



HAL
open science

Quête identitaire et mémoire collective dans *El monarca de las sombras* de Javier Cercas et *Ordesa* de Manuel Vilas

Laetitia Thomas

► **To cite this version:**

Laetitia Thomas. Quête identitaire et mémoire collective dans *El monarca de las sombras* de Javier Cercas et *Ordesa* de Manuel Vilas. *Littératures*. 2021. hal-03381577

HAL Id: hal-03381577

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03381577v1>

Submitted on 17 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Campus Lettres et Sciences Humaines, Nancy

THOMAS

Laetitia

Master 2 CEMEO Espagnol

Année universitaire 2020-2021

**Quête identitaire et mémoire collective dans *El monarca de las
sombras* de Javier Cercas et *Ordesa* de Manuel Vilas**

Sous la direction de M. Yannick Llored

Remerciements

Je souhaiterais remercier mon directeur de mémoire qui a été présent tout au long de ces deux années et m'a accompagnée, m'a guidée, m'a soutenue, et ce malgré le contexte sanitaire difficile survenu depuis mars 2020. Ces précieux conseils, ces heures de réunions enrichissantes m'ont souvent permis de regarder plus loin, de réfléchir à d'autres angles, d'autres aspects, nécessaire pour le travail de recherche. Ces deux années ont été un véritable plaisir, travailler à ses côtés a été une très belle expérience, remplie de souvenirs.

Je voudrais également remercier ma famille qui m'a permis de me lancer dans ce master de recherche en premier lieu, et ce alors même que je souhaitais m'engager dans un master différent avant qu'une professeure de licence me parle de la recherche et que je m'y intéresse. Ce sont eux qui m'ont rassurée quant à ce choix, et je les en remercie profondément, c'est une chance d'avoir des parents qui soutiennent leurs enfants dans leurs projets.

Table des matières

Introduction (p. 5)

I. Une identité en crise (p. 17)

1. Les rapports entretenus par l'écrivain au sujet de son œuvre
2. Les caractéristiques des différentes postures de l'écrivain
3. La question des dualités, des dialectiques du double et du duel

II. Les tentatives de réenracinements (p. 39)

1. La filiation, lien mis en évidence par une certaine trinité temporelle
2. Un vide rendu omniprésent et mis en lumière par l'acte d'écriture
3. Legs, héritages : les rapports intergénérationnels voire transgénérationnels

III. Une perpétuelle quête identitaire, en rapport avec l'histoire collective (p. 53)

1. Une rupture générationnelle mise à nu
2. Une histoire singulière
3. L'écriture comme source de projection

Conclusion (p. 60)

Notes de bas de pages - Restitution des citations traduites en français (p. 63)

Glossaire (p. 66)

Bibliographie (p. 69)

Introduction

Si j'ai dès le début été en mesure de cibler les thématiques-clés qui m'intéressaient et que je trouvais pertinentes d'étudier, à savoir l'exil en relation avec la question identitaire, j'ai cependant plusieurs fois changé de direction quant à ce que je voulais et surtout pouvais faire. J'ai commencé à m'informer sur les récits d'exil pendant la période franquiste espagnole après en avoir discuté avec mon directeur de mémoire qui m'a conseillé plusieurs ouvrages. Je savais en effet que je souhaitais me diriger vers la littérature – sans pour autant exclure la dimension civilisationnelle que certains livres engagent – et vers l'Espagne plutôt que l'Amérique latine, dans la mesure où je suis plus familière avec les écrits espagnols.

Cependant, après en avoir discuté avec mon directeur de recherche, je me suis rendu compte que les livres les plus prometteurs dans l'exploration de cette thématique avaient déjà été bien étudiés par le groupe, très actif, de chercheurs spécialisés dans la question de l'exil en Espagne. De nombreux travaux de recherche que j'ai pu consulter étaient centrés sur des angles d'approche très complets et divers auxquels j'avais pensé recourir pour travailler sur les mêmes textes ; j'ai alors compris qu'il serait compliqué de pouvoir élaborer un projet de recherche qui serait différent et apporterait un contenu nouveau avec de nouvelles connaissances.

De fait, après y avoir réfléchi et avoir expliqué mes intentions de continuer sur la même thématique générale, je me suis tournée vers des textes bien plus contemporains, ceux se situant dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle ayant déjà été le fruit de nombreux sujets de recherches et inclus dans le corpus. Toutefois, étant donné que mon projet de recherche initial portait sur l'étude de ces ouvrages, j'ai pensé qu'il serait intéressant de faire le lien entre les romans contemporains et ceux plus anciens, appartenant à une autre génération.

Mettre en lumière l'héritage littéraire, qui dans une certaine mesure se rapproche de l'idée du poids de la tradition, est une question centrale et c'est pourquoi j'ai étudié deux œuvres littéraires par rapport à leurs homologues précédents et les répercussions que ces derniers ont provoquées. La période, qui a donné lieu à une surproduction littéraire, a été fondatrice de la génération contemporaine, active depuis les années 2000, qui a suivi en ce sens qu'elle a conduit à une connaissance et a produit des attentes autour du récit historique. Ce genre a été convenu et c'est une des raisons pour lesquelles les écrivains contemporains, s'ils ont des points communs hérités de cette génération, cherchent à s'en démarquer. Il semble idoine de mettre en lumière l'héritage

littéraire qui a été laissé lors de la période de surproduction littéraire sur la thématique politique et polémique de la mémoire et d'une réalité historique retracée dans un écrit, sous la forme d'un témoignage, d'une autobiographie rétrospective ou encore d'un roman historique. L'héritage littéraire a une importante influence, il serait fâcheux de nier et de négliger cet aspect dont les répercussions s'opèrent tant bien chez l'auteur que chez le lecteur et la manière dont les deux vont appréhender l'œuvre et sa construction.

Il m'a ainsi donc semblé opportun de me concentrer sur des auteurs plus contemporains qui traitent la même thématique centrale, tout en observant la manière dont ces écrivains, appartenant à une nouvelle génération d'écriture, se démarquent de leurs prédécesseurs et les conséquences que ces nouvelles figures autoriales engendrent pour l'écriture de leur œuvre – et ce, notamment dans sa catégorisation et la manière dont il est nommé, désigné par le public autorial mais également lectorial.

Effectivement, dans un dernier point qui traite de la question du genre des œuvres littéraires sur lesquels je souhaite appuyer ma recherche, mon champ d'étude était encore bien trop large. De fait, j'avais choisi de me concentrer sur les récits historiques et non plus les récits d'exil, bien trop épars ces dernières années et offrant de même trop peu de matière pour pouvoir véritablement creuser la question identitaire. Ce genre littéraire devait me permettre, qui plus est, de mieux correspondre avec la thématique de la quête identitaire au sein même de l'enquête d'autrui, de l'histoire personnelle en adéquation ou en réaction à celle collective.

Néanmoins, trouver des écrits qui conviendraient pour une analyse approfondie a été vraiment compliqué, et c'est pourquoi j'ai finalement opté pour des romans, sans pour autant me départir de l'aspect « catégoriel » des œuvres, bien au contraire. En outre, le fait d'aborder la problématique du genre des œuvres mais également de réfléchir sur la légitimité de la catégorie dans laquelle elles sont classés m'a permis de faire le lien avec la question de la volonté pour les auteurs contemporains de se détacher de leurs prédécesseurs.

De surcroît, j'ai préféré m'intéresser aux auteurs contemporains, car ils n'ont par ailleurs pas ou peu connu la période en question, ils n'ont pas assisté à l'évolution des phases et au changement des mentalités, d'où les questions suivantes : se placent-ils en successeurs de cette mémoire et de cette identité espagnole exilée ? Cette réalité retracée par d'autres et cette volonté de se démarquer et de se distinguer des nombreuses œuvres littéraires déjà écrites à ce sujet sont-elles les raisons de l'usage de documents historiques crédibles et véridiques, l'auteur se plaçant dans une position d'historien avec le livre comme document historique excusant la part de fiction de la forme littéraire ?

De fait, je préfère concentrer mon étude en utilisant une méthodologie que l'on pourrait qualifier de « qualitative » : je vais organiser mon sujet de recherche autour de deux œuvres. Il aurait été difficile d'aborder cette thématique d'un point de vue quantitatif étant donné que je cherche à m'éloigner de la période surproductrice qui a été en partie à l'origine d'une remise en question de la littérature historique, ce qui a des conséquences sur différentes modalités. Nous allons observer lesdites séquelles ayant abouti à un certain fossé entre les livres produits, en partie, par la Génération de 50 et les écrits bien plus contemporains.

Après plusieurs recherches infructueuses dans le choix de mon corpus, mon intérêt s'est porté sur deux ouvrages : tout d'abord, *El monarca de las sombras* ou *Le monarque des ombres* (2017), roman de Javier Cercas qui retrace l'investigation d'un protagoniste – qui se trouve être en réalité un narrateur personnage – présenté comme historien, à la recherche de la vérité sur son grand-oncle Manuel Mena, un soldat franquiste mort au combat très jeune. Ce qui m'a intriguée dans ce livre, mis à part l'omniprésence de documents historiques officiels, fidèles au travail d'historien en quête de faits et de vérité, ce sont les parties autoréflexives voire autocritiques, qui plongent et prolongent notre réflexion vers la dimension métalittéraire.

Cet aspect se retrouve aussi dans le second roman intégrant mon corpus, *Ordesa* (2018), de Manuel Vilas. L'insertion de documents y est également présente mais d'une manière différente puisqu'il s'agit de l'insertion de fichiers uniquement photographiques dans la trame narrative, photos qui semblent plus personnelles – dans la mesure où elles rappellent les albums photos de famille – et particulières en excluant l'idée de documents officiels. Cela peut s'expliquer par le style moins neutre et protocolaire de la voix narrative dans *Ordesa*, qui se complaît à nous parler du fantôme de ses parents, mais également du système dysfonctionnel de cette même famille, ce qui l'invite à une autocritique bien plus poussée mais étonnamment plus implicite par rapport à l'ouvrage de Cercas.

Les auteurs peuvent sembler de prime abord assez différents : en outre, Javier Cercas a commencé de se concentrer sur les romans en y incluant une dimension historique dès le début de sa carrière, tandis que Manuel Vilas s'est dans un premier temps penché sur d'autres genres littéraires comme la poésie avant de se tourner vers le genre romanesque.

Javier Cercas s'est beaucoup intéressé à la frontière entre la fiction et la réalité, mais il se trouve qu'il a tenté de dépasser cette confrontation en proposant l'idée et la théorie d'une troisième vérité, qui serait le fruit de la mise en réciprocity (par le biais de la création littéraire du roman qui, comme il le précise dans plusieurs entretiens consacrés à France Inter, « est le seul genre littéraire véritablement libre ») de ces deux notions. De ce fait, il fait l'usage de documents historiques, mais au contraire de Manuel Vilas qui lui, s'en sert pour illustrer ses propos par une analyse

photographique et l'émission d'hypothèses qui en résultent – notamment quant aux possibles actions et émotions de ses parents –, Javier Cercas cherche à créer une nouvelle interprétation métahistoriographique, qui lui permet justement d'observer la réalité historique sous un certain angle, ainsi qu'un certain point de vue, et c'est en ce sens qu'il parle de la création d'une troisième vérité qui pourra se détacher des principes restrictifs de la fiction et de la réalité.

Ordesa et *El monarca de las sombras* sont, qui plus est, tous deux dans une certaine mesure des romans autobiographiques – nous ferons une observation détaillée de leurs similitudes et différences dans le traitement de leur ouvrage et de la façon dont il est utilisé pour des objectifs divergents. Cela pose véritablement la question de l'entre-deux et du caractère hybride, car le roman sous-tend dans son genre une part de fiction et une dimension plus générale de par sa structure, tandis que l'autobiographie demande, elle, la plus « pure » vérité d'une personnalité individuelle et exclut toute intrusion d'un métanarrateur qui proposerait une remise en question de ses paroles, puisque la véracité de ses propos semble intériorisée.

Manuel Vilas semble en outre assez avant-gardiste dans son style, et en particulier dans sa façon d'utiliser l'ironie et le sarcasme envers lui et les autres ; cependant, cette présence d'humour noir lui permet également d'atteindre à une certaine remise en question, provoquée par la crise identitaire qu'il traverse depuis la mort de ses parents et le poids du silence et des non-dits. Alors que Vilas dialogue avec lui-même au travers de la représentation des fantômes de ses parents, Cercas passe par le dialogue avec sa mère, comme dernier témoin d'une histoire silencieuse et qui divise le narrateur lui-même – dans la forme, avec les deux narrateurs observant des positions diégétiques différentes ; mais également dans le fond, par une identité en crise elle aussi.

Aussi, ce qui peut être intéressant de souligner est le fait que le premier semble accepter l'aspect autobiographique, à l'inverse de Cercas qui effectue et semble créer une autobiographie cachée et indicible par la recherche identitaire de Manuel Mena, son grand-oncle. De la sorte, l'implicite et l'explicite semble véritablement poser les limites de ces deux auteurs et de leurs points communs dans le traitement de cette question centrale, qu'est la quête identitaire personnelle au moyen de celle des autres. De ce fait, il nous sera utile de nous intéresser à la notion clé d'« otredad », développée notamment dans l'ouvrage de Vicente Luis Mora, *La literatura egódica : el sujeto narrativo a través del espejo*¹. Il s'agit d'appréhender la notion de soi au travers de l'autre, depuis une perspective autre que celle de soi, et c'est là qu'on peut appréhender et comprendre la

¹ MORA, Vicente Luis, 2013. *La literatura egódica : el sujeto narrativo a través del espejo*. éd. Universidad de Valladolid, 2013, Chapitre III.

question généalogique comme moyen d'atteindre à soi, dimension présente dans les deux romans, bien que de manière différente, et dans différents buts.

Effectivement, il peut être pertinent d'interpréter cette recherche comme une volonté d'ancrer l'écriture dans le présent et la contemporanéité, tandis que la recherche généalogique (dont l'étymologie latine sous-tend l'idée de couches et de strates) semble mettre en relation le présent avec le passé. De là, peut-être, la présence de plusieurs formes duelles dans les deux romans : les dualités semblent se mettre en accord avec la thématique de la recherche. Par conséquent, la quête identitaire se trouve tiraillée par deux mouvements avec d'un côté des questionnements sur soi-même, sur sa propre personne, et d'un autre côté, des questions sur les origines et sur les autres ; ce mouvement vers les autres peut être déterminé par l'histoire ou encore par la culture, et pose ainsi la problématique de l'héritage transmis. Il y a, en ce sens, deux courants de pensée, et c'est pourquoi le fait que cette vision duelle se retrouve dans les deux ouvrages de ce corpus permet de nous interroger sur la vision identitaire que portent les auteurs sur leur identité en elle-même, avec l'idée de savoir si finalement il n'y a pas là un compromis entre une identité construite de soi-même progressivement et une identité donnée – et, dans le cas de Cercas, affectée par les racines généalogiques.

Enfin, il semble pertinent d'opérer rapidement un travail de contextualisation des œuvres du corpus dans le cheminement littéraire des auteurs ; en outre, directement liée à la question de la réception pour le lecteur, il s'agit de comprendre comment les mécanismes littéraires déjà mis en place dans de précédents ouvrages desdits écrivains influencent la manière dont les lecteurs vont appréhender cette même œuvre littéraire. En nous intéressant par exemple au cas de Cercas, il est pertinent d'analyser la présence des notions de « relato real » qu'il élabore dans ses romans ; nous pouvons également citer son essai – les références seront notées en bas de page lorsque nous opérerons une analyse de cet essai au décours de la première partie – dans lequel il explique la manière dont il conçoit ses romans du point aveugle. De ce fait, le lecteur peut appréhender et s'interroger sur la question posée au début de ce type de roman de manière plus profonde, dans la mesure où cette question concentre en son sein tout l'intérêt de l'œuvre et s'inscrit dans une perspective plus globale, où la réponse à cette question posée est une mise en abyme réflexive.

En ce qui concerne Manuel Vilas, nous pouvons nous pencher sur ses précédents écrits poétiques puisqu'ils ont forgé son style et lui ont permis d'élaborer ses thématiques d'écriture clés. En effet, il s'agit là de cerner les liens entre écriture et société, puisque ses poèmes sont souvent des reflets réflexifs sur des questions relatives à la politique, ou encore l'économie d'une société espagnole à l'époque bien délimitée et référencée. Cette poétique propre nous plonge dans un univers personnel

dont le contexte historique et social semble prépondérant dans cette mise en valeur du soi et de l'autre, d'une expérience personnellement vécue parmi une myriade conformée, autrement dit parmi la multitude de souvenirs construits collectivement par une génération, de signes de reconnaissance que chacun peut appréhender et mettre en lumière au travers de soi. Ces ponts entre le soi et l'autre constituent une caractéristique que l'on retrouve dans le processus d'écriture de Manuel Vilas, et qu'on peut également appliquer à ses romans.

Dans les deux cas, il s'agit de comprendre que l'idée de témoignage est prégnante ; aussi, un lecteur averti saura reconnaître les signes caractéristiques de ces auteurs, tant dans le style d'écriture que dans les thématiques abordées, ainsi que le point de vue adopté. La toile de fond historique ayant pour ces deux auteurs un rôle notable, nous nous intéresserons également à cette perspective dans les deux romans du corpus.

Si les deux romans, de même que les deux narrateurs dans les ouvrages semblent assez différents et même contradictoires, il me semble toutefois intéressant de voir comment tous deux se rejoignent vers un même objectif et une même volonté : la tentative de réunion avec l'identité familiale d'un passé brisé par la disparition des membres liés aux racines identitaires. Les deux auteurs utilisent, de fait, différents procédés rhétoriques et littéraires de désunion, de dissociation dans leur roman. Cette intention prend tout son sens lorsqu'elle peut être partagée, reconnue et c'est pourquoi la notion d'identité est si complète. En outre, il semble que le processus de reconnaissance par autrui de l'identité propre d'un individu soit la finalité que recherchent les deux auteurs, dans l'esprit de la publication de l'ouvrage. Ce processus se vérifie chez Javier Cercas par rapport à sa mère, une mère qui l'a toujours comparé à son grand-oncle ; dans le roman de Manuel Vilas, on peut l'observer par rapport aux fantômes de ses parents. On peut associer cela avec l'image profonde de l'intériorité de l'Espagne, à laquelle les deux narrateurs renvoient : il ne paraît pas envisageable de traiter du thème de l'identité personnelle sans renvoyer à celle collective, de même qu'il ne semble pas possible d'aborder la notion identitaire sans son contrepoint, l'altérité.

Le rapport au passé sous le prisme de la famille semble être le point névralgique des deux romans qui nous permettent de voir comment la quête identitaire est toujours une thématique centrale, sans pour autant que le personnage du Général Franco ne soit véritablement omniprésent ; certes, il est implicitement nommé, lui et sa dictature, mais ces ouvrages font en ce sens partie d'une nouvelle génération d'écrivains, qui tentent de prendre leurs distances avec la surproduction littéraire en lien avec le contexte socio-historique franquiste. Il est vrai que la thématique reste présente mais on la retrouve plus facilement en arrière-plan et elle semble d'autant plus significative par son absence, comme par exemple dans le cadre onomastique – le nom du dictateur Franco qui

n'est rarement voire nullement cité dans des passages qui y font pourtant référence, et nous étudierons les raisons qui expliquent cet effacement.

L'identité est la notion clé qui régit les deux romans et les deux narrateurs présents dans ces fictions littéraires ; si elle semble d'un premier abord simple à définir, en ce sens qu'elle se dissocie des autres, elle pose véritablement question puisqu'il s'agit de voir comment le rapport à la fiction et à la littérature est modifié, perturbé par cette notion qui vient happer le « je » personnel du narrateur dans un « je » plus impersonnel, englobant. La notion de culture, mais également celle relative à la mémoire vient s'immiscer dans la construction de l'identité et c'est la raison pour laquelle les deux narrateurs usent de stratagèmes complexes et différents pour réussir à trouver la réponse à la question : qui suis-je ? ou plus exactement, que suis-je ?

Dans cette perspective d'union avec sa propre personne mais aussi avec celle qui peut être refoulée (à savoir celle de la famille), Javier Cercas opte pour la création de deux narrateurs qui s'assemblent et comblent les manques de chacun, tandis que Manuel Vilas, dans une vision plus hétéroclite, utilise un style fragmentaire, coupé et même par moments désordonné pour essayer de chercher les morceaux du puzzle qui l'aideront à comprendre qui il est.

À travers cette problématique sur les raisons qui poussent Javier Cercas à une autorité critique envers son travail par le biais de la figure de l'auteur-narrateur, nous pouvons en dégager plusieurs, notamment la dimension plus collective présente dans *El monarca de las sombras*. En outre, le protagoniste cherche à faire la lumière sur l'identité de son grand-oncle, mais dans l'optique de rétablir une vérité collective et de la faire reconnaître par une collectivité de lecteurs. Le fait que le personnage principal soit historien laisse entrevoir les démarches qui sont certes personnelles d'un côté, par le fait que cette histoire touche à sa famille, mais d'un autre côté elles restent collectives, notamment dues à la volonté de voir en ce grand-oncle une figure microcosmique de la jeunesse nationaliste désillusionnée dans laquelle on pourrait s'identifier.

Cette divergence incite à nous interroger sur les intentions de l'auteur selon le type d'histoire qui est racontée, s'il s'agit d'un fait relativement singulier ou au contraire plus commun, dans un style certes plus divertissant ; par la même occasion se faufile en filigrane la relation entre le lecteur et l'écrivain, mais également les espérances, l'horizon d'attente du lecteur, duquel découle une certaine tradition littéraire avec ses codes. D'où l'interrogation sur la liberté de l'écrivain quant à son œuvre et quant au registre qu'il emploie, qui va de pair avec celle de la catégorisation de sa création littéraire selon certaines règles. Je souhaite explorer ces deux aspects ainsi que les attentes du lecteur et des critiques au sujet de cette classification.

Cette modalité nous amène à étudier les différents genres littéraires qui abritent les thématiques que

nous allons traiter, et c'est pourquoi nous pouvons questionner les caractéristiques et les différences entre divers genres comme le récit historique, le roman ou encore l'autofiction qui semblent au premier abord radicalement opposés ; pourtant les deux romans de mon corpus pourraient, dans une certaine mesure, rentrer dans les autres systèmes catégoriels cités ci-dessus.

Le genre est-il un prétexte pour que le lecteur s'y retrouve et sache ce qu'il s'apprête à lire ou n'est-ce pas là quelque chose d'arbitraire ? Nous pouvons en outre souligner qu'il arrive qu'une fiction littéraire ne remplisse aucune « case » ou au contraire se retrouve dans de nombreuses catégories, ne rentrant pas dans un certain carcan prédéfini. Les romans que j'ai décidé d'explorer semblent ouvrir de nombreuses possibilités de sondage de la littérature en elle-même et dans son rapport à la société.

L'un de mes objectifs sera de voir comment les thématiques des ouvrages contemporains répondent à une problématique majeure qui s'est posée depuis plusieurs années, à la suite de la surproduction de récits historiques sur la guerre civile et la dictature franquiste, menant de ce fait à la perversion d'une histoire, bien trop falsifiée et déformée par l'acte d'écriture romanesque. Aussi mon étude portera également sur l'acte d'écriture comme acte testimonial, où il s'agit de laisser une trace de son histoire personnelle, fondue dans une mémoire collective. L'insertion d'éléments historiques dans une trame littéraire, fictive ou non, est un véritable objet d'étude car si des colloques sur l'opposition entre fiction et réalité ont déjà proposé des études, je pense qu'il est intéressant de voir comment cette réunion de thématiques pourtant antithétiques est un phénomène de réaction contre cette dichotomie et en quoi elle est véritablement révélatrice de cette recherche, comment elle agit dans la quête identitaire.

Il s'agit maintenant de nous intéresser à la notion identitaire, qui pose véritablement question puisqu'elle est souvent définie selon deux modèles de pensée : d'un côté, il s'agit d'une identité innée car inhérente à l'homme mais d'un autre côté, on lui a prêté des traits appartenant à l'idée de communauté, d'ensemble dans une conception plus généalogique et culturelle, que l'homme construit au fur et à mesure et qui se rapproche plus, de fait, de la vision d'une quête identitaire. Le dernier aspect que nous avons évoqué sur l'identité est au cœur du *topos* littéraire qu'est le voyage initiatique.

Aussi, si les deux facettes de l'identité semblent en proposer une conception différente, elles se rejoignent néanmoins dans la mesure où elles inscrivent cette notion dans le domaine philosophique de la psychologie sociale. Nous pourrions, en ce sens, nous intéresser aux travaux du théoricien Erik Erikson qui la pense comme le « sentiment subjectif et tonique d'une unité personnelle et d'une

continuité temporelle »².

En dernier lieu, il s'agira de concevoir cette idée dans son contexte historique, l'Espagne étant très affectée par l'évolution d'une certaine histoire identitaire dichotomique au fil du XX^{ème} siècle et encore aujourd'hui, de par l'impossible réconciliation des deux visages du pays, en témoignent les polémiques quant à la loi sur la « mémoire historique » et ses conséquences, la notion mémorielle étant indissociable de l'identité.

De plus, nous allons concentrer notre approche d'analyse sur la position de l'auteur-narrateur et donc, nous pencher sur les travaux de G. Genette – en particulier ceux exposés dans *Figures III*. Cela peut être un point de départ afin de voir les effets recherchés, surtout dans la mesure où Javier Cercas et Manuel Vilas font suite à une génération d'écrivains, tous deux abordant les mêmes thématiques mais de manière différente dans la forme littéraire.

De nombreux travaux, comme je l'ai expliqué, ont déjà été proposés sur la thématique identitaire et celle de la quête et c'est dans ce contexte que j'ai centré mes recherches sur la correspondance entre le moi et les autres, entre le passé et le présent, écho qui se retrouve d'une certaine manière dans la dichotomie stylistique de la forme des deux romans qui constituent mon corpus et qui permet, de fait, de symboliser la diversité. La multiplicité des formes d'écriture semble finalement révéler, dans un rapport microcosmique, les réalités propres à chacun malgré les traits communs, et dans une certaine mesure, cela va contribuer à mon travail sur la comparaison entre ces auteurs et ceux appartenant au courant littéraire précédent.

Je pense, *in fine*, que c'est le fait d'inscrire les auteurs dans leur époque – d'un point de vue littéraire, historique, social et même politique – qui va véritablement nous aider à mieux comprendre les procédés littéraires en accord avec les thèmes et les enjeux de ces romans.

Après avoir exposé l'ensemble de ces éléments et les avoir mis en lumière les uns par rapport aux autres, je peux affirmer avoir trouvé mon sujet de recherche qui porte sur la quête identitaire personnelle mise en abyme dans la recherche de l'identité généalogique, une question mise également en exergue par la position autoréflexive, voire autocritique, de la figure de l'auteur-narrateur dans les deux romans d'étude contemporains : un voyage temporel rendu possible et crédible par les documents insérés dans la trame narrative.

Finalement, l'enjeu est de comprendre le but et les conséquences d'une œuvre littéraire, il s'agit d'un travail sur la question du roman dans sa conception catégorique et primaire (c'est-à-dire dans les a priori qu'il peut couvrir), question que l'auteur se pose aussi et qu'on peut voir

² ERIKSON, Erik, 1950. *Enfance et société*. éd. Delachaux et Niestlé, 1982.

transparaître dans l'œuvre : quelle fonction exerce-t-elle sur la société et les lecteurs ? Les ouvrages contemporains espagnols traitant des facettes de l'identité ainsi que l'évolution de son entendement peuvent être compris et conçus dans un certain lien avec la dictature franquiste, qui a beaucoup marqué l'identité nationale et collective – notamment par le biais de la Guerre civile fratricide. Ces ouvrages s'inscrivent, de ce fait, comme un phénomène de société et comprennent une réflexion d'ordre politique, telle une véritable confrontation avec l'histoire de toute une nation.

L'objet littéraire a en outre la possibilité de devenir un instrument de témoignage d'une vie personnelle qui trouve des échos dans une unité plus collective de la société et de son histoire ; cela est notamment rendu plausible par l'utilisation des archives qui font, d'une certaine manière, acte de justification de légitimité au sujet de la véracité des arguments avancés. C'est pourquoi nous pouvons légitimement réitérer nos questions quant au degré de fiction et de réalité dans ces romans, allant de pair avec le questionnement de la métalittérarité qui transforme le roman en un objet d'étude relevant presque de l'essai théorique et critique. Cette forme d'écriture qui vagabonde, se dissémine et prend des pauses dans le fil narratif semble être en phase, dans une sorte de mise en abyme et d'imbrication, avec les thématiques identitaires abordées puisque bien souvent, la quête identitaire tend vers une remise en question de son être, mais également un questionnement sur ses origines et les origines de son pays.

La notion de l'identité personnelle de l'auteur, de même que celle de sa quête, sont sous-jacentes puisqu'elles se tournent vers le passé et semblent vouloir utiliser cette poursuite sur les traces de l'histoire de la famille, voire des ancêtres ; cela devient justement un prétexte pour trouver son identité au fil de sa réflexion. Le but de l'enquête sur l'histoire personnelle prend alors un aspect tout autre permettant de dégager véritablement un parallélisme inavoué ou inavouable entre la quête d'autrui et celle de soi à travers l'époque, agissant ainsi également comme legs du passé.

Afin de comprendre les enjeux d'une œuvre littéraire, je vais me centrer sur l'aspect de la réception du roman avec les acteurs qui entourent cette réception, les démarches de l'auteur au sujet de son travail, l'organisation par l'auteur d'une œuvre et comment lui-même la perçoit ; les mécanismes et raisons pour lesquels il insère des remarques critiques et des réflexions personnelles dans et sur son récit : cela est-il inhérent au genre littéraire ou bien à l'auteur, y a-t-il des normes auxquelles l'auteur se trouve confronté face à son livre ? Le travail de conception du roman en tant que réalisation, œuvre élaborée d'un homme ou d'une femme, montre les recherches et démarches de l'auteur, qui justifie et se justifie sur son travail.

Je vais cibler mes angles d'approches sur trois aspects qui tournent en orbite les uns autour des autres puisqu'ils sont liés et permettent de répondre à de nombreuses questions posées dans les

ouvrages de mon corpus.

La quête identitaire est la thématique centrale, qui régit toutes les autres questions dans la mesure où le but pour les narrateurs dans ces romans est véritablement d'enquêter sur l'histoire de la famille pour en dégager leur identité personnelle. Cette poursuite qui prend des allures d'investigation sur la généalogie psychologique des personnages familiaux est ponctuée par des moments de pause dans la trame narrative, parenthèses rendues nécessaires par le côté intimiste de l'histoire et par l'instance narrative à la première personne du singulier qui laisse libre cours à la volonté du narrateur. La manière dont ce dernier s'identifie à sa famille soulève la mise en parallèle de son identité généalogique, en phase avec celle de ses ancêtres.

De là, nous pouvons dans un second temps centrer notre attention sur la volonté de rendre le récit crédible et véridique, d'où la présence de documents historiques qui semblent vouloir donner une portée réaliste au roman et former un contrepoint aux parties réflexives se rapprochant de l'essai, et ce même si les deux vont dans le sens d'une part fictive, certes admise mais tout de même mise à l'écart. C'est pourquoi nous pouvons souligner que la dualité, qui semble planer sur les deux romans, cherche à être dépassée en réunissant des opposés apparents, de manière à former un genre qui n'est pas véritablement nouveau mais qui se différencie de la simple parole narrative qu'on peut retrouver dans les ouvrages de la Génération de 50. Ici, les éléments s'avèrent être des outils, des supports d'information fiables qui posent la question plus générale de l'opposition entre historien et écrivain, et c'est une des raisons pour lesquelles le roman de Javier Cercas est aussi intéressant : le protagoniste se trouve être un historien qui réfléchit à la vision qu'il a lui – même s'il décrit aussi l'avis majoritaire des historiens universitaires – de la littérature.

Enfin, la métalittérarité est, à mon sens, une des dimensions les plus notables dans la mesure où elle permet de faire circuler une connexion entre le narrateur et l'auteur, ainsi qu'avec le lecteur : elle propose là un dialogue constant avec son genre et avec la littérature en elle-même, car la création littéraire s'offre comme un essai théorique qui accepte qui plus est sa part de fiction – présente dans tout roman, dimension fictionnelle inhérente à son genre – mais tente tout de même d'accorder du crédit et une part de légitimité à son « récit ».

À ce titre, ma problématique s'efforcera de voir dans quelle mesure les dualités présentes dans les deux romans permettent-elles de rendre compte de tensions identitaires complexes, ouvrages qui se trouvent eux-mêmes dans un entre-deux par rapport à leur ancrage générique littéraire. Comment les réflexions métalittéraires et l'usage de plusieurs narrateurs attestent-ils d'une identité, aussi bien dans l'écriture qu'au regard des trajectoires personnelles, en crise ?

Nous nous intéresserons tout d'abord à l'identité en crise, mue par les contradictions inhérentes aux multiples facettes de la position de l'écrivain, pour ensuite étudier la manière dont cela engendre une illusoire tentative de retrouvailles et de ré-enracinement avec lui-même par le biais de l'identité collective, à savoir la mémoire contenue dans la famille, avant de nous concentrer sur la perpétuelle quête identitaire qui se reflète dans les silences et les non-dits d'une identité généalogique et originelle défunte, et qui conduit à une absence de réponse face au « vide historique »³.

³ VILAS, Manuel, 2018. *Ordesa*. éd. Random House, 2018. page 387.

Une identité en crise

Afin de comprendre comment l'identité en crise se met en place dans les deux romans, il convient de nous pencher sur les figures narratives, et en particulier sur la posture « autobiographique ». Nous verrons sous quelles modalités elle se présente.

Pour ce faire, nous allons étudier les rapports entre l'écrivain et son œuvre, de même que ceux avec les figures narratives, et enfin les conséquences de cette posture.

En outre, comme nous l'avons précédemment fait remarquer, les deux ouvrages du corpus sont des romans autobiographiques, et en ce sens ils contiennent déjà une contradiction interne : la part autobiographique qui est inhérente à ce genre fait également place à une certaine part de fiction. Pour mieux appréhender les déchirements entre auteur et narrateur et ce qu'ils impliquent dans l'intervention de chacun – dans les romans – en ce qui concerne la « crise » entre fiction et réalité, il est nécessaire de bien identifier les deux figures et de chercher à identifier leurs circonstances.

On peut observer chez les deux auteurs, ou plutôt chez les deux narrateurs-protagonistes des ouvrages du corpus la présence d'un « je » qui exprime l'intériorité d'un narrateur dans le fil diégétique. S'il est le seul élément narratologique chez Vilas, en revanche il s'agit pour Cercas de relater l'histoire diégétique au travers de l'usage d'une onomastique propre, qui correspond à la mise en scène de son personnage : Javier Cercas. Par conséquent, on peut déjà discerner une fracture, ou plutôt une fragmentation dans l'utilisation d'une posture « autobiographique » qui non seulement régit l'histoire par son double point de vue interne et externe, mais se met également en scène et dans une certaine mesure à distance : « La madre de Javier Cercas no tuvo noticias de ella hasta que su hijo la descubrió en un libro sobre el pueblo editado hace sólo unos años. [...] A Javier Cercas la noticia le produjo un sobresalto. »⁴.

On peut déceler la présence d'un narrateur mais également celle d'un personnage nommé et cité, ainsi qu'un auteur, tous trois partageant le même nom ; par conséquent, cela donne à voir d'une dissociation des différentes postures de cette même personne, qui tente à la fois de raconter « son » histoire par le biais d'un « je » diégétique autobiographique, mais aussi de mettre à distance son

⁴ CERCAS, Javier, 2017. *El monarca de las sombras*. éd. Literatura Random House, 2017. p.36.

propre personnage mis en scène, afin de donner plus d'amplitude à l'histoire, et ce par la diffraction des figures narratives. Cela permet, entre autres, d'intervenir à plusieurs niveaux diégétiques et extradiégétiques, et, par la même occasion, d'instaurer une distanciation avec soi-même et son histoire. Ainsi, on aperçoit une sorte de rétrospection quant au fil narratif et à la correspondance onomastique, d'où la possibilité d'insertion de remarques réflexives quant à l'histoire et selon la position occupée.

Cette dégradation d'une continuité narrative propre à la circonstance autobiographique, on la constate de même dans *Ordesa*, mais cette fois-ci par un entrelacs entre le passé et le présent. L'autorité du « je » confère au narrateur une supériorité sur le fil de la narration, notamment lors de l'analyse de certaines scènes passées mises en lumière par le présent diégétique qui pose de nouveaux repères quant à l'analyse et l'émission d'hypothèses – un peu de la même manière que pour les photos –, assomptions qui renvoient précisément à ce passé incertain et brouillé, séparé par la mort des détenteurs de la certitude des événements : les parents de Manuel Vilas. Cet effet de rupture est accentué par le rythme brisé, fracturé des chapitres – dont l'accumulation rend compte d'un brouillage créé par un narrateur en proie à un déchirement dans les temporalités entre souvenirs appartenant au passé, hypothèses sur ces réminiscences et présent –, qui parfois ne sont comblés que par quelques phrases soulignant la vacuité : on peut le remarquer dans le chapitre 5 d'*Ordesa*, qui comble cela par l'omniprésence de phrases négatives et de structures restrictives comme « pas même » (« ni siquiera »), ou encore « jamais, au grand jamais » (« jamás »). Enfin, l'ancrage identitaire dans l'onomastique se voit détourné de manière quelque peu folklorique par Manuel Vilas, qui utilise des prénoms de musiciens célèbres pour désigner ses parents – Bach pour son père et Wagner pour sa mère – et sa famille de manière générale ; aussi, cela laisse l'impression au lecteur d'une autobiographie qui accepte l'usage de figures fictionnelles dans leur représentation littéraire, au travers de ce jeu narratif donné par l'autorité autoriale : « La música de Juan Sebastián Bach, eso fue mi padre. »⁵. Les deux romans semblent ainsi accepter, de manière plus ou moins implicite, la part de fiction du genre romanesque, justement soulignée par les réflexions métalittéraires et autocritiques présentes dans les deux ouvrages. En effet, l'idée d'insérer des commentaires de la part de l'auteur-narrateur brise la continuité narratologique qui caractérise l'autobiographie, et contribue en fin de compte à sortir le lecteur du contexte autobiographique, qui n'accepte pas autre chose que la narration de la vie, dans le but d'éviter précisément la fabrication

⁵ *Ordesa*, p.154.

d'une histoire qui pourrait être considérée ainsi comme remodelée et s'éloignerait de la vérité dans sa forme la plus stricte.

Il est intéressant de voir comment cela rend compte d'une brèche dans l'histoire de la littérature, et de comprendre ainsi comment ces circonstances de la posture sont provoquées par le contexte littéraire quant à l'autobiographie historique et participent de ce fait à une forme de rupture au travers de l'entre-deux qu'on observe dans les deux romans de notre corpus.

Il s'agit de nous concentrer sur la concordance entre la thématique de l'ouvrage et la structure adoptée par le roman car toutes deux procèdent d'un lien, à savoir la figure autoriale qui contribue à mettre en scène cet entre-deux littéraire auquel le livre appartient. Nous avons déjà abordé l'idée que l'auteur comprend plusieurs facettes, dans son rapport à l'écriture, à la société et aux lecteurs ; aussi, si le narrateur ne peut faire abstraction de son identité par rapport aux temporalités présentes dans le livre, l'auteur ne peut pas non plus se soustraire à l'ancrage de sa personnalité et de son œuvre dans l'ancrage générique littéraire. C'est pourquoi il convient de retracer cette histoire de la littérature espagnole au XX^{ème}, mais également au XXI^{ème} siècle. D'une part, il est important de rappeler le contexte de surproduction littéraire qu'a engendré la fin du régime franquiste, notamment sur la thématique de la Guerre civile ; de nombreuses œuvres se sont concentrées sur la mémoire, avec pour intention de révéler les secrets et les non-dits d'une guerre et d'une dictature destructrices, dans la mesure où elles ont déchiré un pays et les citoyens d'une même nation voire d'une même famille. Juan Goytisolo a été, entre autres, un des principaux représentants de cette période et de la Génération de 50, groupe littéraire qui s'est concentré sur le passé et les dommages de la Guerre civile : par le biais de ce groupe, le phénomène testimonial s'est répandu de manière abondante, avec comme principale caractéristique la circonstance dite autobiographique, dont le « je » narratif donne d'emblée une certaine autorité à l'auteur-narrateur et lui permet d'affirmer ladite authenticité de son récit. Toutefois, l'abondance de cette caractéristique d'ordre autobiographique, ainsi que des textes en forme de témoignage – qui servent également en ce sens l'autorité naturelle instaurée de la figure narratrice – a conduit à la construction de stéréotypes et de profils archétypiques dans les événements et les figures de la guerre. Le remodelage littéraire dans ses constructions narratives et ses élaborations diégétiques a instauré une représentation de l'histoire, ce qui a amené à la remise en question de la frontière entre fiction et réalité, et par la même occasion entre vérité factuelle et mensonge littéraire.

En outre, le phénomène mémoriel a pris une telle ampleur qu'il a été surnommé « l'industrie de la mémoire » par certains philosophes et critiques de cette génération littéraire. C'est une des raisons pour lesquelles on a pu ainsi observer à partir des années 2000 l'installation d'un contre-courant

d'écrivains, qui ont justement bousculé leur rapport au lecteur en mettant en lumière le processus de fictionnalisation et en détruisant les procédés de clichés et les stéréotypes par le biais d'une métaréflexion mise en place ; Isaac Rosa est d'ailleurs allé plus loin en mettant en scène dans *El vano ayer* (2004) un même événement par le biais de plusieurs personnages qui, à tour de rôle, expliquent ce qu'ils pensent avoir compris d'après ce qu'ils ont vu ou entendu. Aussi, le fait de montrer les perspectives différentes de chacun des personnages dans un enchevêtrement complexe entre la vérité et le mensonge, entre les apparences et les faits, a bousculé les codes du lecteur qui a dû prendre part à la réflexion du travail d'écriture. Impliquer le lecteur et l'inciter à remettre en question les notions de fiction et de réalité a justement été la solution trouvée afin d'interroger sur cette surproduction littéraire et sur l'histoire des faits par rapport à l'histoire littéraire. On entrevoit ce jeu de brouillage opéré par l'auteur-narrateur et ce, par exemple dans *Ordesa* où l'intention d'exactitude est perturbée par un bouleversement dans les dates. L'incertitude plane, et il semble que cette imprécision soit intentionnelle tant cela est omniprésent, en particulier au début du roman. Voici un exemple, plus probant : « Mi abuela murió no sé ni en qué año. Tal vez fuese en 1992 o 1993, o en 1999 o en 2001, o en 1996 o en 2000, por ahí. »⁶. On assiste par ailleurs, dans le roman de Cercas, à une dimension plus métahistorique et perspectiviste de la littérature qui rend compte de cette diffraction ; dans les deux ouvrages de corpus, il est en effet édifiant de s'intéresser non plus tellement aux faits en eux-mêmes qu'à l'idée générale d'une histoire et de ce qu'elle implique pour chacun. L'individualité globalisante s'est instituée, dans le but de proposer une histoire qui soit autrement personnelle que par un « je » autobiographique et quelque peu autoritaire.

Et c'est pourquoi il est intéressant de voir que ce « je » semble être temporisé par les réflexions autocritiques et métalittéraires qui incitent à la participation du lecteur, un lecteur qui serait la clé de l'interprétation du texte. Le jeu narratif se trouve là contrôlé par ses instances et donné à voir au lecteur par l'auteur, qui semble couper le fil de la narration en deux et implique une fracture par la même occasion.

Par conséquent, de par les éléments mentionnés ci-dessus, on comprend que les circonstances de la « posture autobiographique », en contradiction même avec la position romanesque, contribuent à créer un genre hybride nouveau, dont les modalités le démarquent des romans et des autobiographies de la génération précédente.

Par ailleurs, il semble pertinent d'aborder la question de la différence quant aux documents entre ceux de la Génération de 50 et ceux du corpus. En outre, dans les deux ouvrages de Cercas et de

⁶ *Ordesa*, p.17.

Vilas, on observe que les documents insérés sont justement des photographies de famille, qui semblent sortir par conséquent du modèle des documents d'archives – officiels ou non – proposés, entre autres, par Juan Goytisolo dans *Señas de identidad* (1966). Bien que Cercas rende compte de son travail d'historien-narrateur dans le roman et intègre des documents d'archives – un papier sur l'hôpital militaire de Trujillo donnant la preuve d'une blessure de guerre dont Don Manuel Mena Martinez a souffert⁷ –, il s'agit là de retracer le parcours de ce grand-oncle afin de prouver qu'il n'est pas mort à ladite date, mais quelques temps après, et de ce fait est remise en question la véracité des allégations données dans les preuves manuscrites conservées et classées. Aussi, ce travail d'historien qui cherche à découvrir la vérité dans les archives peut aussi renvoyer au lecteur l'idée d'une méfiance quant aux documents dits « officiels » qui peuvent être donnés à voir. Malgré ces quelques documents archivés, il est important de rappeler les photographies familiales⁸ ; le caractère intime et inédit – dans le processus de publication de ces documents – de ces photos d'album familial leur confère un statut à part. De cette manière, Javier Cercas semble adopter là encore une posture duelle, entre l'historien et l'écrivain, de par sa fonction narratrice, mais aussi et surtout par le fait que ces éléments photographiques illustrent la biographie qu'il dresse de son grand-oncle – dès le chapitre 2 ; là encore s'entrelacent l'impersonnalité avec une perspective plus personnelle, là encore le roman paraît se situer dans un entre-deux, en quête même d'une recherche de son genre et de son ancrage générique, à la manière de son auteur.

C'est un aspect qu'on peut apercevoir dans *Ordessa*, où Manuel Vilas nous présente la « Seat 600 » de son père⁹, celle-là même avec laquelle la famille était partie dans la ville éponyme pour les vacances d'été. Ce détail donne un côté trivial et assez décalé à l'histoire narrative et à la thématique tragique : en ce sens, la dimension dramatique semble contrebalancée par la trivialité de cette voiture pourtant chargée de sens et d'affects pour le narrateur.

Cette forme d'un partage de l'intimité d'une famille pourrait définitivement symboliser la volonté pour ces écrivains contemporains de se protéger d'une histoire dépersonnalisée qui empêcherait, voire écraserait, le « soi » en quête perpétuelle. C'est dans cette mesure que l'on note une certaine tension entre les genres et sous-genres, causée par cette surproduction : ce déchirement entre autobiographie fictive et roman « réel » – et vice-versa – se retrouve dans plusieurs travaux de recherche sur la métalittérarité, la métahistoire ou encore la métafiction présentes dans les

⁷ *El monarca de las sombras*, p.152-153.

⁸ *Ibid*, p.24 ; 35 ; 202.

⁹ *Ordessa*, p.16.

« *faction* » ou encore « *nonfiction novel* » – autrement appelé roman non-fictionnel mais également roman témoignage. Il est important de souligner cette évolution de la littérature vers l'acceptation de formes diverses et variées, comme il était précisé par Truman Capote en ce qui concerne son roman non-fictionnel *In cold blood* ou *De sang-froid* : « une forme narrative qui utilisait toutes les techniques de l'art de la fiction mais qui demeurait factuelle au plus haut degré ».

Par les précisions qui ont été données, on peut cerner les raisons qui poussent les écrivains contemporains à accepter l'idée d'une « posture autobiographique » réaliste qui contient néanmoins sa part de fiction romanesque. Les deux romans du corpus admettent une partie hybride constituée par la confrontation des vérités et des mémoires : il s'agit là d'accepter la pluralité des visions, des perspectives, et de l'individualité même pour dépasser cette dualité et l'intégrer dans le roman en la justifiant auprès du lecteur.

Cette position autobiographique particulière dans les deux ouvrages implique une relation nouvelle entre l'auteur, le narrateur et le personnage, car ce sont trois figures différentes arborant pourtant la même identité. Par la juxtaposition de ces postures qui comprennent chacune une temporalité diégétique unique, nous pouvons noter la mise en place d'une confrontation amenant à une mise à distance ; de cette manière, le lecteur peut ainsi apprécier le rapport identitaire nouveau créé par l'écrivain. Le pacte autobiographique, décrit par Philippe Lejeune et porté par l'auteur-narrateur, se trouve entremêlé avec le pacte romanesque abrité par le narrateur-personnage, ce qui bouscule les rapports conventionnels et les barrières entre genres et sous-genres ; l'hybridité participe effectivement d'une mise en scène de la construction de soi, de son personnage (ou en l'occurrence de ses personnages intérieurs et extérieurs, séparés par une temporalité diégétique et extradiégétique chez Cercas), mais qui cherche par la même occasion à renouer avec une identité double de narrateur et d'auteur – incarnée par le personnage, qui obtient un rôle de pantin et de ce fait d'entre-deux, manipulé par la figure narrative et d'un autre côté par celle autoriale.

Cette confrontation est également causée par la rupture à plus grande échelle du pacte autobiographique et de sa dimension spécifiquement personnelle et réaliste ; aussi par le biais du franchissement et du brouillage des barrières créées entre réalité et fiction, entre autobiographie et roman, la perception du lecteur se trouve elle aussi affectée. L'horizon d'attente du lecteur se trouve dévié d'une seule attente réaliste ou fictionnelle avec des figures fictionnelles qui provoquent ce déchirement, cette coupure dans l'effet de réel pourtant bien factuel – puisqu'il s'agit d'un roman autobiographique. C'est justement ce que Michel Picard défend dans ses travaux sur la réception du lectorat où il étudie les changements de la lecture par l'intégration d'une part de fiction dans une autobiographie, par exemple ; on peut alors observer les répercussions d'un cadre référentiel qui se

trouve bouleversé voire déconstruit. Cela se décèle notamment dans les jeux instaurés par la présence de ce que Robert Alter appelle « l'autoréférence textuelle systématisée », qui vise à l'intrusion dans le fil narratif du roman et provoque un dérèglement des genres normatifs instaurés ; il s'agit par la même occasion de réfléchir sur les jeux narratifs et intellectuels produits par cette métatextualité et ce rapport brouillé entre les différentes positions du narrateur et de l'auteur, jeux qui influent sur la lecture et appellent à la participation d'un « lectant jouant » et d'un « lectant interprétant ». Aussi dévoiler la structure des jeux fictionnels, mise en abyme dans une fiction, offre un nouveau cadre de réflexion sur les mêmes thématiques déjà exposées ; cette réinvention, ou plutôt, cette résurgence des thématiques identitaire et mémorielle semble néanmoins profiter de la mise à distance temporelle des auteurs pour en faire de même dans les deux ouvrages de corpus.

C'est d'ailleurs précisément ce qu'on peut constater dans l'entrecroisement au niveau narratif et diégétique ; on peut en relever l'exemple lorsque dans le chapitre 20 d'*Ordesa*, le narrateur revient de manière rétrospective sur un événement qui l'a marqué mais qui se trouve rendu incertain par le brouillage de sa propre perception. Le narrateur explique au travers d'une temporalité diégétique ce qui lui est arrivé avec un des prêtres de l'Église tout en émettant des commentaires avec une voix autoriale extradiégétique, au travers des réflexions autocritiques. Cela amène à un entrecroisement des temporalités perturbées qu'on peut repérer par l'utilisation aléatoire du présent de l'indicatif et de l'imparfait ; de plus, l'abondance de formes interrogatives contribue à semer le trouble d'un auteur-narrateur tiraillé entre le passé et le présent. On retrouve également une alternance de phrases avec un présent de vérité générale qui contient des formules quelque peu stéréotypées : « Que yo era el culpable. Que dejarían de quererme. Que había sido malo. Que no los había querido suficiente [...] »¹⁰. Son « moi », son identité et son histoire semblent, par conséquent, être un point de départ à la réflexion tout en constituant malgré tout un frein par cette perspective interne qui empêche une vraie réflexion distanciée ; d'où la tentative de mise en réciprocité par un narrateur extradiégétique. C'est ce à quoi nous avons affaire dans le roman *El monarca de las sombras* qui présente deux narrateurs, représentant tous deux Cercas : l'un semble appartenir à l'histoire de la diégèse en se déguisant sous les traits du protagoniste par le biais du « je » – d'ailleurs, ce qui est intrigant réside dans le fait qu'il soit dévoilé par le second narrateur extradiégétique, présent hors de la temporalité du fil narratif – en ce sens qu'il recouvre une voix autoriale au travers des commentaires antérieurs à la narration : « Ésa fue la decisión que tomé : no escribir la historia de Manuel Mena, seguir no

¹⁰ *Ordesa*, p.67.

escribiendo la historia de Manuel Mena. »¹¹ ; « En cuanto a las dos anécdotas, todavía las recordaban con una exactitud improbable dos ancianas de casi cien años a quienes Javier Cercas conocía desde niño [...]. Cuando Javier Cercas empezó a visitarlas, ambas mujeres seguían residiendo en Ibahernando »¹². C'est précisément cette dimension rétrospective et la mise en perspective d'un narrateur rendu personnage par la deuxième figure narrative qui permet au lecteur de découvrir les procédés fictionnels du roman et lui donne accès à la « troisième vérité » recherchée par Cercas et par le « lectant jouant » de Michel Picard.

Il semble, de surcroît, intéressant de parler des travaux de Manuel Alberca qui s'est concentré sur les « novelas del yo » ou « romans du je », où les postures narratives acceptent justement la frontière entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque, entre la fiction et la réalité. Dans les romans de Cercas et de Vilas, il ne s'agit pas de présenter ces ouvrages comme une fiction mais au contraire comme une réalité autobiographique ; seulement, on constate là la présence de régulateur de cette vérité romanesque par les interventions métatextuelles et autocritiques qui remettent en question l'idée de perspectivisme et l'autorité que le « je » autobiographique confère au texte. Grâce à l'entrecroisement des niveaux diégétiques, extradiégétiques et métadiégétiques, introduits dans ces romans autobiographiques, le lecteur peut accéder à une vérité, une troisième vérité – celle que Javier Cercas expose dans son essai *Le point aveugle* – qu'il va appréhender par le biais des figures fictionnelles qui sèment l'ambiguïté. Dès lors, on peut finalement citer un passage de l'ouvrage critique de Cercas, *Le point aveugle*, qui illustre bien ces éléments que nous avons soulignés au sujet des conséquences du genre romanesque sur l'autobiographie et son pacte : « Je me rends compte que je n'ai pas mentionné le plus élémentaire : c'est que je suis avant tout un romancier et que, même si j'ai également pratiqué l'essai et la chronique, je n'ai agi dans ce livre, ni comme un chroniqueur, ni comme un essayiste, mais comme un romancier ; c'est-à-dire, comme un écrivain imprégné des techniques du roman et disposé à s'en servir : la structure du livre [...] est celle d'un roman ; maints procédés techniques – de l'usage du discours indirect libre à l'organisation du texte [...] – sont aussi ceux d'un roman ; des éléments essentiels de la narration, comme l'ironie ou la perspective multiple, font partie intégrante du genre, de même que la vision ambiguë et polyédrique de la réalité qui est présentée à travers eux; enfin, lorsque j'écrivis le livre, mon plus grand souci fut sa forme, et un écrivain en général – et un romancier en particulier – est avant tout quelqu'un concerné par la forme, quelqu'un qui sent que, dans la littérature, la forme est

¹¹ *El monarca de las sombras*, p.23.

¹² *El monarca de las sombras*, p.32.

le fond et que c'est uniquement par la forme – par la réécriture et la réélaboration virtuellement infinie des phrases et de la structure d'un livre – qu'on parvient à accéder à une vérité qui à défaut resterait inaccessible. »¹³. Il s'agit là de saisir la tension instaurée par l'auteur-narrateur entre la vérité du roman et celle de la « réalité » : la dimension cognitive primordiale de la forme littéraire fait éclore une vérité, nouvelle et différente dans la mesure où elle se fonde sur l'écrivain et son œuvre pour se créer. C'est en ce sens que nous pourrions parler d'une réalité extérieure au roman face à une réalité intérieure, inhérente au roman qui la fait exister.

Après avoir analysé la manière dont la « posture autobiographique » produit différentes positions narratives scindées, il s'agit d'aborder comment cela relève de l'écrivain dans son rapport à l'acte d'écriture, au passé et la société. Cela procède de différentes facettes qu'occupe et que partage l'auteur par le biais d'un travail littéraire soigneusement configuré et dont les facteurs ne peuvent être appréhendés sans ces éléments contextuels et ces acteurs implicites.

Par la position d'autobiographe-romancier qui engendre un déchirement auquel nous avons déjà fait allusion, les thématiques qui régissent le roman autobiographique se trouvent contrariées, notamment au travers de la quête identitaire que les figures narratives explorent ; en outre, on remarque que la structure du texte paraît s'adapter aux idées de l'écrivain. Une certaine correspondance s'exerce entre le travail de l'écrivain et la progression qu'il exerce lui-même dans l'investigation, ce qu'on observe en particulier dans *El monarca de las sombras* avec les deux narrateurs qui rendent compte des avancées de la diégèse.

On constate que le triangle formé par la même personne rend compte de la complexité de l'enchevêtrement, mais permet également d'accéder précisément à chacune des différentes temporalités de la diégèse du roman ; ainsi on assiste à la quête, la recherche d'une identité commune et pourtant unique par les trois positions et acteurs du livre au travers de l'histoire partagée. On l'observe chez Cercas avec un retour sur la mythologie, au travers du mythe d'Achille au royaume des ombres, mais aussi chez Vilas par le biais de la rétrospection d'éléments et d'événements de son enfance – en particulier dans ce voyage initiatique renouvelé vers Ordesa par le protagoniste devenu seul après la disparition de ses parents. La résurgence de ces éléments contribue à un certain éloignement, dans une certaine mesure, par rapport à la période franquiste en cherchant dans des origines plus profondes ou éloignées (ce qu'on peut déceler dans la

¹³ CERCAS, Javier, 2016. *Le point aveugle*. éd. Actes Sud, 2016. page 51-52.

photographie, avec l'épisode d'une danse qui renvoie à une époque heureuse et oubliée, perdue malgré tout par la disparition des visages de l'image¹⁴).

Aussi la fiction littéraire apparaît comme le point névralgique du lien entre le sujet d'écriture – à savoir une figure de l'écrivain, en tant que celui qui s'exprime dans et par le travail d'écriture – et son travail littéraire dans la quête identitaire : ce travail adopte justement différentes formes dans les deux romans autobiographiques, que ce soit avec l'histoire et ses faits analysés de manière très impersonnelle – ce qu'on retrouve notamment avec la figure du narrateur extradiégétique de Cercas –, ou encore avec les hypothèses et les questions restées sans réponse – soulevées par le narrateur – protagoniste de Cercas. Le livre lui-même devient la quête d'une réponse, à la manière de la posture autoriale qui pétrit son œuvre littéraire à son image : même si le roman prend parfois la forme d'un document historique, il est rappelé par son genre et par les figures fictionnelles mises en place qui brouillent les effets de réel, à la manière des différentes facettes de l'écrivain qui s'entrecroisent et parfois s'entrechoquent, et restent en quête d'une identité propre qui permettrait au roman de se trouver, lui aussi. C'est d'ailleurs pourquoi une onomastique se retrouve dans plusieurs figures, qui chacune semble vouloir interpréter et embrasser les facettes d'une identité complexe, mise en abyme dans le roman au travers des différentes figures narratives ; de ce fait, ces éléments créent, voire même conservent, les effets d'ambiguïté.

Le roman reflète la recherche identitaire en crise des deux écrivains au travers de la mise en parallèle, de la mise en réciprocité, voire l'opposition, qui créent véritablement une confusion dans le rapport des narrateurs entre eux et dans leur relation face à l'écrivain, mais aussi dans les temporalités diégétiques, qui aboutit à l'hybridité du roman autobiographique et souligne son caractère duel, qui peut se ressentir dans le combat entre le présent et le passé, entre soi et les autres.

Le contexte littéraire et identitaire confirme, en ce sens, un trouble dans le « moi » profond confronté à une histoire nationale – retrouvée par le biais des racines identitaires du passé. La quête historique se double en effet d'une quête morale, ce qui est le véritable but de la littérature, sur l'histoire purement factuelle ; de ce fait, l'idée d'une vérité unique et simple est, bien sûr, remise en question par l'omniprésence de l'ironie, des effets de dérision, qu'ils soient portés sur le narrateur et protagoniste même ou encore sur les événements historiques auxquels il est fait allusion. Au moyen des deux narrateurs évoquant en sous-entendus et en échos, la représentation de la réalité et de la vérité devient équivoque chez Cercas et c'est par une telle confrontation en biais d'un narrateur-personnage historien et de la figure d'un narrateur plus littéraire que le lecteur arrive à une troisième

¹⁴ *Ordessa*, p.120.

vérité – qui semble presque être le résultat d’un compromis – qu’il construit. Aussi, on pourrait se demander si le lecteur ne serait pas même la clé du dépassement de la dualité primaire qui pétrit les ouvrages du corpus, et en ce sens, il s’agirait de revenir à Rousseau qui, sur le même modèle dans *Confessions*, tente d’accéder à la rédemption par la mise en public de ses péchés ; alors il conviendrait de comprendre *Ordessa* et *El monarca de las sombras* comme le moyen pour l’écrivain d’accéder à son identité par l’altérité, certes venant de sa famille, mais également celle de son lecteur interprétant sa vision, son troisième œil, sa « troisième vérité ».

La destruction du cadre qui place l’appartenance d’une œuvre à un genre en particulier (par cette idée d’entre-deux du roman autobiographique que nous avons évoqué dans la première sous-partie) accentue le déchirement, car le lecteur se voit placé dans un entre-deux dit « problématique » pour Roland Barthes. L’auteur, en pleine crise identitaire duelle et en quête d’identité fait bouger le cadre et sous-tend un genre autobiographique rendu incertain par la fiction romanesque, cela étant exacerbé par le caractère bicéphale de la thématique identitaire complexe et protéiforme ; ce cadre conventionnel de l’œuvre littéraire en plein bouleversement perturbe le lecteur, le pousse à douter – un peu à la manière d’Isaac Rosa dans *El vano ayer*. Le lecteur est poussé à accepter et assumer la responsabilité de sa fonction devenue cruciale pour l’auteur au travers de la remise en question de la certitude continue du fil narratif, et le contraint à élaborer sa propre réflexion – c’est d’ailleurs une théorie que Virginia Woolf a émise, reprise par Javier Cercas dans *Le point aveugle*. Cet aspect d’une identité avec laquelle il est nécessaire de se réconcilier pour qu’elle soit reconstruite et reconnue – par les personnages de manière illusoire mais également par le lecteur, qui représentent l’altérité – se décèle dans l’interrogation du « qui » qu’on relève chez Vilas, question brûlante dans la mesure où l’identité de l’autre semble prendre le pas sur celle de soi ; l’identité est chez les deux auteurs comme blessée dans son passé, à cause des silences et des non-dits. Dans le cas de Vilas, il s’agit des phrases qui n’ont jamais pu être prononcées : « Sabía que mi madre y yo nos estábamos diciendo adiós. Un adiós no verbal, sin palabras. »¹⁵ ; « En realidad, en mi familia, [...] nadie dijo nunca : « Somos una familia ». »¹⁶ ; « Il ne m’a rien dit. Il ne m’a pas dit : « au revoir ». Il ne m’a pas dit : « je t’aime ». Il ne m’a pas dit : « je t’ai aimé. » Il est resté silencieux. No me dijo nada. No me dijo « adiós ». No me dijo « te quiero ». No me dijo « te quise ». Así que se calló.»¹⁷. D’ailleurs, la présence des guillemets autour des phrases silencieuses semble justement mettre en lumière, de

¹⁵ *Ordessa*, p.61.

¹⁶ *Ibid*, p.138.

¹⁷ *Ibid*, p.155.

manière ironique mais surtout tragique, ce vide dans le discours oral qui n'a pas pu avoir lieu ; ces guillemets, au lieu de créer un dialogue avec la famille de Vilas – aussi illusoire soit-il – soulignent de manière cruelle au contraire l'absence de forme orale dans ces mots qui auraient dû être prononcés à voix haute, mais se retrouvent toutefois simplement écrits, marqués ; ces éléments visuels d'un discours oral, mais écrit, contribuent de surcroît à accentuer l'idée de culpabilité et de regret dans un deuil impossible pour le « je » narratif. Aussi, de manière assez ironique les occurrences pour évoquer ces silences ne manquent pas dans le roman autobiographique, manière de rappeler l'intention du deuil qui est là prononcée. Il est véritablement question d'une vérité dans le but de faire le deuil, et le dialogue avec l'altérité est le moyen que les auteurs ont tous deux choisi ; et ce, par la mise en abyme d'un dialogue avec son identité propre et unique, acceptant pourtant toutes les facettes d'un « moi » à réunir avec les autres. Ainsi, il s'agit de résoudre l'énigme de son histoire, l'énigme que le livre pose et cherche à découvrir afin d'élucider celle de soi, sous le regard du lecteur-spectateur comme témoin.

On peut entrevoir une correspondance de l'ancrage identitaire dans son rapport à l'héritage familial avec l'œuvre littéraire créée par l'auteur : en outre, le roman se situe dans un entre-deux dont nous avons déjà parlé, et la perspective de l'héritage semble bouleversée par la mort de la famille, rupture également présente au niveau générique par le rejet de la période de surproduction littéraire. Aussi, et en ce sens la notion d'héritage perd tout point de repère et la crise s'avère être le seul point d'ancrage pour le roman, d'où la constante recherche de forme : « No hay vínculo. No hay nada. »¹⁸. Cette rupture participe à la dissociation des identités fictionnelles de l'auteur avec d'un côté, la facette d'un homme citoyen d'un pays porteur d'une histoire, qui correspondrait à l'idée de famille, tandis que sa figure autoriale serait en phase avec son ancrage générique littéraire. Par là même, le jeu du pluriel et de l'équivoque s'offre comme le nouvel espace littéraire pour « démasquer la structure du lisible », et c'est en cela que l'auteur s'intègre dans l'hybridité qui brise l'univoque d'un genre, d'une thématique, d'un livre ; de là, l'idée de décomposer cet héritage ancré dans l'histoire passée pour le reconstruire de manière nouvelle. Il s'agit véritablement de reconstruction dans la mesure où la vérité nouvellement découverte dans sa complexité polysémique est le point central d'un ensemble : « Pero una cosa son las palabras en un libro, y otra las palabras de la vida, diré yo. Son dos verdades distintas, pero las dos son verdades: la del libro y la de la vida. Y juntas fundan una mentira. »¹⁹. Ces éléments laissent entrevoir le rapport assurément

¹⁸ *Ordessa*, p.44-45.

¹⁹ *Ibid*, p.96.

problématique de l'entre-deux des facettes entre homme et écrivain, divergentes et éloignées l'une de l'autre ; c'est d'ailleurs pourquoi leur réunion dans un roman qui accepte la dimension duelle prouve à l'homme écrivain et au lecteur la création d'un nouveau « moi » profond, réconcilié avec son histoire, avec sa famille, en somme avec soi.

C'est également ce qui motive les jeux de franchissements des niveaux narratifs où l'articulation entre auteur, narrateur et personnage est révélée par l'une ou l'autre des figures fictionnelles ou autoriale ; on peut, par ailleurs, s'intéresser aux travaux de Wenche Ommundsen qui s'est focalisée sur le rôle du lecteur qui rentre dans les mécanismes de l'auteur et devient acteur et producteur de sens par sa réflexion active favorisée à travers le recours aux jeux réflexifs mis en place par le narrateur. Au travers de ces techniques, il s'agit de montrer une réalité double, comme l'expliquait justement Manuel Vilas au sujet de la vérité ; la représentation de la vérité dans le livre et celle dans la vie sont contradictoires et complexes, tout comme la fiction réaliste et la réalité fictionnelle qui cherchent à sous-tendre la part de création inhérente à un texte élaboré et remodelé – dans sa structure, ses procédés narratifs et onomastiques entre autres – par rapport à la réalité. Par conséquent, mettre en scène une réflexion métatextuelle rend compte d'une dimension politique dans le déchiffrement des sous-entendus ou encore des allusions. Le lecteur apparaît alors comme la clé, le troisième œil de l'œuvre – déjà vue par l'auteur et par le narrateur –, car il est lui-même impliqué dans la construction de cette vérité qui lui est donnée à jauger et juger ; comme nous venons de le dire, ce serait lui le détenteur de la dimension politique, certes omniprésente dans les deux romans autobiographiques mais dans son aspect social et historique, à la manière d'un décor laissé à la partie réaliste (après tout, le personnage incarné par Cercas est un historien en quête de faits factuels, dans les archives et dans le témoignage – avec toute la distance méfiante que ce dernier élément implique, à nouveau à cause de la perspective partielle que le témoin comporte).

Nous avons compris que c'est le rapport entre l'auteur dans son œuvre littéraire et le lecteur dans sa capacité d'interprétation qui fondent l'idée même d'une réalité propre à chacun et acceptée comme telle, à savoir équivoque ; cette réalité double, parfois contradictoire prend source dans l'omniprésence des dualités au travers des deux romans autobiographiques, dualités amorcées par les figures fictionnelles qui alimentent le conflit permanent à différentes échelles et sur différents plans. Il s'agit, en effet, de discerner ces figures duelles dans leur rapport à la forme (dont la question générique de l'œuvre), au fond (avec notamment l'identité complexe et déchirée) ou encore à la temporalité (et plus particulièrement en lien avec la diégèse).

Nous pouvons aussi observer une crise littéraire, une rupture qui se retrouve en particulier dans la forme qu'adopte le roman autobiographique de Manuel Vilas : en outre, si nous avons déjà

mentionné les éléments concernant ce que ce genre suggère dans l'acceptation de sa forme double et tiraillée, il est toutefois intéressant de remarquer comment l'écrivain amène cette hybridité plus loin par le biais de l'épilogue d'*Ordesa*. Cet appendice à l'histoire diégétique romanesque, intitulé *La Famille et l'Histoire (La Familia y la Historia)* apparaît comme une sorte de recueil de poèmes dans la mesure où les textes poétiques qui y sont apposés appartiennent à différents recueils ; en ce sens, il semble qu'on puisse associer ce recueil à une sorte de collage, de patchwork opéré par l'auteur grâce à l'intégration de poèmes de différentes éditions, dans le but de créer un recueil propre, qui acquiert un nouveau sens en phase avec le titre. Cet épilogue serait en somme la conséquence résiduelle et émotionnelle du roman, elle laisserait libre cours à la création de l'auteur ; aussi, on peut remarquer des jeux au niveau des degrés et des mises en abyme du collage, qui a lieu non seulement avec le recueil *La Familia y la Historia*, mais également dans son rapport avec le roman autobiographique en lui-même.

De ce fait, on s'aperçoit que « El Crematorio » et « La Lluvia » appartiennent à *Calor* (2008) ; « Cambrils » provient de *Gran Vilas* (2012) ; « Historia de España » et « Daniel » sont compris dans *Materia* (2013) ; « 1980 », « Retrato », « 974310439 » et « Papá » font partie intégrante de *El hundimiento* (2015) ; enfin, « Coca-Cola » et « Huesca, 1969 » sont rattachés à *Últimos poemas* (2016-2018). En ce sens, on peut constater qu'il y a un emboîtement de cette hybridité à plusieurs échelles dans le roman *Ordesa*, qui semble amener à un autre niveau la dualité réunificatrice.

En ce qui concerne Javier Cercas, la dualité complexe se trouve dans les figures fictionnelles des narrateurs qui sont mis en réciprocity l'un à l'autre ; et bien qu'ils partagent une même identité, ils revêtent chacun une facette différente de la personnalité du même homme, révélant par la même occasion la complexité de la notion identitaire qui se voit là tiraillée entre deux positions : l'historien en quête de vérité face à l'écrivain dans son processus d'écriture. On peut, en ce sens, signaler l'enchevêtrement de ces deux figures fictionnelles dans la structure même du roman autobiographique, et ce notamment dans chaque chapitre. Ainsi, par exemple, au chapitre 9, le narrateur continue l'explication de l'évolution de sa décision au sujet de l'écriture sur Manuel Mena: « Je me souviens de la première fois que je lui ai posé des questions sur Manuel Mena. Ce devait être peu après avoir commencé à récolter des informations sur lui, bien que je ne me souviens pas où ça s'est passé, ni même si ç'a été en personne ou au téléphone. [...] » ; « Recuerdo la primera vez que le pregunté por Manuel Mena. Debí de ser poco después de que yo empezara a recoger información sobre él, aunque no recuerdo dónde fue, ni siquiera si fue en persona o por teléfono. [...] «¿ Estás seguro de que quieres escribir sobre eso ? » [...] «Eso es lo que debería intentar yo si contase la historia de Manuel Mena», intervino. «¿ El qué ? » preguntó Alejandro.

«Saber», dije. «No juzgar », añadí. « Entender », aclaré. Y al final concluí: «A eso nos dedicamos los escritores. » »²⁰. Tandis qu'au chapitre 10, le narrateur-protagoniste (dans son personnage d'historien) reprend ses recherches en abordant la période de récupération de Manuel Mena après sa blessure : « Más de un mes tardó Manuel Mena en recuperarse por completa de su primera herida de guerra. »²¹. Par conséquent, on peut remarquer une correspondance entre les différentes facettes de l'identité du sujet d'écriture avec les différents chapitres du roman, avec ce que l'évolution dans les recherches amènent pour les deux, et en particulier les conséquences dans le fil narratologique, structure de l'œuvre qui semble justement être mise en abyme par celle de l'écrivain dans son rapport à ses différents « moi ».

Il est intéressant d'essayer de saisir cette réciprocité comme relevant justement d'un rapport à plus grande échelle (à la manière d'une corrélation entre microcosme et macrocosme) en ce qui concerne l'œuvre littéraire publiée et rendue publique, comme symbole d'une identité culturelle par rapport à l'identité personnelle de l'écrivain ; un écho entre l'histoire collective et l'histoire individuelle s'élabore de ce fait, et permet de mettre en relation l'histoire généalogique familiale avec celle nationale, qui contient des accords au travers des racines communes. Ce dialogue apparaît également dans l'usage des photos dans la mesure où on note que dans *Ordesa*, tout comme dans *El monarca de las sombras*, les illustrations photographiques peuvent prendre l'apparence de portraits issus d'albums de famille, ce qui rend ces images très personnelles et renvoie à une histoire généalogique propre et unique ; toutefois, on relève que certaines d'entre elles, bien que non moins symboliques pour la singularité de l'auteur et de son identité familiale, semblent se fondre dans une certaine collectivité identitaire. Nous pouvons nous pencher sur la photo de la « Seat 600 »²² qui concerne un modèle commun à une telle époque et à ce que Manuel Vilas appelle la « classe sociale moyenne ». Cet entre-deux est illustré de plus dans « la ballerine » (*la bailarina*, 1958)²³, peinture de l'oncle de Vilas conservée par le narrateur comme une réminiscence de la destruction de l'appartement de sa mère après la disparition de cette dernière, et dont l'appartement a été vidé par le narrateur-protagoniste ; c'est un élément d'illustration qui n'a d'autre fonction que d'imbriquer une histoire personnelle présente dans celle du passé, dans l'intention de faire le deuil de sa mère, mais également de sa famille et ses multiples branches généalogiques. La valeur sentimentale et

²⁰ *El monarca de las sombras*, p.161-162.

²¹ *Ibid*, p.165.

²² *Ordesa*, p.16.

²³ *Ibid*, p.331.

affective de l'objet en lui-même semble vouée à l'échec et à un oubli certain : « Cuando yo me vaya de este mundo, para Valdi y Bra no tendrá valor »²⁴. Dans le roman de Cercas, et nous l'avons déjà mentionné, il s'agit de documents d'archives – provenant d'hôpitaux, ou encore de registres de guerre – ainsi que de la maison de Manuel Mena – vouée à être vendue et à être ainsi dépossédée de cette histoire identitaire propre à la famille de Cercas, ce qui en ce sens reflète l'idée d'une histoire partagée par d'autres soldats comme Manuel Mena dans une Espagne déchirée par la Guerre civile, guerre fratricide du passé qui a laissée des marques profondes dans l'esprit contemporain des Espagnols. Cependant, il est édifiant de constater que les archives sont comparées entre elles, et c'est notamment ce qu'on peut observer lorsque les archives de Francisco Cabrera²⁵ sont confrontées par les Archives Militaires d'Ávila²⁶ ; ainsi s'élabore un véritable travail de confrontation de la vérité dans les documents conservés au travers de la fonction d'historien-enquêteur du narrateur-protagoniste.

On peut, par ailleurs, souligner cette dimension d'une identité en crise, déchirée et tiraillée dans le rythme et le style : en effet, les chapitres sont nombreux, ne contiennent parfois pas plus que quelques phrases, et il arrive qu'ils ne renvoient qu'à un aspect quelque peu trivial de la vie des parents ou de celle du protagoniste – comme celle du numéro de téléphone du père de Manuel Vilas, qui fait également l'objet et le titre du poème final. Malgré tout, ces détails recouvrent une certaine importance par leur caractère, leur fonction et participent, de manière assez surprenante, à la reconstruction de soi-même par l'auteur au travers de sa famille ; l'histoire familiale devient alors une élaboration recomposée d'une identité à accepter dans ses dimensions et temporalités différentes, et qui se crée dans le but ultime d'une réconciliation de la dualité complexe de l'identité. En ce sens, on a également affaire à un rythme qui peut sembler brisé, fracturé dans *Ordesa*, dans la mesure où certaines phrases sont accentuées par l'anaphore, ou encore par des figures d'intensité comme l'énumération qui prend par moments la forme d'une gradation *crescendo* : « El rito de las monarquías es el mismo: un padre y un hijo. El rito de las sociedades del siglo XXI es el mismo : padres e hijos. »²⁷, où l'on peut remarquer qu'il s'agit de voir une mise en parallèle des structures formelles, tout comme deux temporalités, deux époques elles aussi impliquées dans cette structure ; « Cuando era un niño yo lo sabía, sabía eso. Por eso quería que me

²⁴ *Ordesa*, p.331.

²⁵ *El monarca de las sombras*, p.149.

²⁶ *Ibid*, p.152-153.

²⁷ *Ordesa*, p.82.

sacaran a pasear. Quería que la gente viera que yo era su hijo. Cuando me sacaban a pasear mis tíos, sufría, porque no los sentía tan guapos. Creo que fue la primera vez que anidó en mí la vanidad social, la vanidad de exhibir una posesión codiciada. Quería que los demás me envidiaran, me respetaran, me halagaran, porque mis padres eran especiales. Creo que he rescatado un sentimiento que estaba en mi memoria profunda [...]. »²⁸, où sont enchevêtrées trois anaphores verbales formées en entrelacs et qui rappellent les formes poétiques versifiées ; « Parecía otro hombre. Parecía un héroe, parecía una leyenda. Parecía un dios. »²⁹, dont la gradation *crescendo* semble prendre toute son importance par des mots scandés, mots qui sont d'autant plus marqués qu'ils n'ont de manière ironique jamais pu être prononcés à voix haute. Cette structure anaphorique dans une gradation *crescendo* apparaît également chez Cercas au travers du pronom relatif explicatif « que » dans « Que ha muerto [...] »³⁰, lorsque son narrateur-personnage tente de révéler la vérité de la mort de Manuel Mena à sa mère – sans réussir à le faire finalement, ce qui provoquera des conséquences sur l'issue du roman, que nous verrons plus tard – et les partage avec le lecteur. Néanmoins, cette tentative échoue et ne reste que le mot « rien » final, donné à la famille en tant que seule vérité dicible. Ces mots impossibles à prononcer sont, de surcroît, présents dans l'onomastique même de la famille : on constate que le narrateur donne à ses enfants des surnoms de musiciens, mais qui plus est de manière entrecoupée. Brahms et Vivaldi deviennent ainsi Bra et Valdi, « prénoms » par lesquels Manuel Vilas désigne ses deux enfants. Par le biais de cette coupure de Brahms et Vivaldi, on peut entrevoir également l'idée de rupture d'une identité fragmentée mais propre à elle, propre aux enfants de Vilas. Cela pourrait tout aussi symboliser la part d'une identité qui meurt avec celle des parents, de l'héritage enfoui qui est sur le point d'être oublié – ce dont le narrateur a conscience dans *Ordessa* ; de là, nous pourrions faire le lien avec les photos comme le support d'une histoire écrite et vue, observée et montrée au lecteur qui devient, à son tour, spectateur et acteur de cette recherche d'interprétation qu'on observe dans les analyses de Vilas.

Le lecteur se retrouve aussi déstabilisé par le style ironique quelque peu décalé par rapport au sérieux des événements : par exemple, le fait pour le narrateur de compter le temps dont chaque invité dispose pour saluer le roi et la reine d'Espagne lors d'une cérémonie officielle : « Mide el

²⁸ *Ordessa*, p.83.

²⁹ *Ibid*, p.163.

³⁰ *El monarca de las sombras*, p.269.

tiempo que dura el saludo a los reyes de España. Lo mide con su cronómetro. Son seis segundos y noventa y dos centésimas de segundo. Ese es el tiempo concedido a cada invitado. »³¹.

Ces dualités amorcées par les figures fictionnelles nourrissent et rendent compte d'une thématique complexe qu'est l'identité, et c'est pourquoi on retrouve cette intrication de différentes idées à différentes échelles dans les deux romans autobiographiques, et qui semble mettre en lumière une histoire collective et non plus seulement personnelle, déchirée par l'histoire et les racines à double face. Par conséquent, on peut de prime abord souligner le rapport en quelque sorte microcosmique et macrocosmique entre l'écrivain et son pays – ou plutôt son identité culturelle. En outre, nous l'avons déjà mentionné, l'écrivain se trouve intimement lié à la société dans laquelle il évolue, société littéraire et société politique, qui contiennent toutes deux une histoire en résonance mais également en confrontation. Il convient de rappeler que la société espagnole s'est en partie construite autour des silences et des non-dits à propos de la Guerre civile, guerre fratricide incapable d'assumer le poids des mots ; d'où les conséquences de la société sur l'acte d'écriture, sur les groupes d'écrivains formés, ainsi que sur les thématiques abordées et leur style. C'est pourquoi, après avoir exploré l'histoire littéraire et l'influence sur l'ancrage générique littéraire des deux œuvres du corpus, mais aussi et surtout sur une grande majorité des œuvres de manière générale, nous pouvons apercevoir et affirmer l'existence d'une corrélation entre les dualités présentes dans l'histoire sociale espagnole et dans les ouvrages littéraires contemporains produits. Car c'est bien là que réside le paradoxe d'une identité personnelle re-découverte qui a besoin d'être reconnue par l'altérité, par les autres pour exister ; d'où le rapport tendu entre intérieur et extérieur. L'image d'une Espagne double, divisée entre les secrets et les mensonges, d'une histoire présente mais pourtant indicible, silencieuse, semble régir les deux romans dans la conception de leurs thématiques, à commencer par un certain conflit qui perturbe l'identité collective que les deux auteurs ne montrent qu'à demi-teinte : l'identité des narrateurs trouve son contrepoint dans l'omniprésence de l'altérité, qui prend une part plus importante que l'identité même de Cercas et de Vilas ; à chaque fois qu'elle est évoquée, la famille se présente sous le jour d'une altérité généalogique, d'une rupture dans la continuité généalogique qui devrait avoir lieu. C'est d'ailleurs ce qui est accentué dans le roman de Vilas par le biais de l'idée fantomatique de son « moi », en écho avec celui de ses parents : la dimension de spectre prend le pas sur son identité et l'altérité s'avère perturber sa notion antinomique. On le remarque notamment dans le chapitre 18, avec l'apparition de ses parents en tant que fantômes en face du miroir devant lequel le narrateur se

³¹*Ordesa*, p.42.

tient ; il est très intéressant de relever qu'il souligne cet événement, pour le moins folklorique, comme un élément microcosmique et symbolique d'une histoire plus collective que celle de sa simple famille: « [...] pueden venir con fantasmas enfermos, con fantasmas sucios, horribles, enfurecidos [...]. Fantasmas de la historia de España, que también es un fantasma. »³². Les parents du « je » devenus fantômes brouillent la propre identité narratrice, jusqu'à la pervertir elle aussi : « [...] jusqu'à ce que je devienne un fantôme. ». Derrière cette allusion se cache les sous-entendus d'une histoire espagnole cachée, disparue par ces témoins qui meurent ; les personnes représentant la génération des parents de Vilas appartiennent à une histoire commune de l'Espagne, qui malheureusement disparaît au fur et à mesure que ses membres s'évanouissent, qui plus est sans avoir pu parler ou témoigner avant de partir : « Mi padre fue un artista del silencio. »³³. Le silence et le non-dit semblent, de manière paradoxale, envahir le roman et en deviennent omniprésents ; c'est ce qu'on peut apercevoir au chapitre 69, qui comprend de nombreuses occurrences répétitives du mot « silence », ce qui crée un brouillage ironique entre le sens de ce mot et la manière dont il est surreprésenté dans *Ordessa*, comme s'il s'agissait là de chercher à combattre la peur des mots et en particulier la peur de ce mot, symbole d'une histoire espagnole meurtrie.

On remarque notamment cet aspect d'une histoire que les auteurs cherchent à réécrire, à retrouver pour mieux s'en éloigner dans *El monarca de las sombras*, où le rapport au passé est profondément exploré, et ce en particulier dans la mythologie et le *kalos thanatos*³⁴, mythe qui se trouve être détruit. On pourrait comprendre cette référence à la mythologie grecque dans l'intention d'éluder celle au franquisme de manière directe, en en cherchant une autre ; cependant, comme nous venons de le rappeler, ce mythe est détruit par le narrateur dès le début. Aussi, il s'agirait de voir là la fin d'un espoir et d'une illusion au travers de l'accès à la troisième vérité qu'est celle de la mort simple et pure. Cette vérité découverte laisse un grand vide, comme l'atteste la description de la maison familiale abandonnée et poussiéreuse, ruines qui pourraient être le symbole de ce silence mis à nu, et révélant une histoire dont il ne reste plus rien, ou presque.

Ce traitement de la notion de passé au travers des fantômes est crucial dans la mesure où ces personnages fantomatiques créent un lien entre identité et altérité par le biais du plan collectif qu'ils instaurent : l'histoire personnelle de la famille se retrouve plongée dans une dimension plus collective par les fantômes qui mettent en lumière l'histoire – fantomatique – d'une Espagne perdue

³² *Ordessa*, p.64.

³³ *Ibid*, p.60.

³⁴ *El monarca de las sombras*, p.19 ; 261.

dans le passé sans mots : « Se mezclan en mi cabeza mil historias. »³⁵. Cette dimension entremêlant le particulier et le commun renvoie à l'impossibilité de se défaire de son histoire, d'une histoire qui appartient à tous et à chacun ; c'est d'ailleurs pourquoi le narrateur se sépare en deux entités distinctes – l'une liée à l'histoire de manière personnelle et l'autre essayant de s'en détacher par la mise à distance vis-à-vis de la diégèse historique – dans le roman de Cercas et devient une troisième personne chez Vilas : « Me veo, al fin, como una tercera persona. »³⁶. En ce sens, cette thématique de l'altérité pour atteindre l'identité rejoint l'idée de Rousseau dans ses *Confessions*, dans la mesure où il voyait précisément en l'examen public et en les autres une réalité différente qui allait lui permettre de revenir sur soi ; en somme, d'extérioriser son « moi » intérieur pour mieux le cerner. Ce jeu des dualités dans les thématiques en contradiction, en confrontation même avec leurs notions contraires ravive l'idée d'une identité brisée et en quête de soi ; d'où l'alternance entre l'occultation et le dévoilement, entre le moi et les autres, entre le passé et le présent, entre le vrai et le faux, entre les noms et les surnoms, entre la vérité de la fiction littéraire et celle de la vie, qui attestent d'un entre-deux dans lequel l'auteur se trouve, tant par sa position humaine et espagnole que littéraire.

Enfin, il convient de rappeler que cette dualité est symptomatique de la perpétuelle recherche de nouvelles structures dans l'espoir d'atteindre une nouvelle vérité, qui serait en phase avec les « besoins » de l'écrivain mais également du lecteur. Par conséquent, il est nécessaire de se pencher sur les « romans et nouvelles du point aveugle », qui placent l'ambiguïté, la contradiction, le paradoxe et l'ironie en leur centre. Le roman ambigu est polysémique, et il admet donc davantage d'interprétations et de sens, dont le lecteur peut être maître : « Les vérités de la littérature, surtout celles du roman, ne sont jamais claires, précises et manifestes, mais ambiguës, contradictoires, polyédriques et fondamentalement ironiques »³⁷. De ce fait, il s'agirait d'accepter les deux vérités, les deux histoires proposées dans les deux romans, dans la mesure où elles sont toutes deux, chacune à leur manière, vraies et légitimes ; ce serait là le but de l'œuvre littéraire, à savoir ouvrir vers une dimension bicéphale et double de l'Histoire, de la vie, de l'identité enfin.

Ces deux vérités de l'histoire, ces deux acceptations se retrouvent enfin dans le traitement des temporalités, et ce par les deux auteurs : en effet, comme nous l'avons déjà expliqué lorsque nous abordions les facettes de la thématique identitaire, le narrateur-personnage se trouve dans les deux cas tiraillé entre le passé – notamment représenté par la généalogie ainsi que l'entremêlement d'une

³⁵ *Ordessa*, p.18.

³⁶ *Ibid*, p.41.

³⁷ *Le point aveugle*, p.186.

histoire personnelle et collective dans le sens d'Histoire et d'histoires – et le présent qui atteste d'une volonté de reconstruction de son « moi ». De ce fait, on peut mentionner l'intention qui en émane, à savoir les « retrouvailles » qui cherchent à réunir cette dialectique continuelle et omniprésente entre les deux histoires et leur époque respective. Cela nous permet de plus d'appréhender l'idée centrale qui régit les deux textes, et qui d'ailleurs provoque ce lien perturbé dans les temporalités : il s'agit de voir comment la reconstruction présente de sa personne, de « soi » passe par le passé. Aussi, en ce qui concerne le voyage tant physique que psychologique vers le passé, on peut mentionner le retour de Cercas, en tout cas du narrateur-personnage à Ibahernando, son village natal en Estrémadure, afin de découvrir la vérité et de renouer avec son histoire personnelle – alors même que le prétexte donné est le motif professionnel, proposé par le personnage-historien. L'idée de réunion du double temporel est accentuée par les deux narrateurs dans *El Monarca de las sombras*, en particulier parce que chaque narrateur appartient à la diégèse de manière différente : l'un des narrateurs est fidèle à la diégèse en racontant la biographie de Manuel Mena au fil de ses recherches, tandis que l'autre s'attache au processus d'écriture – extradiégétique, soit dit en passant – et semble surplomber l'autre. C'est ce qu'on peut observer dans l'enchevêtrement de ces deux narrateurs habitant chacun une temporalité différente – par exemple dans l'alternance des deux instances narratives entre le chapitre 9 et 10 –, ce qui met en lumière une certaine distanciation entre les deux. Par le biais de cette volonté de connexion par le passé, il est question de rendre compte d'une histoire silencieuse, symptomatique d'une Espagne brisée, fracturée et divisée par les contradictions et les non-dits, et dans l'impossibilité d'une vraie mémoire qui a perdu son sens. Finalement, la réflexivité présente dans les deux romans joue, elle aussi, un rôle dans ce trouble, dans la mesure où elle mène à des jeux subtils sur la diégèse et sur la focalisation interne et presque externe par moments, par rapport à ce personnage qui se connaît mais qui se juge, se trouve distancié de soi par les remarques autocritiques et rétrospectives chez Vilas et par la mise en réciprocity des deux narrateurs de Cercas.

Les racines familiales créent ainsi le fil directeur de la narration dans les deux romans, devenant le point d'ancrage pour une identité en pleine recomposition. Nous avons déjà émis cette hypothèse au sujet d'une relation microcosmique et macrocosmique entre l'Histoire de l'Espagne et ces histoires que les deux auteurs nous offrent au travers de ces romans dont la forme, dont les thématiques, enfin dont le rapport aux temps et aux époques se trouvent brouillés et paralysés dans un entre-deux impossible à démêler, dans l'intention de relier le passé et le présent, de les accorder au travers de la réconciliation familiale, malgré une tentative qui s'annonce pourtant illusoire.

Si l'identité se trouve véritablement déchirée face à ces multiples problématiques et les facettes qu'elles engendrent pour les deux auteurs, il n'en reste pas moins que les figures narratives des deux romans vont tenter de se lancer dans une quête identitaire afin de récupérer une certaine unité filiale, une mémoire identitaire généalogique pourtant impossible à retrouver et vouée à disparaître.

Les tentatives de réenracinements

Dans cette partie, nous allons nous intéresser aux intentions de cette volonté de conservation d'une mémoire pourtant déjà inconsciemment perdue et développée au travers de l'écriture dans une esthétique du vide.

La filiation apparaît comme le point névralgique des deux œuvres, régie par une trinité temporelle qui souligne une rupture. La mise en récit permet de construire un rapport avec le lecteur qui est fondé sur l'immédiateté et touche au vécu, à l'intime qui s'ouvre sur une dimension universelle. Comme nous l'avons explicité, il convient de rappeler que les deux romans sont construits de telle manière qu'ils arrivent, au travers de l'usage des narrateurs et des documents, à toucher à une certaine universalité que l'on peut qualifier d'« individualisante », de par la dimension testamentaire que prennent les romans. L'acte d'écriture et l'insertion documentaire et photographique contribuent également à cette idée de trace à laisser par rapport à une thématique éphémère, et une « éphémérité » temporelle. Aussi, on peut remarquer dans cette perspective une constellation de différents « je » par le jeu des positionnements, qui permet de rendre une certaine universalité au travers de l'individualité, du dialogue constant entre les différents narrateurs et les différentes temporalités et identités qu'ils incarnent – dans le cas de Cercas – et des instances autoriales – dans le roman de Vilas. Le narrateur et le narrataire, destinataires du message narratif, rendent compte d'un dialogue constant, et ainsi d'une identité dynamique qui concilie identité et diversité en pleine construction.

On observe également la structure romanesque, qui n'est pas forcément intellectualisée mais suit un cours propre au narrateur en quête d'identité et de lien entre le passé et le présent : cela se perçoit notamment dans les dialogues entre le narrateur du « je » et la mère de ce dernier dans *El monarca de las sombras*, où le discours n'est pas forcément construit et semble parfois même décousu et confus. L'absence de réponse à la question posée au début du roman de Cercas semble trouver sa résonance dans la fixation illusoire de la présence des parents de Manuel Vilas dans *Ordessa* en ce sens que le travail de récupération de l'identité qui fait exister semble impossible à réaliser, d'où le travail sur une absence marquée par son omniprésence, sur une trace rendue concrète par sa disparition au travers des deux romans.

L'écriture devient alors un point d'ancrage d'une époque effritée et vouée à disparaître. Aussi les mots apparaissent comme un moyen de graver leur signification dans le papier, de leur donner une matérialité au travers de l'encre ; ils rendent compte de cette époque et lui donnent un caractère immuable, et presque éternel. Engraver les mots dans le papier permet, en ce sens, de conserver l'idée d'une génération précise. Cette volonté de conservation se remarque, par ailleurs, dans la trinité temporelle mise en place dans les deux romans, qui néanmoins souligne la rupture entre les différentes générations qui ne partagent pas les mêmes perspectives, visions. Aussi, on peut remarquer l'usage du changement de temps dans le cas du roman de Manuel Vilas, où l'alternance entre différents temps du présent et du passé révèle un entre-deux fragile, une impossibilité de trouver un équilibre qui semble précaire et vouée à l'échec. Cette incapacité s'observe, par exemple, dans la contradiction interne entre le passé simple, l'imparfait et le passé composé, ces trois temps ayant des fonctions différentes dans la temporalité qu'ils comprennent et encadrent : on retrouve aussi bien « mi padre fue » et « mi padre era » que « mi padre ha sido » tout au long du livre, et cette espèce de contradiction permet justement d'appréhender la difficulté d'ancrage dans une temporalité précise. De plus, la présence du présent contribue également à cette dimension multi-temporelle, ou plutôt il s'agit de cette trinité temporelle et générationnelle qui met en évidence les liens filiaux rompus, réunis dans le roman au travers de cet acte d'écriture, de témoignage si important. Ces temporalités en confrontation se retrouvent également dans le roman de Cercas, notamment au travers des figures narratives, ce dont nous avons déjà parlé dans la première partie.

Les alternances des temporalités dans les deux romans nous amènent à étudier la question du vide, directement liée et nous allons analyser comment. Il convient tout d'abord de définir ce que l'on entend par vide, car les deux romans l'interprètent différemment : le vide prend ici le sens de disparition, ou plutôt de ce qui était et n'est plus. Il apparaît alors comme un processus lors duquel le vide prend peu à peu toute la place et dont la présence s'impose, sans que l'on puisse y remédier ; nous pouvons, par exemple, faire référence aux souvenirs qui s'effacent et ne laissent que le vide. Le vide est une notion assez complexe et paradoxale en elle-même dans la mesure où c'est une présence malgré tout, nous remarquons le vide parce qu'il nous apparaît. Le vide est d'ailleurs omniprésent dans les deux romans, ce qui rend cette absence d'autant plus intéressante puisqu'il s'agit d'une disparition, mais l'objet disparu a justement fait place au vide. Il convient alors de prendre cette notion avec beaucoup de prudence, car le vide n'existe que parce qu'on le remarque, et il est remarqué précisément parce qu'il a remplacé une présence et cette présence se trouve à présent vidée de ce qu'elle était.

C'est la raison pour laquelle nous pouvons parler du paradoxe du vide, tout comme la figure oxymorique du silence assourdissant que nous pouvons, par exemple, mentionner de manière analogique. Le fil narratif permet justement d'accentuer cette absence présente puisqu'au travers des instances narratives et des commentaires du narrateur, nous pouvons mieux appréhender ce qui l'habite mais est sur le point de disparaître. L'acte d'écriture participe ainsi de cette impression dans la mesure où cette non-existence est soulignée précisément par son existence au travers d'une écriture matérielle, le narrateur devient le point central dans cet acte de médiation entre différents acteurs. Le livre en tant qu'objet, que matérialité des mots exprimés et rendus visibles et palpables sur le papier qui les contient, les supporte et les met en valeur. Ces mots obtiennent une sorte de présence et de matérialité précisément à travers cette mise en papier qui est inhérente au processus de rédaction et de publication.

Le vide apparaît à différentes échelles, il peut recouvrir le plan psychologique comme le plan physique : nous l'avons en effet expliqué auparavant, le vide peut être mis en relief par la disparition d'un objet ou par la disparition d'une personne. Dans les deux cas, il s'agit de souligner l'omniprésence du vide dans les deux romans du corpus, et de comprendre le rôle de l'écriture dans cette mise en évidence et cette accentuation qui nous apportent des éléments véritablement édifiants pour l'étude du vide tant psychologique que physique ainsi que les échos, les résonances émises tout au long de la narration.

Dans le roman de Cercas, le vide est incarné par la maison du grand-oncle qui est sur le point d'être vendue, et le cas le plus probant de ce vide omniprésent se déploie au cours de la scène où la mère du narrateur se retrouve dans la maison de Manuel Mena. Ce qui est intéressant à analyser et déchiffrer est le moment où les rideaux sont ouverts et où la lumière rentre dans la maison, « éclair[ant] des milliers de particules de poussières flottant dans l'air confiné ». En outre, ces particules de poussières peuvent connoter les traces testamentaires laissées par ce grand-oncle mort, ou peuvent symboliser le signe de l'effritement de la mémoire et des souvenirs de Manuel Mena dans l'esprit de la mère qui se retrouve entourée par cette poussière en morceaux, ces particules qui soulignent l'idée d'un morcellement. Enfin, nous pouvons faire un rapprochement prudent, mais néanmoins intéressant, entre l'idée de ces particules de poussière et celle des cendres omniprésentes dans le roman de Vilas, comme seule réminiscence du corps du père de ce dernier. Effectivement, il s'agit dans les deux cas d'une trace de quelque chose qui a disparu, ces images appartiennent à ce vide psychologique dont les deux narrateurs parlent, vide ici extrêmement symbolique puisqu'il est représenté par quelque chose de physique qui accentue l'idée de disparition et de perte. Cela est, qui plus est, marqué par l'écriture et le fil de la

narration avec les différentes occurrences de ce vide et de cette représentation du vide. Finalement, en ce qui concerne le roman de Cercas, il est intéressant de voir à quel point la question des souvenirs et de la mémoire est problématique dans la mesure où la maison semble incarner le personnage de Manuel Mena et semble être le dernier bastion physique de sa présence et de son existence.

Et d'ailleurs, tout au long du roman se pose la question de ce qui va advenir de cette maison familiale, la bâtisse et sa symbolique sont menacées de disparaître, et c'est pourquoi ce thème est omniprésent dans les conversations avec la mère du narrateur, qui voit en cette maison un symbole identitaire de son frère, et s'inquiète en permanence de la question du devenir de la maison. C'est là que nous pouvons précisément comprendre cette idée d'un vide, d'une disparition rendue présente par cet acte d'écriture qui met en évidence les conversations des deux personnages.

Nous pouvons passer au cas de Vilas et comprendre à quel point ce vide est édifiant en ce sens que nous avons là le même effet : le père du narrateur se retrouve matérialisé par les cendres, seule matérialité qu'il reste de son corps et de son existence – la matérialité des fantômes de Vilas n'existe que de manière psychologique. Cependant, les cendres ne sont pas les seuls souvenirs matériels de la famille puisque des fantômes sont également mentionnés par le narrateur, ce qui nous amène à repenser la représentation et la signification du fantôme : ici, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une trace à l'échelle psychologique, puisqu'elle n'a pas de matérialité propre, palpable.

Cette immatérialité rappelle de ce fait par son existence son inexistence et souligne la question de la présence par l'absence que l'on peut observer au sein du roman de Vilas, qui utilise ce procédé de narration pour intensifier l'effet oxymorique et paradoxal. Nous pouvons tout d'abord, dans cette intention, analyser la question des dates qui a une grande pertinence dans notre étude : en outre, les dates sont bien souvent accumulées, mises côte à côte comme si elles n'avaient pas de vraie signification, comme si chaque année n'était pas propre mais que les années passées s'effaçaient et perdaient de leur sens. Le procédé d'accumulation utilisé retire la valeur d'une année particulière, elle est vidée de son sens, de ce qu'elle représente dans ses événements historiques et personnels. « Peut-être en 1992, ou en 1993, en 1999 ou en 2001, ou alors en 1996 ou en 2000, dans ces eaux-là »³⁸ : c'est là l'exemple le plus probant de ce vide de la mémoire, de

³⁸ *Ordessa*, p.17.

ces dates qui s'amoncellent de manière paradoxale et remplissent de vide la symbolique même de chaque date, de chaque année.

Dans un autre registre, la question des fantômes que le narrateur protagoniste évoque dans *Ordessa* est éminemment intéressante à approfondir dans notre étude étant donné que cette dimension rejoint celle des ombres abordées dans le roman de Javier Cercas. Il s'agit dans les deux cas d'une présence absente, de quelque chose qui est sans tout à fait être, un peu à la manière de ce vide omniprésent dans les deux ouvrages. Nous pouvons, en outre, établir une analogie entre les fantômes et les ombres puisque ces deux notions renvoient à l'idée d'une personne absente, bien que cette absence soit soulignée et rendue présente par ces figures. En outre, nous pouvons souligner le fait que cette dimension est également présente dans le titre du roman de Cercas, où il s'agit là d'une référence qui renvoie à ce principe oxymorique que nous avons évoqué juste au-dessus, à savoir l'idée de l'absence présente et même omniprésente, de la mort vivant dans un royaume à part, qui rend précisément compte de cette réalité. Le titre fait, en effet, référence au royaume des morts, des ombres, comme résidus de la matérialité de la personne ; ce qui est là intéressant à analyser, c'est cet entremêlement entre soi et l'autre, puisque l'ombre d'une personne morte peut certes exister, mais uniquement au travers de l'esprit d'une autre personne, ce qui implique l'idée que nous avons déjà développée, à savoir l'existence d'une identité personnelle qui ne peut se faire qu'au travers de celle des autres, que les autres reconnaissent comme telle.

L'immatérialité des ombres semble effectivement rappeler les âmes des morts qu'elles peuvent représenter, tout en gardant cette part de réalité lourde puisque l'ombre, sans être matérielle, est visible et présente tant physiquement que psychologiquement.

Ce qui est intrigant, c'est de comprendre que ces éléments se distinguent par leur absence, leur présence est précisément mise en avant et rendue visible par cette absence. C'est en cela que l'on peut se pencher sur les moyens littéraires employés pour accentuer ce procédé : en outre, on remarque que dans les deux cas, il s'agit d'écrire cette absence, d'en rendre compte. L'écriture apparaît comme un acte testimonial, qui rend compte d'une histoire, ou plutôt de l'imbrication de plusieurs histoires. L'acte d'écriture permet justement d'appréhender cette absence qui n'est pas omise mais au contraire relevée de manière paradoxale ; aussi, l'idée de l'ombre développée dans le roman de Cercas semble pertinente puisqu'elle avertit de la présence de quelque chose, voire de quelqu'un. Finalement, il s'agit là de comprendre que cette ombre peut recouvrir de nombreuses significations et interprétations, et c'est là toute la subtilité de cette image : l'ombre peut être remplie par son concepteur, prendre la forme que ce dernier souhaite. Cette figure clé du

Monarque des ombres permet de donner tout son sens à la notion de roman témoignage, dans lequel chacun – ou plutôt chaque lecteur – peut reconnaître un visage, une idée enveloppant l’histoire développée dans le roman mais trouvant aussi une résonance personnelle. Cette notion cristallise cet aspect paradoxal révélé au travers des romans.

C’est en ce sens qu’on peut se rendre compte de la différence avec la précédente génération de 50, où la toile historique de fond prenait là véritablement le pas sur la toile narrative. En outre, le contexte historique était véritablement le cœur de la question narrative et cela peut s’exprimer par le fait que la mention de certains noms, de certaines notions avaient un sens bien plus prenant à cette époque que dans les récits contemporains. Aussi dans les deux ouvrages du corpus, la mention de Franco n’est faite qu’une fois dans *Ordesa*, sans jugement politique critique ; et de manière implicite avec *El monarca de las sombras*. Pourtant, dans la Génération de 50, ce nom était omniprésent. C’est ce qu’on peut repérer dans des romans comme *Memorias de un niño de derechas* de Francisco Umbral, où il est fait à plusieurs reprises mention du Général Franco: « [...] en las enciclopedias escolares dicen los romances guerreros, que el fusil me lo da Francisco y con el fusil su palabra, versos de don Agustín de Foxá, leyenda del César Visionario, con Francisco a caballo, dibujo en contratipo, fotografía quemada [...] »³⁹.

Par conséquent, cet indicible se fait remarquer et interroge dans la mesure où cette absence onomastique peut avoir un lien avec l’intention de deuil présente dans les deux romans autobiographiques, non seulement avec la famille des auteurs mais également avec l’Espagne franquiste, le passé douloureux. On peut aussi y voir le signe de la contemporanéité des œuvres, en ce sens que le problème de cette question historique s’est déplacé à la notion de legs, de réunification des époques et des générations afin de dépasser ces silences et non-dits, néanmoins omniprésents dans la poétique des deux œuvres. Ces deux dimensions s’entremêlent tout en attestant d’une certaine rupture, et ce par la création d’une forme nouvelle de mémoire – notamment par le biais de l’indicible, des noms cachés sous les mots.

De plus, ce qu’on peut également souligner dans la scène évoquée⁴⁰ est la présence de ces fantômes à travers le miroir que nous explique le narrateur ; et si cela est aussi intéressant pour notre travail, c’est que nous avons déjà mentionné les recherches de Vicente Luis Mora dans son essai critique *Literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Nous pouvons notamment nous référer à la première partie, « Reflet et fractures », où le problème du miroir est

³⁹ Umbral, Francisco, 1972. *Memorias de un niño de derechas*. éd. Destino, 1972.

⁴⁰ *Ordesa*, p.64.

abordé dans la mesure où la narration apparaît comme une forme de médiation, tout comme le miroir, il s'agit d'atteindre quelque chose – ou quelqu'un – au moyen de la narration ou d'un reflet. Le miroir semble, en ce sens, prendre son sens astrologique premier, où il s'agit véritablement d'un objet symbolique qui peut amener vers la connaissance ; dans la tradition nipponne, le miroir permet également de révéler la vérité au moyen de ce reflet.

Cependant, dans le roman *Ordessa*, nous pouvons remarquer que cette vérité est distordue par le regard du narrateur personnage, et c'est justement ce qui permet de comprendre l'impression d'un reflet brisé, tout comme l'être qui s'observe en face. Cela nous amène à creuser, plus profondément, les origines de représentations du miroir, et nous pouvons alors nous arrêter sur la tradition védique, où au travers des manifestations solaires et astrologiques, le miroir symbolise « la succession des formes, la durée limitée et toujours changeante des êtres ». Aussi, cette interprétation du miroir nous donne matière à réfléchir sur la nature de ces fantômes qui entourent le narrateur protagoniste étant donné qu'ils apparaissent alors, de manière abyssmatique, comme le reflet de la psychologie de Manuel Vilas. Dès lors, on peut saisir en eux une apparition suscitée par Vilas dont les motifs semblent évidemment de ressusciter, le temps d'un instant, des personnes disparues. Cette apparition nous permet d'accéder à l'idée d'une certaine temporalité propre au narrateur qui ne tient pas compte de la réalité mais au contraire, utilise son roman comme pour fixer, figer ce souvenir et cette matérialité psychologique de la disparition.

Par ailleurs, ce qui est saisissant réside dans le fait de voir que ces représentations du vide sont remplies de souvenirs pour le narrateur, et on voit donc s'opérer une confrontation entre ces objets vides dans le fil narratif et les souvenirs qu'ils amènent par les remarques du narrateur qui ne suit plus le fil narratif mais prend des pauses dans ce dernier, ce qui nous pousse à repenser le rôle du narrateur par rapport au fil narratif. De ce fait, le roman semble ainsi donc admettre son hybridité par le biais de ces parts de témoignage de la part d'une figure fictionnelle. La figure fictionnelle prend alors tout son sens dans l'acte de médiation du roman qui se situe dans un entre deux, rôle qui lui permet de voyager au travers des frontières ; aussi, ces représentations du vide se retrouvent brouillées par rapport à la manière dont elles sont décrites par le narrateur et le décalage entre le fil narratif et les parties testamentaires. On remarque que la partie fictionnelle inhérente à l'acte de narration contribue, à la manière de la notion du miroir, à atteindre une universalité individualisante, un monde collectif mais personnalisé pour chacun en ce sens que ces souvenirs personnels sont ravivés au sein de lieux communs, d'archétypes et de stéréotypes comme les fantômes et les photographies.

Il semble significatif de faire remarquer que cette forme de non-existence, dans *Ordessa*, est liée à une certaine impossibilité. En outre, le narrateur, au travers de ces figures physiques et psychologiques, cherche à récupérer quelque chose de définitivement aboli avec ses parents disparus, tout en essayant de projeter cela sur la relation avec ses enfants dans le fil narratif : cela nous renvoie à nouveau à l'idée de médiation, où il faut trouver les échos et les résonances d'une mémoire oubliée au travers d'un pont générationnel et identitaire. Aussi, on retrouve la trinité temporelle que nous avons déjà évoquée, et qui permet de créer des ponts intergénérationnels, voire transgénérationnels qui mettent, de manière paradoxale, en évidence cette rupture que les deux narrateurs cherchent à réparer. Il s'agit là de restaurer une certaine continuité qui pourtant n'arrive pas vraiment à s'opérer, ce qui souligne plus encore cette idée de déchirement générationnel qui s'est effectué et qui ne peut être pleinement cicatrisé. Cette dimension, nous la retrouvons notamment chez Vilas avec la représentation du tableau, qui perd de sa signification au fil des générations, et se trouve vouée à disparaître non pas physiquement mais plutôt de manière intrinsèque, vidé de son sens et de sa symbolique aux yeux des enfants du narrateur.

C'est par ailleurs ce qu'on peut observer chez Cercas, car cette disparition se réalise autour de la maison : le futur évoqué par le narrateur implique toujours la vente de la maison de Manuel Mena, ce qui en soi symbolise la destruction des souvenirs créés, de la mémoire de ce grand-oncle que la mère du narrateur s'efforce tellement de conserver. Le lien générationnel et mémoriel entre Manuel Mena et le narrateur est d'ores et déjà rompu, à la manière des fils de la vie que les Moires tissent puis coupent. De là l'intention d'écriture et notamment de témoignage, de volonté de laisser une trace dans l'histoire au travers de l'écriture, seul moyen de conserver une histoire, une mémoire destinée à disparaître.

Finalement, il semble important de souligner que dans *Ordessa*, le narrateur se retrouve confronté à une forme d'impossibilité et la seule chose qui fait office de résistance à l'oubli est l'écriture : au travers de l'écrire, il s'agit de tenter de restituer tout un monde, en train de disparaître et qu'il faut fixer et figer dans une matérialité. Aussi se développe dans ce roman une certaine poétique du vide, que l'on peut observer dans ses poèmes, où par des mots-clés tels que « papá », l'absence est révélée au grand jour ; de même, le titre d'un des poèmes, « Retrato », souligne la dimension testamentaire des visages qui s'effacent, car les corps dans leur dimension physique s'éteignent et avec eux, la mémoire, vouée à s'essouffler.

Dans cette perspective d'une poétique élaborée au travers de l'écriture, nous pouvons aussi noter la question du vide laissé présent et figurant au détour des phrases ; les phrases sont généralement courtes, presque dans une esthétique poétique – à la manière de vers libres en poésie – où les

mots prennent tout leur sens. Les termes employés ne sont pas anodins, et c'est pourquoi ils soulignent encore l'idée d'un vide omniprésent tant dans les espaces de l'écriture que dans les mots en eux-mêmes. On peut citer un paragraphe, qui renvoie à cette rupture temporelle, à cette impossibilité qui est soulignée par le temps du verbe, au présent dans les premières phrases, alors que ce dont il est question est un regret, un souhait du passé ; on peut noter ensuite un déplacement vers les verbes du passé, à mesure d'une certaine prise de conscience. Cette alternance, presque confuse des temporalités renforce cette trinité temporelle en pleine rupture : « Sueño con que tú, mamá y yo vamos [...]. Sueño que reímos [...]. Sueño que somos ricos. Sueño que cuentas chistes en francés, sueño que es 1974 [...]. Sueño que jamás vimos la televisión. Sueño que siempre estábamos [...] ». Dans les deux dernières phrases, nous pouvons observer une absence de verbe, qui semble flouer les barrières temporelles dans une volonté de réconciliation, de réunion généalogique : « Sueño el dominio del mundo. Sueño cenas de los tres [...] »⁴¹. Parfois, ce sont même les chapitres qui sont concis, et ne contiennent que quelques mots, laissant la majeure partie de la page blanche et contribuant ainsi à cette poétique. Ce procédé d'écriture se rencontre différemment dans *El monarca de las sombras*, où la répétition du terme « nunca »⁴² souligne le silence et le vide de la parole. L'adverbe de négation rend compte de cette absence et permet de lui donner de l'importance et de l'emphase ; la poétique du vide, dans les deux cas, s'opère et, au travers de l'écriture, participe à cette appréhension et cette reconquête du vide.

Tout ce que nous avons évoqué précédemment est provoqué par le positionnement, et les différentes figures qui se positionnent et participent du jeu de niveaux qui donnent une certaine dynamique. En outre, on observe une dynamique de positionnements qui gravite autour du « vide » qui se retrouve, de manière paradoxale, très habité par les figures narratives et les personnages qui ont un rôle à jouer dans ce conflit entre l'oubli et la mémoire ; ce conflit également de traces lié à la dimension testamentaire. Aussi, le vide semble justement lutter, les éléments que nous avons précisés sont en lutte permanente pour raviver et fixer quelque chose en voie de disparition, ou même parfois quelque chose déjà disparu mais dont on ne veut pas accepter la disparition, de manière illusoire. L'acte d'écriture est au centre de cette question en ce sens que le vide voit grâce à lui sa présence accentuée et rendue presque omniprésente ; cela semble d'ailleurs être symptomatique de l'écriture, ou plutôt des différentes figures de

⁴¹ *Ordessa*, p.133.

⁴² *El monarca de las sombras*, p.95.

positionnement dans les romans qui habitent alors ce vide, l'incarnent même au travers de certaines matérialités littéraires, au travers de certaines figures de style d'insistance ou d'emphase. Il s'agit de rappeler que par le biais de l'écriture, on accède à l'extériorisation d'une intériorité, rendue possible par la mise en récit : nous pouvons nous appuyer sur les travaux de Paul Ricœur au sujet de l'herméneutique de soi et de la subjectivité. Ricœur souligne le fait qu'au travers de l'identité narrative, qui concilie l'*idem* et l'*ipse*, deux pôles de l'identité sont réunis : la mise en récit semble former un miroir brisé, une sorte de barrière réfléchissante qui permet de diviser et d'accéder à cette vision double que le narrateur peut atteindre⁴³. La narration produit une mise en intrigue, qui nécessite dès lors une certaine configuration dans sa structure et dans sa temporalité : cela permet de créer un certain décalage – d'où l'idée d'un miroir brisé – où la réalité est représentée de manière différente en ce sens qu'elle est différée, tant au niveau temporel que structurel. C'est justement ce qu'on peut observer avec les pronoms personnels sujets présents dans *El monarca de las sombras* : d'un côté, nous avons un « je » narratif mais également un « Javier Cercas » qui agit lui aussi comme un narrateur, ce qui semble perturber l'accès à un « soi » clair et précis dans l'identité du narrateur. Les différents narrateurs ne semblent pas vouloir se reconnaître l'un l'autre et semblent se dissocier, comme s'ils étaient étrangers l'un l'autre, ce qui peut surprendre vu ce que nous avons exposé auparavant, à savoir le fait qu'il s'agisse d'une seule et même identité. Ce décalage, ce vide entre les différentes figures narratives renforcent l'idée d'une rupture. Nous pouvons cerner l'impression d'un miroir brisé où la trame narrative semble certes structurée mais où des failles apparaissent, notamment dans le dédoublement des narrateurs – et de leurs interventions aléatoires – qui appartiennent chacun à une temporalité et une « identité » différente, ce qui donne un aspect hybride au roman. Cette dimension hybride assumée, dont nous avons déjà parlé, se trouve renforcée par l'acte d'écriture qui accentue la confrontation entre ce que Paul Ricœur appelle l'*idem* et l'*ipse* : en effet, l'*idem* pourrait être défini comme ce que nous sommes, dans la permanence subie du « moi », du caractère singulier, tandis que l'*ipse* implique ce que nous voulons devenir, changer, car devenu méconnaissable pour notre identité et notre « moi ». Aussi nous avons là l'instauration, par le biais de l'écriture, d'une « distanciation entre soi et son caractère, soi et son histoire, soi et son corps, soi et son vécu » : c'est d'ailleurs ce que Ricœur nomme « ascriptibilité », à savoir la reconnaissance de soi à soi, la capacité d'exercer un jugement éthique. La mise en récit apparaît de fait comme le miroir permettant le reflet de soi et la mise à distance nécessaire pour l'analyse :

⁴³ RICŒUR, Paul, 1988. L'identité narrative. In : *Esprit*. éd. Editions Esprit, 1988, p. 295-304.

il s'agit de voir que la mise en intrigue, tout comme l'utilisation de figures fictionnelles narratrices, participent à cette division, à ce dédoublement qui agit comme le miroir où le reflet donne à la connaissance son visage, son identité réelle et véritable, bien qu'il y ait toujours la donne subjective qui rentre en compte.

Le roman semble répondre à un besoin exprimé par l'auteur au travers du narrateur et c'est la raison pour laquelle l'acte d'écriture semble le moyen le plus approprié pour la dimension testamentaire recherchée. Cet aspect-clé lié à la trace, au testament, explique ainsi la volonté de ré-enracinement qui s'opère sur plusieurs échelles et sur plusieurs plans : un ré-enracinement géographique, généalogique et psychologique. En ce qui concerne le ré-enracinement géographique, il convient tout d'abord de préciser que les deux narrateurs-protagonistes choisissent un endroit géographique, un village ou une ville pour se rapprocher physiquement de la famille et tenter de trouver et comprendre leur identité. Par exemple, dans le cas de Cercas, on remarque que le narrateur protagoniste retourne à Ibahernando, son village natal, mais qui se trouve également être celui de son grand-oncle dont il retrace la biographie. Pour le narrateur d'*Ordesa*, il s'agit de retourner dans un lieu, Ordesa, où ses parents et lui sont parfois partis en vacances : cela apparaît être le dernier endroit où ils se sont trouvés ensemble en tant que famille par rapport au monde extérieur, et c'est là qu'il est intéressant de noter la différence au premier abord pour les deux ouvrages, avant d'analyser et de comprendre que les deux endroits ont plusieurs similitudes. En outre, pour l'un, le ré-enracinement semble passer par un lieu qui contient les racines physiques et les derniers vestiges de sa famille, tandis que pour l'autre, l'emplacement de ré-enracinement ne contient que les racines psychologiques et semble ainsi donc passer par les souvenirs recherchés, vestiges psychologiques d'une matérialité qui ne trouve son sein qu'en la personne de Manuel Vilas. La signification d'Ordesa, qui plus est, prend une ampleur accentuée pour le roman dans la mesure où il s'agit du nom éponyme de l'ouvrage. Nous pouvons noter qu'en ces deux endroits se dégage une certaine matérialité de la terre, des expériences du passé, des lieux qui contiennent en leur sein les souvenirs : aussi ce sont les endroits qui semblent porteurs de souvenirs et semblent donner à nouveau présence à des personnes disparues. Les endroits foulés par les personnes chères peuvent agir comme des mèches pour allumer le feu d'un souvenir psychologique, d'une présence rendue à nouveau possible, bien qu'elle soit éphémère. La terre semble, en effet, être la seule chose qui puisse résister au temps et à la disparition, et c'est la raison pour laquelle ces deux romans sont si tragiques : la maison de Manuel Mena, point central du village d'Ibahernando pour le narrateur est sur le point de disparaître, tandis qu'Ordesa apparaît comme un lieu éphémère, il s'agit d'un lieu de vacances pour la famille du narrateur, qui ne s'est pas installée là.

Par ailleurs, nous pouvons observer une certaine résonance et cohérence dans le ré-enracinement généalogique, ou identitaire, qui s’imbrique dans celui géographique : comme nous l’avons déjà expliqué, il convient de voir que les lieux choisis pour évoquer les thématiques sont des lieux de réunion, qui semblent favoriser le renouement physique et psychologique avec l’idée de famille. De ce fait, on peut observer une certaine cohésion dans l’idée d’une identité individuelle en relation avec une identité collective, ou plutôt familiale, dans une sorte de synchronisation réfléchie – dans le sens de la réflexion que produit le miroir – qui permet d’accéder à un « je » nouveau. On peut alors supposer une analogie entre l’homme et sa terre géographique avec la question de l’enracinement dans des voix, des subjectivités, des identités : on voit là une volonté d’affiliation, qui se retrouve également chez l’écrivain et son objet d’écriture, son livre qui fait testament et est légué au reste du monde. Le sujet d’écriture se place alors comme le point de médiation d’une transmission entre plusieurs générations.

De plus, les deux lieux évoqués dans les romans font partie des régions de l’Estrémadure et de l’Aragon, régions périphériques, dites « secondaires » ou rurales. Il peut être éclairant de s’intéresser à cette ruralité en ce sens qu’elle implique un certain attachement à la terre, un attachement à un monde qui disparaît et se « vide ». Ce sont, en outre, des régions qui souffrent de ce qu’on peut appeler la « despoblación », ou « dépeuplement » puisqu’elles subissent un exode rural inexorable et inévitable : une notion a d’ailleurs fait, ces dernières années, son apparition, et elle semble ici représenter cette idée : « la España vacía », ou « l’Espagne vide ». On peut d’ailleurs observer cette confrontation entre les générations soit le monde des parents qui se retrouve opposé avec le monde du narrateur, dont les souvenirs d’enfance semblent brouillés voire confus ; cela apparaît notamment dans l’écriture où le vide qui sépare les différentes personnes d’une même famille est véritablement palpable et concret dans *Ordessa* – avec par exemple l’impossibilité d’exprimer un « je t’aime » de la part des parents. Cette relation presque physique à la terre peut d’ailleurs expliquer la matérialité des souvenirs que l’on observe dans les deux romans : il s’agit de fixer ces souvenirs dans une réalité propre et physique, tout comme les racines identitaires qui sont ancrées dans des lieux géographiques précis et quasi testamentaires. Enfin, nous pouvons aussi nous attarder, de ce fait, sur la question et le statut des deux romans, où une certaine valeur testamentaire se détache : ainsi, nous avons là aussi une certaine matérialité du testament au travers de l’acte d’écriture et de l’objet livre où les pages servent à fixer une impression et une temporalité limitée destinée à l’effacement. C’est précisément ce paradoxe que relève bien Manuel Vilas dans *Ordessa* où le narrateur cherche à fixer cette réalité, tout en ayant conscience de sa prochaine disparition, ce qui explique le fait de projeter cela sur la

génération suivante. Les tableaux et les photographies ont, eux aussi, cette valeur paradoxale de quelque chose d'éphémère, qui est fixée dans le temps mais dont la matérialité et la signification, ou plutôt la valeur, est remise en question par la disparition des souvenirs et des personnes qui contiennent en leur sein cette valeur. Là encore, on retrouve l'idée de trace qui se conjugue avec celle du testament, qui apparaît ici comme une notion-clé des deux romans ; pour en attester, nous pouvons justement mentionner les documents ou les photographies qui agissent véritablement en tant que traces d'un passé disparu. Cette question paradoxale procède de l'acte d'écriture qui permet de mettre en lumière une nouvelle temporalité créée par cette médiation de plusieurs narrateurs qui contribuent à la mise en place de différents fils narratifs et de ce fait, de différentes temporalités qui semblent s'entrecroiser. C'est d'ailleurs ce qu'on avait déjà observé dans la première partie, où nous avons explicité la présence des deux narrateurs dans *El monarca de las sombras*.

Tout cela est mis en place par l'auteur, qui selon Barthes est « celui qui écrit [mais] pas celui qui vit » : en outre, le sujet d'écriture est non seulement la figure d'une instance autoriale mais également celui qui a la fonction d'écriture et recoupe des éléments caractéristiques de l'identité de l'auteur comme sujet historique. Le sujet d'écriture est en somme celui en qui l'auteur se transforme dans le travail de narration : aussi, on remarque que l'intentionnalité dans l'écriture est dépassée par le travail de création. En outre, on observe un dédoublement, une division du moi avec deux modalités d'approche de soi dans ce rapport entre le récit et le soi. Le récit agit en tant que miroir – au travers d'un dédoublement entre le soi et le reflet de soi – : le récit, dans sa fonction, permet de s'observer, de s'analyser, de se comprendre au travers d'un filtre de médiation, et c'est aussi une des raisons pour lesquelles Barthes entend là que celui qui écrit n'est pas celui qui vit, étant donné qu'on ne peut emprunter ces deux identités en même temps sans les dissocier, les prendre à part. Il y a un processus de transformation, de distanciation en un narrateur ou un personnage : quelque chose de brisé, de double – un peu à la manière du miroir – qui va permettre d'accéder à un soi assumé – et l'identité narrative participe d'ailleurs à cette modulation. Nous pouvons, à ce titre, à nouveau nous intéresser à la notion de « literatura egódica », développée par Vicente Luis Mora, dans son ouvrage *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*, étant donné qu'il explore et sonde le concept de médiation à travers la conception du miroir, et en l'occurrence celle d'un miroir brisé puisqu'on y accède simplement à la subjectivité narrative. Ce miroir est, qui plus est, brisé puisque le travail de création n'est pas entièrement maîtrisé, et cela se ressent au travers de l'entremêlement des instances narratives : se dégage, donc, une confusion avec l'usage de différents narrateurs que nous avons déjà mentionné

dans la première partie avec le « je » qui semble s'opposer au « Javier Cercas », mis à distance par l'autre narrateur. Cela fait précisément partie du processus de dissociation dans la création et participe à l'intention de l'auteur, transcendée par sa création poétique.

Selon ses recherches, Paul Ricœur développe la thèse du processus de création poétique qui sous-tend la notion de réplique poétique : l'œuvre poétique déploie « un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe »⁴⁴. On retrouve ces aspects principalement chez Manuel Vilas, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si on peut relever une hybridité entre le roman et le recueil de poésie à la fin. Manuel Vilas déploie, de surcroît, une véritable poétique du vide qui prend tout son sens dans l'idée testamentaire, avec l'analogie d'une oraison funèbre dévoilée à ses parents et au reste du monde.

Aussi, on a là une véritable question sur l'acte d'écriture qui contribue à agir comme un moyen de médiation, un miroir brisé qui de ce fait permet justement à la parole poétique d'atteindre une valeur plus grande et représentative : on peut mentionner le pouvoir des mots qui combler les vides ou, en tout cas, les révèlent en plein jour.

L'écriture apparaît ainsi comme le moyen de mettre en œuvre un certain témoignage, de laisser une trace de son identité et de son héritage – héritage qui peut recouper de nombreux domaines, pas seulement littéraires. Il s'agit également d'un partage, et c'est pourquoi il sera intéressant d'analyser ces aspects sous le prisme du contexte historique, véritable toile de fond.

⁴⁴ RICŒUR, Paul, 1983. *Temps et récit : tome I*. éd. Seuil, 1983, p.121.

Une perpétuelle quête identitaire, en rapport avec l'histoire collective

L'écriture permet d'assurer un lien, une méditation, et c'est pourquoi la toile historique recouvre un pan si important dans les deux romans : il s'agit de voir comment elle sert la configuration narrative et permet ainsi une résonance entre soi et les autres, donnant lieu à une mémoire collective qui singularise.

Il s'agit maintenant d'appréhender cette rupture générationnelle que nous avons mise en lumière sous la perspective historique. En outre, comme nous l'avons noté, la toile historique, bien qu'elle ne soit pas au premier plan de l'histoire narrative, est néanmoins omniprésente, et elle permet de révéler ce schisme. L'histoire collective de l'Espagne post-dictatoriale est un élément que nous ne pouvons laisser de côté puisque c'est grâce à cela que nous pouvons appréhender les deux romans dans leur ensemble.

La période post-franquiste des années 1980 est éminemment importante en ce sens qu'elle a engendré les conséquences que l'on retrouve dans les écrits contemporains comme ceux de Manuel Vilas et de Javier Cercas. En outre, les notions que nous avons évoquées dans l'introduction ont régi cette poétique du silence, cette volonté de ré-enracinement postérieure et cette quête identitaire. La période a créé un vide, une rupture entre deux générations qui n'ont pas pu communiquer leur histoire personnelle, la politique de silence a contribué à cette rupture générationnelle qui est mise à nu après des années de mutisme. La réticence à parler de ce qui s'était passé au cours de la Guerre civile, ou encore de la dictature, des sentiments et des émotions, a engendré une absence de communication qui a affecté toute une génération, celle-là même qui se voit contrainte de communiquer au travers de l'écriture ce qui ne peut être exprimé à voix haute, en face à face.

La volonté d'oublier a rompu la transmission mémorielle qui fait partie de l'identité généalogique désespérément recherchée par les auteurs du corpus ; le « pacte du silence » a provoqué cette poétique du silence et du vide, seul moyen pour cette génération contemporaine de témoigner. L'acte d'écriture est devenu un acte de témoignage et cela n'est pas anodin ; c'est un stigmate de la rupture générationnelle qui s'est créée. Si les auteurs ont tous deux choisi de traiter cette problématique à une échelle locale, il n'en reste pas moins que ces questions restées sans réponse, ces romans du point aveugle sont révélateurs d'une histoire collective, d'une histoire nationale mémorielle brisée.

Si la toile de fond historique n'est pas au premier plan comme cela pouvait être le cas des ouvrages issus du contexte de surproduction littéraire, il n'en reste pas moins qu'elle sert la configuration narrative et souligne le lien intrinsèque entre littérature et société. Finalement, l'écriture apparaît comme une sorte de prétexte, un moyen de témoigner de cette rupture générationnelle au travers des différentes figures narratives qui montrent toutes une identité aux multiples facettes.

Il semble pertinent de constater que, de manière ironique et paradoxale, les auteurs souhaitent réconcilier cette rupture générationnelle au travers de l'écriture, mais c'est finalement cet acte littéraire qui les trahit et met en lumière cette transmission rompue. Les procédés littéraires attestent, en effet, d'une identité en crise, procédant elle-même d'une histoire collective tue, d'une mémoire nationale brisée. Cette rupture a des conséquences sur la toile historique qui est exposée : dans le roman de Cercas, le vide prend une dimension politique en ce sens qu'il s'agit pour le narrateur d'appréhender et de traiter les vides juridiques et les erreurs administratives brouillant la vérité. Aussi, on remarque au travers des documents officiels des éléments dont la véracité et la légitimité sont remises en question : l'enquête permet précisément de mettre en lumière ces récits manquants, dont la notion est extrêmement importante puisqu'elle est aujourd'hui acceptée et appréhendée. C'est notamment ce que l'on peut noter lorsque le narrateur, insatisfait des éléments fournis par un document historique officiel inséré dans la narration, se lance dans la recherche d'un document prouvant les arguments qu'il essaye d'avancer et de corroborer. C'est aussi ce qu'on peut observer au début du chapitre 9, lorsqu'il trouve un document dont l'information diffère d'une autre archive officielle⁴⁵. Quant au narrateur de Vilas, il convient de revenir à ce que nous avons mentionné dans une précédente partie, à savoir que cette alternance entre le présent et les temps du passé nous confortent dans l'idée d'une identité en perpétuelle oscillation entre différentes époques et générations, qui sont en décalage, ou déphasage, les unes des autres.

Nous pouvons également faire référence aux différents narrateurs qu'utilise Cercas dans son ouvrage, ou encore le caractère hybride du roman de Vilas qui rend compte et atteste de cette impossibilité d'une identité généalogique unie, continue. Les narrateurs du roman de Cercas sont constamment en opposition, leur temporalité se confronte, et c'est une des raisons qui nous permet de les percevoir distinctement et d'appréhender leur propre perspective.

De surcroît, la rupture générationnelle est d'autant plus mise à nu dans le roman de Cercas qu'aucune appropriation de l'histoire de Manuel Mena n'est opérée, par aucun des deux narrateurs.

⁴⁵ *El monarca de las sombras*, p.149.

Il semble impossible de se rapprocher de ce personnage, encore moins de l'incarner. Aussi, on ressent une impression de rupture, de vide entre le personnage et le narrateur.

Finalement, dans les deux cas, on observe un certain décalage, un déphasage entre les personnages et la génération qu'ils représentent. C'est d'ailleurs pour cela que la notion du non-dit est si significative : elle est la quintessence de cette rupture générationnelle et elle souligne l'importance de l'écriture, du rapport de l'écriture par rapport à l'auteur qui prend le rôle de témoignage et de substitut pour réparer ce schisme filial. On peut observer cette crise au travers des poèmes de Vilas, à la fin d'*Ordesa*, qui révèlent au travers d'une critique assez cinglante de la société des années 1960 une perversion des valeurs de la société espagnole : tout se rapporte à la matérialité, à l'idée d'argent et c'est la raison pour laquelle on retrouve autant de titres de poèmes qui y font référence : on peut citer entre autres « Coca-Cola », « Un hombre de negocios », « Biarritz para un pobre », « Compras de Navidad », « MacDonald's », « Audi 100 », « Seat 850 », « HU-4091-L » ou encore « Mazda 6 ».

Cette obsession pour la matérialité de la vie comme représentation, témoignage de l'existence, l'auteur d'*Ordesa* ne peut y échapper et c'est pourquoi l'idée de la crémation du corps du père est si insupportable. Sous l'égide du contexte historique, on peut comprendre que le fait de brûler le corps apparaît comme un acte de disparition de sa matérialité, et ainsi de son existence dans la société et dans l'esprit de la famille. D'ailleurs, on peut étudier le paragraphe développé par le narrateur de Vilas au sujet de la mort, en rapport avec la société :

« Se muere mejor si nadie sabe que estás vivo, no haces cargar con la pesadumbre de tu muerte a nadie, con papeles, llantos y funeral, con culpas y demonios. Quienes mejor mueren son quienes no sabían que estaban vivos. La vida o es social o es solo naturaleza, y en la naturaleza la muerte no existe. La muerte es una frivolidad de la cultura y de la civilización »⁴⁶.

L'idée que la mort est issue de la société procède véritablement d'une prise de conscience de la société matérialiste dans laquelle le narrateur se trouve et ne peut se défaire : il s'agit là de comprendre dans la dernière phrase de la citation que la société crée ce besoin d'exister au travers de la réalité des corps, et non des esprits. La gradation *crescendo* exposée dans « papeles, llantos y funeral, con culpas y demonios » souligne cette dimension uniquement physique et pessimiste de la mort, en tant que disparition d'un être, d'une existence qui ne sont reconnus que par les autres.

Ainsi, si au premier abord, la notion de fantôme, que nous avons étudiée, peut sembler être une excentricité de la part de l'auteur, il n'en demeure pas moins que c'est un signe des stigmates de

⁴⁶ *Ordesa*, p.86.

cette société espagnole qui ne reconnaît l'existence d'une chose ou d'une personne que par ses possessions matérielles. Les fantômes apparaissent comme la seule solution trouvée dans cette tentative de réparation de la rupture, dans cette volonté de ré-enracinement identitaire et généalogique. Effectivement, ces figures présentes psychologiquement mais physiquement absentes font office de ponts générationnels, semblent permettre d'une certaine manière les retrouvailles entre la trinité, bien que cette tentative soit vouée à l'échec puisque la troisième génération, celle des enfants du narrateur de Vilas, n'adhère pas à ces figures de remplacement.

D'une manière différente, mais qui aurait le mérite d'être étudiée, l'objet livre semble lui aussi permettre à l'auteur de s'affirmer au travers de la matérialité des pages, et de laisser cette trace physique d'une existence ; c'est une analogie qui est intéressante à approfondir dans la mesure où le travail d'écriture semble être un point possible de connexion de cette trinité générationnelle en rupture. L'objet livre allie cet univers matériel mais également immatériel, psychologique et émotionnel, et c'est pourquoi ce legs testimonial prend tout son sens sous le jour de cette toile historique qui permet de comprendre la rupture générationnelle et les ponts à recouvrir pour réparer ce schisme.

Étudier cette question sous le prisme historique est hautement intéressant dans la mesure où, comme nous l'avons précisé, la toile historique sert la configuration narrative : au travers des différentes figures narratives et de leur position, on aperçoit une identité aux multiples facettes, et cet aspect nous importe dans notre étude de cette quête identitaire. Sous le prisme du contexte historique, la quête identitaire prend une toute autre dimension puisqu'avec ces ponts entre littérature et société, chaque lecteur est touché différemment. Aussi, pour Vilas, il s'agit de toucher une certaine idée d'identité collective qui puisse toutefois résonner personnellement : la mise en place des illustrations, ainsi que des dates chaotiques et imprécises rendent compte d'une époque assez large, contenant des objets collectivement perçus et reconnus. Le fil narratif élaboré et la toile historique posée se nourrissent l'un de l'autre et contribuent à renforcer cette dimension personnelle au travers des souvenirs, d'expériences particulières qui peuvent trouver leur écho dans l'esprit des lecteurs.

Il convient de parler là d'une histoire singulière qui est élaborée, et c'est d'ailleurs une des raisons qui peuvent expliquer l'hybridité des deux romans, dont le rôle serait de témoigner d'un sentiment que beaucoup peuvent partager. On remarque, en ce sens, que lors de nombreux chapitres d'*Ordessa*, les phrases sont bien souvent composées de réflexions limpides, où le narrateur n'intervient pas et ne s'identifie pas. L'impersonnalité joue un rôle important en ce sens que c'est précisément là que le lecteur averti peut insérer sa propre subjectivité : « El padre antes de ser padre es una fuerza que

está en el mundo avisando de la llegada de un hijo, avisando de tu llegada [...] »⁴⁷. L'utilisation d'un article défini « el » au lieu d'un pronom personnel « mi » met en lumière cette volonté d'universalisation, de collectivisation d'une histoire pourtant avant tout singulière. Dans cette mesure, nous pouvons également évoquer la représentation de la maison dans *El monarca de las sombras* puisque c'est une réalité propre à chaque individu, à chaque famille mais en même temps un symbole universellement représentatif d'une certaine (ré)union généalogique.

Si nous poursuivons dans cette démarche, l'insertion de la photographie du bar⁴⁸ renvoie à une certaine époque, un certain milieu, tout comme celle de la « SEAT 600 »⁴⁹, modèle de voiture qui renvoie à une certaine classe sociale, une histoire collective de la classe moyenne espagnole des années 1960 dans laquelle chaque lecteur peut développer ses souvenirs personnels, à l'échelle de la famille. Le fait d'adopter une échelle locale sert également à garder le format intime de témoignage et contribue à cette singularisation dans la mémoire collective d'une classe sociale et d'une époque prédéfinies.

Dans le cas du roman de Cercas, c'est encore différent, mais il est vrai que la réalité matérielle des souvenirs est omniprésente, notamment par le biais de la maison ainsi que du village Ibahernando, symbole d'un retour à la terre, une terre nécessaire pour la quête identitaire – tant celle de Manuel Mena que celle de l'auteur-narrateur. Il s'agit de comprendre que la toile historique exposée, au travers des documents d'archives et des photographies de famille, ne sont qu'un prétexte pour narrer non seulement la vie de Manuel Mena mais également celle de toute une famille qui se trouve affectée encore à l'époque de l'écriture du roman. Les documents ne sont pas des fins en soi, comme cela pouvait être le cas dans les ouvrages de la Génération de 50, mais ils agissent plutôt en tant que vecteurs d'une intention dissimulée de l'auteur. C'est pour cela notamment que nous pouvons affirmer que la toile historique sert d'abord la configuration narrative et l'intention de l'auteur-narrateur qui s'y cache derrière.

L'écriture apparaît ainsi comme une sorte de prétexte, avec une intention bien précise : celle de se projeter. Dans les deux romans, nous retrouvons un point commun, qui est l'incapacité d'accepter le futur : la notion de futur, telle qu'elle est comprise par les deux narrateurs, implique en outre la proche disparition d'une autre génération, à savoir celle des narrateurs. Il est notoire de constater que ces derniers comprennent au travers de l'écriture l'effritement de la signification des

⁴⁷ *Ordessa*, p.87.

⁴⁸ *Ibid*, p.85.

⁴⁹ *Ibid*, p.16.

objets, de la mémoire, d'une génération avec la fin de celle des parents, qui annonce par la même occasion la leur. Aussi, l'acte d'écriture apparaît comme une action engagée, dans une volonté de laisser une trace, un legs, une identité, tout cela à la fois. L'écriture semble le seul moyen trouvé pour faire barrage à l'érosion de la mémoire, car comme l'expliquaient Umberto Eco et Jean-Claude Carrière dans leur livre d'entretien, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, l'objet livre en format papier est le moyen le plus fiable pour conserver les écrits, véritables témoignages.

L'identité est morcelée, fragmentée par ces silences et non-dits, bloquée entre le présent et le passé, sans que le futur ne soit abordé de manière concevable : par exemple, lors des discussions entre Javier Cercas et sa mère, la question qui revient toujours au sujet du futur est celle de l'avenir de la maison après la mort prochaine, annoncée de cette même figure maternelle, appartenant déjà à l'histoire du passé. La réponse sous-entendue et imprononçable semble résider dans cette maison laissée en ruines que le narrateur personnage visite à la fin, et qui laisse à penser à une prolepse pourtant indicible de cet avenir impossible et tragique causé par le brouillage des temporalités – bien que le brouillage n'en soit que le résultat, la conséquence. Cette incapacité à concevoir un futur, ou plutôt à l'accepter, nous la retrouvons dans *Ordessa* : l'intention première du narrateur et de ce fait, du roman, est précisément de faire à nouveau le voyage vers le lieu éponyme, déjà effectué par le passé avec ses parents à présent morts. Aussi, c'est là la manière choisie par l'auteur-narrateur pour faire le deuil d'une telle disparition, disparition qui a perturbé le narrateur dans son propre « moi » présent, qu'il doit reconstruire. Cette reconstruction s'opère par le fait de revivre son enfance et de retracer le parcours de ce qui l'a touché et marqué, de ce dont il se souvient avec ses yeux d'enfants – souvenirs également donnés à comprendre par les réflexions d'un narrateur qui propose un point de vue mature, appartenant au présent. Il est intéressant de voir que le narrateur de Vilas, extradiégétique mais non omniscient, n'aborde jamais l'avenir et s'en tient à deux des modalités temporelles : le passé et le présent. Quant à l'idée du futur élaborée chez Cercas, cette notion n'est jamais explicitée à haute voix, l'auteur-narrateur n'arrive pas à faire part du futur à sa mère, et ce blocage semble procéder d'une certaine honte par rapport à la disparition physique et psychologique, actée. Cette honte du passé, que l'on retrouve déjà au début du roman – lorsque le narrateur avoue n'avoir jamais accepté faire partie d'une famille nationaliste – se répercute également sur le futur et sur l'impossibilité face à cette temporalité qui annonce une mort générationnelle, une disparition difficile d'une mémoire généalogique.

Finalement, cette extinction se dénote déjà avec l'interview du personnage El Pelaor⁵⁰ où l'effritement de la mémoire est palpable, la mise en scène de cet entretien renforce et accentue l'impression de vide : le personnage interrogé ne peut aider le narrateur, qui repartira sans véritable réponse à ses questions. Ce qui est là intéressant à analyser est la mort de ce personnage, peu après cette entrevue, car elle confirme dans une certaine mesure la disparition physique d'une disparition mémorielle, psychologique déjà actée. La structure du roman nous permet ainsi donc de mettre en lumière cette correspondance et de comprendre les enjeux de l'acte d'écriture comme témoignage de soi au monde.

⁵⁰ *El monarca de las sombras*, chapitre 5.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que nous avons réussi, dans l'ensemble, à répondre à nos questions centrales, et que les enjeux de notre travail de recherche ont été accomplis et fructueux.

Nous sommes parvenus en outre à mettre en relation deux œuvres littéraires, deux romans autobiographiques qui pouvaient sembler au premier abord étrangers et sans aucun lien mais qui, chacun à leur manière, nous ont apporté des éléments de réponse quant aux interrogations que nous avons établies en introduction. Nous avons appréhendé les liens entre littérature, histoire et société, liens qui apparaissent comme essentiels, intrinsèques et d'une certaine manière dépendants les uns des autres ; nous avons pu soutenir notre théorie et nos perspectives en analysant sur différents niveaux les romans et leur ancrage générique littéraire. Ce travail de mise en rapport de différentes perspectives pouvant en premier lieu sembler étrangères a contribué d'une certaine manière à notre approche des différentes figures narratives. L'auteur arbore en outre plusieurs facettes, parfois divergentes, parfois complémentaires, qui se trouvent mises à nu au travers de l'acte d'écriture. Le prétexte de l'écriture prend alors une importance fondamentale en ce sens qu'il s'agit d'un acte de dévoilement au monde, à une collectivité.

Aussi, la dimension de témoignage est véritablement intéressante dans la mesure où elle contribue à assurer un lien entre soi et les autres, mais également entre les différentes générations ; la question de l'écriture, de son rôle et de ses modalités a formé un point névralgique de notre étude puisque nous avons pu appréhender cet acte dans son ensemble, dans ce qu'il contient et comprend. Nous pouvons ainsi mentionner le fait de toucher à une singularité globalisante : l'exposition des souvenirs et documents personnels qui constituent l'action testimoniale dans un contexte précis, délimité donne à voir une mémoire personnelle contenue dans une histoire collective.

Cette idée sert la thématique principale, identitaire, qui nous a permis de mieux cerner les objectifs que chacun des auteurs des ouvrages de corpus s'étaient fixés et la manière dont ils se sont exprimés au travers de ce témoignage. De ce fait, nous pouvons voir que l'identité n'est pas unique, mais se découvre de manière réfractée par le biais d'un détachement opéré notamment par les figures et instances narratives, ainsi que par les procédés littéraires. L'écriture apparaît alors comme un prétexte, comme une excuse pour atteindre à un certain « je » qui est certes développé dans la narration, mais sans être forcément reconnu, accepté comme tel.

Par ailleurs, c'est à travers notre étude sur les genres des ouvrages que nous avons également réussi à mettre en évidence cette altérité, cette dualité que nous discernons dans tout ce qui a trait à l'acte d'écriture de manière externe : l'héritage littéraire – qui provoque de la part de l'écrivain une volonté de continuité ou de démarcation –, le rapport de l'écrivain au lecteur, mais aussi les catégorisations des œuvres. Ces fragmentations duelles, nous les avons retrouvées dans les œuvres de corpus en elle-même, l'écriture servant cet aspect et nous servant également à créer des ponts entre les deux romans. L'objet livre réussit à contourner, grâce aux mots et à leur signification, les silences et trous qui existent, et de ce fait contribue à agir en tant qu'interface de liaison.

Ces connexions, nous pouvons les retrouver entre autres dans les questions d'héritage que nous avons traitées au cours du développement : il s'agit d'appréhender les différentes temporalités et identités qui existent, donnant lieu aux legs – qu'ils soient littéraires, physiques dans la matérialité des objets, sociétaux ou encore culturels. Nous cernons mieux les intentions des auteurs dans leur acte d'écriture, cet acte qui permet de s'inscrire dans une époque, dans une certaine génération qui recoupe de nombreux domaines.

Finalement, l'identité se manifeste comme le point névralgique de ce travail : il s'agit de voir dans l'écriture une manière de laisser une trace, de s'ancrer dans une certaine strate temporelle, qui permet de manière implicite d'accepter la disparition prochaine. L'idée de la mort d'une identité généalogique, collective semble de cette manière plus supportable puisqu'elle est conservée mais aussi partagée. Nous l'avons mentionné auparavant, la publication fait partie d'un processus de mise à nu, de partage démonstratif : aussi, nous avons là l'écriture comme moyen d'assurer un lien, une méditation entre diverses temporalités, diverses identités, divers domaines dans lesquels s'exerce une certaine mémoire collective, une histoire partagée.

Cette quête identitaire nous confronte, nous lecteurs, à notre propre identité – ou plutôt notre perception de nous-mêmes – et à notre propre mort, déjà annoncée et seule certitude temporelle qui semble exister.

Il s'agirait de s'interroger, *in fine*, sur la manière dont nous pourrions poursuivre ce travail de recherche en vue d'une thèse prochaine. Il convient d'admettre, en outre, que nous n'avons pas pu aborder tous les angles sur lesquels nous aurions souhaité travailler ; par ailleurs, il peut être intéressant de faire référence aux poèmes de Manuel Vilas que nous n'avons pas pu analyser de manière complète. Nous pourrions aussi, par exemple, commencer par analyser plusieurs de ses poèmes et les mettre en relation avec nos thématiques de recherche. Cela aurait le mérite qu'on s'y attache, tout comme les acceptations des ponts entre les différents genres – auxquels nous pouvons faire référence avec « Biografía del silencio », en première instance, avec ce titre qui semble

regrouper de nombreux aspects clés évoqués au décours de notre travail. De surcroît, l'étude de l'« après » – autrement dit des romans autobiographiques publiés après *El Monarca de las sombras* et *Ordessa* – de nos ouvrages de corpus pourrait également être une piste à travailler, avec notamment l'idée de la trinité temporelle et générationnelle à creuser.

Notes de bas de pages - Restitution des citations traduites en français

³ « la nada histórica »

⁴ « La mère de Javier Cercas n'en eut pas connaissance avant que son fils ne la découvrit dans un livre sur le village édité il y a seulement quelques années. [...] La nouvelle fit sursauter Javier Cercas. »

⁵ « La musique de Jean Sébastien Bach, voilà qui était mon père. »

⁶ « Je ne sais même pas en quelle année est morte ma grand-mère. Peut-être en 1992 ou en 1993, en 1999 ou en 2001, ou en 1996 ou en 2000, dans ces eaux-là. »

¹⁰ « Que j'étais coupable. Qu'ils ne m'aimeraient plus. Que j'avais été méchant. Que je ne les avais pas assez aimés [...] »

¹¹ « Ce fut la décision que je pris : ne pas écrire l'histoire de Manuel Mena, continuer de ne pas écrire l'histoire de Manuel Mena. »

¹² « Au sujet des deux anecdotes, deux vieilles dames de presque cent ans que Javier Cercas connaissait depuis qu'il était enfant s'en souvenaient encore avec une exactitude improbable. [...] Lorsque Javier Cercas commença à aller les voir, les deux femmes vivaient encore à Ibahernando. »

¹⁵ « Je savais que ma mère et moi, nous nous disions au revoir. Un au revoir non formulé, sans paroles. »

¹⁶ « [...] en vérité [...] dans ma famille, personne n'a jamais dit : « Nous formons une famille ». »

¹⁷ « Il ne m'a rien dit. Il ne m'a pas dit : « au revoir ». Il ne m'a pas dit : « je t'aime ». Il ne m'a pas dit : « je t'ai aimé. » Il s'est donc tu. »

¹⁸ « Il n'y a pas de lien. Il n'y a rien. »

¹⁹ « Mais les mots écrits dans un livre sont une chose, ceux de la vie en sont une autre, dirai-je. Ce sont deux vérités différentes, mais deux vérités quand même : celle du livre et celle de la vie. Et réunies, elles donnent lieu à un mensonge. »

²⁰ « Tu es sûr que tu veux écrire sur ce sujet ? » [...] « C'est ce que je devrais tenter de faire si je venais à raconter l'histoire de Manuel Mena », suis-je intervenu. « C'est-à-dire ? » demanda Alejandro. « Savoir », ai-je dit. « Ne pas juger », ai-je ajouté. « Comprendre », ai-je expliqué. Et finalement, j'ai conclu : « C'est à cela qu'on se consacre, nous les écrivains. » »

²¹ « Manuel Mena mit plus d'un mois pour récupérer complètement de sa première blessure de guerre. »

²⁴ « Lorsque je quitterai ce monde, elle n'aura aucune valeur pour Valdi et Bra. »

²⁷ « Le rite des monarchies est identique : un père et un fils. Le rite des sociétés du XXI^{ème} siècle aussi : pères et fils. »

²⁸ « Quand j'étais petit, je le savais, j'étais au courant. Voilà pourquoi j'aimais qu'ils m'emmènent me promener avec eux. Je voulais que les gens voient que j'étais leur fils. Quand c'étaient mon oncle et ma tante qui me sortaient, je souffrais parce qu'ils ne me paraissaient pas aussi beaux. Je crois que c'est la première fois que la vanité sociale s'est nichée en moi, l'orgueil d'exhiber une possession convoitée. Je souhaitais que les autres m'envient, me respectent, me complimentent parce que mes parents étaient particuliers. Il me semble que j'ai libéré un sentiment enfoui au plus profond de ma mémoire [...] »

²⁹ « On aurait dit un autre homme. On aurait dit un héros, on aurait dit une légende. On aurait dit un dieu. »

³⁰ « Qu'il est mort [...] »

³¹ « Il calcule le temps que dure la salutation du couple royal. Avec son chronomètre. Et obtient six secondes quatre-vingt-douze centièmes. Tel est le temps accordé à chaque invité. »

³² « [...] ils sont parfois accompagnés de fantômes malades, de fantômes sales, horribles, furieux [...] Des fantômes de l'histoire de l'Espagne, qui est elle aussi un fantôme. »

³³ « Mon père était un artiste du silence. »

³⁵ « Mille histoires se mélangent dans ma tête. »

³⁶ « Je me considère enfin comme une troisième personne. »

⁴¹ « Je rêve que toi, maman et moi sommes [...]. Je rêve qu'on rit [...]. Je rêve que nous sommes riches. Je rêve que tu racontes des blagues en français, qu'on est en 1974 [...]. Je rêve que nous n'avons jamais regardé la télévision. Je rêve que nous étions tout le temps en voyage [...] Je rêve qu'on domine le monde. Je rêve d'autres dîners à trois [...] »

⁴² « jamais »

⁴⁶ « On meurt mieux si nul ne sait qu'on est vivant, on ne fait peser le poids de sa mort sur personne, avec toute la paperasse que cela implique, les pleurs et les obsèques, le sentiment de faute et les démons. Ceux qui ont la plus belle mort ignoraient qu'ils étaient vivants. La vie est soit sociale, soit elle ne relève que de la nature, or dans la nature la mort n'existe pas. La mort est une frivolité de la culture et de la civilisation. »

⁴⁷ « Le père avant d'être père est une force qui existe dans ce monde et annonce l'arrivée d'un fils, ton arrivée [...] ».

Glossaire

Auteur : Il s'agit de la personne qui écrit un ouvrage, littéraire ou autre.

Cependant, la notion est plus compliquée qu'il n'y paraît : différents jeux littéraires rendent délibérément impossible l'assignation d'un texte à un auteur – comme les jeux sur l'anonymat, ou encore les pseudonymes.

On a parfois tendance à confondre l'auteur et le narrateur, le scripteur voire le héros d'une œuvre et on devrait réserver, en toute rigueur, le terme d'auteur à certaines modalités de présence textuelles, « interventions d'auteur » et « mots d'auteur ».

Autofiction : Mot-valise mêlant les termes « autobiographie » et « fiction » pour désigner les récits, généralement brefs, qui combinent l'apparence de la fiction et des éléments de narration strictement autobiographiques. Un critère souvent retenu est l'identité du nom de l'auteur et de celui du personnage principal.

Fiction autobiographique : Fiction assumée car la vie narrée est bien fictionnelle, l'auteur-narrateur peut s'être inspirée d'une vie réelle mais il est convenu pour l'émetteur comme pour le récepteur (lecteur) que c'est une fiction dont la vérité n'est que partielle.

Narrataire : Dans l'énonciation du récit littéraire, il s'agit de la personne à qui s'adresse le narrateur : c'est le destinataire d'un récit.

Le narrataire peut être un personnage, une figure du lecteur, ou encore implicite (il est alors « effacé »): on doit alors envisager la relation narrataire/lecteur sur le modèle de la relation narrateur-auteur.

Narrateur : Dans l'énonciation du récit littéraire, il s'agit de la personne qui fait le récit, qui narre les choses, n'est pas forcément l'auteur : il s'agit de tout locuteur d'un récit.

Aussi, le narrateur peut apparaître explicitement dans le « je » qui prend en charge certains récits ; le personnage d'un récit peut aussi se retrouver en position de narrateur, le temps d'un récit enchâssé.

On considère traditionnellement que tout récit a un narrateur, même si celui-ci n'est jamais désigné dans le texte : on parle alors de narrateur implicite ou effacé et on a soin de distinguer cette instance énonciative, qui gère le récit de fiction, de l'auteur du texte.

Narratologie : Les deux grandes questions traditionnelles de la narratologie sont celles de la structure du récit (intrigue, temporalité, etc.) et celle de l'instance narrative.

Récit : « Encadré » par le « je » qui « parle de lui-même » au début et à la fin se transformerait sous la puissance imageante que sa propre narration impose au narrateur ; il se dédouble alors en un « je-narrant » – ou narrateur –, qui disparaît du texte pour ne plus être qu'une instance d'énonciation, et un « je-narré » – ou narrataire.

Récit-roman : Appellation proposée par André Gide dans les années 1920 pour pallier à la simple notion de roman et à celle de simple récit/discours : alors que le roman tend à rendre compte du monde dans sa complexité et saisit l'occasion d'une ligne narrative pour déployer la réalité sous les yeux du lecteur, le récit présente les événements pour eux-mêmes, excluant autant que possible l'interférence de toute ambition non narrative.

L'opposition des deux genres littéraires est donc plus esthétique que vraiment générique : il s'agit bien dans les deux cas de narration fictionnelle, mais le récit oppose un souci constant de sobriété au foisonnement du romanesque ; de fait, le récit est souvent bref, linéaire, à la première personne.

Roman autobiographique : Sous-genre littéraire qui laisse apparaître le sujet d'écriture comme un personnage de fiction dont la vie est narrée, par ce personnage fictif ou par un autre narrateur ; il s'agit de souligner que les identités de l'auteur et du narrateur sont différenciées.

Sujet d'écriture : Il s'agit, en somme, de celui en qui l'auteur se transforme dans le travail de narration.

Testament : Texte exprimant les derniers sentiments et volontés de quelqu'un, reflétant sa dernière pensée ; néanmoins, ici, il s'agit de se rapporter vers le sens premier du testament, qui est de laisser une trace après soi, quelque chose qui survivra à la personne, à l'auteur du testament.

Trinité temporelle : Il s'agit là de trois générations – dans une échelle intime, familiale – qui se suivent, voire se chevauchent.

Bibliographie

I.Ouvrages de corpus

CERCAS, Javier, 2017. *El monarca de las sombras*. éd. Literatura Random House, 2017.

CERCAS, Javier, 2017. *Le monarque des ombres*. éd. Actes Sud, 2018.

[roman traduit de l'espagnol par Aleksandar Grujičić et avec la collaboration de Karine Louesdon]

VILAS, Manuel, 2018. *Ordesa*. éd. Random House, 2018.

VILAS, Manuel, 2018. *Ordesa*. éd. Editions du sous-sol, 2019.

[roman traduit de l'espagnol par Isabelle Gugnion]

I.Ouvrages et articles critiques consacrés à ces auteurs

CAMBON, Diane. et al. 31/10/2007. L'Espagne se divise sur la mémoire de la guerre civile, *Le Figaro*.

CORAZÓN RURAL, Álvaro. et al. 08/2016. « La España vacía » : cuando el primer verbo que se aprende a conjugar es huir. *Jot Down*.

GOMES, Manon. et al. 24/05/2017. La mémoire historique dans le monde hispanique, *Major-Prepa*.

GRIJELMO, Álex. et al. 17/06/2019. La España vacía o la España vaciada, *El País*.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. et al. 23/04/2016. En la España sin nadie, *El País*.

L'identité en psychologie, psychanalyse.com

https://www.psychanalyse.com/pdf/identite_en_psychologie_individu.pdf.

Les approches conceptuelles de l'identité, theses.univ-lyon2.fr

http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.jumageldinov_a&part=165816.

I.Ouvrages et articles de recherche utilisés dans le mémoire

ALBERCA, Manuel, 2007. El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción. éd. Biblioteca Nueva, 2009, p.393-395.

BECERRA MAYOR, David, 2015. *La guerra civil como moda literaria*. éd. Clave intelectual, 2015.

CABESTAN, Philippe, 2015. Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative. In : *Le Philosophoire*. éd. Cairn, 2015, p. 151-160.

DE BURON-BRUN, Bénédicte, 2014. *Francisco Umbral. Memoria(s) : entre mentiras y verdades*. éd. Editorial Renacimiento, 2014, p.78-81.

DE RYCKEL, Cécile, DELVIGNE, Frédéric, 2010. La construction de l'identité par le récit. In : *Psychothérapies*. éd. Cairn, 2010, p. 229-240.

DEMOULIN, Laurent, 2010. Vers une typologie de la réflexivité. In : MethIS, *Etendues de la réflexivité* (vol.3). Presses universitaires de Liège, p51-80.

DOMINGUEZ PRATS, Pilar. et al. 2012. Silvia Mistral, Constanca de la Mora y Dolores Martí : Relatos y Memorias del exilio en 1939. *Revista de Indias*. Vol. 72, n°256, p. 799-824.

École des hautes études hispaniques et ibériques (Casa de Velázquez, Madrid), EA 3656 (AMERIBER, Bordeaux III), UMR 8566 (Centre de recherche sur les arts et le langage, EHESS), EA 4582 (LLACS, Montpellier III), 2012. *Le récit à l'épreuve du passé : entre fiction et réalité*, 15/06/2012, Madrid.

FERRY, Jean-Marc, 1999. Narration, interprétation, argumentation, reconstruction : les registres du discours et la normativité du monde social.

FORTES, José Antonio, 1990. *La nueva narrativa andaluza: una lectura de sus textos*. éd. Anthropos, 1990.

GAVELA RAMOS, Yvonne. et al., 2011. El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en El espíritu de la colmena y El laberinto del fauno. *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 88, n°2, p. 179-197.

GOETHALS, Patrick. et al. 2013. Los diarios de viaje por particulares : un estudio exploratorio de un género turístico. *Ibérica*. Vol. 25, p. 147-170.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, 2017. La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI : más allá del libro ilustrado. In : *Revista de Estudios Hispánicos*. éd. Pasaventos, 2017, Vol n°1, p. 83-98.

KATZ-GILBERT, Muriel, 2019. Note sur la conception narrative de l'identité personnelle chez Paul Ricœur et ses limites dans le champ de la psychanalyse. In : *Cahiers de psychologie clinique*. éd. Cairn, 2019, p. 225-235.

KLEIN, Etienne, 2019. *Ce qui est sans être tout à fait : essai sur le vide*. éd. Actes Sud.

VILLANUEVA, Darío. et al. 2018. Les galaxies de la rhétorique : les puissants satellites du littéraire, *Essais de la Casa de Velázquez*.

- LLORED, Yannick, 2017. *Exils. Max Aub, Juan Goytisolo*. Ed. Éditions universitaires européennes.
- MAINER, José-Carlos. et al. 07/12/2015. Los diarios de Gil de Biedma, al fin. *El País*.
- MORA, Vicente Luis, 2013. *La literatura egódica : el sujeto narrativo a través del espejo*. éd. Universidad de Valladolid.
- PERSIN, Margaret H. et al. 1987. Self as Others in Jaime Gil de Biedma's « Poemas póstumos ». *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 12, n°3, p. 273-290.
- PICARD, Dominique. et al. 2008. Quête identitaire et conflits interpersonnels. *Connexions*. Vol. 89, p.75-90.
- RICŒUR, Paul, 1988. L'identité narrative. In : *Esprit*. éd. Editions Esprit, 1988, p. 295-304.
- ROSSI, Maura, 2016. *La memoria transgeneracional : presencia y persistancia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*. éd. Peter Lang, 2016.
- SCHOLLES, Robert, 1970. Metafiction. éd. The Iowa review, p.100-115. <https://ir.uiowa.edu/iowareview/vol1/iss4/29/>
- TAORMINA, Alizé, 2010. *Autofiction et métafiction dans la littérature hispanique contemporaine : A la vitesse de la lumière de Javier Cercas*. In : MethIS, *Etendues de la réflexivité* (vol.3). Presses universitaires de Liège, p.81-90.
- TETAZ, Jean-Marc, 2014. L'identité narrative comme théorie de la subjectivité pratique : un essai de reconstruction de la conception de Paul Ricœur. In : *Etudes théologiques et religieuses*. éd. Cairn, 2014, p. 463-494.

I. Œuvres littéraires consultées autres que celles des auteurs du corpus

AUB, Max, 1967. *Hablo como hombre*. éd. Fundación Max Aub, 2002.

AUB, Max, 1968. *Campo de los almendros*. éd. Clásicos Castalia, 2000.

AYALA, Francisco, 1982. *Recuerdos y olvidos. 2. El exilio*. éd. Alianza Editorial, 1983.

BERGSON, Henri, 1896. *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. éd. Presses Universitaires de France, 1946.

CERCAS, Javier, 2001. *Soldados de salamina*. éd. Tusquets, 2006.

DE BIEDMA, Jaime Gil, 1991, *Diarios 1956-1985*. éd. Lumen, 2015.

ECO Umberto, CARRIÈRE Jean-Claude, 2009. *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. éd. Grasset, 2009.

FOUCAULT, Michel, 1984. *Le souci de soi (Histoire de la sexualité III)*. éd. Gallimard, 1984.

JIMÉNEZ LOZANO, José, 2006. *Advenimientos*. éd. Pre-textos Contemporánea, 770-2.

JIMÉNEZ LOZANO, José, 2013. *Retorno de un cruzado*. éd. Encuentro.

LLAMAZARES, Julio, 1988, *La lluvia amarilla*. éd. Seix Barral en Grupo Planeta, 2007.

MAIRAL, Pedro, 2005. *El año del desierto*. éd. Stockero.

RICŒUR, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. éd. Editions du seuil, 1990.

RICŒUR, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. éd. Editions du seuil, 2000.

I. Œuvres littéraires des auteurs

CERCAS, Javier, 1987. *El móvil*. éd. Sirmio.

CERCAS, Javier, 2000. *Relatos reales*. éd. El Acantilado.

CERCAS, Javier, 2009. *Anatomía de un instante*. éd. Literatura Mondadori.

CERCAS, Javier, 2014. *El impostor*. éd. Literatura Random House.

CERCAS, Javier, 2016. *Le point aveugle*. éd. Actes Sud.

VILAS, Manuel, 2018. *Poesía completa (1980-2018)*. éd. Colección Visor de Poesía.