



**PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT
DANS LA FICTION ESPAGNOLE CONTEMPORAINE**

NATALIE NOYARET & GREGORIA PALOMAR (ED.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

**PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT
 DANS LA FICTION ESPAGNOLE
 CONTEMPORAINE**

PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT
DANS LA FICTION ESPAGNOLE
CONTEMPORAINE

Édition de Natalie Noyaret et Gregoria Palomar

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine
Première édition : Décembre 2022

Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256
(Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes)
de l'Université de Caen-Normandie,
et de NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+)



Image de couverture : *Bibliotekarien (Le Bibliothécaire)*, Arcimboldo, 1562
Photo: Jens Mohr, Skoklosters Slott, Suède, 2014
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bibliotekarien_konsverad_-_Skoklosters_slott_-_97136.tif

© Les auteurs, 2022
© Éditions Orbis Tertius, 2022

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-209-8
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

PRÉFACE

Parler de portrait et d'autoportrait en littérature suscite bien des interrogations : dans le vaste champ de la fiction narrative qui s'est développé en Espagne depuis l'aube du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, ce volume s'interroge sur la place qu'occupe le portrait ou l'autoportrait, comment il s'insère dans le récit et quelles fonctions il y remplit. En vient-il, de fait, à constituer l'objet même de la narration ou n'est-il qu'un maillon dans le tissage de l'histoire racontée ? S'il y a miroir du Je ou de l'Autre, y a-t-il aussi miroir du monde ?

Dans quelle mesure la relation, conflictuelle ou non, avec sa propre image est-elle transcendée par l'écriture ? Autant de questions, et d'autres encore, auxquelles les chercheurs de la NEC+ ont tenté de répondre pour mieux approcher l'art de peindre l'autre ou de se peindre.

Suivant un modèle de fonctionnement de la NEC+ depuis ses débuts, pour mieux cerner toutes les modalités du portrait et de l'autoportrait, lors d'une journée d'études organisée en mars 2021 (sous forme de visio-conférence en raison des conditions sanitaires), on invita le professeur Philippe MERLO-MORAT pour une conférence, sur laquelle s'ouvre ce volume et qui permet d'établir les liens existant entre le portrait pictural et le portrait littéraire. Si, de par son étymologie, le portrait devrait se limiter à une simple copie d'un modèle, on peut s'interroger sur les limites de cette copie que sous-tend souvent la recherche d'un idéal ou d'une essence. Le portrait devient alors sélection et idéalisation. Il est donc, plus

qu'une imitation, une invention basée sur la mémoire, l'histoire et la mort. Par ailleurs, que ce soit en peinture ou en littérature, tout portrait renferme une part d'autoportrait, ce que soulignent, nous le verrons, plusieurs études de ce volume.

Philippe MERLO-MORAT montre donc toute l'ambiguïté de la représentation de l'autre et de soi, laquelle de toute façon fait appel à l'imagination du récepteur en créant « des images mentales qui poussent l'interlocuteur à s'imaginer que, en voyant l'image, il voit la réalité ».

Cette conférence, qui ouvrait de nombreuses perspectives de recherche, fut complétée par le dialogue entre le romancier Alfons CERVERA et la jeune chercheuse Marie GOURGUES. Dans son intervention, l'écrivain s'interroge sur la construction du personnage, en lien direct avec le vécu de l'auteur lui-même. Ses personnages se construisent à partir d'un détail (comme l'avait souligné Philippe Merlo-Morat) ou de leurs discours et actions. Ils s'insèrent dans l'espace et dans le temps grâce à la mémoire. Cette mémoire, c'est aussi celle d'Alfons Cervera qui, en affirmant que « tous les personnages sont l'auteur ou l'autrice », révèle encore une fois la limite ténue entre portrait et autoportrait ou entre mémoire et fiction.

Les interventions de Philippe Merlo-Morat et d'Alfons Cervera ouvraient donc un vaste champ de réflexion sur la définition même du portrait littéraire, l'usage qu'en font les auteurs, les limites de l'imitation et de la représentation de la réalité. Ce fut le sujet du colloque qui se tint, comme les précédents, au Colegio de España, en mars 2022.

Les quatorze textes qui suivent éclairent les différentes facettes du portrait littéraire présent dans les fictions de divers romanciers du dix-neuvième au vingt-et-unième siècles.

Dans un premier chapitre, on trouvera rassemblées des études centrées sur des portraits qui proposent tout un récit autour d'un personnage et racontent une histoire à partir des informations données sur le modèle.

Ainsi, Lidia FLORENTIN s'intéresse à trois romans de Javier Moro qui fictionnalisent le destin de trois femmes exceptionnelles dont la figure se dessine d'abord à travers leur prosopographie puis leur

éthiopée. Si l'image qu'offrent ces trois femmes semble correspondre à un idéal de beauté féminine, la chercheuse montre comment, en évoquant leur insertion au sein de sociétés qui leur étaient étrangères, le récit fait naître des portraits fluctuants, évolutifs, et ressuscite des personnages oubliés dans une interaction constante entre personnages et société.

Ce lien entre la construction du personnage et le milieu dans lequel il évolue est aussi mis en évidence dans la seconde étude, dans laquelle Valeria TETTAMANTI montre comment on peut brosser un portrait de Emilia Pardo Bazán en confrontant les publications de l'époque consacrées à l'écrivaine et la sorcière-enquêteuse Micaela, protagoniste de *Madrugueiro*. À travers le personnage ambivalent de Micaela et les articles de journaux apparaît en filigrane le regard de la société sur une femme « autre », que ce soit la sorcière-enquêteuse ou l'écrivaine naturaliste.

Pour sa part, Roxana ILASCA analyse l'ébauche de portrait qui est au centre du roman de Vicente Luis Mora, *Fred Cabeza de Vaca*. Natalia Santiago Fermi, biographe imaginaire, voudrait établir un portrait de Fred Cabeza de Vaca, qu'elle admire, qui fasse preuve d'une rigueur scientifique incontestable et respecte rigoureusement la chronologie du personnage mais elle échoue dans son projet. Tel le portrait de Dorian Gray, celui du modèle qu'essaie de peindre Natalia Santiago Fermi se fragmente à mesure que les recherches brisent l'image de l'artiste admiré. Ainsi se dessine peu à peu un portrait réticulaire, symbole d'une société qui doit se chercher de nouvelles voies de représentation.

Enfin, c'est un portrait en construction que met en évidence Laurence GARINO-ABEL dans son étude de *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas : la figure du personnage Antonio Gamallo alias el Zarco se construit tel un puzzle selon les témoignages *a posteriori* de ceux qui l'ont connu. Le portrait en absence reflète les limites de la reconstruction du personnage mais aussi les mutations de la société espagnole depuis 1978 jusqu'aux années 90, époque où le postmodernisme amène à douter d'une identité clairement déterminée.

Autant de portraits, donc, qui se dessinent, fluctuent en fonction du vécu du personnage ou du regard porté sur lui.

Ce lien complexe est au centre du second chapitre de cet ouvrage. Dans les trois articles qui le composent, nous voyons comment la description d'un ou de plusieurs personnages permet de dresser un portrait de la société dans laquelle ils s'inscrivent et qui les fait évoluer.

Ainsi, Christine DI BENEDETTO, dans son article consacré au roman de Mario Cuenca Sandoval, *LUX*, publié en 2021, analyse la relation complexe du moi avec son entourage. En retraçant l'évolution d'un locuteur qui subit une crise profonde, personnelle et professionnelle, et son itinéraire au sein du parti *LUX*, c'est bien le portrait d'une société en crise et de ses choix dangereux qu'esquisse le texte de Cuenca Sandoval. Et c'est par son regard changeant sur la société qui l'entoure que se dessine en creux le portrait du narrateur.

À la suite, Marie GOURGUES s'intéresse à deux romans, *Los caminos de vuelta* de Alfons Cervera et *Ella pisó la Luna* de Belén Gopegui, qui dressent des portraits en absence à partir de clichés. Elle montre ainsi comment de l'hybridité, de la parole née du regard, surgissent des témoignages d'un passé qui revit grâce à l'écriture, ancrant les personnages dépeints dans la réalité d'une époque révélée à travers eux.

De son côté, Marie DELANNOY observe comment les personnages de *Un amor* de Sara Mesa se construisent dans une société où la femme doit s'affirmer face aux hommes. C'est sa relation aux hommes qui dessine un portrait en creux de la protagoniste Nat tandis que les non-dits, les silences, les sentiments de cette dernière face aux hommes qui l'entourent, entre angoisse, désir et rupture, révèlent également en filigrane un portrait de la société qui génère ces sentiments. En analysant successivement les portraits des hommes que croise la protagoniste, Marie Delannoy souligne l'influence du regard porté par Nat sur ces hommes dans la représentation du huis clos où elle s'est réfugiée. Ainsi, Sara Mesa, par ce portrait d'une femme en rupture avec son milieu, appelle à réfléchir sur la place des femmes en société.

Le portrait est donc à la fois regard sur soi et sur les autres, regard de soi face aux autres. Mais il peut être aussi le résultat d'une volonté de faire abstraction des autres dans un repli sur soi que peut supposer l'autoportrait. Après avoir vu comment à travers le

regard du protagoniste c'est le portrait d'une société qui se dessine, nous verrons, dans le troisième chapitre de ce volume, comment des individus cherchent un sens à la vie, leur propre essence par l'écriture de soi.

En premier lieu, c'est un roman graphique de Antonio Altarriba et Keko intitulé *Yo, loco* qui est analysé par Jacqueline PHOCAS SABBAAH. En le situant à la croisée du portrait ou de l'autoportrait pictural et littéraire, elle insère l'œuvre dans une longue tradition de représentation du fou. La chercheuse convoque le Quichotte, Artaud, Van Gogh et bien d'autres pour faire du personnage créé par Antonio Altarriba et Keko une source de réflexion, comme ceux qui l'ont précédé, sur la notion même du fou et sur le regard que celui-ci porte non seulement sur soi mais aussi et surtout sur la société.

Pour sa part, Hélène BASTARD explore l'écriture des portraits en miroir dans les romans de Gustavo Martín Garzo. Par des retours sur des anecdotes récurrentes, des lieux qui rappellent le lieu mythique de Villabragima, Gustavo Martín Garzo élabore une écriture de la lisière, des sortes d'*alter ego* de l'auteur lui-même. C'est en portraiturant l'autre que l'auteur essaie d'explorer cette part d'ombre qui existe en tout homme.

C'est aussi sa part d'ombre qu'explore Fernando Aramburu dans *Autorretrato sin mí*. Caroline MENA analyse le caractère fragmentaire de cet autoportrait qui, par touches successives, évoque à la fois la trajectoire familiale et littéraire de l'auteur. Ces approches multiples, non chronologiques, soulignent la difficulté pour l'individu de cerner sa propre identité. Cet autoportrait déstructuré est aussi une réflexion métalittéraire sur les mécanismes du souvenir et de la création littéraire.

Enfin, David CRÉMAUX-BOUCHE recourt à une technique picturale, le pointillisme, pour mettre en évidence la construction du personnage de Toni dans la fiction autobiographique de Fernando Aramburu, *Los vancejos*. En effet, en observant avec cynisme ou ironie le monde et les personnages qui le côtoient, le narrateur brosse un portrait de ceux qu'il va quitter et de la société qu'il rejette. Mais, dans son journal quotidien, c'est aussi son portrait en creux qui se construit de multiples points qui s'assemblent pour

révéler toute la complexité de ce narrateur suicidant et du monde qui l'entoure.

L'autoportrait, s'il se centre sur un personnage qui s'observe et se dit, est souvent, comme nous l'avons vu dans ce dernier article, associé à une vision de l'autre et il est parfois difficile de dissocier portrait et autoportrait. Faire son portrait c'est se situer par rapport aux autres, c'est dialoguer avec ces autres, et le quatrième et dernier chapitre de ce volume explore ces limites ténues entre portrait et autoportrait.

Ces limites ténues sont soulignées en premier lieu par Murielle BOREL dans son analyse du roman de Javier Marías, *Tomás Nevinson*. Après avoir dressé une typologie des portraits littéraires, Murielle Borel montre comment les portraits archétypiques des nombreux personnages principaux et secondaires semblent répondre aux codes du roman policier tout en les déconstruisant. Par ailleurs, le regard que le narrateur enquêteur porte sur tous ces personnages dessine un portrait en creux de ce même narrateur. Portrait et autoportrait sont donc ici intimement liés, à la recherche d'une identité sans cesse fuyante.

Ensuite, dans son analyse du roman de Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, Corinne CRISTINI souligne la difficulté de réaliser un « portrait de l'absent », dont l'histoire familiale et nationale a terni l'image, celui du jeune Manuel Mena, grand-oncle de l'auteur, jeune phalangiste mort au front à dix-neuf ans. À partir d'un portrait photographique, que le narrateur s'était refusé pendant de longues années à interroger, s'élabore peu à peu, au-delà de l'image figée, un portrait fluctuant, né de la multiplicité des points de vue adoptés. Ce questionnement mémoriel aboutit à la fois au portrait du jeune Mena mais aussi de la mère du narrateur et du narrateur/auteur lui-même.

Enfin, Eugénie ROMON explore les liens entre portraits visuels et portraits littéraires dans les fictions de Soledad Puértolas. Elle analyse le regard porté par les personnages sur leur représentation photographique, une image figée dans laquelle ils ne se reconnaissent pas forcément, alors que les portraits littéraires permettent d'aller plus au fond d'eux-mêmes. En soulignant les stéréotypes autour desquels se construisent ces portraits, souvent seulement

esquissés, incomplets et allusifs, elle montre les similitudes entre récits autobiographiques et fictionnels, démontrant ainsi que l'écrivaine explore à travers ses personnages ses propres questionnements.

De toutes ces études il apparaît que le portrait et l'autoportrait sont des éléments constitutifs de la fiction et de la mise en place des personnages. Ils peuvent donner à voir ou laisser une part d'ombre, et, tout en s'offrant comme une copie de la réalité, ils sont aussi un instrument de manipulation de celle-ci.

Avant de laisser place aux textes nous tenons à remercier tous les contributeurs dont les interventions ont richement alimenté notre réflexion.

Natalie NOYARET
Gregoria PALOMAR

PRÉLIMINAIRES

DE ALGUNOS ASPECTOS
DEL RETRATO Y DEL AUTORRETRATO
EN TEXTOS E IMÁGENES

Philippe Merlo-Morat
Université Lumière Lyon 2

Querer hablar de retrato y autorretrato en la narrativa española contemporánea y en la pintura española sería hablar de todas las novelas y de casi todos los cuadros que proponen los retratos o autorretratos de los protagonistas, el retrato de unas sociedades, los retratos de los personajes secundarios... o sea, una labor sin fin. Pero con sólo escribir estas primeras líneas, emerge una primera interrogación sobre la definición misma de retrato: ¿se debe entender el retrato como la descripción de un personaje o como la de una sociedad determinada en el tiempo y/o en el espacio?

Una segunda interrogación surge en el momento de retratar: ¿Qué se debe retratar? ¿Lo esencial, los detalles, ambos? Pero ¿en qué consiste lo esencial y cuáles son los detalles que hay que elegir?

Una tercera interrogación surge de esta última pregunta: ¿Cómo elegir y sobre todo cómo traducir en palabras o en imagen esta o estas elecciones?

Como lo comprenderán, mi trabajo de investigación no es nada exhaustivo y no se propone tampoco encontrar respuestas, sino que va a cuestionar, sin cesar, el retrato y el autorretrato en tres momentos sucesivos: primero, veré cómo la cuestión del retrato parece girar alrededor del realismo, de la verosimilitud o de su correlato, la idealización, noción, la del realismo, ya estudiada por Geneviève Champeau en la última publicación de la NEC+: *Réalisme(s) dans la*

fiction espagnole contemporaine (2020)¹. Un retrato que parece ir a la par con la memoria, con la historia y... con la muerte. Estos dos primeros momentos me llevarán a hablar del autorretrato: ¿ejercicio narcisista, exhibicionista o simplemente ejemplar?

Para ayudarme en este recorrido, tendré como marco teórico varios estudios de universitarios sobre el retrato y el autorretrato. Además de los ya consagrados Gérard Genette² y Philippe Lejeune³, me inspiro sobre todo en el estudio de Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*⁴ (1998), al que me voy a referir muy a menudo ya que, primero, parte del estudio del retrato en la pintura que establece muchas relaciones con la literatura; segundo, porque muchas de las consideraciones del teórico francés, como se podrá comprobar, se pueden aplicar a la literatura como si se hubieran emitido desde el principio para el relato escrito; tercero, porque es siempre muy bueno inspirarse en otros dominios artísticos —en este caso en la imagen— para ver cómo podemos sacar provecho de lo que otros pueden aportar a nuestras reflexiones.

I. EL RETRATO: UNA CUESTIÓN DE REALISMO, DE VEROSIMILITUD... ¿O DE IDEALIZACIÓN?

I. A. Retratar: tratar de nuevo, copiar, imitar y delimitar

Retratar tiene como significado primero trazar, dibujar el contorno de algo. Puede ser un trazado geométrico, la forma, la figura, un plano, un proyecto, una imagen o una representación. Proviene del italiano *ritrarre* que significa literalmente la copia, trazo por trazo,

1 Véase Geneviève CHAMPEAU, «De algunos tópicos sobre el realismo», in Xavier ESCUDERO, Natalie NOYARET, Pascale PEYRAGA (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction littéraire espagnole contemporaine*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2000, conferencia inaugural, p. 15-34.

2 Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

3 Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

4 Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Gallimard, NRF, 1998.

de algo. De la misma manera el *Diccionario* de Covarrubias (1661) nos habla del retrato como de «la imagen imitada de un personaje».

Por lo tanto, el retrato debe limitarse, en un principio, a una simple copia, a una pura imitación, como si se tratara de fotografiar, como lo sugiere Laila Ripoll en *El triángulo azul* (2014), que nos habla de los españoles en los campos de concentración y de la labor de unos cuantos elegidos que deben retratar a los presos y retratar el lugar: «Todo cuanto sucediese en el Campo debía de ser fotografiado, revelado y clasificado: retratos de presos, de ss, celebraciones, suicidios, ejecuciones, visitas, instalaciones, desinfecciones, propaganda...⁵».

Si bien notamos que el retrato se puede aplicar a un espacio o a una época, no es el significado sobre el que vamos a explayarnos. Christine Di Benedetto, en su estudio sobre las novelas de Luis García Jambrina⁶, muestra perfectamente cómo el novelista esboza un retrato de la época renacentista en Salamanca:

A finales del siglo xv, en los tiempos agitados de la aparición del Humanismo en sociedades marcadas por la intolerancia, Luis García Jambrina dibuja un universo literario de profesores, escritores y estudiantes universitarios. En sus andanzas, a través de diferentes encuentros, esboza de manera a veces muy detallada y documentada, el retrato social de una época entre instituciones religiosas, estamentos y un trasfondo de picaresca⁷.

Se puede también hablar de retrato de una noción, de una abstracción como analizó Natalie Noyaret en relación con el miedo o la tortura en *El vano ayer* de Isaac Rosa⁸:

5 Laila RIPOLL, Mariano LLORENTE, *El triángulo azul*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2014, p. 25.

6 Christine DI BENEDETTO, «Red e intercambio», in Philippe MERLO-MORAT (dir.), *Le créateur et sa critique. Las emociones en la creación artística contemporánea española*. 4-5-6. Lyon : LE GRIMH, 2016, p. 117-131.

7 *Ibid.*, p. 120.

8 Natalie NOYARET, «El encerramiento y sus efectos emocionales en las novelas de Isaac Rosa», in Philippe MERLO-MORAT (dir.), *Le créateur et sa critique. Las emociones en la creación artística contemporánea española*. 4-5-6. *Ibid.*, p. 219-229.

En esa «novela necesaria» que quiere ser *El vano ayer*, es decir «un retrato de la dictadura franquista [...] que sea más que una fotografía fija, [que] sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes y del pintoresquismo habitual», no podía faltar la representación de la tortura física (y de la previa tortura mental), y ésta no podía realizarse de otra manera que con un «realismo absoluto y bruto» basado en «la descripción seca, desnuda y completa». Tal es lo que explica el autor en el mismo libro, en una de sus numerosas consideraciones meta narrativas:

Pero cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real; no se puede despachar la cuestión con frases generales del tipo «la tortura era una práctica habitual» o «miles de hombres y mujeres fueron torturados»; eso es como no decir nada, regalar impunidades; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano. Vamos a intentarlo: [...]»⁹.

Pero en este estudio me limitaré a estudiar el retrato de los protagonistas en la literatura española contemporánea y en la pintura. En efecto, lo que debe llamarnos la atención es que se emplea el retrato para un hombre o una mujer, pero no se habla del retrato de un caballo. Se habla de la *figura* de un caballo. El retrato queda definitivamente reservado a la imagen de un hombre o una mujer hecha según la verosimilitud, otra noción que se relaciona con el retrato. Un retrato que también se puede calificar de *al natural*, o sea un retrato realista. En este caso, el retrato es tan parecido al modelo que la mente no sabe si el soplo vital está en el cuerpo o en la imagen. Bien podemos notar lo mismo en el cuadro de El Greco, *Retrato de Antonio de Covarrubias*, en cuanto a la personalidad que emana de la

9 Isaac ROSA, *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 156, citado por Nathalie NOYARET, *ibid.*, p. 223.

pintura y que el artista toledano supo plasmar, o también en *María* de Sorolla, cuadro de 1900, en el que el pintor supo traducir el alma de su hija enferma.

Otra pregunta que surge en el momento de copiar es ¿hasta dónde? O sea, cuáles son los límites, los bordes que no hay que sobrepasar para no ir más allá del retrato *stricto sensu*. Dicho de otra manera, ¿se puede seguir hablando de retrato cuando se retrata a una persona con su entorno? Según Pommier, el retrato debe limitarse desde lo alto de la cabeza hasta la parte alta del pecho, o sea el busto. Y se focaliza el retrato en los ojos, puertas de la luz, que es la parte más grande del «gran castillo» de la cabeza, luego las orejas, elemento decisivo del reconocimiento del modelo.

Pommier se inscribe en la larga tradición que preconiza un orden bien específico de la descripción del retrato que va del cabello a los pies, modelo que se da, por primera vez, hacia el año 435 a partir del retrato que Sidonia Apollinaire hace de Teodorico II. Este orden correspondería al orden mismo de la creación del hombre.

Si se trata de un retrato con un atributo, una mesa, un libro, una ventana, un decorado, se considera entonces que estamos frente a un retrato desdoblado, o sea un retrato que dialoga con otros elementos, que nos cuenta más de lo que tendría que contarnos al entablar un verdadero diálogo entre objetos reales o ficticios, un paisaje, o que narra una historia, es decir que entretiene una relación con el personaje retratado. Ya no es un retrato de por sí. La atención del interlocutor se ve atraída por este diálogo entre personaje y entorno y se olvida del retratado.

Tenemos un muy buen ejemplo de este diálogo entre el retrato y su entorno en *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina. Al principio de la tercera parte de la novela, la voz narrativa recuerda un recorrido en tren desde las orillas del Guadalquivir hasta las laderas de Mágina. La voz retrata a Minaya, uno de los héroes, a partir de uno de sus perfiles que destaca de una de las ventanillas del tren como si fuese un marco, y describe también a Inés, pero del otro lado, desde su otro perfil a través de la ventanilla opuesta. Los retratos se hacen al mismo tiempo que se describe el paisaje que aparece en movimiento, y que desfila detrás de cada uno de

los personajes como si se tratara de una escena cinematográfica o, mejor, como si fuese la descripción de este famoso díptico del doble *Retrato de los duques de Urbino*, o *El triunfo de la castidad* con Federico III de Montefeltro y su segunda esposa, la duquesa Battista Sforza, pintado por Piero della Francesca (1473-1475). Finalmente, la atención se desplaza de los retratados a los olivares que sirven de tela de fondo y que acaparan toda la descripción, todo el retrato. De la misma manera, podemos observar esta «fundición» del retrato con y en el paisaje en el *Retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsares* de Joaquín Sorolla (1907). Las pinceladas de influencia impresionista aplicadas de la misma manera al rey y al bosque que le rodea hacen que ambos se fundan y confundan, ocultando casi el protagonismo del retrato del rey.

Mencionaré una última delimitación en cuanto al retrato, que puede parecer anecdótica o incluso chocante para nosotros ahora, pero que ha marcado su historia. Existe, o mejor dicho existía, una modalidad particularmente sospechosa del retrato: el de las mujeres. Hasta el Renacimiento, se aconseja la prudencia al artista que no puede, con toda conciencia, aceptar cualquier tipo de pedido. El pintor debe discernir la intención de su cliente. Debe, sobre todo, rehusar hacer un retrato «de reojo», es decir sin que el modelo se dé cuenta (por ejemplo, el retrato de una mujer rezando en una iglesia)¹⁰.

La imitación es un principio universal y el retrato es solo una aplicación particular. El verdadero artista actúa como el poeta, solo puede copiar los modelos cuya perfección haría inútil cualquier tipo de mejora. Pero muy rápidamente, al copiar esta realidad, al imitarla, el artista parece buscar mejorar esta misma realidad, expresar la esencia y la forma perfecta ocultas detrás de las apariencias. El retrato vivo no es solo presencia de un ser humano, sino también presencia de la dignidad y de la función que encarna.

10 *Ibid.*, p. 162.

I. B. ¿Cuáles son las medidas propias para garantizar la verosimilitud en un retrato?

Me posiciono entonces del lado del creador y no del retratado. Si el origen de la pintura se confunde con el del retrato, le otorga, por consiguiente, a este género y a su creador, un rango primordial. Una de estas medidas que pueden garantizar el valor del retrato, puede ser el regreso a la técnica del primer retrato que se hizo gracias a los contornos de una sombra humana, la *circumductio umbrae*. O sea, acoplarse perfectamente, sin rebasar los límites, dando todos los elementos con pelos y señales. Pero, como hemos visto, las fronteras son muy porosas y no es tan fácil limitarse a esta meta.

Siguiendo los preceptos del retrato que sólo se debe y se puede hacer de una persona que reúna todas las cualidades, una de las primeras medidas es buscar el ideal, la idea primera, la esencia. Es vano buscar en la naturaleza el modelo de un ser que sea lo suficientemente ideal, esencial, como para que el artista pueda contentarse con imitarlo. Podemos quizás encontrar solo dos retratos ideales, el de Adán, el hombre antes de la caída, es decir antes de la degradación que hizo que la materia se volviera imperfecta, y el de Cristo, la perfección de Dios encarnada en el hombre. Ante todos los otros modelos, el artista se ve invitado a corregir la realidad. Se trata del «retrato ideal o retrato del alma, no en el sentido que se le da en el siglo xvii —o sea la vida interior— sino en el sentido del ser esencial, tal como existe en la Idea creadora de Dios, antes de su encarnación en un cuerpo que, al mismo tiempo, la revela y la disimula¹¹». El artista es el que descubre el ideal, la esencia en la realidad de los cuerpos y de las caras.

Otra de las medidas que puede tomar el creador es que el novelista o «[...] pintor debe trabajar solo ante el modelo, en la calma y la intimidad, para concentrarse mejor. Lo ideal sería que creara de memoria con los ojos del espíritu más que con los del cuerpo¹²». Aquí, estamos frente a dos criterios: primero la soledad del artista, segundo, la importancia de la memoria de la que hablaré más adelante.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 131.

De esta soledad del artista nos habla Carmen Martín Gaité en *La Reina de las Nieves* (1994). Es la soledad de la artista, madre escritora, encerrada en un faro, retrato de una mujer sola, aislada voluntariamente, que escribe relatos (a menos que sean cuentos de hadas contemporáneos) cuyos protagonistas están siempre solos. Es la soledad del protagonista, Leonardo, cuyo retrato es dado por una voz narrativa que insiste en la soledad del personaje, una soledad que es la esencia, la idea fundamental del retrato de Leonardo. Un retrato-soledad que parece ser también la característica esencial de la voz narrativa que, al final de la novela, bien se confunde con la voz de esta madre escritora.

En la narrativa, es más bien la multiplicación de los puntos de vista, de las voces narrativas, hasta convertirse en un coro polifónico, lo que puede garantizarlo —todo es relativo—, abarcarlo todo de un personaje, y dar de él una versión relativamente completa. Tomaré como ejemplo las novelas de Juan Marsé y en particular *Si te dicen que caí* (1973 México, 1976 España) y *El embrujo de Shanghai* (1993), con sus famosas *aventis*, contracción de aventuritas que los niños se cuentan a sí mismos o que el personaje de Forcat cuenta a los niños. Esta novela propone nada menos que siete ángulos de visión para esbozarnos el retrato de Forcat:

1. la instancia narrativa que, desde el presente de narración retrata a Forcat con los elementos que el tiempo le ha otorgado;
2. la voz narrativa en el momento de la acción —los años de posguerra— que nos proporciona otros elementos físicos o del carácter;
3. la voz narrativa de Forcat que habla de sí mismo cuando se introduce en las historias que inventa y da el retrato de bandidos, de Kim en particular, doble de Forcat, que son parte de él;
4. la voz de los niños: Daniel en primera persona;
5. Daniel en tercera persona;
6. Susana en primera persona;
7. los otros niños y todo el vecindario.

Cada una de estas intervenciones funcionan a modo de cajas chinas (los relatos inventados transcurren en Shanghai) y nos van dando elementos que, acumulados, intentan pintar un retrato completo del personaje de Forcat: su pelo... enfermo, sus ojos... bizcos, su boca... con cicatriz, sus manos... sin arrugas, su escritura... perfecta, que nos da una visión global donde domina la mentira, la manipulación y la corrupción pero también el cariño, la compasión y la ayuda, lo que puede parecer paradójico, pero que es la esencia misma del retrato de Forcat, el que divide, como lo indica su nombre en catalán.

Polifonía, doble, triple lectura: ¿tenemos su equivalente en pintura? Por supuesto, con la doble o triple lectura o con las anamorfosis de Salvador Dalí. La sintaxis enrevesada de Lacan, plagada de referencias a los sueños, trampas, engaños y otras burlas de la identidad, de la estabilidad y de cualquier relación que, pretendidamente segura y duradera, viene a parecerse a la enrevesada pictografía de Dalí, para quien la última lección de la anamorfosis, oscuramente trazada por Lacan —a saber, «que nos refleja nuestra propia nada»— se concretiza en su *Autorretrato blando con tocino asado* (1941). En este cuadro, el rostro designado como el del artista se derrite, como un reloj blando; se erige en un pedestal, como un monumento ruinoso; se le llenan los ojos de nada o, mejor dicho, se le vacían de todo lo que no sean muletas, pequeñas cruces de madera, nervios ópticos petrificados y a la vista de todos, de todos nosotros, sus espectadores y, por supuesto, sus consumidores.

I. C. Imitación y/o selección: mejorar

Como se lo pregunta Pommier: «¿El retrato sería simplemente el de esta joven “reformada”, formada una vez más, un doble, entonces? ¿O sería esta joven “reformada”, transformada, transfigurada o retocada, mejorada? La respuesta es sin importancia. Sólo es importante la pregunta¹³». Pero, estamos en el meollo de la teoría del retrato. La esencia no consiste solo en contentarse con imitar la Naturaleza sino intentar ir más allá, más lejos y es un milagro si se logra esta meta¹⁴.

13 *Ibid.*, p. 11-13.

14 *Ibid.*, p. 51.

La selección puede pasar por la elección de un solo detalle revelador de la esencia y de todo el retrato en su conjunto. Pienso en *La Colmena* de Camilo José Cela, en que apenas conocemos el retrato físico, el carácter o el pasado de la mayoría de los personajes; sólo captamos, desde fuera, su conducta y sus palabras en momentos determinados con un detalle. Muchos de estos nombres aparecen de manera fugaz y desaparecen definitivamente.

Pero el detalle puede ser el que mata como diría Daniel Arasse: las recetas del Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, o las credenciales y tarjetas profesionales de Gregorio y Gil en *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero, en que todos los personajes, incluidos los de apariciones más ocasionales, constituyen mundos subjetivos profundos, rebosantes de matices que el lector va a poder memorizar con un solo detalle. En efecto, Landero caracteriza a sus personajes a través de descripciones detalladas de su fisonomía, costumbres, rasgos de su personalidad, atmósfera en la que se mueven y hasta de sus modos de vestir y de moverse, aportando auténticos retratos de los protagonistas, pero también de las figuras secundarias.

Otro ejemplo son las novelas de Nicolás Melini tal como las analiza Jacques Soubeyroux, quien afirma que una de las características de la mirada del personaje focalizador es el uso recurrente del efecto de zoom, particularmente en los retratos¹⁵. El recorrido documental del protagonista de *Paseo y final*, cuya mirada va saltando de un personaje a otro, ofrece un buen ejemplo de este procedimiento: Susana es una polaca que tiene «un piercing en la lengua y otro a un lado del bigote» y la chica de la pastelería es una búlgara «con ojos azules hundidos en las cuencas¹⁶». Este procedimiento era ya frecuente en *El futbolista asesino*. Cuando Falo encuentra a Gloria por primera vez, no tenemos un retrato físico del personaje, sino un

15 Jacques SOUBEYROUX, «Lo real y lo ficcional en la obra de Nicolás Melini», in Philippe MERLO (sous la direction de), *Le créateur et sa critique. 1. Manipuler. Mentir*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 133-142.

16 Nicolas MELINI, «Paseo y final», en *Pulsión del amigo* (cuentos), Oviedo: KRK Ediciones 2010, p. 46-47.

efecto de zoom inmediato sobre el pecho de la joven que se resuelve en el texto por una imagen fotográfica:

Mis ojos vuelan, literalmente, hasta su escote... No sé cuál de sus dos tetas me llama más la atención, porque las dos compiten en firmeza. Me haría falta llevarme a casa una buena fotografía y estudiarla concienzudamente¹⁷.

A partir de ahí, Gloria quedará caracterizada por sus tetas: será «Miss Tetas». Pasa lo mismo con el cuadro del Greco sobre María Magdalena Penitente, en el que vemos a la antigua prostituta con el pelo suelto, lo que la caracteriza, pero también con otros atributos como el frasco a sus pies que contenía perfume y que utilizó para limpiar con su pelo los pies de Jesús. De la misma manera, la yedra que está detrás de la santa remite a una presencia crística y puede perturbar al espectador puesto que la atención se pierde a través de estos varios elementos compositivos y no en el retrato mismo de la mujer.

El retrato evoluciona, de real, de copia de la realidad, pasa a supuestamente real e incluso a la idealización, o sea, la conservación de la idea fundamental del retrato. Es la idealización del modelo la que ahora está a la orden del día. ¿Sería el retrato copia hecha con virtuosidad y, al mismo tiempo, engañosa, del modelo? ¿O sería la obra de un poder creador capaz de distanciarse de la realidad para corregirla y hacer que sea conforme a la visión ideal? Detrás de estas preguntas está el problema entre la Idea y la Forma, sobre el más allá de las apariencias sensibles, que aparece tal cual evocado por Séneca, y subyacente en todos los discursos sobre el retrato que se nutre de...

17 Nicolas MELINI, *El futbolista asesino*. Tenerife: Ediciones Idea, 2006, p. 27.

II. LAS TRES MADRINAS DEL RETRATO:

LA MEMORIA, LA HISTORIA Y... LA MUERTE

II. A. *Retrato, retrato... dime, cuéntame, recuérdame una historia*

Más que imitar o mejorar, el retrato inventa. Fiel a una imagen de su modelo, ejemplo logrado de un retrato en ausencia, reconocido como una categoría válida, el retrato [...] es pues una *invenzione*. Esta palabra clave del discurso de los teóricos italianos sobre la pintura es empleada para el retrato. «La “invención” es la capacidad de un pintor de encontrar los medios de representar una historia en pintura, gracias a la convivencia con los escritores [...]»¹⁸. Sentencia que podemos aplicar sin problema a la narrativa.

El retrato va a proponer todo un relato inventado alrededor de un personaje. El retrato nos cuenta una historia, nos da elementos sobre el modelo: su carácter, su biografía, sus acciones, es decir todos esos fenómenos invisibles o fenómenos que remiten a un tiempo extranjero, anterior, al tiempo de la elaboración del retrato. Además, para ayudarnos a entender mejor el retrato, el creador puede relacionarlo con símbolos o con mitemas tales como los definió Gilbert Durand, que van a despertar en el interlocutor, consciente o inconscientemente, imágenes que van a completar el retrato, recurriendo a las del vivero iconográfico bergsonianiano.

Por eso, para obtener un retrato completo se necesita de una buena memoria y de una buena imaginación. Juan Marsé no se equivoca en *El Embrujo de Shanghai* cuando le presta a uno de sus personajes esas palabras: «tener una buena memoria y usarla bien significa dominar el arte». Y, en efecto, el protagonista de la novela tiene una memoria fenomenal para poder, a la vez, volver a inventar las aventuras de personajes inventados con sus propias características y, al mismo tiempo, no repetirse, y sobre todo no equivocarse en sus relatos. Es de notar, y no es nada anodino, que el protagonista es buen dibujante. Memoria, historia, retrato e imagen parecen pues íntimamente ligados. Una vez más, el capitán Blay, desde el principio de la novela, da a su alumno las claves para el éxito al proponerle hacer de memoria el retrato de Susana:

18 *Ibid.*, p. 90.

Poco antes de volverse completamente loco, el capitán Blay me pidió que dibujara a Susana en su lecho de tísica con mis lápices de colores. Necesitaba un dibujo de esa niña enferma para un asunto de suma importancia. Ya había hablado con su madre, la señora Anita, dijo, y estaba conforme.

—¿Podrías dibujarla sin tener que ir a su casa? ¿Dibujarla de memoria? —me preguntó el capitán.

—Yo no sé dibujar de memoria¹⁹.

Tomaré otro ejemplo para ilustrar esta importancia de la memoria, y sobre todo de la memoria visual, para poder hacer retratos. Georges Tyras, en su estudio sobre «Correspondencias cerverianas²⁰», muestra que en *El color del crepúsculo* existen dos niveles narrativos. Sunta esboza en unos apuntes el retrato de Oscar, un chaval al parecer epiléptico, a través de la evocación de sus juegos de niños en la secuencia 12, lo cual será objeto por parte del narrador impersonal de un comentario ulterior:

[Sunta] regresa al niño enfermo que se llamaba Oscar y se cortó la lengua mientras jugaban en la plaza del pueblo. Lo escribió ayer y algún día saldrá en estas páginas sin orden ni concierto, como sin orden ni concierto recuerda la mujer [...] ²¹.

Este mecanismo de vaivén entre ambos niveles narrativos permite poner de realce la relatividad del conocimiento, la inestabilidad y la parcialidad del recuerdo que va a tener repercusiones sobre el retrato final del personaje. Pero lo que se recuerda, lo que se conserva y se escribe días, meses, años después, a pesar de cierta amnesia, es el elemento esencial del retrato «se cortó la lengua». La memoria visual es fundamental para poder retratar... de memoria.

19 Juan MARSÉ, *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002 [1993], p. 39.

20 Georges Tyras, «Correspondencias cerverianas», in Philippe MERLO-MORAT (dir.), *Le créateur et sa critique. Las emociones en la creación artística contemporánea española*. 4-5-6, *op. cit.*, p. 47-52.

21 Alfons CERVERA, *El color del crepúsculo*. Barcelona: Montesinos, 2005 [1995], p. 75.

La razón de ser del retrato plantea la cuestión filosófica fundamental del ¿qué es la verdad? Y Miguel Ángel intenta contestar esta pregunta al disociar la verosimilitud del modelo con la función memorial. Es vano pretender que el modelo sobrevivirá en la verosimilitud. El retrato se oculta detrás del monumento que es el objeto portador de un recuerdo. ¿Qué es lo que queda del retrato descriptivo y realista, del verdadero retrato si el modelo está, de todos modos, condenado a desaparecer detrás de la interpretación que puede dar de él el artista?

II. B. Retratos para conjurar a la muerte

El retrato realista puede serlo en un segundo grado, en la medida en que el creador, el artista, cuando tiene que retratar a un personaje ya muerto, tiene que recurrir a la mediación de otro retrato, elegido entre todos los que más se le parecen.

Por lo tanto, un retrato puede representar un modelo ausente en función de una tradición transmitida desde los testigos directos que han visto al modelo en vivo. La obra se vuelve entonces documento histórico. Es exactamente lo que pasó con el desarrollo de los retratos a partir del Quattrocento italiano y del Renacimiento: retratar para conservar la idea de los hombres ilustres. Pero finalmente, ¿no es lo que pasa, de igual manera, con la narrativa que, a través de retratos de personajes individuales, nos da a ver retratos alegóricos que pasan de la historia con una «h» minúscula a la Historia con una «H» mayúscula?

Todas las novelas de Alfons Cervera sobre los maquis durante la Guerra civil y después retratan a hombres y mujeres únicos, con sus nombres propios, bien definidos, bien retratados individualmente, pero que, a su vez, se vuelven retrato alegórico: la resistencia. Los hombres del maquis, Ángel, Nicasio... tienen su propio retrato, pero, *in fine*, se definen por pertenecer a un grupo —los del maquis— que, a su vez, se caracteriza por un detalle físico propio de un retrato; así, por ejemplo: «Ojos Azules». Hasta el guardia civil Antonio que, a su vez, se funde en el cuerpo de todos los guardias civiles: «El guardia se llamaba Antonio, como se llaman Antonio casi todos los guardias que están trajinando por los montes de Los Yesares para acabar con los hombres del maquis²²».

22 Alfons Cervera, *Maquis*. Barcelona: Montesinos, 2003, p. 19.

En fin, al escribir décadas después sobre estos retratos, el artista muestra que el retrato es signo de una ausencia, expresión de una nostalgia, respuesta a la muerte. El retrato nace bajo una memoria trágica.

Parece que regresamos siempre a la misma pregunta: el retrato ¿es imitación inspirada e imitación sabia, o sea, siguiendo los preceptos sin alejarse de la realidad? ¿es dibujo espontáneo, o pasado por la memoria modificadora?

Fuera lo que fuese, el retrato le devuelve la vida al modelo muerto. El retrato pone la muerte en suspense, el retrato da vida a un modelo ausente. El valor memorial del retrato le permite al modelo quedarse en el mundo, en el mundo de los vivos gracias a la escritura, a la pintura, al arte. «El retrato es memoria de un vivo a través y más allá de su muerte. Imagen de vida, destinada a transcender el tiempo, el retrato puede hacer vacilar la muerte²³».

II. C. *Más allá de la muerte:* *un retrato como ejemplo para toda la vida*

El modelo no se extraña de que la imagen sea superior al ser vivo, sino de que el cielo le haya retirado la vida, lo haya metido fuera del tiempo, pues es así como la imagen pasa de la esfera de la Naturaleza a la de Arte.

La obra de arte parece destinada a reunir más allá de la muerte al creador y al modelo como lo comprueban los retratos memoriales hechos después de la muerte del modelo, de los modelos. Es exactamente lo que pasa en la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón. Como mostró Elvire Diaz, Dulce Chacón quiso ofrecer la imagen de la resistencia femenina actual contra las violencias de género y en la militancia política²⁴: «Así en *La voz dormida*, la cantidad de personajes femeninos, aunque brevemente retratados, constituye una galería que esboza la imagen global de la mujer resistente. [...]

23 Édouard POMMIER, *Théories du portrait*, op. cit., p. 47-48.

24 Elvire DIAZ, «Dulce Chacón», in Natalie NOYARET (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berne: Peter Lang, 2011, p. 313-331.

La originalidad de *La voz dormida* descansa en la omnipresencia y la fuerte implicación política de las mujeres²⁵:

[La novela] ofrece un amplio abanico de retratos femeninos que, de distintas formas e intenciones, se integran en el proceso bélico. Estos personajes no son el «descanso del guerrero», ni la simple compañía sentimental, ni la madre paciente, la sufrida viuda, ni un estático retrato que el soldado recrea y reinventa en el frente. Chacón consigue crear y retratar a personajes femeninos que no sólo están o sufren la guerra, sino que también la protagonizan con un alto grado de implicación y compromiso²⁶.

Añade Elvire Díaz que «Dulce Chacón recalca la novedad temática de su novela, las mujeres resistentes, olvidadas de los estudios históricos, según ella escritos por hombres²⁷». Pero lo más importante en cuanto al retrato aparece al final de la novela, cuando «Pepita restituye los pendientes de Hortensia, ya muerta, a su hija Tensi, ahora mayor y determinada a ingresar en el Partido comunista, y Jaime evoca la foto que tomó²⁸»:

Tensi lleva puestos los pendientes de su madre. [...] Y Jaime recordará una fotografía de Hortensia luciendo esos mismos pendientes y con un niño en los brazos. [...] No dirá que Hortensia, cuando recibió aquellos pendientes, alzó en brazos a un niño que no era suyo y gritó que tendría uno como ése. Algún día. Y él le hizo el retrato²⁹. (p. 412-413).

Estos pendientes representan el detalle esencial del retrato de Hortensia, su esencia que se resume a su herencia, la cual transmite no sólo en «joyas» familiares muy humildes sino también en valores

25 *Ibid.*, p. 319.

26 Antonio GÓMEZ LÓPEZ QUIÑONES, *La guerra persistente. Memoria, violencia, utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra civil española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 205. Citado aquí por Elvire DÍAZ, *idem*.

27 Elvire DÍAZ, «Dulce Chacón», art. cit., p. 319.

28 *Ibid.*, p. 326.

29 Dulce CHACÓN, *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002, p. 412-413. Líneas citadas por Elvire Díaz, *ibid.*, p. 327.

que la fotografía-retrato intenta immortalizar: un retrato memorial que surge después de la muerte del modelo, ejemplo que seguir. En este caso, como afirma Elvire Díaz, «Un vaivén intradiegético y extradiegético se produce con la relación de parapictorialidad con la foto de la portada o de “interpictorialidad”, entre la foto y su *ekphrasis*³⁰».

III. RETRATO Y AUTORRETRATO

III. A. Todo retrato es autorretrato — El Retrato por antonomasia

«Cualquier retrato que se pinta con alma es un retrato no del modelo sino del artista» según Oscar Wilde. Al dibujar al otro, uno se dibuja a sí mismo; al hacer su retrato, se hace el retrato de otro. Una puesta en abismo que remite a los orígenes del arte y que no perdió nada de su misterio. El arte del retrato no es solo difícil, sino que también puede ser peligroso. Al ver su retrato, el creador descubre con miedo un doble cuerpo.

Para Philippe Lejeune, lo fundamental de la escritura autobiográfica es que el objeto del discurso sea el individuo. Ha de existir un proyecto de autor al que el lector accede y capta en su síntesis textual. Por su parte, el autor ha de intentar exponer la unidad de su vida descartando el recurso a las memorias, el diario íntimo, la biografía, la novela personal y el autorretrato. La verdadera autobiografía se esfuerza por proporcionar aquellos recuerdos y vivencias personales que considera centrales para ilustrar la línea que marca el destino. Sin embargo, Lejeune admite la incursión de lo ficcional autorizando su presencia en el ámbito de la novela autobiográfica. El lector, elemento que conforma el cuarto vértice del cuadrado del pacto, ha de intuir que existe identidad entre personaje y autor, independientemente de que éste vele, niegue o no manifieste explícitamente su idiosincrasia³¹.

Por su parte, el propósito de Gérard Genette es delimitar, rescatar la autobiografía de su reducción a novela, es aceptar efectos ficcionales en aquella, al igual que en la novela se concentran efectos factuales.

30 *Idem*.

31 Javier DEL PRADO BIEZMA, y Juan BRAVO CASTILLO, *Autobiografía y Modernidad Literaria*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 255.

Genette no acepta la relación de identidad entre narrador y autor en un texto de carácter ficcional y reclama la distinción entre autoficciones verdaderas y falsas. Las verdaderas parten de la adhesión del autor al relato ficcional, mientras que las segundas «son autoficciones sólo por la aduana (novelas); en realidad, se trata de autobiografías vergonzosas³²». Para Genette, es necesario establecer una distancia ilocutiva entre la creencia de las primeras y la imaginación de la segunda, fundamentada en los pactos de lectura y escritura. Así, la autobiografía se considera un enunciado real y la novela ficticio³³.

Varios son los creadores en la imagen (pintura, fotografía) que hicieron muchos autorretratos: casi todos los grandes pintores clásicos, desde El Greco a Sorolla pasando por Velázquez o Goya, sin hablar de los que hicieron de los autorretratos casi la totalidad de su producción: Rembrandt, Frida Kahlo, Andy Warhol... sin olvidar al primero de todos, o sea, a Jesús, quien imprimió él mismo su propio retrato en el velo de Berenice que, siglos después, se volverá la famosa verdadera imagen, la *vero icona*, la verónica. Al mismo tiempo, en los evangelios, y en particular en el de San Lucas, es el propio evangelista quien nos propone su autorretrato pintando el retrato de la Virgen María: retrato y autorretrato en una sola obra. Estas imágenes sagradas plantean en sí otras interrogaciones a propósito del retrato y del autorretrato que bien se pueden aplicar a la narración. Sobre este punto, remito al análisis que he hecho de las santas faces y de las Verónicas³⁴.

III. B. La ceremonia del «yo», ¿narcisismo? ¿exhibicionismo?

Con el autorretrato, se establece una doble dialéctica interior/exterior: la mirada como acceso a la interioridad, al conocerse a sí mismo, y la mirada como salida de sí, en dirección al otro. El encuentro o el

32 Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*, op. cit., p. 70.

33 Alicia MOLERO DE LA IGLESIA, *La autoficción en España*. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina. Berlín: Peter Lang, 2000, p. 32.

34 Philippe MERLO-MORAT, « Les Saintes Faces et les Véroniques du Greco » in Philippe MERLO-MORAT et Virginie GIULIANA (dir.), *Le Greco éternel*. Lyon : Grimh, collection Villa Hispánica, n° 4, 2020, p. 33-52.

enfrentamiento pueden producirse de maneras distintas, con pudor, provocación, turbación, preocupación; transmiten un juicio, una propuesta, un rechazo. Las miradas y el intercambio que establecen se convierten en el mismo tema de la imagen. Son personajes en busca de su propia identidad, que intentan establecer una relación entre el ser y el parecer, entre la visualización externa que provocan en los demás o a través del desdoblamiento, y el eco interno. Frente al vacío abierto por esta dialéctica exterioridad/interioridad, la visión en el espejo no se convierte en retrato, sino en elemento parcial en este camino.

Geneviève Champeau analiza muy bien lo que llama «pulsión escópica y narcisismo» en los cuentos de Javier Marías:

El enunciado: «Yo miraba hacia el exterior y pensaba en el interior» desempeña una función metanarrativa, de aclaración de un mecanismo esencial de la escritura, que no se limita al cuento que lo incluye. Después de experimentar la incertidumbre definidora de lo fantástico y sin eliminarla, el lector racionalista y detective, intenta descubrir los mecanismos en que se funda, a qué tipo de realidades apuntan estas transgresiones, cómo lleva la pulsión escópica al personaje focalizador a acceder oblicuamente a zonas oscuras de su personalidad que escapan a su control y sin embargo lo constituyen. Resulta que lo que hace el mirón es una forma de autorretrato³⁵.

De la misma manera, asistimos a este narcisismo en la narrativa de Francisco Umbral. El estudio de Jean-Pierre Castellani³⁶ es muy revelador de un narcisismo asumido por parte del novelista:

Al contrario de Gilles Deleuze que piensa que la literatura aparece solamente cuando nace en nosotros una tercera persona que nos quita el poder de decir «yo», Umbral es el sujeto y el objeto de la mayoría de sus obras. Se le suele considerar como al típico autor

35 Geneviève CHAMPEAU, «Pulsión escópica y el narcisismo en los cuentos de Javier Marías», in Philippe MERLO-MORAT (coord.), *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*. Lyon: Grm, 2006, p. 171.

36 Jean-Pierre CASTELLANI, «Francisco Umbral», in Natalie NOYARET (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berne: Peter Lang, 2011, p. 1-26.

narcisista cuyo «yo» invade la obra novelística o periodística y como uno de los representantes más significativos de una corriente realista integrada en un «costumbrismo» muy presente en la literatura española. Se le ve como el prototipo de un escritor concentrado en su propia persona, hasta el punto de que organiza una ceremonia del «yo» a través de un autorretrato obsesivo a lo largo de casi todos sus textos narrativos e incluso periodísticos³⁷.

Su producción se caracteriza pues por una tendencia sistemática hacia el relato en primera persona, siendo el autor el personaje central, incluso de esas obras que se presentan editorialmente como ficciones. En definitiva, Umbral proclama:

Todas las novelas mías giran en torno a mí [...] Lo que he hecho ha sido contar mi vida, contar mi yo, es decir, leerme yo, leer mi vida, una lectura del yo es lo que he hecho³⁸.

Observa aún Castellani:

Sin embargo, la imagen que [Umbral] proporciona de su persona es más original en *Los metales nocturnos* ya que se pone en escena al recibir en su casa al personaje de ficción Jonás, quien cuenta: «Francisco Umbral me recibió entre sus magnolios y sus gatos [...] no es un hombre simpático sino altivo o ausente, y ahora se ha convertido en un solitario³⁹». [...] Jonás lo ve tan decadente como él y «como un hombre indiferente, envejecido y solo, que todavía lee periódicos⁴⁰» e incluso habla de «ese cabrón de Umbral⁴¹». Este autorretrato por poderes es como una contestación irónica del escritor a todos sus detractores, una representación de sí mismo irrisoria, como si Umbral, a estas alturas de su vida y de su itinerario, escéptico, quisiera devolverles a sus feroces enemigos sus críticas retratándose como lo suelen ver⁴².

37 *Ibid.*, p. 6-7.

38 Eduardo MARTÍNEZ RICO, *Umbral, vida, obra y pecados, Conversaciones*. Madrid: Foca 14, 2001, p. 355.

39 Francisco UMBRAL, *Los metales nocturnos*. Barcelona: Planeta, 2003, p. 125.

40 *Ibid.*, p. 127.

41 *Ibid.*, p. 131.

42 Jean-Pierre CASTELLANI, «Francisco Umbral», art. cit., p. 12-13.

Pero poco importa el asunto. Concluye así Jean-Pierre Castellani:

Descubrimos, en definitiva, una elegía, un himno fúnebre, un adiós desgarrador a la infancia, y a la esposa, manifestado por numerosas reflexiones sobre la vejez, la soledad o la muerte, lejos de cualquier exhibicionismo, *pose* frívola o autocomplacencia pedante. Umbral pasa con este libro que suena como una despedida patética o un testamento lírico, de la *anatomía de un dandy* (uno de sus primeros libros, autorretrato dedicado a Larra en 1965) a la «anatomía de un matrimonio»⁴³ más allá de «los silencios matrimoniales»^{44,45}.

III. C. *El autorretrato como medio de reconocimiento o incluso de auto deificación*

Hace más de veinte años que no había vuelto yo a mentar la saga. Hace más de veinte años que no había vuelto a escribir sobre la obra de Terenci Moix⁴⁶. La invitación de Natalie y Xavier es como una propuesta a retratar al autorretratado haciendo su propio autorretrato. Si los escritos autobiográficos de Umbral parecen llevarnos al colmo de lo que puede ser un autorretrato con la autocritica, la auto irrisión de la que es capaz el novelista, no es nada comparado con las memorias de Terenci Moix. Con un título genérico muy evocador —*El Peso de la Paja*— que abarca siete volúmenes previstos de los que solo pudo escribir tres: 1. *El cine de los sábados*, 2. *El beso de Peter Pan*, 3. *Extraño en el paraíso*— el autor barcelonés nos lleva a los abismos del autorretrato.

El novelista nos da la clave, nos proporciona la teoría de cómo funciona un autorretrato al retratar a su propio padre:

COMO INDUCTOR DE TANTOS DESCUBRIMIENTOS inesperados, papá se redime particularmente de la imagen esperpéntica que pretendían otorgarle mis tíos. Al mismo tiempo, su personalidad va

43 Francisco UMBRAL, *Carta a mi mujer*. Barcelona: Planeta, 2008, p. 22.

44 *Ibid.*, p. 140.

45 Jean-Pierre CASTELLANI, «Francisco Umbral», art. cit., p. 22.

46 Véase Philippe MERLO-MORAT, «Le cinéma mythique de Terenci Moix», *Hispanística XX*, n.º 15, 1997, p. 311-330.

creciendo en incoherencia. Ese hombre que nunca se preocupó en indicarme la necesidad de pasar un cepillo por los dientes, o de lavarme la cara con jabón, me introducía, sin embargo, en el respeto a los libros, me llevaba a las representaciones teatrales de algún centro parroquial y, en algunas ocasiones, a los nidos de arte⁴⁷.

Su autorretrato, sobre el modelo de los retratos que hace, será «esperpéntico», es decir deformado, por definición; en él, lo que parece ser, es solo un parecer, y lo que parece, es el ser. El autorretrato quiere darnos a conocer el ser del que habla, del que se retrata. Pero para ello, hay que ir más lejos y ver cuáles son los mundos que lo constituyen y sobre todo los mundos que solo deja vislumbrar. Se han criticado los escritos frívolos de Moix, pero no puede ser el caso con su autobiografía. Moix se rodea y se nutre de todo un aparato teórico y crítico y, en este caso, del método sartriano⁴⁸ de la observación de la hoja blanca bajo sus múltiples facetas.

Si el imaginario tiene como función esencial la de «élaborer des images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé⁴⁹», son esas mismas imágenes las que el destinatario debe saber descifrar para aprender a conocer, a la vez, el imaginario de las que provienen, y a la persona en la que viven. Interviene aquí un elemento fundamental en el retrato y autorretrato, en su entendimiento y su desciframiento: el destinatario, el interlocutor, espectador o lector. Para entender si se trata de verdad de un autorretrato, el interlocutor debe conocer en sus más ínfimos detalles la vida del autor hasta penetrar su imaginario.

Es lo que hace el autor-narrador-protagonista de *El Peso de la Paja* al darnos sus fuentes de inspiración: Alejandría es Barcelona; el autor mismo sirve de modelo a varios de sus personajes de los que da los nombres y los aspectos precisos que son de él, incluyendo a personajes femeninos; Jordi Pujol es una mediocre imitación de César Augusto y el aspecto físico de todos los cuerpos de hombres

47 Terenci MOIX, «El cine de los sábados», *El Peso de la Paja 1*. Barcelona, Planeta, 1998 [1990], p. 353.

48 Jean-Paul SARTRE, *L'Imagination*. Paris : PUF, Quadrige, 1994 [1936], p. 1-6.

49 Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire – Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Nathan Université, collection Fac. Littérature, 2000, p. 19.

amados provienen del actor de cine de películas de romanos, Steve Reeves... Pero, ojo, si Moix usa y abusa de nuestra benevolencia de interlocutor, tenemos que ir con pies de plomo, y no podemos aceptar esas supuestas confesiones sin filtro, sino con mucha distancia: el autor autorretratándose nos da lo que le da la gana y sobre todo a partir de fuentes que le convienen. Nos puede manipular como tantas veces lo ha hecho antes y servirse de su interlocutor para vehicular la imagen que él quiere dar de sí y no la que es realmente.

Terenci Moix logra crear una nueva imagen de sí en la que el «yo» es central, ya que es objeto de todas las atenciones, hasta en la manipulación del interlocutor por el autor-narrador-personaje: más que autorretrato, podemos hablar de «egorretrato». Christian Chelebourg subraya que el escritor es un sujeto que elabora un «autorretrato simbólico, es decir una imagen de sí mismo que el lenguaje, naturalmente, rechaza, pero que se manifiesta en el imaginario y constituye la figuración de su yo-ideal⁵⁰». Moix actualiza este yo-ideal en su escritura y hace cuanto puede para desviar los códigos y edificar una estatua de signos cargados de asumir su triunfo narcisista. *In fine*, el novelista devuelve lo que imagina con este «trabajo de él sobre él⁵¹».

El trabajo del interlocutor, del investigador se vuelve entonces fundamental con el autorretrato, porque tiene que ir a bucear en lo más hondo del ser del autorretratado, al cosechar los indicios dejados por el autor en el relato, acechar las huellas de su trabajo en las manifestaciones de su imaginario y mostrar cómo y cuándo manipula, nos manipula, consciente o inconscientemente, cómo intenta doblegar la realidad a los imperativos de su narcisismo⁵².

Con más de veinte años de distancia, me doy cuenta de que el sistema de pensamiento moixiano es muy coherente y pasa por una auto mitificación a través de su autorretrato cuya bóveda es sostenida por todo un imaginario poblado por mitos clásicos.

50 *Ibid.*, p. 108.

51 Étienne Akamatsu, *op. cit.*, p. 63.

52 Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire*, *op. cit.*, p. 111.

Finalmente, la experiencia del autorretrato es una experiencia artística que se presenta como una manera de exorcizar la decadencia, la muerte, el «anti-destino» como diría André Malraux:

La grande œuvre d'art n'est pas tout à fait vérité comme le croit l'artiste : elle *est*. Elle a surgi. Non pas achèvement, mais naissance. Vie en face de la vie, selon sa nature propre ; et animée, au sens étymologique, par la coulée du temps des hommes, qui la métamorphose et s'en nourrit⁵³.

CONCLUSIÓN

¿Se debe entender el retrato como la descripción de un personaje o como la de una sociedad determinada en el tiempo y/o en el espacio?

¿Qué se debe retratar? ¿Lo esencial, los detalles, ambos? Pero ¿en qué consiste lo esencial y cuáles son los detalles que hay que elegir?

¿Cómo elegir y sobre todo cómo traducir en palabras o en imagen esta o estas elecciones?

Como anuncié, mi intervención plantea más preguntas que da respuestas, aunque intenté dar algunas: realismo, verosimilitud, idealizar, imitar, delimitar, seleccionar, mejorar siempre en relación con la historia, la memoria, la muerte e incluso más allá de la muerte... que se vuelve más complejo con el autorretrato: ceremonia del «yo», narcisismo, exhibicionismo, mitificación, auto deificación.

La historia de la teoría de las artes, y del retrato en particular, no se escribe en términos de progreso. En la medida en que su honor y su razón de ser son el plantear los problemas esencialmente insolubles y abrir debates cuyo interés es el de quedarse sin conclusión, se enreda sobre sí misma, pasa y vuelve a pasar por los mismos puntos panorámicos y se expresa más bien en ecos y en reflejos de un paisaje conocido más que en invención de un paisaje nuevo.

El retrato quedará siempre inacabado porque solo puede fijar un instante pasajero en el curso inexorable de la vida.

53 André MALRAUX, *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951, p. 459.

Eso es cierto, el retrato es depositario de un mensaje de la persona representada y este mensaje se hace perceptible a través del retrato y no solo perceptible sino también convincente. Como precisa Édouard Pommier: «El retrato es la sede de una fuerza misteriosa evidente⁵⁴».

Quizás no sea anodino que la obra más famosa de la pintura sea un retrato, el de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, y que para la pintura española sea *Las Meninas* o *Retrato de la familia de Felipe IV* de Velázquez...

Al artista le toca crear personajes que parecen vivos, cuyas expresiones son naturales y cuyas pasiones se pueden leer. Le toca al espectador/lector, destinatario, interlocutor, reaccionar con su imaginación que completa la ilusión del retrato porque la imaginación es una capacidad de crear imágenes mentales cuando se estimulan los sentidos. La pintura como la escritura son como imágenes mentales que llevan al interlocutor a figurarse que, al mirar la imagen, ve la realidad.

54 Édouard POMMIER, *Théories du portrait, op. cit.*, p. 26.

CHARLA INAUGURAL
ALFONS CERVERA
Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS PERSONAJES

Alfons Cervera, Marie Gourgues

Pregunta (Marie Gourgues)¹: —Para empezar, Alfons, de manera general ¿cuáles son para ti los recursos narrativos y elementos esenciales a la hora de retratar a un personaje?

Respuesta (Alfons Cervera): —Bueno, gracias por acompañarnos esta mañana, la verdad es que hubiera estado mejor estar en París ahora mismo, pero ya llegarán tiempos mejores. Para mí es un placer estar esta mañana aquí. Hacía mucho tiempo que no tenía relación prácticamente con nadie. Yo vivo aquí en el pueblo, vivo en Gestalgar, casi totalmente encerrado, y las pocas veces que veo o hablo con la gente es a través del móvil o, como esta mañana, a través de un ordenador. Bueno pues, aunque sea a través de la pantalla puede estar bien que de vez en cuando la gente que se quiere se pueda ver y pueda hablar. Ya llegarán tiempos mejores que serán los tiempos de los abrazos, que es evidentemente lo que toda la gente estamos esperando. Y evidentemente, lamentar todo el dolor y todo el daño que está sucediendo en todas partes, pero tenemos que seguir, y esta mañana es un buen ejemplo para ir siguiendo, para ir haciendo cosas. Decía Marie que en qué me baso para construir mis personajes. Claro, yo tengo que

1 Por realizarse en tiempos de COVID la charla tuvo lugar por internet a distancia.

decir algo que he dicho muchas veces y que enlace con una de las cosas que decía Philippe Merlo. Ha dicho Philippe, en un momento determinado, ahora cuando estaba respondiendo a algunas de las intervenciones, ha dicho algo así como que los que escribimos sabemos ya exactamente qué hacer con los personajes. Bueno, pues, yo soy de los escritores que no saben qué hacen con los personajes. O sea, ¿cómo construyo mis personajes? Compruebo quiénes son mis personajes cuando ya están en la historia. Yo cuando empiezo a escribir una novela, lo he dicho muchas veces, tengo muy pocos datos de qué es lo que va a salir después. También he dicho muchas veces que esto no me lo invento, el mismo Faulkner lo dice: escribimos de lo que no sabemos, y poco a poco, conforme vayamos escribiendo, sabremos qué es aquello que estamos contando. Por lo tanto, empiezo con muy pocos elementos a trabajar las historias que quiero contar. De verdad, con muy pocos elementos, un chispazo, esa especie de relámpago que de repente dices: «Bueno pues ¿qué es lo que voy a escribir?». Pongo un ejemplo: ¿de dónde sale mi penúltimo libro y mi última novela, que es *Claudio, mira* (Claudio es mi hermano, yo vivo con él aquí en Gestalgar), y ¿con qué mimbres? Para todo, para la acción, para la historia que voy a contar, para los personajes, para su relación entre ellos, ¿con qué mimbres empiezo esto y, por lo tanto también, con qué mimbres empiezo a construir un personaje esencial en una novela o en el libro, que es Claudio? ¿Con qué mimbres empiezo? Pues, es muy sencillo, empecé en un hospital de Valencia, con mi hermano en una camilla, recién operado de cataratas, con dos algodones en los ojos, esperando que le pasara la anestesia, y bueno cuando la enfermera dice: «Voy a quitarle los algodones», yo estoy allí con mi hermano y con la enfermera, y cuando le quita los algodones mi hermano abre los ojos y mira como si estuviera alucinado. Claro, vuelve de una anestesia profunda y por lo tanto ¿qué es lo que mira? Pues a partir del momento en que le quita los algodones, en ese momento, aunque os parezca raro, yo sé que voy a tener una novela que se titula *Claudio, mira*. ¿Por qué? Porque lo primero que se me ocurre, sin tener ningún otro mimbres con el que construir esta historia como digo, ni cómo diseñar mis personajes, porque ni siquiera sé qué personajes aparecerán aparte de mi hermano, lo

que sé es que le digo casi de una manera imprecativa a mi hermano: «Claudio, mira lo que tienes aquí, que vuelves de una ceguera del noventa por cien en los dos ojos, mira lo que tienes delante de ti». Con lo cual, lo que estoy planteando, y tiene que ver también con algo que planteaba Philippe en su intervención, es: aquí tienes esto, tienes este pedazo de hospital en el que estamos ahora, pero aquí vas a tener también dos espacios diferentes, ese pasado en el que nos vamos a mover, que es ese diseño o esa lista de los personajes que aparecerán, de las acciones que sucederán, pero también ese paisaje que se va a tender delante de nosotros cuando salgamos del hospital, volvamos a esa casa inmensa donde estamos viviendo ya desde hace casi dieciséis años, y a ver qué pasa. Por lo tanto, a la pregunta de Marie: ¿cómo construyo mis personajes?, pues los personajes no los puedo separar de esta experiencia que acabo de comentar. Nunca hago un diseño de personajes, nunca, de verdad. Me entero de quiénes son mis personajes, en esa línea que ha estado marcando Philippe en toda su intervención, cuando de verdad los personajes van interviniendo, intentando evidentemente que no se te vayan de las manos. Hay una entrevista preciosa de Juan Carlos Onetti con Ramón Chao en la televisión francesa y que os recomiendo —en España se publicó en un libro el resumen de aquellas entrevistas—, pues con respecto a los personajes le preguntaba Ramón Chao ese tópico que abunda, y que como todo tópico tiene algo de verdad: «El escritor domina perfectamente sus personajes». Los diseña según unas características, pone en relación las características para ir construyendo esos personajes y cada cual tendrá las suyas, y al final cada personaje tiene su propia autonomía. Y a esta pregunta sobre el tópico que le hacía Ramón, Onetti, con esa displicencia suya que tenía, con esa especie de distanciarse de todo que tenía, menos de esa magnífica escritura que tiene, Onetti le dice: «Mire, eso son tonterías, ningún personaje en ninguna novela puede hacer lo que le dé la gana». ¿Dónde está, por lo tanto, quién los crea? Y esa figura del creador, que también comentaba Philippe —e insisto en las referencias que voy a hacer—, esa imagen del creador, la tiene también Nabokov cuando habla de sus personajes: como creador él es dueño y señor, o dueña y señora, de aquellos personajes que, diseñados en profundidad o diseñados con cuatro pinceladas

o sin ninguna como es mi caso, van adquiriendo protagonismo, presencia, en las novelas. Por lo tanto, no distingo demasiado, a la hora de construir personajes, y a la hora de construir paisajes, y a la hora de construir acciones. Recordemos también lo que era el personaje para Aristóteles, que es cuando empieza esto, pues es la acción, y que esta acción, junto con los personajes, tengan eso que se llama verosimilitud, y, yendo mucho más allá de la verosimilitud, si es posible, que fueran *verdad*, como decía en un texto precioso el premio Nobel. Por lo tanto, no tengo demasiados elementos a la hora de construir unos personajes que luego me van a llevar a la novela, el ejemplo de *Claudio*, *mira* es bien claro. A Claudio se le va a incorporar enseguida otro personaje que soy yo, y a Claudio se le va a incorporar inmediatamente otros personajes que son mi padre y que son mi madre, y que, como decía Philippe, formarían esa especie de territorio sentimental, de territorio afectivo, que son los personajes que aparecen en mis novelas. Pero todo esto se va construyendo sobre la marcha, se va construyendo a la hora que cada uno intervenga cuando dice el escritor, en mi caso, que le toca intervenir. Pero no hay demasiados detalles, y luego lo veremos si queréis en otras preguntas, pero mis personajes tienen poco diseño, mis personajes no son personajes de diseño, para nada. Yo no sé decir si un personaje lleva la chaqueta azul o tiene la oreja grande o la nariz grande como en mi caso, no, yo no sé hacer esto. Esto lo sabe hacer quien lo sabe hacer, yo soy muy mal descriptor, y por lo tanto evito meterme en esta especie de arenas movedizas que son las descripciones. Mis personajes son lo que dicen, y mis personajes son lo que hacen.

Pregunta (Marie Gourgues): —Precisamente, como escritor, pero también a fuer de gran lector, que lo eres, ¿cuál es tu relación con la descripción? ¿Te parece que una descripción tiene que ser precisa o más bien evocativa? ¿Hasta qué punto se ha de dejar al lector la posibilidad de figurarse a su manera el contexto de los relatos y sus protagonistas?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, pues, enlazando un poco con la anterior. Yo creo que hay que tener una medida para todo, aunque a veces querían romper esas medidas, y en el caso de las descripciones también. Voy a hablar de los dos puntos de vista que tú decías, el punto de vista de quien escribe, y el punto de vista de quien lee. Empiezo por el punto de vista de quien lee, porque luego me servirá para hablar del punto de vista de quien escribe, que en este caso soy yo. Me aburren soberanamente las larguísimas descripciones, ya sé que también es un tópico, pero bueno, yo no leo novelas de más de doscientas o trescientas páginas, solo las de los amigos, solo las de las amigas, y las novelas del XIX. Para novelas gordas, ya está *Guerra y paz*, ya están las novelas de Stendhal, de Flaubert, y está bien. Pero no, no puedo con una novela de quinientas páginas, y así repito lo del tópico: cuántas veces habéis oído, y habéis dicho, además con mucho fundamento, que a una novela de seiscientas páginas le sobran trescientas. Yo diría que a una que tiene ochocientas le sobran setecientas cincuenta, pero bueno eso ya es una cosa particular, pero sí que hablaré de alguna novela después. Las descripciones han de ser justas. Hay que ser sencillo en la descripción, y dejar que la gente imagine. Vuelvo otra vez a lo que decía Philippe, o sea dejar que el imaginario construya a partir seguramente de la idealización de esos pocos detalles que le ha dado quien escribe. Cuando en el *Quijote* están el Quijote y Sancho allí, y van a vivir una aventura, de repente dice: «Llegan catorce», y da cuatro detalles, y a partir de ahí crea una historia tremenda. Entonces, a la hora de establecer qué quieres que sea esa descripción, esos personajes o esas situaciones, pero sobre todo los personajes, hay que tener una medida muy controlada. Lo que no puedes es empezar a describir, a describir, a describir, y luego resulta que todo eso que has descrito no se complementa, no se acopla a lo que ese personaje está dejando en ti. Por lo tanto, se ha dejado muchísimo por el camino, muchísima inutilidad por el camino. Esa idea que os he comentado, cuántas páginas le sobran a esta novela, pues seguramente casi todas las páginas que le sobran a una novela será por las descripciones. Ya se ha acabado, claro que Flaubert se podía permitir el lujo de cuando al baile en el centro de Comercio dedica cincuenta páginas. Y claro que está muy bien que Proust dedique un tomo de *En busca del*

tiempo perdido a que un tipo o una tipa se levante de la cama. Bien, eran otros tiempos. No es que esté diciendo que hay que banalizar la escritura, que hay que frivolizarla, que hacerla sencilla hasta el límite de la vergüenza. No. Lo que estoy diciendo es que las descripciones han de ser las que tocan, las justas. No tiene que ver con esto, pero pongo un ejemplo que a mí siempre me hizo mucha gracia: hay un actor de cine en España, muy conocido y muy amigo mío, que en su primera película solamente tenía una frase, la primera vez que en una película tuvo frase; era una película de Fernán Gómez, y la frase era tan sencilla como los cómicos de la legua, que se decía en España en los años 40, aquellos cómicos que iban haciendo teatro por los pueblos, llegan a un pueblo y los jóvenes de ese pueblo piensan que los cómicos, los artistas, les van a quitar las chicas en los bailes del pueblo. Entonces bueno, pues el personaje este, amigo mío, entraba en escena y les decía a los cómicos, más o menos: «Váyanse o los corremos a hostias». Esta era la frase del actor. Y entonces, como era su primera frase en su película, pues para él era como un monólogo, y no paraba de ir detrás de Fernán Gómez, que era el director, el cual, como sabéis, tenía un genio muy corto, y siempre iba detrás de Fernán Gómez: «Don Fernando, ¿cómo le parece que diga esto?». Y le soltaba la parrafada como si estuviera representando a Shakespeare. Ya, Fernán Gómez se cabrea en un momento y le dice: «Mire, ¿usted sabe lo que tiene que decir?», y el actor dice: «Sí: Si no os vais de este pueblo os corremos a hostias», y Fernán Gómez le dice: «Pues, dígallo, dígallo, y ya está, y no me maree». Por lo tanto, si alguien tiene que decir cómo es ese personaje, pues que lo diga, pero que no maree. Hay un escritor que es muy importante en España, que es Antonio Muñoz Molina que, ya sé que hay mucha gente de los que estáis ahí que sois fans, pero con Muñoz Molina, recuerdo, éramos muy amigos, pero recuerdo que la última vez que nos vimos en su casa de Madrid le dije: «Antonio, tienes un problema: te emborrachas con las frases bonitas; y al final escarbas, ¿y qué?», y enseguida me despedí de él y del perrito, y ya no nos volvimos a hablar más en la vida. Quiero decir que hay que tener una cierta medida. Lo que digo de Antonio lo puedo decir de otros escritores; y otro escritor u otra escritora puede decir que mis novelas son demasiado flacas e inconsistentes. Pero bueno, con

respecto a lo que decías, digo esto: hay que ser mesurados, no hay que ser desproporcionados, y mucho menos en las descripciones. Porque puede pasar una cosa, que a lo mejor os ha pasado, a mí me ha pasado, y es que, cuando empiezan a desnudar de prendas al personaje, ves que no hay nada debajo. Seguramente, si hubiesen empezado a construir el personaje desde abajo, para mí desde dentro, si hubieran empezado a pensar en el personaje desde —y permitidme a lo mejor la cursilería, pero la palabra tampoco es mía y viene de los clásicos más clásicos— eso que se llama «el alma de la gente», «el alma de los personajes». Si hubieras empezado a pensar que ese personaje, menos que chaquetas azules o rojas, o sombreros, necesita saber cómo le van las tripas cuando ve lo que le está pasando a él y a la gente que le rodea, seguramente, si pensáramos en los personajes de esa manera, y menos en cómo van vestidos, pues seguramente los personajes tendrían más consistencia de la que tienen. Por lo tanto, ojo con las descripciones, no nos pasemos con las descripciones, porque muchas veces es verdad lo del tópico. Insisto en que a una novela le pueden sobrar tantísimas páginas, y si reflexionamos veremos cómo la mayoría de esas páginas que le sobran tienen que ver con esa dilación de la acción, con esa dilación en que se desenvuelven las tripas de los personajes, que son las descripciones. ¿Por qué asumir que una novela es madura, y un escritor y una escritora son maduros cuando son capaces de escribir una novela de seiscientas páginas? Otro de los tópicos que se han impuesto al menos en la literatura española: te encuentras gente que llegan con su primera novela, y dicen: «Ochocientas páginas. Es que no me pueden salir menos», dicen. «Pero ¿es que tú eres Tolstói, o de dónde vienes?» «Es que no me pueden salir menos». «Oye, ¿tú has leído el cuento del dinosaurio?» ¿Has leído uno de los mejores cuentos de terror que hay en la historia de la literatura, ahora que se estilán esas otras historias delirantes, los microrrelatos? Nada menos, microrrelatos. ¿Habrá microrrelatos más importantes, como el cuento de terror que antologa Borges en su *Antología del terror*, con Silvina Ocampo y con Bioy Casares? Un relato de terror que tiene tres líneas: «Era el único habitante sobre la tierra. De repente llamaron a la puerta». ¿Qué?, Cómo se le queda el cuerpo a esta gente que escribe trescientas páginas para no contar nada? «Era el único

habitante de la tierra, entonces llamaron a la puerta.» ¿Qué? ¿Cómo se te ha quedado el cuerpo? ¿Habrá un cuento que tenga más versiones que las del dinosaurio? No hay nadie que lo cuente realmente, si nadie de vosotros lo tenéis delante, seguro que ninguno de nosotros repetimos fielmente lo que dice Monterroso: «Al despertar el dinosaurio aún estaba allí.», «Cuando despertó, el dinosaurio no se había ido.» No hace falta. Las descripciones han de ser ajustadas como han de ser ajustados todos los elementos del relato. Por lo tanto, claro que soy partidario, no de la escasez, sino de lo justo que hay que ser en las descripciones y también en los personajes, y con cuatro pinceladas se puede describir un personaje. Pensar en las novelas, por irnos a otro nivel, de Dashiell Hammett. Dashiell Hammett dice: «Su rostro era una V», y ya está. Y ya te lo imaginas. Claro. Por lo tanto, ajustémonos a ese respeto que el lector se merece. Si esto que he dicho lo he dicho como lector, pues lo tengo que decir también como escritor. El escritor, la escritora, es un lector, que ha decidido dar el paso. Hoy, no sé en Francia, pero en España asistimos a un delirio, y es que nunca ha habido en España tantas voluntades de ser escritores como ahora. Todo el mundo quiere ser escritor. A mí me gustaba mucho ir a los clubs de lectura, no sé si en Francia también existirán, me imagino, pero los clubs de lectura están desapareciendo. Yo iba a los clubs de lectura, me gustaba muchísimo ir a los clubs de lectura porque era gente de diversa condición, de clases sociales diferentes, estratosféricamente diferentes a veces, y de formación cultural muy diferente, y que les juntaba el amor por los libros, y disfrutabas muchísimo yendo a hablar allí con esta gente. De repente llegas a un club de lectura y lo que te hacen es dejarte sus manuscritos. Y sí, pero aquí venimos a leer, no podemos escribir si no leemos. Un amigo mío tiene una librería en Valencia, y acoge también textos pequeños, libritos que uno se autoedita, y llegó una mujer con un libro de poemas y Miguel, mi amigo, le dijo: «Bueno, dime algo del libro para que yo lo pueda vender». Era un libro autoeditado, ¿cuáles son tus referencias? Pero solamente le preguntaba para poder vender el libro y decir esta mujer es esto. Y ¿qué le contestó la mujer poeta? Que ella desde que había acabado el bachiller no había leído a nadie para que no le influyera. Pues se está poniendo de moda que para escribir no hace

falta leer. Yo he dicho también muchas veces, no pasará nada el día que yo deje de escribir; es más, también añadido, mucha gente me lo agradecerá. Un amigo mío tiene un libro extraordinario de poemas que se titula *Proximidad del silencio*, un poeta extraordinario, pues un amigo suyo, de estos amigos que no necesita firma para pasarlos al otro lado, decía: a ver si es verdad, cuando hablaba de *Proximidad del silencio*. Entonces bueno, por volver al final de la pregunta, cuando leo tengo que leer bien, y cuando escribo tengo que aplicarme bien esa lectura que he hecho. El oficio de lector es algo que se olvida. Y el oficio del lector es tan maravilloso como el oficio de escribir. Hay una frase preciosa de Julio Ramón Ribeyro, un escritor peruano de los que entraría en el saco de los olvidados, murió hace tiempo, vivió mucho tiempo en París y lo conoce la gente que está en el tajo de la literatura, pero no es un escritor conocidísimo como alguna gente del boom sobre todo, pues él dice: «Tan prodigioso como escribir es leer». Por lo tanto, le aplico a la construcción de mis personajes, a ese diseño de mis personajes, lo que aplico también en mis lecturas. Si exijo que no se pasen de la raya, pero no solamente por no aburrir sino por no traicionar lo que deberían ser las reglas máximas de la literatura y de la escritura, pues me aplico ese cuento a la hora de escribir. Y seguramente ya he llegado a un punto que es fundamental, que es el de la torpeza. Ya no sé describir a mis personajes, no es que no quiera, es que no sé, es que si digo: «La persona que entró llevaba una chaqueta y un sombrero», ya no puedo seguir, porque digo «y a partir de la chaqueta y el sombrero ¿qué?». Pues los evito, y voy directamente como le pasaba a mi amigo autor con Fernán Gómez, voy directamente al grano. Y para descripciones, ya tenemos a Flaubert, ya tenemos a Stendhal, ya tenemos a Tolstói, etcétera.

Pregunta (Marie Gourgues): —En efecto, son relativamente escasos los detalles físicos que caracterizan a tus protagonistas, lo que no es el caso de sus rasgos psicológicos, y se nota en particular la referencia recurrente a sus recuerdos y pensamientos. Para ti entonces, crearle un pasado —además de un presente— a cada personaje ¿es algo primordial para su construcción?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí pues, la verdad es que la pregunta me chifla, como se suele decir, porque enlaza también con lo que hablaba Philippe, y lo que también alguien después en el coloquio le preguntaba a él, y es una de las partes que más me ha gustado. Y es cómo se construyen los personajes, qué dimensión memorialista tiene esta parte de diseño de los personajes sobre todo por la identificación. Claro que mis personajes son el pasado, hay una frase de Jean Cassou, que leí hace muchísimos años en francés, por lo tanto igual me equivoco un poco, pero él decía que estamos hechos de memoria. Por lo tanto, ya tenemos el principal rasgo de un personaje. Estamos hechos de memoria. A Sunta, que es una de las protagonistas principales de mi serie de la memoria, la mata la memoria. ¿Qué está pasando en España? Está pasando en España que es un país sin memoria, y un país sin memoria siempre va a ser un país a medio construir. Estamos hechos de memoria, que decía Jean Cassou. Por lo tanto, mis personajes vienen de ahí, mis personajes están llenos de memoria, mis personajes están llenos de pasado; pero cuidado, no de pasado, mis personajes están llenos de tiempo. No se pueden concebir las novelas sin tiempo, y permitidme la frivolidad vosotros, pues sabéis muchísimo más que yo de esto. Mis personajes están llenos de tiempo. Sunta se muere de memoria, está enferma de memoria de la misma manera que Flaubert estaba enfermo de estilo, según decía su madre a la novia de Flaubert. Bueno, mis personajes están enfermos de memoria, mis personajes solo quieren recordar. En España hay una moda desde toda la vida desde que está la democracia, que es que cuando intentas hablar del pasado, del pasado de la Segunda República, del golpe de Estado, de la guerra, la dictadura y la Transición, hay una respuesta inmediatamente, pero no solamente por parte de las derechas, también por parte de bastante izquierda, cuando dicen: «Hablar del pasado es reabrir las heridas». No, precisamente, no hablar del pasado quiere decir que estas heridas nunca se van a cerrar. En el año 2001 el presidente del Gobierno socialista desde 1982 a 1996, Felipe González, dice en una entrevista en *El País*: «Nosotros decidimos no hablar del pasado». Pues apañados estamos. Así estamos ahora mismo en España, no hablando del pasado, y teniendo todavía mucho temor a ver exactamente qué dice ese pasado franquista de este presente democrático.

Pues estamos pendientes de ver qué dice este pasado franquista, ahora mismo dejaremos de estar pendientes de qué debería ser ese pasado en los momentos actuales que estamos viviendo en democracia. Por lo tanto mis personajes son personajes llenos de tiempo. El diseño de mis personajes, añadiendo a la primera pregunta tuya si tuviera que añadir algo, sí los diseño llenándolos de memoria. Más que de zapatos de tal manera, o de la nariz de otra, y si llevan pelo o no, o llevan sombrero, los lleno de memoria. Y cada uno, lo que hace en mis novelas es precisamente convertir sus relaciones en relaciones con ellos mismos y con el pasado. Decía Philippe, y por eso insisto en que me ha gustado mucho esta parte de su exposición: el recurrir precisamente a la memoria para construir los personajes, por aquello que os decía de que estamos llenos de memoria. Y hay también otro elemento fundamental, él hablaba también de una novela que es la más conocida mía, que es *Maquis*, que lo explica perfectamente también. Decía Philippe que había un discurso, a la hora de construir el personaje, alegórico, y hablaba por ejemplo de Ojos azules. Pero yo iba más allá, concretamente en mis personajes está por una parte el retrato alegórico del retrato del personaje o de los personajes con relación a la memoria. Pero cuidado, si alguien de vosotros tiene en la cabeza mi novela *Maquis* —lo hemos comentado muchas veces— ¿qué diferencia hay en mi novela *Maquis* entre los personajes y el paisaje? Ninguna. Cuando se insiste en que en mis novelas el protagonista principal o de los principales es Los Yesares, que es mi pueblo (Los Yesares porque dentro del monte hay un paraje que se llama Los Yesares porque había allí fábricas de yeso en los años 50 incluso hasta los 60), pues bueno sobre todo en *Maquis* el retrato de mis personajes, ese carácter aristotélico, digamos, de mis personajes, es el paisaje. ¿Qué diferencias hay entre el paisaje en *Maquis* y mis personajes? No se diferencian mis personajes humanos de las liebres o de los conejos, ni de los árboles, ni de los montes. Es inconcebible la historia de la guerrilla, la historia del maquis, si no es por el paisaje. De hecho, en España la palabra «maquis» es el paisaje. Porque el «maquisard» en Francia es el hombre; aquí no, aquí el «maquis» engloba tanto al paisaje como al paisanaje. Por lo tanto, en el diseño de mis personajes, y sobre todo en mis novelas memorialistas o más memorialistas, porque toda novela lo es, pues

no distingo a la hora de construir mis personajes que, a la hora de construir mi paisaje, sea un monte sea una casa, como es el caso de esta casa. La protagonista principal de *Esas vidas* no es la muerte de mi madre. La protagonista principal de *Esas vidas* es esta casa en la que ahora estoy hablando. La protagonista principal de *Claudio, mira* es esta casa en la que ahora estoy hablando. Por lo tanto, en ese diseño de personajes que es un poco de lo que va este encuentro, en este retrato de los personajes, pues no puedo distinguir el personaje del paisaje. De ninguna manera. Y por lo tanto, mis personajes son memoria, mis personajes son pasado, pero imbricados siempre en el presente, y si es posible, también en el futuro. Pero, por lo menos, acojamos eso que decía Faulkner: el pasado no solo no ha pasado, sino que es presente, o el mismo Machado, no recuerdo exactamente, pero «ayer es siempre hoy o siempre ahora». Si hablamos solo de pasado estamos haciendo trampas. No me sirven las novelas sobre la guerra civil, las novelas contadas ahora mismo sobre ese pasado si las contamos desde el pasado. Todo tiene sentido si lo contamos desde el presente. Y no quiero hacer un falso presentismo acogéndome a que es lo mismo, que con los mismos valores de ahora podemos ver el pasado. No, vivimos ahora y con estos ojos sin provocar, sin tender ninguna trampa, tenemos que ver qué es lo que pasó. Pero no por aquello de que los errores no se repitan, que para mí me parece, con todo respeto, una simpleza. Hay que conocer el pasado para cometer y seguir cometiendo todos los errores que haga falta. Claro, el pasado no se enseña, pero no se enseña *ad eternum*, pues es algo que no se enseña temporalmente, y mañana a saber quiénes seremos, quiénes seremos nosotros. Pero construirnos desde ese respeto al pasado, construirnos desde eso que decía Cassou, que somos memoria, estamos hechos de memoria. En mi caso, porque hablo de mí y no puedo hablar de otra gente a la hora de escribir, pues en mi caso los personajes están contruidos de la misma manera y con los mismos elementos que los árboles de mis montes, que las liebres que saco en mis novelas, que los conejos que saco de mis novelas, exactamente de la misma manera.

Pregunta (Marie Gourgues): —Y ¿qué pasa con los personajes de tus ficciones no memoriales? ¿Los construiste de la misma manera que los de tus novelas memoriales?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, mira, lo que me gusta decir siempre que estoy con personas que saben mucho más que yo de lo que escribo, porque aquí y lo digo aunque me esté riendo, pero es verdad, cada uno tiene su faena, el mío es escribir, escribir bien, que no todo el mundo sabe hacer y que nos tendrían que haber impuesto. En Montpellier hubo hace años un Congreso que era más o menos ¿puede ser subversiva la literatura? Pues, en una mesa redonda que compartí con Ignacio Martínez de Pisón, yo empecé diciendo que el acto subversivo más importante en España ahora mismo en literatura es escribir bien. Parece que sea un pecado, pero lo mínimo que podemos hacer es precisamente escribir bien. Entonces bueno, reconociendo el papel que el estudioso, que la estudiosa, tienen que hacer con respecto a lo que otra gente escribimos, pues digo precisamente eso: que yo estoy aprendiendo muchísimo, pero muchísimo, de lo que estoy leyendo, de lo que estoy escuchando a la gente que escribe sobre lo que yo escribo. Pero es que, además, esto es de una sencillez tremenda. Si quien escribe una novela, cuando la está escribiendo, tuviera que estar pensando a cada tramo de la escritura en todo lo que después vosotros y vosotras descubríis, no habría novelas. Si yo digo en el capítulo 4: «Sale José María, y Margarita», pues yo me tengo que parar a diseñar: quién es Margarita, quién es José María, y luego los que vayan entrando sucesivamente. Ya sé que es un poco estereotipado lo que estoy diciendo, pero es que es así, que uno no se puede parar a estar diseñando nada, uno, como mucho, si tiene muchos personajes puede hacerse como un árbol genealógico, y ya está. Pero yo para *Maquis*, en que salen ochenta y seis personajes, no me hice ningún árbol genealógico. Ninguno. Van saliendo y van actuando y ya está. Por lo tanto, el trabajo, el oficio del lector, y del lector privilegiado como es el caso vuestro, es fundamental, para darnos claves de aquello que, como decía Philippe, a lo mejor desde el punto de vista psicoanalítico, o también otra persona que ha intervenido, pues a lo mejor consiste en

eso. Yo descubro qué es lo que he hecho con mis personajes, con mis situaciones, con mis historias, cuando os leo, cuando leo lo que otra gente escribe, en una reseña periodística, en un trabajo de tesis o en un trabajo de tesina o de fin de máster, o lo que es un simple artículo periodístico, ahí es donde yo me descubro, porque mientras estoy escribiendo no he descubierto nada. El trabajo de escritura tiene mucho de automático sin necesidad de irnos a lo del surrealismo. Cuando acabo una novela es cuando tengo que recomponer el puzle, cuando tengo que ver esa entidad que cada personaje tiene. Pero antes lo único que tengo que hacer es explotar al máximo el oficio de escribir, y ese oficio fundamentalmente es escribir bien. Por lo tanto, yendo a lo que comentabas, en mis novelas memorialistas es cuando más se ha hablado de esos personajes, de cómo construyo mis personajes. Si nos vamos a esa etapa anterior, antes de *El color del crepúsculo*, con esas siete u ocho novelas que van desde 1984 a 1993, con *Nos veremos en París, seguramente*, ahí, sin ser yo consciente —pero hay un trabajo tuyo precisamente donde hablas de esas novelas—, sin ser uno consciente, se da cuenta de que no hay tanta diferencia entre esos personajes de las novelas de la memoria y aquellos personajes que formaban parte de ese ciclo entre comillas «experimental». Yo no diría tanto, sino que eran novelas en que a mí me interesaba más jugar con el lenguaje que con la historia que había que contar. Me doy cuenta ahora, y leyendo algunas cosas entre ellas lo que tú has escrito, que no hay tanta diferencia entre los personajes de mis novelas memorialistas, a partir de *El color del crepúsculo* como memoria colectiva, y a partir de *Esas vidas* como memoria personal y familiar, no hay tanta diferencia entre estos personajes como aquéllos, ¿por qué? Porque todos se mueven. Y vuelvo a algo tan interesante que decía desde el punto de vista alegórico y del paisaje Philippe Merlo: mis personajes son el paisaje que les rodea también, y el paisaje que rodeaba a los personajes de *Fragmentos de abril* o a los personajes de *La ciudad oscura* y, si mucho me apuráis, a los personajes delirantes de *De vampiros y otros asuntos amorosos*, son los mismos personajes. Me refiero, contruidos desde la misma intención, que no pierdan sobre la acción con el paisaje. Mis personajes, cada uno de ellos, tienen la gracia, o eso me gustaría que tuvieran, de lo colectivo. No hay ningún personaje que no tenga

que ver con el otro, sea para refrendar lo que el otro dice, o para oponérsele, como sea. Pero no hay ningún personaje aislado en mis novelas. Posiblemente mis novelas hablan de un personaje aislado, de ese personaje histórico que no sabe qué papel está jugando en la historia que le está tocando vivir. Y así andamos en este país, por una parte desde aquella Segunda República perdida, siguiendo por la tremenda, cruelísima y larguísima dictadura franquista, y por esa Transición que yo creo que tuvo muchas cosas que hizo bien por los tiempos que había, pero dejó otras sin hacer. Y esas cosas sin hacer que se quedaron en la Transición, las podía haber hecho desde 1982 al 1996 el Partido Socialista Obrero Español, y que tampoco hizo. Por lo tanto, muchas veces cuando hablamos de la Transición, tenemos que hablar de la Transición hasta el 82, y después del 82 al 96, no de la segunda Transición, sino de un periodo que se podía haber distinguido por haber hecho muchas cosas y sobre todo en relación con la memoria, que no se hicieron. Por eso me gustaba esa pregunta que has hecho, porque de alguna manera veo demasiadas veces que las novelas anteriores a las de la memoria quedan totalmente marginadas. Yo no digo que sean mejores ni peores, pero son distintas. Pero también cuidado, si habéis tenido ocasión, la gente que estáis en este encuentro, de leer, de haber leído mis novelas de la memoria desde *El color del crepúsculo* hasta *Claudio, mira*, pues ¿qué tiene que ver el ciclo de la memoria colectiva con el ciclo de la memoria familiar? Si se ha producido en mis novelas algún cambio con respecto a la escritura, yo diría que se ha producido más cambio del ciclo memorialista primero de las cinco novelas al segundo, a la memoria familiar. Si a mí me preguntaran una cosa muy concreta: ¿notas algún cambio en tu escritura? Yo diría: no, desde las novelas aquellas primeras del lenguaje al ciclo de la memoria, sino entre el ciclo de la memoria —las cinco novelas que se reúnen en *Las voces fugitivas*— y el ciclo de memoria familiar. Cuando yo escribo *Esas vidas* cambio el chip. Lo digo para la gente que estéis ahí, y estéis interesados en algún momento, ahí sí que hay un cambio sustancial. ¿Cómo escribo desde *Esas vidas* y cómo escribía antes? Ahí hay un cambio sustancial. ¿Por qué? Otra vez vuelvo a algo super importante que decía Philippe: el paisaje, el contexto. Imposible separarlo, nada, absolutamente nada, de ese contexto en el que te estás

moviendo. Sea histórico a lo grande, sea histórico a lo pequeño, esas pequeñas historias en las que nos movemos a veces, o sea una casa como ésta. Cuando escribo *Esas vidas*, la novela de la muerte de mi madre, vivo en esta casa año y medio, y por lo tanto el protagonista, como decía, es esta casa, el personaje es esta casa. Por lo tanto, el contexto es fundamental, y luego el término que tú decías: lo alegórico. Pues claro que no hay ninguna duda, claro que mis personajes de *La ciudad oscura* son la alegoría de ese período de extrañeza que es una Transición que a mucha gente nos había dejado descontentos. El ciclo de la memoria con todos esos personajes supone lo mismo, esos personajes que van buscando memoria y lo que encuentran es olvido y la desmemoria más cruel. Y claro que en mi memoria familiar está eso mismo, ¿cómo no van a estar mis personajes del ciclo familiar si *Esas vidas* es una novela vivida intensamente durante año y medio con una persona que se está muriendo pero que en realidad no se quiere morir, ¿cómo puedes entender una historia como ésta?, ¿cómo puedes entrar en la historia como en *Otro mundo*, que es la historia de los silencios de mi padre, una persona que fue incapaz, por miedo o por lo que fuera, de contarme cuál había sido su gran trauma en su vida? El ser un joven anarquista que había atracado una casa, y eso le pudre de por vida, después de aquella condena de doce años en 1940. ¿Qué voy a decir de *Claudio, mira* si es una persona que vive conmigo y que está dos pisos más abajo, en la planta baja de esta casa, si estamos cada día, iba a decir hablando pero por desgracia hablamos poco, pues ¿cómo le voy a rectificar la plana a Philippe diciéndole que mis personajes no son alegóricos? Pues claro que lo son, como él decía. ¿Cómo voy a negar que en *Maquis* hay un solo personaje, que es la resistencia antifranquista, ¿cómo voy a negar eso? Claro que mis personajes son alegóricos, claro que mis personajes son un solo personaje. Por eso me siento incapaz de diseñar uno a uno mis personajes. El diseño de mis personajes es el todo. No hay un personaje uno a uno en mis novelas. Que alguien me saque una novela mía en que exista un protagonista por encima de los demás. Claro que *Claudio, mira*, en el propio título, ya es el personaje, pero ¿qué pasa con los demás? Os pongo un ejemplo que me ha llegado en la memoria. Mi hermano tiene novela: *Claudio, mira*, pero cuando se publicó *Esas vidas*, recuerdo

una crítica, una reseña, en el diario *El País*, donde decía que el personaje del hermano se merece una novela. Y yo aluciné, ni me acordaba si mi hermano aparecía en la novela, pero vamos a ver, si mi hermano, en todo el proceso de degradación física y mental de mi madre, que se pasó año y medio sentada en una silla, en todo ese tiempo, que yo recuerde, mi hermano lo único que hacía, mi hermano que le tiene más miedo a la enfermedad y a los vivos que a los muertos, mi hermano no quería ver a mi madre y mi hermano pasaba por detrás de mí para no ver a mi madre. Dije ¿qué contaba de mi hermano para que se merezca una novela?, que el cabronazo no se preocupa de nada. Entonces tuve que recurrir a ver qué es lo que había contado yo de mi hermano, pues algo habría contado de mi hermano, en esos diseños frágiles que yo hago de mis personajes, para que esta crítica en la reseña —que decía que la novela era una maravilla por otra parte— dijera: «el hermano se merece una novela», cuando mi hermano prácticamente hacía un cameo, de lo que se llama ahora en las películas, hacía un cameo en esa novela. Algo habría hecho yo pues en esta novela para que las pocas veces que aparecía mi hermano en un cameo, como un personaje no secundario como diría Aristóteles sino principal, mejor dicho que casi no aparece ni como secundario, alguien viera que ese personaje se merece una novela. Pues algún mérito tendrá esa sencillez que yo pueda tener a la hora de describir mis personajes, porque desde luego lo que mi hermano no ha hecho nunca es pasar por detrás de mí para no ver a mi madre disfrazado, nunca aquí nadie nos hemos disfrazado. Y las descripciones a las que aludíamos hace unos momentos son disfraces que muchas veces demuestran que debajo no había absolutamente nada. Por lo tanto, gracias Philippe y Marie por la alusión a los personajes, a la alegoría que de alguna manera tienen mis personajes, representados como muy bien decía Philippe, por esa novela *Maquis* que vosotros, muchos de vosotros conocéis infinitamente mejor que yo.

Pregunta (Marie Gourgues): —Por cierto, es cada vez más palpable la dimensión autobiográfica de tus relatos, en particular en la presencia de personajes que pertenecen a tu historia familiar muy cercana. ¿Será esto la huella de un deseo cada vez más apremiante de escribirte a ti a través de ellos?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, también eso alguna vez lo he leído en algún sitio, de que todos los personajes son el autor o la autora, y de alguna manera los va construyendo a su imagen y semejanza. Va distribuyendo los papeles como en una obra de teatro. Estos son los personajes y tú vas distribuyendo las acciones, lo que estos personajes tienen que hacer. Y en ese sentido, tendríamos que concluir que todas las novelas son autobiográficas, que también es algo muy manido, repetido, y que se suele contestar siempre. Todas las novelas son autobiográficas, lo que escribimos, sea en términos de ficción o en términos de relato autobiográfico auténtico, por llamarlo de alguna manera, son autobiografías. Y aquí hago una gracia, como un chiste, a lo que decía Philippe. Hablaba de la biografía y la autobiografía con respecto a la falsedad o no, y entonces más o menos se podía pensar que la biografía tiene más dosis, digamos, de verdad que la ficción, la novela por entendernos, y que la autobiografía es el colmo de la autenticidad, el colmo de la verdad. Pues bueno, la gracia que yo quería hacer —y la he hecho muchas veces— es que la biografía es siempre falsa, la biografía, eso que a veces leemos «biografía autorizada», no lo creemos nada. Entonces, biografía hay que dudar, biografía autorizada, por la familia por el personaje, hay que dudar muchísimo más, y vade retro a las autobiografías. Para nada. No entro en la dimensión moral del engaño, pero sí en la desconfianza. ¿Por qué? Pues porque es muy difícil que uno se abra las tripas para mostrarse en público, por lo tanto siempre hemos de tener los suficientes conocimientos como lector para discernir qué es aquello que es verdad de aquello que no lo es, y cuando digo verdad hablo en términos de verosimilitud o de creernos a pies juntillas o no aquello que estamos leyendo. El oficio del lector ha de tener algo fundamental, y es la desconfianza, porque la desconfianza te obliga a exprimírte a ti, para ver exactamente qué puede haber de

razonable o no en aquello que te están contando. No desconfío moralmente de la autobiografía, pero sí que me sitúo en un punto crítico con aquello que voy a leer, y me da igual que sea una novela, una biografía, o una autobiografía. Defiendo el oficio del lector, cualquiera que sea la dimensión a la que se enfrente, sea a una novela sea a una biografía, o a una autobiografía. Es verdad que hay novelas que entran más dentro de lo autobiográfico que otras, pues si alguien lee mis novelas anteriores al ciclo memorialista puede pensar que es más de ficción, y que luego cuando hablas de la memoria colectiva en esas cinco primeras novelas se acerca más a lo real, a «la verdad» por llamarlo de alguna manera. Y la autobiografía, pues que son las de la memoria familiar, de la historia familiar, pueden parecer más coherentes con aquello que fue lo real o «la verdad» con todos los matices que queramos poner. Pero yo vuelvo, para terminar esta pregunta a un detalle, una anécdota que os hará reír con aquello de que es verdad y que no es verdad cuando leemos algo. En *El color del crepúsculo* cuento una historia, una anécdota en uno de los capítulos, que es el siguiente: el abuelo de la novela, creo que era Félix, se está muriendo, y nadie sabe por qué, el médico no sabe por qué, él se está quedando cada día más blanco y más flaco, ya el médico dice que lo lleven a Valencia, y el abuelo dice que no quiere salir del pueblo para nada, si se tiene que morir que se muera en el pueblo. Entonces, llega un momento en que el abuelo, no recuerdo ahora muy bien por qué, vomita, le entra un golpe de tos muy fuerte, y en ese golpe de tos muy fuerte expulsa una sanguijuela. ¿Sabéis lo que es la sanguijuela? Es un gusano que te chupa la sangre. ¿Qué le había pasado al abuelo? Al expulsar la sanguijuela se le van todos los males. Todos. Esta anécdota yo creo que explica perfectamente, más que podría hacerlo yo, de lo que estamos hablando, de lo real, de lo inventado, de lo verosímil, de la verdad. El capítulo de la sanguijuela es asqueroso, sobre todo para la gente o las generaciones que no se han criado con sanguijuelas. No me refiero a las sanguijuelas de los políticos, que algunos hay. No. A la sanguijuela de verdad, ese gusano que se te mete en el cuerpo y te va chupando. Cuando yo era joven no había agua potable y muchas veces ibas al monte, con el burro, con la mula, y venías en los mismos sitios donde venían las mulas y donde había de todo, y muchas veces lo que le pasaba a este

abuelo de la novela le pasaba a la gente. Iba a beber agua y se tragaba una sanguijuela. Cuando el abuelo de la novela el médico lo descubre, pues ya se sabe que es por una sanguijuela, pero es un relato asqueroso. Vomita un bicho. Bueno. Cuando presentábamos esta novela ¿sabéis cuál era la pregunta del millón? Cuidado, fijaros en este detalle. La pregunta era: «El capítulo de la sanguijuela ¿también es verdad?» Y yo contestaba: «El único capítulo real, que sucedió tal cual, es el de la sanguijuela, lo demás es inventado». Volvemos a la primera pregunta y a la intervención de Philippe. La verdad. La verosimilitud. La desconfianza. *El color del crepúsculo* pasa por ser todo verdad, pasa porque toda esa memoria de Sunta, pasa porque todos esos personajes, desde Sunta, Manuel, su primo, Alicia, todos los personajes de la novela son verdad, menos la sanguijuela; pues mira, al revés: la sanguijuela también es verdad. El único capítulo que calqué de mi realidad es el de la sanguijuela, y no me lo contó nadie. Mi abuelo Claudio se tragó una sanguijuela, se estaba muriendo, hasta que un día la vomitó. Y se curó. Ese capítulo, el de la sanguijuela, es real, la verdad, ni siquiera verosímil, la verdad. Por lo tanto, mucho cuidado cuando mezclamos estos términos: la ficción es ficción, la biografía, la autobiografía, para mí, si los trajino, si los muevo, si los trabajo, en mis libros, no tengo ninguna duda, siempre respondo lo mismo: mis libros son novelas. Mi madre, es verdad, hasta sale con su nombre, Teresa, en *Esas vidas*; mi hermano Claudio, es verdad, hasta sale con su nombre en *Claudio, mira*; mi padre Claudio sale con su nombre en *Otro mundo*. ¿Son autobiografías? No, son novelas. Vosotros lo sabéis muchísimo mejor que yo, porque lo habéis trabajado eso, no digo en mis novelas sino en las de otros escritores y escritoras, que no solamente aquello más directamente relacionado con la ficción, es una novela. *Claudio, mira* es una novela porque todos los elementos con los que yo construyo esa historia pertenecen al mundo de la duda, de la incertidumbre, que es el mundo de la ficción. Este último libro, fijaos, hago publicidad: *Algo personal*, es un libro de libros: aquí hablo de cincuenta libros. Por cierto, lo he escrito yo y hago publicidad, pero sois historiadores de la literatura narrativa española contemporánea, aquí hay cincuenta autores y autoras que, de los cincuenta, no os voy a poner en un brete, no voy a agobiar, pero hago una especie de

encuesta, a ver ¿cuántos de estos cincuenta escritores y escritoras conocéis? No es una prueba, simplemente una sugerencia. Es decir, son cincuenta escritores y escritoras entre los que, conocidos, está Juan Marsé con su libro menos conocido, porque cada escritor elige un libro, con *Ronda del Guinardó*; Luis Goytisolo, con su primera novela cuando tenía veintiséis años de la que nadie se acuerda que es *Las afueras*; Carmen Martín Gaité, con un librito pequeñito de ensayos que ella me regaló, que es *La búsqueda del interlocutor*; y, para de contar, los demás casi desconocidos, saco una escritora francesa, que me chifla, soy un fan, Annie Ernaux, y saco una novela que es *La ocupación*, pero Annie Ernaux, no sé en Francia pero en España no es un best seller. Entonces, de estos cincuenta la mayoría son escritores desconocidos. Y obedece precisamente a esa intención que es rescatar toda aquella escritura de la que casi nadie habla. Algún crítico —para que veáis que la apuesta a la que os metía no solamente la hago aquí— algún crítico, dos concretamente, me han dicho, palabras textuales: «Nos tenemos que poner al día». ¿Por qué? Porque son prácticamente desconocidos, y algunos de ellos ganan el Premio Planeta, algunos de ellos ganan el premio Nadal, y hoy nadie se acuerda de ellos, y mucho menos de ellas. Son libros que yo leía cuando nadie me decía lo que tenía que leer. Esa es la historia de este libro. Cuando yo tenía catorce o quince años, que leía novelas del oeste, novelas que eran subliteratura. Yo no supe hasta muy tarde quién era Tolstói, o quién era Faulkner. Yo sabía quiénes escribían las novelitas del FBI y del oeste, claro eso lo sabía, pero yo no sabía quiénes eran esos grandes escritores porque aquí no había bibliotecas en mi pueblo, porque en mi casa nunca hubo libros, y me apañaba con los libros que alguna gente me dejaba o los que compraba en el mercado, y estos son los libros que llenan este libro, es el homenaje a aquellos libros que me ayudaron a amar la literatura por encima de casi todo. ¿Qué digo con esto, aparte de hacer publicidad de *Algo personal*? Es un libro que despierta curiosidad. Es decir, ¿quiénes son estos autores y estas autoras? ¿Quiénes son? ¿Quién es Dolores Medio, que ganó el premio Nadal, y de la que casi nadie se acuerda en este país? ¿Quién es Concha Alós, una escritora valenciana, que es lo mejor de lo mejor, con una novela única que se titula *Los enanos*? Precisamente, releer. Y me viene

también a la cabeza este libro, es un libro de relecturas. Nabokov decía, en su curso de literatura, no sé si recuerdo exactamente, pero decía: «Nuestro deber no es leer, nuestro deber es releer». Ahí es cuando alcanzamos las auténticas dimensiones del asunto, cuando los libros de verdad nos llegan en las condiciones que tienen que llegar. Por lo tanto, ¿por qué digo esto? Porque este libro —lo vuelvo a enseñar— es mi biografía añadida, mi autobiografía añadida, a la que puede suponer *Claudio*, *mira*, a la que puede suponer *Otro mundo* y a la que puede suponer *Esas vidas*. Mi biografía. La historia de mi padre, la conté a través de sus silencios; la historia de mi madre, a través de esa mujer que decía que se quería morir pero miraba las fechas de caducidad del yogur; la novela de mi hermano, a través de ese mundo interior que él se ha construido y en el que muy poca gente podemos penetrar. Precisamente, mi autobiografía, por llamarlo de alguna manera, con todas las luces y sombras que tiene cualquier libro que hable de uno mismo, pues es ésta. Mi autobiografía, si tuviera que definirla así, es este libro, que son los libros que, sin que nadie me dijera qué tenía que leer, fui leyendo. Hay una frase en este libro que me gusta muchísimo, que dice: «Somos lo que leemos». Eso lo puede decir la gente que tiene o ha tenido muchos libros en casa. No, yo soy de la generación, o de la clase —que a mí me gusta reivindicar todavía esos conceptos de clase— que dice: «Somos lo que leímos». Este libro soy yo, soy lo que yo leí en su momento, y he añadido algunas cosas de lo que leo ahora mismo, pero es el libro de lo que yo leí. Somos lo que leímos. Como a aquella frase contundente que decía Cassou, «Estamos hechos de memoria», pues le doy también esa contundencia: «Somos lo que leímos». Y añadido en este libro lo que leímos, antes de saber quién era Tolstói, Virginia Woolf, Dostoievski o William Faulkner. Esa es mi biografía personal, llamémosla autobiografía o también esa palabra que a mí me hace mucha gracia, que se llama autoficción, ¡viva la autoficción!, no sé qué es, vosotros sí que lo sabréis, pero ¡viva la autoficción! Aquí no se estilaba nada de eso. Hay un chico que se llama Vila Matas, Enrique Vila Matas, es un chico que, no es que me interese demasiado, pero que escribe, empezó a escribir, y de repente sale gente diciendo: «Metaficción», pues yo digo que lo que hace este chico es metaficción. Pero luego, claro, eso ya se agotó, a

lo mejor muchos de vosotros tenéis textos o artículos escritos sobre la autoficción, la metafiction y eso, pero aquí insisto, no es desprecio y mucho menos actitud moral frente a lo que el otro hace, hay respeto a lo que uno hace, pero evidentemente sin saber exactamente qué es eso, ¿es autobiografía? ¿no es autobiografía? El microrrelato, ¿es un relato muy breve, un relato a medias, o una versión abreviada de humillados y ofendidos? Yo me limito al oficio que tengo, y el oficio que tengo en mi vida han sido dos: hornero, panadero, trabajar en el horno, que es a lo que he dedicado más tiempo en mi vida, y el segundo a escribir. Ese es mi oficio. Interpretar, valorar lo que uno ha hecho, señalar los puntos en que se ha equivocado, es algo que os corresponde a vosotros. Pero reivindico eso: si algo explica mejor que nada lo que yo soy, lo que la gente que saco en mis novelas son, es la ficción. Fijaros, ya os he explicado de qué va este libro: *Algo personal*, pues en la introducción digo que me gustaría que este libro se leyera como una ficción. ¿Por qué digo que me gustaría que se leyera como una ficción? Porque este libro lo he escrito yo y quiero que se lea como una ficción. Claro, no voy a imponer la lectura, y simplemente digo que me gustaría que se leyera como una ficción. Pero ¿por qué tiene elementos de ficción? Muy sencillo, lo digo también en la introducción, o en uno de los capítulos: cuando alguien lea este libro y lo acabe, o a lo mejor mientras lo está leyendo, llegará un momento en que se levantará de la silla, se irá a la wikipedia, y mirará si ese escritor o escritora existen de verdad. Por lo tanto, primer elemento: muchos escritores y escritoras son absolutamente desconocidos, o han caído en ese limbo de lo desconocido —peor todavía— que es el olvido. Por lo tanto, que se lea como ficción este libro, como me gusta que se lea como ficción la historia de mi hermano, la historia de mi padre, la historia de mi madre, y esa historia colectiva que conforman ese corpus o, como se le quiera llamar, ese territorio sentimental que es visceral, que es emocional, pero cuidado —una palabra que no ha salido aquí— fundamentalmente político. Esa voz, a la que se refería Philippe, esa voz alegórica, esa voz que yo completaba como una voz que reúne personajes y paisanajes, es una voz profundamente política. Mis novelas de la memoria son profundamente políticas, profundamente ideológicas. Es que parece que en este país, el mío,

el único que hace novelas políticas es con desprecio. Mis novelas reabren heridas, mis novelas enfrentan con un pasado traumático, nunca se cerrarán las heridas con novelas como las mías. Y como las dejarían Cercas y Muñoz Molina, y como las de Andrés Trapiello ¿con esas cerramos heridas? Reivindico la novela clarísimamente política. Hay un libro que os recomiendo, de David Becerra, un librito de sesenta páginas, que se titula *Las novelas de la no ideología*, y ahí mete a toda esta gente que estoy diciendo. Y la tesis de David Becerra, que es un historiador joven, dice que esas novelas no son ideológicas, que son novelas sentimentales, novelas un poco más allá del costumbrismo, novelas familiares incluso desde el punto de vista emocional. Ahí, en esa negación de la ideología, está precisamente la ideología. Por lo tanto, claro que reivindico que mi voz es una voz política dentro de la narrativa española contemporánea, claro que es una voz política. No solamente no la niego, la reivindico, y más todavía con ese discurso alegórico que puede suponer lo que yo cuento en mis novelas, claro que sí. ¿Cómo no va a ser política la resistencia antifranquista que cuento en mis novelas? ¿Cómo no va a ser político reivindicar que necesita una justicia el sufrimiento que tuvo tantísima gente durante la dictadura? ¿Cómo no va a ser político decir que es una indecencia que haya en España más desaparecidos casi también, el segundo país del planeta con más desaparecidos después de Camboya? ¿Cómo no van a ser político mi discurso literario, mi discurso periodístico, mi discurso novelesco, cómo no va a ser político? Claro que me enorgullezco de que mi discurso sea político, aunque no sea la mejor manera de tener, digamos, esa aquiescencia, esa unanimidad, tampoco me importa absolutamente, en absoluto me importa.

Ahora, a lo mejor solamente enseñándoos esto [enseña portadas de libros suyos], me hubiera evitado toda la intervención, porque mis personajes, el retrato y de alguna manera el autorretrato, es este encuentro: boda de mis padres [portada de *El color del crepúsculo*]. Mi madre en *Esas vidas. Maquis*, el del violín: mi padre, el del medio, mi tío Alfonso, el de la orilla, mi tío Antonio. *Otro mundo*: mi padre, no es un actor alemán de los años cincuenta, es mi padre. *Aquel invierno*, pues las fotos: la radio que tengo en casa de Valencia, la foto de soldado de mi padre, y la foto de mi madre. Es decir, el

retrato de mis personajes ya en mis novelas empieza por las portadas. En *El domador de leones* no, en aquel tiempo no intervenía mucho en las portadas, pero ya con el ciclo memorialista me impuse el poder intervenir en las portadas y eché mano de fotografías familiares. Y con esto, reivindicando también el papel que deben tener las portadas en los libros. Puestos a ilustrarlos, si no tienes ilustración no, pero puestos a ilustrarlos no puedes poner cualquier ilustración. La novela empieza con la portada. El título también. Yo no empiezo a escribir una novela si no es con el título, soy incapaz de poner el título después, otra gente dice que no. Yo pongo un título, y a partir de ahí empiezo a escribir la novela. Soy incapaz de cambiar ese título. El título y la portada. La portada tiene que ser la primera página de la novela. En los periódicos de papel no existe la portada. En los periódicos de papel es primera, es la portada la primera. La primera página de una novela tendría que ser la portada.

Bueno, en la parte que me toca hablar para despedirme, pues como al principio, eternamente agradecido, como se diría ahora super agradecido, y, de verdad, ha sido un gozo, y estoy poco acostumbrado a estos medios, pero ya tengo que acostumbrarme. Si, con alguna de las cosas que he dicho, hay gente que se ha mosqueado, pues lo siento. A mí me dicen: «No te callas nada». Y ¿por qué me tengo que callar? Ya tengo muchos años, y de esos muchos años muchos de ellos los he dedicado a callarme, como en este país muchísima gente. Y se acabó. Había un programa en televisión en España, que se llamaba «Caiga quien caiga», pues me da igual. Caiga quien caiga. Me da exactamente igual. Y si uno de los que caen es el Rey, pues encantado...

CHAPITRE I

PORTRAIT(S) DE PERSONNAGE(S)

PORTRAITS DE FEMMES
DANS TROIS ROMANS DE JAVIER MORO :
PASIÓN INDIA (2005), *EL SARI ROJO* (2008)
ET *MI PECADO* (2018)

Lidia Florentin
Université Littoral Côte d'Opale

Le portrait est « une représentation, d'après un modèle réel, d'un être (surtout d'un être animé) par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques et une description des qualités physiques et morales d'un personnage réel ou fictif¹ ». Margarita Iriarte López distingue le portrait littéraire du portrait pictural par sa complexité et son exhaustivité et souligne sa complétude :

Resulta evidente que, por su propia naturaleza, la lengua requiere la mediación de la imaginación o, cuando menos, de una obligada abstracción intelectual. Esto le permite jugar, en este sentido, con procesos de emisión y percepción en principio más complejos. [...] La abstracción-conceptualización que caracteriza la lengua, si bien la limita en sus efectos sensibles, la capacita, por contra, para referirse y dar cuenta de muchos más aspectos del ser humano de lo que podían hacer los materiales físicos: puede describir su interior, temperamento, personalidad, sentimientos..., puede hablar de sus acciones o puede reproducir su habla y pensamientos².

Le récit dépeint un personnage que le lecteur tente de se représenter, à travers son portrait physique ou moral, ses éléments biographiques, ses actes, ses propos et ses relations aux autres

1 Définition du CNRTL. <<https://www.cnrtl.fr/definition/portrait>>.

2 Margarita IRIARTE, *El retrato literario*. Pamplona: EUNSA, 2004, p. 54.

personnages. Il nous permet d'explorer l'intériorité d'un « être de papier³ » selon l'expression de Michel Erman et d'appréhender au plus près son existence et son essence. Nous nous intéresserons au portrait littéraire de trois personnages féminins historiques mis à l'honneur par Javier Moro, écrivain né le 11 février 1955 à Madrid, qui retrace dans ses romans *Pasión india* (2005), *El sari rojo* (2008) et *Mi pecado* (2018) le parcours de trois femmes issues d'univers et d'origines très différents. Nous nous demanderons comment Javier Moro présente ces portraits féminins et le sens qu'ils prennent dans son œuvre. Le portrait romanesque de ces (ses) femmes est-il fidèle au modèle et aux sources ? La réflexion que nous proposons de mener portera sur l'étude croisée des portraits féminins dans ces trois romans. Nous étudierons dans un premier temps la prosopographie d'Ana Delgado Briones, de Conchita Montenegro et de Sonia Gandhi puis nous analyserons leur éthopée. Finalement, nous nous pencherons sur le statut mouvant de la voix narrative qui évolue vers l'autoportrait et tenterons d'apprécier la fidélité du personnage au modèle.

Nos trois personnages féminins sont de très jeunes femmes qui émigrent en Inde et aux États-Unis. Ana Delgado Briones, la protagoniste de *Pasión india*, est une danseuse andalouse démunie, quittant l'Espagne en 1908 pour épouser un maharadjah et devenir princesse de Kapurthala. Dans le roman *Mi Pecado*, Conchita Montenegro, jeune actrice et danseuse espagnole talentueuse, part à Hollywood dans les années trente et connaît des années de gloire. Sonia Maino, personnage principal du roman *El sari rojo*, est une jeune femme italienne de famille modeste, qui abandonne son pays en 1968 pour épouser Rajiv Gandhi en Inde et partager le destin de la puissante famille Nehru-Gandhi. Ana Delgado et Sonia Maino viennent de familles très modestes voire pauvres. La famille d'Ana demeure dans un quartier populaire de Malaga et ne peut pas offrir à ses filles une vie convenable :

Don Ángel Delgado de los Cobos, [...] toda su vida había luchado contra un enemigo invisible que parecía ganarle siempre la partida:

3 Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses, 2006, p. 18.

la pobreza. Había heredado de sus antepasados cuantiosas deudas y un cafetín llamado La Castaña en la plaza del Siglo de Málaga⁴.

La famille de Sonia vit également dans la précarité et la misère de l'après-guerre :

La alegría de los Maino hubiera sido total de no ser por las dificultades que tenía Stefano para sacar adelante a su creciente prole. En esos años, era muy difícil escapar del zarpazo de la miseria. Tenían para comer, para vestirse, y poco más. Los Maino no tenían tierras, sólo unas vacas y una casa de piedra que él mismo levantó con sus manos [...] ⁵.

Cependant, Stefano Maino crée son entreprise et s'enrichit. Cela lui permet d'offrir à Sonia des études à Cambridge, ville où elle se lie à Rajiv Gandhi et où son destin sera scellé. En revanche, Ana Delgado danse avec sa sœur dans un cabaret à Madrid pour subvenir aux besoins de sa famille et c'est ainsi qu'elle rencontre le radjah de Kapurthala : « Mientras duró su estancia en Madrid, el rajá acudía todas las noches para ver bailar a Anita. Debía ser el único cliente que pagaba por ver a las teloneras y no a las famosas cupletistas anunciadas en el cartel⁶ ». Les rencontres amoureuses avec ces hommes de pouvoir vont bouleverser leurs vies et leur offrir une ascension sociale. Ana devient une princesse orientale tandis que Sonia épouse le célèbre et distingué Rajiv Gandhi, fils d'Indira, premier ministre de l'Inde. En revanche, la famille de Conchita Montenegro semble aisée. On apprend qu'elle est la fille d'un commerçant, souvent absent du foyer, qui lui offre des cours d'art dramatique à Paris :

El padre de las niñas, que era viajante de comercio y hacía sus pinitos como empresario teatral, entendió que aquella vocación no era un simple capricho juvenil, sino que respondía a las facultades sobresalientes de sus hijas. Además, estaba cansado de insistir en que siguieran estudiando. Al tirar la toalla, dio libre curso a la

4 Javier MORO, *Pasión india*. Barcelona: Editorial Planeta, 2005, p. 30.

5 Javier MORO, *El sari rojo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2008, p. 45.

6 Javier MORO, *Pasión india*, *op. cit.*, p. 39.

carrera de las niñas. Más tarde las envió a París para que aprendiesen arte dramático en la escuela del teatro de la Ópera⁷.

Tout comme Ana Delgado, elle danse en duo avec sa sœur et c'est une photographie du magazine *Vogue* qui va précipiter sa carrière et la mener aux États-Unis :

Una foto de su silueta, de espaldas y totalmente desnuda, reflejada en una botella, había sido publicada en *Vogue*. Su aire sofisticado y su fotogenia habían llamado la atención de unos productores norteamericanos que buscaban contratar artistas de diversas nacionalidades⁸.

Nos trois protagonistes sont belles et élégantes. Ana est une jeune femme fine, au visage ovale et aux yeux noirs. Elle est métamorphosée à la demande du maharadjah qui l'éduque et la façonne selon ses critères. Elle plaît aux hommes : « Todo en ella es desconcertante, lo que, añadido a su deslumbrante belleza y a su chispa, atrae a los hombres como a las abejas un panal de miel⁹ ». Sa tenue vestimentaire reflète son souhait d'approprier la culture indienne et son changement de statut social : « Camina erguida, el porte altivo, vestida de princesa oriental con un sari que le oculta parte del rostro y adornada con las joyas que le ha ido regalando el rajá¹⁰ ». Selon Michel Erman :

Les descriptions métonymiques reposent sur des objets qui caractérisent par contiguïté l'être des personnages. [...] Le vêtement est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde. Il porte, en effet, des signes culturels relevant du goût d'une époque mais aussi des signes individuels relatifs à la volonté et aux désirs des personnages¹¹.

Le vêtement se dote ici d'une fonction métaphorique contribuant à la création d'une nouvelle image du personnage. Le sari devient un symbole de richesse et de pouvoir. De même, Conchita est très

7 Javier MORO, *Mi pecado*. Barcelona: Espasa Narrativa, 2018, p. 64.

8 *Ibid.*, p. 61-62.

9 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 15.

10 *Ibid.*, p. 219.

11 Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, op.cit., p. 66-67.

belle et sensuelle. C'est une jeune femme élégante et moderne qui porte des pantalons alors que toutes les femmes s'habillent en robe. Ses choix vestimentaires la rendent dissonante dans le Madrid des années quarante et révèlent des traits de sa personnalité :

Las mujeres, ellas, empezaron a llevar ese verano pantalones muy anchos que llamaban «*lounging pijamas*», los que Conchita le había visto a la Garbo. Mandó una foto a su madre y a Juana ataviada con el primer par de pantalones que se compró. Seguro que en Madrid daría que hablar¹².

Ainsi, son audace dévoile son indocilité et son indépendance. Elle revêt également des habits luxueux tels que des étoles en fourrure, des robes de haute couture. Elle soigne son image et brille en société. En revanche, Sonia, la protagoniste de *El sari rojo*, est une belle et élégante jeune femme, plutôt traditionnelle et discrète : « era la imagen misma de la elegancia, el cabello recogido hacia atrás en un moño sujeto por un broche de pétalos de jazmín, [...] »¹³. Elle s'habille en sari selon les coutumes indiennes, comme l'annonce le titre du roman. Elle porte un sari rouge pâle le jour de son mariage, celui qu'Indira avait également porté, tissé par Jawaharlal Nehru en prison : « [...] sin sospechar un momento que al vestir ese sari rojo entraba a formar parte, ella también, de la historia de la India¹⁴ ». Le sari est ici un symbole d'héritage et de transmission familiale. Sa couleur, rappelant la traduction du titre français de ce roman¹⁵, évoque le romantisme, la féminité mais également l'univers des contes de fées. Peut-on entrevoir une évocation de l'image traditionnelle de la femme romantique qui rêve de devenir princesse ? Après avoir vu comment ces femmes se distinguaient à travers leur prosopographie, nous allons étudier, dans un deuxième temps, comment l'éthopée des personnages vient compléter ces singuliers portraits de femmes.

Si nous nous penchons sur le portrait moral et psychologique de nos trois personnages, nous nous apercevons qu'elles s'adaptent à leur

¹² Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 230.

¹³ Javier MORO, *El sari rojo*, op. cit., p. 121.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Le sari rose*, traduit par François Rosso. Paris : Robert Laffont, 2010.

nouvel environnement et s'imprègnent de la culture de leur pays d'accueil : Ana parle le français et l'ourdou¹⁶, Conchita tourne des films en anglais, langue qu'elle maîtrise parfaitement, Sonia parle l'hindi¹⁷ avec aisance. Néanmoins, elles adoptent les coutumes de ces pays tout en conservant leur culture. Ana, à la mort de sa sœur se réfugie dans un syncrétisme religieux révélateur de son interculturalité :

Desesperada, Anita busca consuelo en la religión. Frente a un altarcito improvisado en su habitación, presidido por una imagen de la Virgen de la Victoria y una foto de su hermana y sus sobrinos, imágenes de los gurús sijs y un ramillete de bastoncitos de incienso se abandona a sí misma, rezando a todos los dioses e intentando volver a encontrar un sentido a la vida. Inmóvil, con el rosario entre los dedos y los ojos cerrados, se ausenta, buscando palabras de consuelo entre todo lo que ha escuchado a tantos sacerdotes, pandits¹⁸, mullahs¹⁹ y monjes como ha conocido a lo largo de su vida²⁰.

Sonia vit sous le toit de sa belle-famille et se consacre au foyer. Elle cuisine et organise les réceptions officielles dans la maison d'Indira Gandhi. Elle est comparée à une déesse : « [...] su silueta y su porte altivo evocan alguna diosa del panteón romano, quizás porque el sari que lleva con gran soltura se parece a las túnicas de las mujeres de la antigüedad²¹ ». La déification de Sonia et la mention de la tunique nous permettent d'entrevoir une comparaison avec Vesta, déesse romaine du feu et du foyer :

16 Langue issue de l'hindi, employée dans l'Inde du Nord-Ouest et au Pakistan où elle est la langue officielle. Définition CNRTL. <<https://www.cnrtl.fr/definition/ourdou>>.

17 Langue indo-aryenne, dérivée du sanscrit, l'une des principales de l'Inde et comportant de nombreuses variétés dialectales. Langue fédérale officielle de l'Union indienne. <<https://www.cnrtl.fr/definition/hindi>>.

18 Titre honorifique donné en Inde à certaines personnalités, en particulier aux érudits de la caste des brahmanes se livrant à l'exégèse et à l'enseignement. <<https://www.cnrtl.fr/definition/pandit>>.

19 Docteur en droit musulman exerçant de hautes fonctions juridiques, religieuses ou pédagogiques. <<https://www.cnrtl.fr/definition/mollah>>.

20 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 363.

21 Javier MORO, *El sari rojo*, op. cit., p. 15-16.

Vesta est représentée par une flamme ou par une femme en habit de matrone tenant dans la main un flambeau, une patère, une victoire ou encore un javelot et une corne d'abondance. [...] Son nom grec Hestia signifie foyer de la maison. [...] L'*Aedes Vestae* est le cœur de la Ville. [...] Il est le foyer familial des Romains, la cité étant considérée comme la demeure de tous²².

Vesta peut être également associée au dieu indien Agni qui représente « le feu sous toutes ses formes, dans le ciel où il apparaît en toute splendeur —le soleil—, dans les bois où il surgit, dans les demeures où il réchauffe l'atmosphère²³ ». Par ailleurs, Ana est comparée à Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté : « Alta, morena muy clara, de pelo negrísimo, ojos enormes, adormilados. Sus facciones, todavía no decididas, prometían que al florecer su juventud, alcanzarían el clásico modelado de una Venus griega²⁴ ». Vénus correspond à Rati, la divinité hindoue de l'amour et du désir, l'épouse de Kama²⁵. Cette métaphore met l'accent sur la fascination et la passion du prince pour Ana : « Allí estaba el rajá, sonriendo, cautivado por aquella belleza que debía recordarle a las mujeres de su tierra²⁶ ». Ana a des vertus et des facultés lui permettant de s'adapter à son nouvel environnement. Elle est courageuse, curieuse, intelligente et spontanée : « Tenía tesón, una actitud abierta y humilde ante todo lo que desconocía y una curiosidad sin límites²⁷ ». Elle sera néanmoins éduquée et façonnée par le maharadjah :

El príncipe la contemplaba como un escultor observa a la estatua que está modelando. [...] El peluquero recién llegado tuvo que escuchar pacientemente las indicaciones del rajá, que tenía su propio criterio, un gusto muy definido y veleidades de artista. Después de todo, Anita iba a ser su creación²⁸.

22 Fernand COMTE, *Larousse des mythologies du monde*. Paris : Larousse, 2004, p. 97.

23 *Ibid.*, p. 182.

24 Javier MORO, *Pasión india*, *op. cit.*, p. 38.

25 Alain DANIELOU, *Mythes et dieux de l'Inde*. Paris : Flammarion, 1994, p. 473.

26 *Ibid.*, p. 38.

27 *Ibid.*, p. 76.

28 *Ibid.*, p. 71-72.

La métaphore artistique confère à Ana le rôle de muse. Par ailleurs, elle est identifiée à Ève, en tant que personnage créé²⁹ : « Très tôt dans l'histoire du christianisme, la scène dite de la "création de la femme" de Genèse 2, 18-24 a été interprétée comme un texte fondant à la fois la supériorité de l'homme sur la femme et le mariage, mais aussi la culpabilisation de la femme³⁰ ». C'est effectivement, la soumission d'Ana qui transparait dans ses rapports avec son époux : « Ante su esposo adopta un rol permisivo y sumiso, acompañándole a los lugares y viajes que requieren su presencia [...] »³¹. Sonia Gandhi est discrète, timide et affectueuse. La voix narrative nous présente une femme traditionnelle qui s'occupe du foyer. Elle se soumettra à l'autorité de sa belle-mère qu'elle admire profondément : « La italiana se comportaba como realmente era: afectuosa, siempre pendiente de complacer, huyendo de la confrontación, hasta un poco sumisa ante la tremenda autoridad que emanaba de su suegra³² ». Sonia devient une femme politique, malgré elle, après l'assassinat de Rajiv. Mais en renonçant à être premier ministre, elle accroît son pouvoir, son influence et elle est hissée au rang divin :

Paradójicamente, al renunciar al poder, Sonia Gandhi se ha hecho todavía más poderosa. El pueblo, que admira los ideales de altruismo y renuncia tan engarzados en la religión y la filosofía hindúes, ha pasado de considerarla una líder política a venerarla como una diosa. Y eso la convierte en la persona más influyente de la India³³.

Les décisions et les engagements des trois protagonistes attestent leur évolution. Ana et Sonia sont très jeunes et malléables mais elles s'affirment et deviennent respectivement une princesse et la présidente du parti du Congrès. Ana par son engagement exerce son rôle de princesse :

29 Genèse, 2, 18-24.

30 André WENIN, « Humains et nature, femme et homme : différences fondatrices ou initiales ? », *Recherches de science religieuse*, 2013/3 (Tome 101), p. 409.

31 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 85-86.

32 Javier MORO, *El sari rojo*, op. cit., p. 142.

33 *Ibid.*, p. 599.

El rajá ha querido que Anita esté presente en todo momento junto a él. Ejerce la española de señora de la casa con todos los honores, y el gobernador del Punjab, la mayor autoridad británica presente en la boda, acompañado de su esposa, no tiene más remedio que saludarla³⁴.

Sonia décide de perpétuer la tradition familiale et s'engage politiquement : « El 28 de diciembre de 1997, Sonia anuncia públicamente su decisión de entrar en política y de presentarse como candidata del Congress en las próximas elecciones³⁵ ». Conchita, en épousant Ricardo, se rapprochera de la sphère du pouvoir franquiste. C'est en effet par son intermédiaire que Leslie Howard, l'acteur engagé contre le fascisme et dépêché par Winston Churchill, parviendra à obtenir une entrevue avec Franco : « Por cierto, mister Howard, Conchita me hizo partícipe de su intención de reunirse con el Caudillo. Quiero que sepa que estoy en ello³⁶ ». Elle modifiera ainsi le cours de la Seconde Guerre mondiale :

[...] el régimen hubo de aceptar la única salida posible bajo la presión angloamericana (Hoare y Hayes eran entonces los embajadores del reino Unido y de EE.UU. en España): una postura de clara neutralidad, que fue oficialmente proclamada el 3 de octubre de 1943 y que el 12 de diciembre marcó el comienzo del retorno de la División Azul. Terminaba así definitivamente la fase de no beligerancia iniciada dos años y medio antes³⁷.

Ces portraits syncrétiques, au confluent de plusieurs cultures, présentent des personnages féminins fluctuants qui oscillent entre deux mondes. Ana et Sonia deviennent des femmes de pouvoir politique tandis que Conchita parvient à la notoriété. Mais c'est avant tout la personnalité affirmée des personnages et les rencontres heureuses et hasardeuses qui expliquent cette ascension éblouissante. Par ailleurs, Conchita fascine les hommes : « [...] Ricardo

34 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 263.

35 Javier MORO, *El sari rojo*, op. cit., p. 531.

36 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 342.

37 Ramón TAMAMES, *Historia de España VII*. Madrid: Alianza Editorial, Alfaguara, 1973, p. 513.

Giménez-Arnau, que moría de amor por ella » ou encore Jack Cummins pour qui elle devient « su musa, su creación, su diosa, su estrella³⁸ », tout comme Ana pour le maharadjah. On retrouve à travers le champ lexical de la séduction, le comportement de la femme fatale, de la vamp provocatrice et charmeuse nous ramenant au mythe de Carmen. Conchita a une relation avec Jack Cummins, le neveu de Louis B. Mayer et finit par le manipuler : « [...] pero ella en el fondo fingía³⁹ » puis elle le rejette en rompant brusquement sa relation : « Conchita reconoció el odio —esa otra cara del amor— asomando entre las palabras de su amante despechado⁴⁰ ». Il tentera symboliquement de l'anéantir, comme Don José, en s'immisçant et interférant dans sa vie professionnelle afin que son contrat ne soit pas renouvelé avec les studios Metro. Nous retrouverons notre héroïne, plus tard, dans le rôle de *Carmencita*, une femme convoitée par deux hommes dans le film *The Cisco Kid* dont l'affiche suggestive nous présente un personnage séducteur. L'emploi du diminutif Carmencita suggère une image amoindrie du personnage et nous renvoie non plus à l'opéra mais à l'opérette, transformant le genre musical dramatique en un genre plus populaire dont le sujet et le style légers sont empruntés à la comédie. La voix narrative évoque un portrait de femme tout à fait classique en faisant allusion à la séduction corporelle de Conchita. Selon Vincent Jouve, « la perception du caractère mythique d'un personnage est fonction de son renvoi intertextuel à une tradition⁴¹ ». En effet, dès qu'il s'agit de son attitude séductrice, Conchita est comparée à Greta Garbo ou à Carmen. Elle sera d'ailleurs nommée la Greta Garbo espagnole dans la presse. De plus, le trait de femme fatale est exploité par les studios qui lui imposent des séances de photographies : « En otra sesión quisieron resaltar sus cualidades de *vamp*, de mujer fatal, que Garbo había puesto de moda⁴² ». Conchita est une danseuse séductrice, insoumise et libre. Elle tient le rôle, dans le film *Never the*

38 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 162.

39 *Ibid.*, p. 157.

40 *Ibid.*, p. 217.

41 Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 2001, p. 67.

42 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 74.

Twain Shall meet, d'une danseuse polynésienne, exotique qui séduit un homme marié, joué par Leslie Howard. À l'instar du film *Carmen* de Carlos Saura, la vie réelle et la fiction s'entremêlent puisque Leslie Howard et Conchita tombent éperdument amoureux l'un de l'autre. C'est également par la danse qu'Ana séduit le maharadjah. Elle forme un duo avec sa sœur, « las camelias », et se produit dans le cabaret « Kursaal » à Madrid fréquenté par le prince. Ana rappelle Marguerite Gautier, la protagoniste de *La dame aux camélias* que l'on voyait aux soirées « avec trois choses qui ne la quittaient jamais [...] sa lorgnette, un sac de bonbons et un bouquet de camélias⁴³ ». Le maharadjah lui-même décore de camélias le wagon du train qui mène Ana en Inde : « Nada más entrar, Anita se queda pasmada: su vagón está enteramente decorado con camelias blancas traídas desde Cachemira⁴⁴ ». De plus, les deux danseuses renvoient à l'image de Salomé, personnage biblique qui danse, séduit par son corps et devient un symbole érotique dans le domaine de l'art⁴⁵. En outre, Conchita fume, apprend à piloter des avions et porte une grande attention à son paraître. Elle mène les hommes au paroxysme du désespoir. Ces similitudes avec le personnage de Mérimée nous permettent donc de la rapprocher de l'archétype de la femme fatale :

C'est dans ce creuset insolite qu'ont été fondus, l'un après l'autre, les éléments constitutifs du mythe de « Carmen la cigarière », ceux qu'en terminologie scientifique on nommerait ses « invariants » : charme irrésistible de la jeunesse ; pittoresque du costume et de la coiffure ; séduction d'un corps transcendé par la danse ; effronterie du caractère ; liberté des mœurs ; grisante magie des fumées de tabac [...] ⁴⁶.

Sa frivolité et son inconstance sont également alléguées : « En efecto Conchita se enamoraba y se desenamoraba con una rapidez sorprendente. De Edgar Neville estuvo locamente enamorada seis

43 Alexandre DUMAS fils, *La dame aux camélias*. Paris : Éditions Lattès, 1989, p. 25.

44 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 57.

45 Princesse juive qui exécute une danse devant Hérode Antipas et obtient en échange ce qu'elle désire.

46 Jean SENTAURENS, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : à Séville, toutes les cigarières s'appellent Carmen », *Bulletin Hispanique*, Tome 96, n°2, 1994, p. 454.

días⁴⁷ ». L'ironie de l'antithèse, opposant l'intensité de l'amour à sa brièveté, accentue la liberté de Conchita dans le contexte strict et puritain des années trente. Cette attitude rejoint celle de Carmen qui exprime son amour éphémère pour Lucas : « —oui, je l'ai aimé, comme toi, un instant, moins que toi peut-être⁴⁸ » et qui proclame également sa liberté : « Je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît⁴⁹ ». En dépit de ces corrélations, le destin des deux femmes diverge car le personnage de Mérimée utilise ses charmes pour manipuler les hommes et arriver à ses fins alors que Conchita n'a d'autre souhait que de vivre ses histoires d'amour librement. Conchita scandalise sa propre sœur qualifiant son comportement de « frívolo » et la comparant à « una yegua desbocada⁵⁰ ». L'opposition entre son attitude libertine et le fait de porter l'un des prénoms de la Vierge Marie, symbole de pureté, souligne l'antinomie du personnage. Au reste, le prénom Concepción renvoie à la maternité, or Conchita ne peut pas enfanter. Elle-même s'interrogera sur la décadence de ses mœurs lorsqu'elle fréquente Jack Cummins : « ¿Es que se había convertido en una prostituta de lujo? No quería ni pensarlo⁵¹ ». Pourrait-on l'apparenter à un personnage décadent⁵² ? De même, très préoccupée par son apparence, elle a tendance à se contempler, comme Narcisse qui tombe amoureux de son propre reflet : « Echó un último vistazo al espejo. Se veía guapa⁵³ ». C'est Narcisse au féminin qui possède également « cette même qualité qui lui vaudra “dès lors de pouvoir être aimé” : dès sa

47 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 71.

48 Prosper MÉRIMÉE, *Carmen*. Évreux : Larousse, 1984, p. 136.

49 *Ibid.*, p. 129.

50 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 71.

51 *Ibid.*, p. 157.

52 « L'ironie se révèle en contexte de crise, de conflit du sujet avec ses circonstances et est l'une des voies d'expression du personnage décadent, peut-être parce que l'ironie, comme le rappelle Enrique Vila-Matas, est intimement liée à la liberté », Xavier ESCUDERO, « L'ironie du personnage dans le roman espagnol contemporain ». In Erich FISBACH et Philippe RABATÉ (éd.), *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain*, *HispanismeS (revue de la S.H.F.)*, n°10, 2017, p. 307.

53 Javier MORO, *Mi pecado*, op. cit., p. 16.

conception, Narcisse est donc *identifié non par son désir mais par celui de l'Autre*⁵⁴ ». En effet, le récit met en exergue l'amour et le désir des hommes (Edgar, Fernando, Jack, Raoul et Ricardo) pour Conchita : « ¡Qué criatura más bella, Dios mío! », se dijo Ricardo, que tuvo que admitirse a sí mismo que estaba enamorado hasta el tuétano⁵⁵ ». De plus, le roman s'ouvre sur Conchita devant son miroir : « Sentada en el taburete de terciopelo, frente al tocador de su dormitorio, Conchita Montenegro se acercó al espejo⁵⁶ ». L'image spéculaire nous renvoie de nouveau à Narcisse, à la vanité du personnage et aux propos de Ricardo qui soulignent l'impossibilité d'aimer de Conchita : « solo te quieres a ti misma⁵⁷ ». Selon Juan-David Nasio, l'image spéculaire a une fonction matricielle « en tant que modèle d'identification pour le tout jeune enfant et fondement de son identité⁵⁸ ». En effet, son reflet la renvoie au sens de sa vie, au temps qui passe et ternit sa beauté, au questionnement d'un avenir incertain. Qui est-elle donc ? Est-elle l'artiste, la femme engagée contre le franquisme ou la fiancée respectable de Ricardo soumise au régime ? :

Esta mujer que había sido la primera española en triunfar en Hollywood, amiga de Chaplin y de Garbo, de Douglas Fairbanks y Norma Shearer, se sentía joven y vieja al mismo tiempo. [...] Conchita intuía que llegaba el momento de cambiar de vida⁵⁹.

L'image spéculaire et l'amour excessif porté par le personnage à sa propre image dévoilent son orientation esthétique-pathologique. Nous avons d'une part, deux personnages, Ana et Sonia, qui transmettent des images classiques, traditionnelles de la femme : la princesse (image désirée et rêvée des petites filles) et la femme au foyer. D'autre part, Conchita renvoie une image contrastée : l'image

54 Sandrine AUMERCIER, « Narcisse : une histoire de cas », *Le Coq-héron*, 2009/1 (n° 196), p. 1.

55 Javier MORO, *Mi pecado*, *op. cit.*, p. 347.

56 *Ibid.*, p. 11.

57 *Ibid.*, p. 344.

58 Juan-David NASIO, *Mon corps et ses images*. Paris : Éditions Payots et Rivages, 2013, p. 124.

59 Javier MORO, *Mi pecado*, *op. cit.*, p. 12.

classique de la femme séduisante et séductrice révélant l'orientation de son surmoi narcissique. On retrouve à travers Conchita le dédoublement symbolisé par le reflet de Narcisse qui évoque le rapport à autrui et le rapport à soi-même⁶⁰.

Cependant, le statut mouvant et évolutif de la voix narrative dévoile un récit ponctué de citations à la première personne. Dans le roman *Pasión india*, Ana écrit un journal intime où elle raconte ses impressions, ses sentiments, son vécu. Ana passe du statut de personnage homodiégétique à celui de personnage autodiégétique devenant ainsi l'héroïne de son propre récit. Peut-on alors parler d'un usage autobiographique de l'autoportrait ? Dans le roman *El sari rojo*, le recours à la première personne et aux citations des discours de Sonia prend une valeur d'affirmation ontologique. En effet, elle déclare publiquement ses liens et son attachement à la nation indienne lorsqu'elle est attaquée sur ses origines : « [...] he hecho de la India mi país. Soy india y seguiré siéndolo hasta mi último suspiro⁶¹ ». La voix narrative se demande qui elle est au moment même où elle écrit et non comment elle est devenue ce qu'elle est devenue⁶². L'insertion de citations à la première personne offre un récit fragmentaire dont « la formule opératoire est donc : “Je ne vous raconterai pas ce que je fais, mais je vais vous dire qui je suis” », comme l'écrit Michel Beaujour dans son livre *Miroirs d'encre*⁶³. Lorsqu'elle rencontre Indira, le récit dévoile ses propos à la première personne, le lecteur étant ainsi au plus près des émotions du personnage :

Me encontré frente a un ser humano perfectamente normal —diría Sonia—, frente a una mujer cálida y acogedora. Me habló en francés cuando notó que yo dominaba más esa lengua que el inglés. Quería saber de mí, de mis estudios⁶⁴.

60 Gérard BONNET, *Le narcissisme, de l'amour de soi à l'amour de l'autre*. Paris : Éditions In Press, 2016, p. 131.

61 Javier MORO, *Pasión india*, op. cit., p. 548.

62 Natacha ALLET, *L'autoportrait : méthodes et problèmes*. Genève : Éditions Ambroise Barras, 2005.

63 Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 9.

64 Javier MORO, *El sari rojo*, op. cit., p. 75.

Ce glissement nous permet d'accéder à l'intime mais également d'octroyer une place prépondérante au personnage d'Indira qui va modeler et œuvrer à l'évolution du personnage de Sonia. Ce passage « témoignage » met en lumière et annonce l'importance de la relation entre les deux femmes et le statut imbriqué des deux personnages. Gérard Genette écrit que « le récit "à la première personne" se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation⁶⁵ ». Peut-on y voir un usage proleptique de l'autoportrait ? Le récit se rapportant à Ana est également ponctué d'extraits de son journal intime. Le lecteur frôle l'intériorité du personnage qui est « la présence d'un "je", d'un regard qui est exclusivement celui du diariste⁶⁶ ». L'écriture devient le refuge d'Ana. Pourrait-on associer ce journal à la typologie établie par Alain Girard qui serait fonction du tempérament du diariste ? Son journal pourrait s'apparenter à celui des « sentimentaux » dont « la cadence est lente et mesurée⁶⁷ ». Dans la diégèse, nous apprenons qu'Anita l'a écrit à la demande de son époux, ce qui remet en question l'aspect « intime ». Ainsi, le récit met en exergue le versant paradoxal de ce journal intime qui ne raconte rien de personnel. Manifestement, le lecteur est averti des incertitudes qui planent sur l'autoportrait dicté par le maharadjah :

A la sombra de su rosaleda escribe todos los días su diario, en unos cuadernos de cuero, con letra alta y picuda. Lo hace porque se lo ha pedido su marido, y escribe en francés para que él pueda leerlo. [...] Aparte de escribir su diario, donde no anota ningún pensamiento íntimo, Anita mantiene correspondencia con su antiguo profesor de declamación de Málaga, Narciso Díaz⁶⁸.

Elle raconte ses expériences mais nous pouvons nous demander si l'image qu'elle projette d'elle-même est fidèle à son essence ou si elle répond aux attentes du prince oriental :

65 Gérard GENETTE, *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 106.

66 Béatrice DIDIER, *Le journal intime*. Vendôme : PUF, 1976, p. 9.

67 Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*. Mesnil-sur-l'Es-trée : Éditions Bréal, 2018, p. 109.

68 Javier MORO, *Pasión india*, *op. cit.*, p. 280-281.

“Cuando el tren partió, mi única preocupación era pensar que faltaban cuarenta y ocho horas para llegar a Kapurthala. Estaba impaciente por ver al príncipe. El detalle de las camelias me había legado al corazón...”, escribiría Anita en su diario⁶⁹.

« Ce “je” qui parle sans cesse, et, en principe, dans la solitude, peut cependant s’adresser à quelqu’un d’autre qu’à lui-même. [...] Posons-nous cette nouvelle question : à qui s’adresse le discours du diariste ? Pas toujours exclusivement à lui-même. Il peut fort bien s’adresser à un ami⁷⁰ ». Maha Akhtar, petite-fille d’Anita Delgado, nous éclaire dans son roman autobiographique, en précisant que sa grand-mère écrit son journal tout au long de sa vie, même lorsque les rapports avec le maharadjah se gâtent : « Pasaba los días leyendo, escribiendo su diario, dando largos paseos sola por los jardines de Villa Buena Vista y cuidando de sus numerosos perros⁷¹ ». Il s’agit bien d’un autoportrait qui vient enrichir le récit romanesque et le portrait d’Ana. Le journal intime d’Ana et la correspondance qu’elle entretient avec son professeur Narciso Díaz publiés par l’écrivaine Elisa Vázquez de Gey attestent la fidélité du personnage au modèle. Par ailleurs, quelques fragments dans la narration dévoilent l’intimité d’Anita, ses pensées, ses sentiments : « En Francia el tiempo se hizo lluvioso y con neblina —escribiría en su diario—. El país parecía un bello jardín, pues no había un sitio que se viera sin cultivar. Pero era de noche y seguía lloviendo. Yo sentía una gran tristeza...⁷² ». L’éthopée d’Ana est détournée ou métaphorisée par les éléments, tels que la pluie ou la brume qui soulignent sa mélancolie, sa tristesse. Elle évoque également son apparence lorsqu’elle se regarde dans le miroir, transformée en princesse indienne : « Cuando me vi reflejada en el espejo, creí que era un sueño, tenía el aspecto de una imagen pintada⁷³ ». Selon Tzvetan Todorov, les images « nous montrent l’écoulement

69 *Ibid.*, p. 57.

70 Béatrice DIDIER, *Le journal intime, op. cit.*, p. 155.

71 Maha AKHTAR, *La nieta de la maharani*. Barcelona: Roca Editorial, 2009, p. 83.

72 *Ibid.*, p. 58.

73 *Ibid.*, p. 101.

du temps et non la seule essence, figée pour l'éternité⁷⁴ ». Cette inscription dans le temps est le présage de son fatum. Lola la compare à la Vierge : « —¡Si parece una virgen! le dice su doncella⁷⁵ ». La référence au portrait pictural renvoie aux nombreuses représentations de la Vierge Marie, à sa pureté, son innocence et sa beauté. Dans son journal intime, Ana écrit : « [...] aquello me agradó y la abracé y besé emocionada pues realmente a mí me había parecido lo mismo al contemplarme⁷⁶ ». N'est-on pas face à la révélation d'une orientation esthétique-pathologique et d'un surmoi narcissique du personnage ? Ces éléments nous permettent d'établir une comparaison entre le personnage de Conchita Montenegro et celui d'Ana Delgado. Cet aspect divin est-il une façon de glorifier notre personnage ? Selon Tzvetan Todorov, « [...] tout portrait est un éloge. Même s'il ne glorifie pas toujours, le portrait accorde de l'importance au modèle, le fait d'exister pour lui et pour les autres, ce jour-là et le lendemain, ici et ailleurs⁷⁷ ». La biographie romancée de Sonia Gandhi écrite par Javier Moro soulève la question de la fidélité du personnage aux sources. Le magazine *India Today* rapporte un grand nombre d'inexactitudes la concernant⁷⁸. À cela, notre auteur précisera que la famille Gandhi a refusé de le recevoir et qu'il a commis une erreur :

“Creo que mi mayor error fue humanizar a Sonia Gandhi, porque en su país la tienen considerada como una deidad”, dijo el escritor, que añadió que lo más preocupante de los disturbios ocasionados por su novela es que ninguno de los que la rechazan han podido leerla⁷⁹.

74 Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu*. Paris : Éditions Points, 2004, p. 16.

75 Javier MORO, *Pasión india*, *op. cit.*, p. 101.

76 Elisa VÁZQUEZ DE GEY, *Anita Delgado*. Barcelona: Editorial Planeta, 1998, p. 75.

77 Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu*, *op. cit.*, p. 29.

78 Cité par Marie-France Calle, « Inde : une biographie de Sonia Gandhi crée la polémique », *In* <le.figaro.fr international>, 30 juin 2010.

79 Entrevue avec Javier MORO, «Mi mayor error fue humanizar a Sonia Gandhi», 22 août 2010, Journal colombien *La Información*.

C'est l'aspect romanesque, indispensable dans un roman, qui lui sera reproché mais les éléments biographiques restent fidèles au modèle. La biographie de Sonia Gandhi écrite par Rani Singh⁸⁰, une journaliste britannique, nous permet de le certifier. Le portrait d'Ana est également fidèle aux sources même si la narration insiste sur l'aspect romantique de la relation avec le maharadjah et sur les obstacles auxquels elle se heurtera. Quant à Conchita Montenegro, les données biographiques du récit la concernant sont fidèles aux interviews de l'actrice peu avant sa mort, recueillies par José Rey-Ximena dans son roman *El vuelo del Ibis* (2008). Notre auteur met l'accent sur l'image de femme fatale, son amour impossible avec Leslie Howard et leur rôle politique auprès de Franco.

Les trois personnages féminins des romans de Javier Moro deviennent des femmes de pouvoir, libres, courageuses et persévérantes. Elles évoluent dans un univers proche du pouvoir en place et elles joueront un rôle politique irrécusable dans leur pays d'accueil ou leur pays d'origine. Au début, elles sont toutes trois très jeunes, innocentes et plus ou moins soumises puis elles s'affirment très rapidement. Elles devront sans cesse lutter et affronter ceux qui les jugent pour leurs origines. Conchita sera contrainte d'interrompre sa carrière considérée futile sous l'Espagne franquiste. Ces portraits syncrétiques et exotiques révèlent des héroïnes exemplaires possédant de grandes qualités. L'écrivain nous transmet une image élogieuse, fluctuante et (é)mouvante des personnages. Il remet à l'honneur ces femmes de l'ombre, pour certaines oubliées de l'Histoire. Javier Moro dira très justement que l'écriture est « dar vida a personajes y a momentos históricos que ya no existen. Sirve para contar desde dentro lo que los historiadores pueden contar desde fuera. Tiene el poder de resucitar a la gente, de hacerles vivir de nuevo⁸¹ ».

80 Rani SINGH, *Sonia Gandhi : an extraordinary life, an indian destiny*. États-Unis : Palgrave Macmillan, 2011.

81 Interview de Javier MORO par Laura GALDEANO le 5 avril 2018. <<https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2018-04-05/javier-moro-mi-peca-do-conchita-montenegro-entrevista>>.

EMILIA PARDO BAZÁN ET MICAELIÑA :
(AUTO)PORTRAIT D'UNE SORCIÈRE-ENQUÊTEUSE

Valeria Tettamanti
Université Alma mater studiorum de Bologne
Université de Clermont Auvergne

Parmi les *Cuentos de la tierra* (écrits en 1888 et publiés posthumes) de Pardo Bazán, *Madrugueiro* se penche sur le portrait de Micaeliña, belle-fille de Manuel, qui est soupçonnée de sorcellerie¹. Les discours et les mœurs de la Galice rurale, qui constituent la toile de fond de *Madrugueiro*, sont restitués par un effort mimétique d'inspiration naturaliste qui en accentue la misère et la violence. L'étude psychologique de la sorcière et de sa structure morale, inspirée sans doute davantage des Goncourt que de Zola², se greffe, par ailleurs, sur une allure *costumbrista*. À la faveur d'une appréhension du réel fragmentée (et non pas organique et intégrale, comme dans le roman), ce conte saisissant, parfois proche du récit policier, invite ses lecteurs à une consommation rapide et inassouvie. Cet effet de réception, entre feuilleton et récit policier, est notamment produit par l'*explicit* ouvert, l'usage du *medias res* et les ellipses temporelles fréquentes. La structure narrative de ce conte est davantage dynamisée par les contrastes de ton, du dramatique à l'ironique, et par l'antagonisme

-
- 1 Cet article se fonde sur les recherches inhérentes à ma thèse de doctorat en cours d'achèvement, intitulée *L'enquête inquiète. Représenter, connaître, interpréter : poétiques et postures autoriales (Zola, Capuana, Pardo Bazán)*, à l'Université de Bologne et à l'Université Clermont Auvergne.
 - 2 Voir Dolores THION SORIANO-MOLLÀ, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1 / 19, 2012, p. 87.

entre la sorcière Micaela et son beau-père Manuel. La protagoniste, une policière « *lunática, histérica*³ », inspire « *miedo*⁴ » pour ses vertus divinatoires lui permettant d'identifier l'auteur d'un vol ou d'un homicide. Celui-ci s'avère être précisément Manuel, policier à son tour, qui est sceptique et méprisant vis-à-vis des *artes* de Micaela. Dans le cadre de cet article, nous verrons ainsi dans quelle mesure le portrait de Micaelina, mis en dialogue avec des portraits de Pardo Bazán parus dans la presse espagnole et française, met en scène un (auto)portrait de l'écrivaine en sorcière-enquêteuse.

Il convient d'emblée de préciser la définition de « portrait » telle qu'on l'entend ici. Laurent Demanze et Bertrand Marquer, qui ont par ailleurs beaucoup inspiré la perspective de ce travail, ont récemment donné au terme de « portrait » des acceptions spécifiques. *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle* (2015) de Marquer et *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur* de Demanze, paru en 2019, réactivent la productivité théorique du mot. Si, dans le deuxième ouvrage, « portraits » relève du geste critique de Demanze, dans la mesure où l'auteur brosse des sortes d'« études de cas » — comme on pourrait les appeler en sociologie —, Marquer s'attache davantage à saisir la singularité historique du portrait au XIX^e siècle. En effet, la notion de « *caractère*, au sens où l'entendait La Bruyère⁵ », est susceptible d'incarner les enjeux de définition liés à la « personification de la "différence" entre homme des lettres et homme des sciences⁶ », qui est à l'œuvre au cours du XIX^e siècle.

Si le « portrait » n'est plus que l'apanage, à l'époque, de la mimésis traditionnelle, ou d'une esthétique toute figurative, il entre par ailleurs en résonnance avec les valeurs bien « positivistes » d'objectivité, d'exhaustivité ou d'impersonnalité associées aux savants. En effet, le champ littéraire et savant de la deuxième moitié du XIX^e

3 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro. Cuentos de la tierra*, dans *Obras completas de la condesa de Pardo Bazán*. Madrid : Editorial Atlantida Fuentes, 1922, p. 109.

4 *Idem*.

5 Bertrand MARQUER (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*. Artois : Artois Presses Université, 2015, p. 13.

6 *Idem*.

siècle se structure par connivences et concurrences, contrastes et analogies, de sorte que le terme de portrait ou de « portrait-type⁷ » peut traduire « la réalité d'une perception⁸ » des uns vis-à-vis des autres. Selon Marquer, il permet ainsi, sur un plan poétique et philosophique, de saisir un certain degré heuristique entre général et particulier, littéraire et clinique, de même qu'il reconstruit, sur un plan sociologique, la lutte identitaire entre savants et écrivains. De là, par un mimétisme d'objets et de méthodes, Marquer avance sa « philosophie de l'(auto)portrait⁹ », en croisant des représentations de savants et d'écrivains en France.

D'une manière analogue, il nous semble fertile, dans le cadre d'une perspective sociocritique, de réinvestir cette notion pour mesurer la « juste distance¹⁰ » entre des perceptions et des représentations croisées de Pardo Bazán. En particulier, l'(auto)portrait de Pardo Bazán se dessine par la mise en scène d'une stratégie de visibilité, pour ainsi dire, inconsciente¹¹, à travers la sorcière-enquêtrice de *Madrugueiro*, qui s'entremêle, à son tour, de façon inextricable, à des représentations misogynes liées à sa réception médiatique. Il s'agit alors, plus précisément, de mettre en relation le personnage de Micaela avec trois articles de presse dédiés à Pardo Bazán, deux espagnols, écrits en 1882 et en 1887, et l'autre français, en 1899 : portrait littéraire et portrait journalistique se rapprochent d'emblée par des effets de dramatisation, en raison de la « poétique largement littéraire adaptée aux exigences du journal¹² ». Il s'agit alors de saisir ici un « je » feuilleté, pourrait-on dire, composé à la fois par le dispositif narratif lui-même et par les discours multiples de la presse définissant et redéfinissant l'identité

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, p. 14.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 En effet, le recueil est publié un an après la mort de Pardo Bazán, à savoir en 1922. Même s'il était destiné à la publication, l'auteure n'a pas pu en orienter consciemment la stratégie de visibilité.

12 Marie-Ève THÉRENTY, « Poétiques journalistiques », in Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau monde, 2004, p. 367.

intellectuelle de l'écrivaine, pendant les années de sa reconnaissance institutionnelle, entre 1880 et 1890.

Dans le conte, l'enquêteuse-sorcière Micaela, aux « anchos y negrísimos ojos escudriñadores¹³ », renvoie aux images de « magia¹⁴ » ou de « contre-nature » liées à une auctorialité féminine, celle de Pardo Bazán, perçue à l'époque comme « exceptionnelle », d'un point de vue sociologique. En effet, dans *Madrugueiro*, le narrateur semble mettre en scène un « *je* qui avance masqué¹⁵ », pour le dire avec Éléonore Reverzy, glissé parmi la paysannerie galicienne de *brujas* et *zahorí*¹⁶. On verra alors dans quelle mesure le conte, à la lisière du naturaliste et du fantastique, aborde, de façon détournée, la question féminine¹⁷ et les enjeux d'affirmation auctoriale liés à celle-ci : l'« exceptionnalité » sociologique de l'auteure se greffe alors sur la porosité des genres poétiques à l'œuvre dans *Madrugueiro*, de sorte que le personnage de Micaeliña n'est représentable qu'à l'aune de l'étrange et d'un *straniamento* d'ascendance presque vériste¹⁸. Tantôt conformes à la prise de parole publique et aux discours de revendication de l'auteure elle-même, tantôt réceptives à un « effet de scandale » alimenté par les journaux ou par les autres personnages intra-diégétiques, Pardo Bazán et Micaeliña négocient et renégocient un statut en tension, d'enquêteuse et de visionnaire,

13 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 109.

14 *Idem*.

15 Éléonore REVERZY, « Zola pour tous », in Alain PAGÈS (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, 65^e Année, n° 93, *Lectures de La Terre*, 2019, p. 278.

16 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 109. En effet, Micaela « tenía fama de bruja y zahorí ».

17 Nous n'avons pas l'ambition de l'aborder du point de vue des *gender studies*, qui dépassent notre propos, mais simplement de l'historiciser par quelques articles de presse concernant Pardo Bazán.

18 Le *straniamento* est un dispositif narratif mis en œuvre par les véristes italiens de la fin du XIX^e siècle, notamment par Giovanni VERGA et Federico DE ROBERTO, qui provoque un brouillage axiologique entre narrateur, personnage et lecteur. Ce dernier ressent ainsi un effet de décalage vis-à-vis du système de valeurs proposé par le roman.

de femme victime d'« ataques nerviosos¹⁹ » et de chercheuse en « química elemental²⁰ » et « alquimia²¹ ».

À l'aune de ce que Carlo Ginzburg appelle un paradigme indiciaire-divinatoire²², la pratique d'investigation de Micaela se greffe d'emblée sur une herméneutique de l'« indicio²³ » : la résolution (ou la révélation) d'un cas inquiétant passe précisément par une dramaturgie de l'enquête, lorsqu'une instance, à la fois narrative et subjective, s'adonne au déchiffrement des traces infimes devenues présages. L'enquête de Micaela, mi-animal, mi-humain, est illustrée d'emblée par des images de ruse démoniaque, qui à la fois l'élèvent et la rebaisent : « Con husmear de gata fina; con sigilo de vulpeja cazadora; con maña de ratoncillo que busca la entrada de una despensa, empezó Micaela a investigar²⁴ ». Micaela commence sa quête du « tesoro²⁵ » par une intuition presque divinatoire, tout en mobilisant la rhétorique du doute et de la preuve : « Y Micaela se quedaba sola frente al problema: averiguar dónde se ocultaba una riqueza de cuya existencia no le quedaba ni la menor duda, pero cuyo paradero sólo Dios...²⁶ ». Ainsi, elle poursuit son enquête par une démarche indiciaire, « rationaliste », basée sur l'inférence, la découverte d'objets, voire le témoignage²⁷, susceptibles de la conduire à l'emplacement du trésor et au voleur, son beau-père : « Y en el altar mayor... ¡Imposible! Otro era el escondrijo. ¿Cuál?²⁸ » ; « Y no pudo la muchacha dudar ni un instante de quién fuese el

19 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 113.

20 *Ibid.*, p. 110.

21 *Idem.*

22 Voir Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989, « Nouvelle bibliothèque scientifique », p. 144.

23 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 111.

24 *Idem.*

25 *Idem.*

26 *Ibid.*, p. 112.

27 *Ibid.*, p. 111. C'est le cas de l'interrogatoire d'Angustias.

28 *Idem.*

*ladrón*²⁹ ». Les facultés de la femme sont en effet nourries par l'expertise de savoirs et de croyances issus de matrices épistémologiques et culturelles variées, tels que l'alchimie ou les évangiles.

De quelle manière le statut de la mathésis, mi-divinatoire, mi-indiciaire, que le personnage de Micaela conquiert progressivement est-il problématisé par le narrateur ? Comment l'enquêteuse-sorcière trace-t-elle un chemin d'interprétation métatextuelle ? *L'incipit* de *Madrugueiro*, très « naturaliste », situe d'emblée le degré mathésique du conte « à la hauteur » des personnages, en confiant le lecteur à la *vox populi* du village : « Llamaban así en Baizás al cohetero, por su viveza de genio característica³⁰ ». *Madrugueiro*, dans son ensemble, interroge, en effet, par son *straniamento*, le statut du savoir, puisque l'on se demande ce qu'on connaît, respectivement, par Micaela et par le beau-père Manuel, et par quels moyens narratifs ces vérités parcellaires sont mises en scène.

Par le chemin d'enquête de Micaela, nous, les lecteurs, avançons par ailleurs sous le signe de l'« incertidumbre³¹ » émotive. Par un dispositif « naturaliste », *Madrugueiro* brouille le régime d'identification entre le narrateur et les personnages (notamment Micaela et Manuel) et entre ces derniers et les lecteurs. On pourrait dire que le narrateur tend un miroir brisé au lecteur. D'une part, suivant Micaela dans son enquête, il sympathise avec elle, reine histrionique et malheureuse à cause de son passé familial : par des effets de dramatisation, comme, par exemple, sa mort tragique à la fin du conte, le lecteur participe à l'étrangeté attendrissante de la sorcière. D'autre part, le lecteur est pris par une inquiétude morale vis-à-vis de la sorcière qui est souvent connotée d'une façon négative. Par le discours indirect libre ou la focalisation interne, le narrateur donne en effet la parole à la *doxa* des villageois, ou bien au beau-père, qui

29 *Ibid.*, p. 113.

30 *Ibid.*, p. 109.

31 *Ibid.*, p. 114. « A partir de este momento, la incertidumbre envuelve el episodio ». Il faudra souligner que cette incertitude n'est pas soulevée implicitement par un « je » protagoniste faisant expérience du surnaturel, d'un « étrange » fantastique, mais d'un narrateur omniscient qui prend en charge, encadre, explicite les tâtonnements de l'enquête de Micaela.

est « [e]l único escéptico que había en Baizás, respecto a las artes de Micaeliña³² ». Et malgré tout, on ne saurait deviner la position idéologique du narrateur qui, par ces jeux d'écarts et d'écartèlements, donne à voir l'ambiguïté « naturaliste » : il soulève ainsi de l'incertitude, à la fois sur un plan narratif et métanarratif, jusqu'au bout de l'enquête de Micaeliña. Comme Micaela est mi-bête, mi-humain, mi « bonne », mi « mauvaise », ainsi l'identité poétique du conte glisse entre récit policier, fantastique et naturaliste. Comme le relève Beatriz Trigo, la protagoniste Micaela dégage des représentations ambivalentes³³, en écho avec les images controversées de la *mujer* écrivaine paraissant dans la presse :

¿Y quién es —dirá el que leyere— el autor de esta maravilla? ¿Algún docto académico cargado de años y de lecturas, ó alguno de esos varones insignes en las letras que tras luengos años do apartamiento y estudio han dado á luz el fruto sazonado de tenaz cultivo? Nada de eso; el autor se nombra Emilia Pardo Bazán; es una mujer, una noble dama coruñesa, que lleva honesta y prudente vida de casada; que atiende con cariñosísimo esmero á sus hijos, á los que sirve de madre y de nodriza, por ser madre dos veces; que no desatendiendo ciertos deberes sociales, recibe sociedad selecta en su casa y asiste de vez en cuando á los saraos de las ajenas; en una palabra, que cumple con las múltiples atenciones de ama de casa, de madre de familia y de señora de rango, hallando á la mezcla, tiempo y fuerzas bastantes para estudiar mucho y con provecho, así ciencias como letras, y para componer versos, inventar novelas y disponer historias como la de San Francisco de Asís³⁴.

32 *Ibid.*, p. 110.

33 Beatriz TRIGO, « El Espacio Fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal », *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 2, 2002, p. 109. Trigo met en effet en évidence l'écart idéologique entre le discours d'émancipation féminine et intellectuelle de Pardo Bazán, et la poétique des trois contes, *Vida nueva*, recueilli dans *Cuentos de Navidad et Año Nuevo*, *Vampiro*, paraissant parmi les *Cuentos del terruño* et *Madrugueiro*. Ces contes dégageraient, pour Trigo, une position conservatrice, voire patriarcale. Il s'agit pour nous de percevoir cette définition auctoriale en tension dans le conte lui-même et en relation aux articles de presse.

34 « Crónica Madrileña », *La Época*, 14/8/1882, n.º 10.812, p. 3.

À l'occasion de la parution de *San Francisco de Asís* (siglo XIII), en 1882, lorsque Pardo Bazán est encore relativement peu connue, le journaliste se charge ici de la présenter au public de *La Época*. Le caractère performatif de la présentation, s'adressant directement au lecteur (« el que leyere »), amplifie le *pathos* narratif en créant, par la série de questions rhétoriques évoquant des références culturelles bien connues, une forme de connivence avec le lecteur. Par la médiatisation de l'écriture journalistique et par le type de journal, *La Época*, qui est très répandu à l'époque, le journaliste dresse, à nouveaux frais, le portrait d'une écrivaine amateur (« de vez en cuando », « tiempo y fuerzas bastantes para estudiar »). Le journaliste ne fait pas, toutefois, référence à la formation autodidacte de Pardo Bazán, qu'elle-même évoquera quelques années plus tard dans *Apuntes autobiográficos*³⁵, mais au caractère velléitaire attribué *a priori* à l'écriture et aux études d'une *mujer*.

Dans ce portrait, la délégitimation de l'auteure passe d'emblée par la mise en scène d'un étonnement (« maravilla ») qui évoque l'image d'un *monstrum*, au double sens étymologique de « prodige » et de « menace ». Mais cette « maravilla » est très vite nuancée et édulcorée pour la circonscrire dans le périmètre de l'acceptable et du vraisemblable : lorsque le journaliste dévalorise la trajectoire exceptionnelle de Pardo Bazán, il la valorise comme *mujer*, en lui assignant une légitimité d'amateur ou d'éclectique amusée. Si le journaliste de *La Época* essaie de réduire le « scandale » par le pittoresque paternaliste d'une mère de famille prenant la plume, le personnage du beau-père, le grand sceptique du conte, affiche toute l'ironie féroce de l'incompréhension vis-à-vis des *artes* de Micaela : « Reía con risa maliciosa y irónica, que se convirtió en carcajada³⁶ ». Dans l'article de *La Época*, les images de l'audace, de la virilité, de la carrière publique sont finalement contrecarrées par celles de la

35 Voir Emilia PARDO BAZÁN, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona: Daniel Cortezo y C. Editores, 1886, p. 14. «Era yo de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro, y á veces tienen ojeras y bizcan levemente á causa del esfuerzo impuesto á un nervio óptico endeble todavía».

36 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro*, *Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 114.

convenance, de la prudence féminine (« prudente »), du devoir familial, dessinant un personnage *bifrons* qui suscite la « maravilla ».

Micaela, pour sa part, est aussi un personnage liminaire, entre « deux corps », celui d'animal et d'humain, de femme et de voyante, de policière et de sorcière. Elle est finalement incomprise par la *doxa* du village qui croit à sa « virtud desconocida³⁷ » sans pouvoir s'en convaincre d'un point de vue ontologique, d'une façon similaire au journaliste étonné de *La Época*. Sur un plan métalittéraire, les villageois de Baizás, à la fois craintifs et crédules, pourraient représenter un narrateur traditionnellement « naturaliste ». Selon le *credo* de Zola, que Pardo Bazán discute longuement dans *La cuestión palpitante*³⁸, le roman « naturaliste » intègre l'exception et le pittoresque dans une esthétique anti-romantique et anti-feuilletonesque, « l'étrange fantastique » et l'in vraisemblable au prisme d'une intelligibilité générale³⁹. Les villageois, attachés, comme un narrateur naturaliste, à l'observation référentielle, craignent les *artes*

37 *Ibid.*, p. 112.

38 Si Pardo Bazán admire incontestablement les qualités esthétiques de l'œuvre de Zola, qui a eu le mérite d'étendre les limites du représentable, elle traite avec prudence la « doctrine » de Zola et le contenu philosophique de ses écrits. D'ailleurs, comme le montre Thomas Pavel, les romans « réalistes » espagnols de la deuxième moitié du XIX^e siècle se présentent souvent comme des « synthèses entre l'idéalisme et l'anti-idéalisme ». Voir Thomas PAVEL, *La pensée du roman*. Paris : Gallimard, 2003, p. 343.

39 Voir, par exemple, Emilia PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*. Madrid : Pérez Dubrull, 1891, p. 51. «Aun suponiendo que naturalismo y realismo fuesen un error literario, un síntoma de decadencia, como el culteranismo, v. gr., todavía su conocimiento, su análisis, importaría grandemente a la literatura. ¿No se complace el médico en diagnosticar una enfermedad extraña? [...] Al literato no le es lícito escandalizarse nimiamente de un género nuevo, porque los períodos literarios nacen unos de otros, se suceden con orden y se encadenan con precisión en cierto modo matemática». En médicalisant les nouveaux genres littéraires du naturalisme et du réalisme, par son inscription dans un modèle symptôme-diagnostic, l'écrivaine vise en réalité à substituer un jugement de valeur moralisateur (« no le es lícito escandalizarse ») à un autre : biologiser des genres littéraires, « bons » et « mauvais », les inscrire dans un processus naturel comme un « error literario » ou un « síntoma de decadencia », signifie sans doute les investir d'un intérêt plus esthétique que gnoséologique. En effet, sous l'exemple des Goncourt, Pardo Bazán nourrit certes une prédilection pour

de Micaela avec superstition, sans les valider ni les désavouer. En ce sens, le journaliste de *La Época* se rassure par des précautions « mimétiques » qui relèvent de l'observation « intéressée » et de la construction d'un récit « vraisemblable ». Ainsi, d'une façon similaire aux villageois de *Madrugueiro*, il reste relégué au sentiment de *thaumazo* face au « surnaturel » de l'émancipation féminine qui n'est pas encore explicable, représentable ou symbolisable pour les lecteurs du journal.

En 1887, le journaliste Farnaflor virilise le statut de Pardo Bazán pour le rendre acceptable, en essentialisant l'écriture littéraire en « nature » et en « genre⁴⁰ » :

Por desgracia, en mi opinión, la Pardo Bazán no es una excepción como algunos creen; puesto que no es una escritora: es un escritor más. Literariamente, explora, describe, analiza y domina con su pensamiento el mundo de los hombres. Su pluma es viril y sus adjetivos tienen bigotes [...] como escritora, digámoslo por última vez, gasta barba corrida⁴¹.

À l'aune du masculin, qui n'est pas ici seulement un genre symboliquement dominant mais « absolu », rien d'autre existe. Sur un plan métalittéraire, le déni de l'auctorialité féminine coïncide avec le refus naturaliste de l'« excepción », celui de l'oncle Manuel vis-à-vis de Micaeliña, qui n'est comprise qu'à l'aune d'un système de valeurs légitimes, de sorte que le « vrai » devient « vraisemblable ». Comme dans le cas de Manuel, les métaphores de Farnaflor affichent une résistance toute morale vis-à-vis des *artes* de l'écrivaine. En effet, la prise de position poétique et idéologique de Pardo Bazán, ouverte à l'« exception » et au feuilletonesque *costumbrista*, est tournée, par ses adversaires, en abjection morale. Dans le champ littéraire et journalistique de l'époque, la logique de placement et d'affirmation

l'« exception » ou l'« étrange » de nature esthétique, qui n'est pas désavouée, comme dans le cas de Zola, dans ses écrits critiques.

40 Tout en désavouant l'auctorialité féminine, Farnaflor fait une distinction (malgré lui) très moderne entre « sexe » et « genre », en montrant les écarts entre biologique et culturel, femme et œuvre.

41 FARNAFLOR [Isidoro FERNÁNDEZ FLÓREZ], «Madrid. Cartas a mi prima», *La Ilustración Ibérica*, n° 225, 23 avril 1887, p. 258.

de Pardo Bazán, au nom du pittoresque et de l'étrange, est en effet souvent instrumentalisée par les détracteurs. Le journaliste espagnol, pour sa part, rejette ici l'exception en la normalisant, de la même manière que le médecin expérimental Claude Bernard intègre le symptôme pour illustrer l'état physiologique de la société⁴². Ce portrait de Pardo Bazán en homme, par son esthétique caricaturale, naturalise précisément le caractère arbitrairement genré de la légitimité culturelle.

Dans la presse française, en revanche, les dimensions d'érotisation et de sacralisation (bien réunies par la métaphore de la « flamme ») s'accroissent lorsqu'elles participent du portrait « exotique » de la femme espagnole :

Au physique, c'est Gyp et Séverine : Gyp pour la courbe des lignes, Séverine pour la hardiesse de leur expression. [...] l'ensemble est peut-être un peu rude, presque viril. Mais le regard où flotte une caresse répand, sur ce visage énergique et ardent, je ne sais quel rayonnement de grâce, de grâce toute féminine, qui charme et captive. Et ce regard est si étrangement profond, éveillé, ou plutôt en éveil et scrutateur ; il dégage de lui-même un tel esprit critique et curieux que l'on ne voit ni la couleur des yeux, ni leur forme, ni rien — que cette flamme qui s'en échappe et qui précise ces visions larges auxquelles Mme Pardo Bazán doit de compter parmi les écrivains d'observation les plus remarquables de ce temps⁴³.

Ici, à la différence de l'article de *La Época*, il s'agit moins de la présenter au public des *Annales* que de la représenter par des références culturelles bien connues intégrées à un portrait de fiction. En effet, la dramatisation romanesque de l'auteure-personnage en sorcière

42 Le symptôme, pour Claude Bernard, ne relève pas immédiatement d'une nature pathologique, mais d'un mécanisme d'autorégulation physiologique. Voir CLAUDE BERNARD, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France. T. 1, Cours du semestre d'hiver 1854-1855*. Paris : Baillière, 1855-1856, p. 121.

43 SERGINES, « Les Échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche*, 23 avril 1899, p. 262. Dans ces *Annales*, Pardo Bazán, qui « est en ce moment à Paris », publiée par ailleurs un petit conte intitulé *Linda*, traduit par Henri CHARRIAUT (dans *Ibid.*, p. 261).

se dessine d'abord par une description rhétorique, lorsque les traits physiques deviennent des attributs moraux et inversement. Le journaliste exalte donc les traits « saillants » par un lexique esthétisant très proche de celui de *Madrugueiro* : « captive » (« capciosamente⁴⁴ »), « charme » (« encantamiento⁴⁵ »), « ce regard est si étrangement profond, éveillé, ou plutôt en éveil et scrutateur » (« anchos y negrísimos ojos escudriñadores » [*supra*]). Entre Gyp et Séverine, Pardo Bazán devient ici, comme Micaeliña, une sorte d'hermaphrodite hors nature, exhalant l'exotisme d'une « femme d'esprit ».

Dans l'article de Sergines, le « regard », littérisé par les images consacrées de l'amour courtois (le dard, la flèche, la flamme...), conflue dans le motif de la femme-ange, dotée de grâces démoniaques. Mais le journaliste le dote aussi d'attributs « savants » qui relèvent du *topos* du médecin au « regard clinique⁴⁶ ». D'une manière similaire, le regard de la sorcière-enquêteuse de *Madrugueiro* s'inscrit dans une ambivalence fondamentale entre littéraire et savant, observation et divination, rappelant des ascendants littéraires différents et des profits symboliques distincts. L'enquête de Micaela s'articule en effet sur la dialectique entre vue et vision, inspiration et investigation, visible et invisible. Si l'observation est la première vertu attribuée à la policière-sorcière par l'image initiale de ses yeux noirs pénétrants, une « virtud desconocida » est par ailleurs mobilisée, une sorte de « vue intérieure » susceptible de résoudre l'*adivinanza* : « A ciegas, creía sentir mejor la corriente de esa extraña inspiración que se resuelve en adivinanza⁴⁷ ».

D'une part, elle est donc une « écrivaine d'observation », une enquêteuse à la vision aiguë : « Notaba en su padraastro algo de singular⁴⁸ » ; « Sus asombrados ojos miraban, miraban con ansia, recorrían el recinto⁴⁹ ». D'autre part, sa démarche d'investigation

44 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 111.

45 *Ibid.*, p. 110.

46 Bertrand MARQUER (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*, op. cit., p. 164.

47 Emilia PARDO BAZÁN, *Madrugueiro*, op. cit., p. 110.

48 *Ibid.*, p. 113.

49 *Idem.*

passé par une vision seconde complémentaire à la première : « andaba Micaela sin ver..., tropezando en los conocidos senderos⁵⁰ » ; « La encantación es llegar antes y tener el ojo abierto⁵¹ ». Micaela devient ici une contre-figure d'elle-même, émanant d'une sorte de clarté messianique, elle, une « histérica⁵² » qui « ne voit rien » au milieu des crises de nerfs bien naturalistes. Pour reprendre le langage psychanalytique de Jacques Lacan, nous pourrions dire que, lorsqu'elle plonge dans l'hystérie, ce n'est pas qu'elle *ne* voit rien, mais qu'elle voit *rien*, où ce « rien » entre dans l'ordre symbolique du signifiant. Le trésor caché et le coupable ne font plus alors l'objet d'une vision ou d'une connaissance, mais ils deviennent des signifiants. En ce sens, la sorcière Micaela incarne, dans la deuxième partie du conte, le symbole d'une clairvoyance vide et transgressive ; son portrait se rarifie en figure surnaturelle.

Micaela, familière de l'observation « virile » et naturaliste ainsi que de l'intuition « féminine » et fantastique, est donc à la fois le représentant d'une enquête policière et la voyante d'une vérité absolue. Suivant une dynamique narrative similaire à celle du conte, l'article de *La Época* fait ressortir, au début du texte, des éléments de « duplicité », notamment de contradiction et de dérangement, associés à l'enquêteuse-sorcière, qui semblent se nuancer un peu par la suite. Les allusions à Gyp, à savoir Sibylle Riquetti de Mirabeau, et à Séverine, qui est Caroline Rémy, rapprochent des images antithétiques de douceur et de « hardiesse », en provoquant d'emblée un étonnement de mélodrame. Ensuite, la conjonction « Mais » semble pourtant rétablir l'acceptable, la « grâce toute féminine ». Par ailleurs, la tendance à la métaphorisation, celle du « rayonnement » et de la « flamme », semble médiatiser l'« acceptabilité » et la légitimité d'une féminité auctoriale qui n'est accessible, pour le journaliste ainsi que pour le lecteur, que par la voie poétique et le portrait littérisé.

Dans le cadre de cet article, nous avons cerné le personnage de la sorcière-enquêteuse Micaeliña, dotée de vertus

50 *Ibid.*, p. 112.

51 *Ibid.*, p. 114.

52 *Ibid.*, p. 109.

indiciaires-divinatoires, qui fait écho à l'(auto)portrait de Pardo Bazán, tel qu'il est composé à la fois par le dispositif romanesque et par les discours médiatiques espagnols et français des années 1880-1890. La représentation journalistique de l'écrivaine, femme d'esprit « hors du commun », au sens sociologique du terme, passe par la personnification de son œuvre, la prescription courtoise de la convenance et le principe de vraisemblance poétique. L'esthétique du portrait, tantôt normalisé par la virilisation ou marginalisé par l'exotisme féminin, appelle une *vision* de la littérature et de ses enjeux. Les articles de presse qu'on a observés attestent en effet une reconnaissance ambivalente, en Espagne ainsi qu'en France, de l'auctorialité féminine, *monstrum* d'étonnement et de scepticisme. Entre Pardo Bazán et Micaeliña, une sorte d'espace dialectique de confrontation, qui problématise la légitimité d'une femme « exceptionnelle », semble se dessiner.

TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN DEL RETRATO
EN EL SIGLO XXI: DE LO FRAGMENTARIO A LO RETICULAR
EN LA NOVELA *FRED CABEZA DE VACA*
DE VICENTE LUIS MORA

Roxana Ilasca
Université d'Angers

*Yo estudiaba con curiosidad las facciones del hombre del retrato [...].
Intenté descubrir quién era, o quién había sido [...],
pero las pinceladas del retrato no quisieron revelarme nada¹.*

Andrés IBÁÑEZ

En su introducción a un proyecto editorial que busca proponer una lista de libros significativos de la literatura española del siglo pasado, obras que, en conjunto, serían capaces de explicar quiénes somos —es decir esbozar un retrato de nuestra sociedad—, Constantino Bértolo recalca que

la literatura es una de las herramientas que la sociedad utiliza para construir su identidad, un espejo semántico en el que mirarse y reconocerse: un mecanismo de autonarración, en definitiva. La literatura como espejo del transcurrir humano, de su ser, de su estar².

Uno de los rasgos que comparten la literatura y el retrato es el hecho de que los dos traducen en un lenguaje artístico el esfuerzo de comprensión del otro. Los dos indagan sobre nuestra identidad sea

1 Andrés IBÁÑEZ, *Brilla, mar del Edén*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014 [Edición Kindle].

2 Constantino BÉRTOLO, *¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX*. Cáceres: Periférica, 2021, p.12.

como sociedad, sea como individuos, se interrogan sobre la imagen que construimos de nosotros, exploran quiénes somos en cada etapa de la Historia. Lo hacen mediante los temas a los que se acercan, pero también a través de la forma, la reflexión estética sobre cómo escribir, cómo renovar los géneros, qué técnicas narrativas emplear, para adaptar este retrato a una realidad en constante mutación.

En una época en que la imagen se ha vuelto omnipresente, la reflexión en cuanto a la representación es aún más pertinente para poder medir su impacto sobre el mundo actual, así como sobre la comprensión del sujeto en el siglo XXI. Si ciertos autores contemporáneos afirman que «[e]n el principio fue la imagen³», tal constatación subraya un cambio de paradigma: lo verbal se ha visto sustituido por lo visual. Ya en los años 1990, pensadores como W.J.T. Mitchell o Gottfried Boehm anunciaban el paso del «giro lingüístico», tal y como lo había teorizado Richard Rorty tres décadas antes⁴, al «giro pictórico⁵» o «giro icónico⁶». Es indiscutible que la imagen ocupa un lugar central en nuestra cultura; por consiguiente, cabe preguntarse qué relación establece la literatura con la imagen en la actualidad, mediante un enfoque en la construcción del retrato en la novela *Fred Cabeza de Vaca* (2017) de Vicente Luis Mora.

Asociado a lo que en cierto momento la prensa llamó «la generación Nocilla⁷», bajo la influencia de la trilogía de Agustín Fernández Mallo⁸, que inició este fenómeno mediático, o el grupo «mutante»

3 Miguel Ángel HERNÁNDEZ, *Intento de escapada*. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 21.

4 Richard RORTY, *The Linguistic Turn : Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago : The University of Chicago Press, 1967.

5 W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994.

6 Gottfried BOEHM, *Was ist ein Bild ?* München : Fink, 1994. Véase también G. BOEHM, « Ce qui se montre. De la différence iconique », in Emmanuel ALLOA (ed.), *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel, 2010, p. 27-47.

7 Nuria AZANCOT, «La generación Nocilla y el afterpop piden paso». *El cultural*, el 19 julio de 2007.

8 Proyecto narrativo que se constituye de las novelas *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009).

—denominación acuñada a partir de una antología incluyendo a los autores más representativos de este movimiento literario, dirigida por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega⁹—, Vicente Luis Mora transforma y renueva su escritura con cada nuevo proyecto literario, que se somete a constantes mutaciones genéricas, estéticas y temáticas. En su novela *Fred Cabeza de Vaca*, el escritor cordobés emprende la tarea de elaborar el retrato poliédrico de un artista contemporáneo, figura representativa de una sociedad y de un arte de las cuales el lector es prácticamente coetáneo. La obra se construye como la biografía de Fred Cabeza de Vaca —un personaje ficticio, o sea, un referente imaginario— y su trayectoria vital y artística entre los años 2000 y 2030. Esta novela de anticipación se articula de manera muy fragmentaria, a partir de archivos que la académica Natalia Santiago Fermi, autora de esta biografía póstuma, recoge para realizar su proyecto: presentar la figura y explicar la obra del «artista español más universal desde Picasso¹⁰».

En su estudio sobre el retrato literario, Margarita Iriarte López define su objeto de investigación como «la manifestación artística concretada en una materia de una relación de semejanza cuyo objeto temático es por lo general el ser humano¹¹». El presente artículo tratará de mostrar la manera en que la narrativa del siglo XXI, representada aquí por el autor Vicente Luis Mora, pone en tela de juicio conceptos como «materia» y «relación de semejanza», e incluso, la visión sobre «el ser humano» en cuanto a la construcción del retrato, puesto que, por un lado, la materia se ha ido diversificando, tanto en las artes visuales como en literatura, y, por el otro, el esfuerzo artístico de ilustrar la complejidad del ser humano, mediante una relación de semejanza, consiste precisamente en mostrar la imposibilidad de aspirar a cierto parecido entre el individuo y su representación.

9 Juan Francisco FERRÉ y Julio ORTEGA (dir.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 2007. Algunos de los autores incluidos en esta antología: Germán Sierra, Manuel Vilas, Jordi Costa, Agustín Fernández Mallo, Javier Fernández, Mercedes Cebrián, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta.

10 Vicente Luis MORA, *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso, 2017, p. 17.

11 Margarita IRIARTE LÓPEZ, *El retrato literario*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 2004, p. 46.

Al concebirse como ficción biográfica, el tema de esta novela es retratar la figura de su protagonista, Fred Cabeza de Vaca —el modelo, como se suele llamar en pintura, de esta obra es él mismo un artista—. Desde esta óptica, la articulación del texto desvela los mecanismos de composición de este retrato. Por lo tanto, la novela se centra en el proceso de su elaboración, puesto que *el proceso* es lo que se nos muestra en esta biografía desarticulada e inacabada, en este retrato-esbozo de Fred Cabeza de Vaca. ¿Cómo elaborar el retrato literario en el siglo xxi? ¿Qué herramientas y qué técnicas habría que emplear? En esta novela, Mora pone de realce la inviabilidad de un proyecto literario cuyo objetivo es representar al sujeto contemporáneo —fragmentario, diseminado en una red de perfiles— mediante un edificio narrativo unitario, lineal, coherente.

A continuación, cabe analizar las diferentes etapas en la construcción del retrato de Fred, un retrato que es, al principio, la representación especular del protagonista, una especie de Narciso contemporáneo, símbolo de belleza y coherencia estéticas. Sin embargo, poco a poco, esta ilusión de unidad se va resquebrajando para dar paso a una representación cada vez más desajustada y fragmentaria del artista. Esta nueva figura parece inspirarse en el modelo de Dorian Gray, puesto que el retrato ya no corresponde al modelo tal y como se veía representado al principio del texto. Por fin, las diferentes piezas textuales que sirven para ilustrar la complejidad del protagonista acaban por articularse según otras reglas, las de una representación reticular del ser digital, que corresponde al retrato del sujeto contemporáneo.

I. LA REPRESENTACIÓN ESPECULAR DE NARCISO:

UN RETRATO IDEALIZADO

En el cuadro *Eco y Narciso* del pintor británico John William Waterhouse (1903), la ninfa está contemplando con una mirada llena de amor al joven Narciso, que, a su vez, está observando fascinado su propio reflejo en el agua. Como afirma Iriarte López, Narciso es el punto de partida de toda reflexión sobre la imagen, al poner de manifiesto «el poder de la propia imagen¹²». El recurso a

12 *Ibid*, p. 19.

este referente artístico —y mitológico— parece la imagen idónea para ilustrar esta primera etapa en la elaboración del retrato literario de Fred Cabeza de Vaca, fase en la que se revelan las primeras pinceladas del protagonista, mediante un texto que, al principio, presenta cierta coherencia y unidad narrativa. Se trata de una especie de perfección formal, estética, que coincide, en cuanto al contenido, con la idealización de la figura de Fred en las primeras páginas de este texto.

La biógrafa Natalia Santiago Fermi es esa Eco que estudia —buscando, a la vez, camuflar su escritura apasionada bajo cierto intento de objetividad— la trayectoria vital y artística de Fred, un Narciso al que solo le interesa su propia persona. Como señala la investigadora en el primer capítulo, que cobra la forma de una «Introducción» a su trabajo, se trata de «la primera biografía seria, rigurosa y documentada», un «estudio integral y desapasionado», «un esfuerzo extraordinario de precisión, de imparcialidad revisora¹³». Al destacar el enfoque casi científico que pretende otorgar a su indagación, la docente procura dar legitimidad a su proyecto y asegurar al potencial lector de la exactitud y minuciosidad del retrato que se dispone a realizar. Según garantiza la biógrafa, lo que se contemplará será una representación fidedigna de la figura de Fred.

Para dar prueba de su imparcialidad, Natalia empieza su estudio de manera lineal, con una introducción y capítulos que se suceden de manera cronológica, siguiendo las diferentes etapas de la vida y la trayectoria del artista Cabeza de Vaca, desde su infancia hasta su consagración *post mortem*. En otras palabras, en esta primera fase de la elaboración de la figura de Fred, se respetan las condiciones de la ilusión biográfica, tal y como las formula Pierre Bourdieu:

[...] « la vie » constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une « intention » subjective et objective, d'un projet [...]. Cette vie organisée comme une histoire se déroule, selon un ordre

13 Vicente Luis MORA, *op. cit.*, p. 17.

chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine [...] jusqu'à son terme qui est aussi un but¹⁴.

La profesora aspira a elucidar el enigma de una identidad, como si su retrato pudiera abarcar la auténtica personalidad del artista, mediante diferentes episodios de su vida, a través de una presentación exhaustiva de su obra. La tensión entre la vida y la obra surge desde las primeras páginas de esta novela que critica la falacia biográfica, la tentación de buscar el significado de la creación en los detalles biográficos del autor. Por lo tanto, el proyecto de Natalia solo puede fracasar, puesto que la propia autora es incapaz de separar las dos experiencias: «Esta biografía pretende acercar a los interesados la imagen de la persona siempre escondida detrás de sus piezas¹⁵». Según insiste la biógrafa, su objetivo es «ofrecer una perspectiva de análisis más amplia, a fin de que el lector interesado en la obra de Fred Cabeza de Vaca tenga acceso a todas las facetas de este poliédrico artista¹⁶». Se crea así la ilusión de un texto que aspira a ofrecer una imagen no solo completa sino también verídica del protagonista, se busca el efecto mimético, como si de un reflejo en el espejo se tratara. Una representación especular que no elude o no desatiende, sin embargo, la dimensión polifacética, heterogénea de la personalidad representada.

Para alcanzar este reto, la ejecución del retrato respeta —por lo menos en la primera parte de la novela— los cánones clásicos de la representación: mostrar la semejanza de manera convencional y con cierta objetividad, enfatizando, al mismo tiempo, el interés por el modelo desde el punto de vista artístico, un modelo que encarna —y a la vez es creador de— lo bello y lo singular. Desde el punto de vista de su producción artística, la profesora Santiago Fermi describe a Cabeza de Vaca como «*serio*, de rigor y compromiso¹⁷». En cuanto a su aspecto físico, una de las escuetas descripciones de Fred aparece en el primer capítulo de la novela, en el cual Mayte, una compañera del instituto, recuerda al joven que se había encaprichado con ella:

14 Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986, p. 69.

15 Vicente Luis MORA, *op. cit.*, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 18.

17 *Ibid.*, p. 90. La cursiva pertenece al original.

«era el único chico del pueblo que parecía extranjero, como alemán, tan rubio y con esos ojos tan azules que tenía». Después de lo cual añade: «era diferente de los demás niños, demasiado diferente¹⁸». Belleza, singularidad y extrañeza son partes constitutivas, indisociables del retrato de Fred. Los efectos que estos rasgos producen sobre los demás son antitéticos, según confiesa una vez más Mayte: «Algo me atraía hacia él y algo más adentro, otra sensación más fuerte, me repelía y me alejaba de su lado, como si hediese a estiércol¹⁹». Los mismos sentimientos contradictorios asaltarán a Natalia a medida que avanza en su investigación, al escarbar en los archivos que constituyen el material de su biografía, como si de unos residuos se tratara, los restos de una vida que le permiten reconstituir la figura del artista, con su atractivo y sus tinieblas.

La biógrafa-retratista no solo expresa su fe en la genialidad del modelo representado en su trabajo, sino que considera, en esta primera fase de su trabajo, que nada podría alterar su imagen sobre el artista, según anota en su primer «esqueje» —título que da la docente a sus comentarios vinculados con el proyecto—: «Sólo conozco bien una parte de su vida, pero dudo mucho que detalles personales de Fred puedan ensombrecerme su excelso talento creativo²⁰». Al mismo tiempo, es consciente de que el propio Fred ha contribuido a esta percepción idealizada de su figura, al hacer referencia a la fascinación narcisista del artista, a su intento de construir «una *imagen hermosa de sí*», su deseo «de fundar una imagen propia *atractiva*²¹». El artista explica, en una entrevista archivada por Natalia, que, al entender que vivimos «en una época de representaciones donde tu valor exacto depende de la forma en que eres percibido por los demás²²», trabaja para crear una imagen de sí que le permita ocupar un hueco en la sociedad que ningún otro individuo podría cubrir. El deseo de mostrar su singularidad se convierte en una ambición y parece ser lo que determina su trayectoria profesional: después de obtener un título

18 *Ibid.*, p. 26.

19 *Idem.*

20 *Ibid.*, p. 184.

21 *Ibid.*, p. 76. La cursiva pertenece al original.

22 *Ibid.*, p. 44.

en filosofía, se convierte en crítico de arte y comisario de exposiciones, antes de optar por el lado creativo del arte. Al dar el paso de la teoría a la práctica, Cabeza de Vaca busca conquistar el conjunto del territorio que ocupa el arte contemporáneo. Como intuye Natalia, el objetivo de Fred es «presentarse como alguien apuesto y triunfador», «[p]oderoso y con éxito²³». Su visión narcisista de sí mismo no es solo una cuestión de especularidad, sino también de simulacro.

Sin embargo, el proyecto biográfico de Natalia, que al principio intenta convencer de la capacidad que tiene el retrato para establecer una relación especular de semejanza entre el modelo y su representación mediante una escritura lineal, coherente y unitaria, empieza a mostrar sus grietas, sus imperfecciones, y, muy pronto, la construcción de la imagen de Fred entra en una segunda etapa, en la que forma y fondo se van resquebrajando.

II. LA REPRESENTACIÓN FRAGMENTADA DE DORIAN GRAY:

UN RETRATO DEFORMADO

Como en la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1890), muy pronto surge en la obra de Mora un desfase entre la figura del artista Fred, tal y como la imaginaba la autora de la biografía, y el perfil que se va dibujando a partir de los archivos que Natalia tiene que estudiar para elaborar su proyecto.

En cuanto a la prosopografía del modelo, su aspecto físico conoce muy pocos cambios y en los archivos se anota un esfuerzo de rejuvenecimiento por parte de Fred. Su empleada de hogar, Rosario, revela algunos de sus secretos:

El señor siempre engañaba en la edad, con esa cara de niño que tenía, el pelo tan rubio y la cara sin apenas arrugas. [...] [N]o se dejaba barba nunca porque la barba envejece, y creo que se afeitaba para que no se le vieran canas en la barbilla. Porque don Federico se tenía el pelo [...]. Y se untaba cremas para las arrugas; [...] parecía diez años más joven de lo que era²⁴.

23 *Ibid.*, p. 115.

24 *Ibid.*, p. 129.

Sin embargo, como en el caso de Dorian Gray, a pesar de que el modelo conserva sus rasgos físicos juveniles, la representación del artista se somete a una degradación progresiva como consecuencia de la transformación de la mirada sobre la imagen, puesto que los documentos le revelan a Natalia una realidad muy diferente.

De hecho, la mirada es un elemento significativo en la obra de Mora, porque supone adoptar no solo un punto de vista particular —el punto de vista del amigo, el de la examante, el de la biógrafa, etc.— dentro de un texto polifónico, sino también una manera propia, a menudo distorsionada, de ver las cosas. Varios detalles del texto señalan este tipo de alteración. La madre de Fred «miraba siempre esquinada²⁵» y su padre era bizco. En general, tales datos son indicios de una perspectiva deformada sobre lo observado, lo que tiene un impacto directo sobre la representación de la realidad. Asimismo, Gabriela Háfiz Cote, la única pareja estable del protagonista, con la que mantuvo «la relación amorosa más profunda y sólida de su vida²⁶», es ciega, lo cual la vuelve, por un lado, insensible al atractivo físico de Fred y, por el otro, le permite ver, más allá de las apariencias, lo oculto o lo secreto de la figura del artista. Por lo tanto, como observa Natalia, «Fred debía *pintar* o representar una impronta visual en el cerebro de Gabriela²⁷» para colmar ese vacío visual y completar su autorretrato con lo que no revela a los demás. Este lado oculto, solo desvelado a Gabriela, se manifiesta en el texto mediante el silencio que reina sobre la relación de la pareja, puesto que tanto Fred, en sus archivos, como Gabriela, en su entrevista con Natalia, se niegan a hablar de aquel periodo de su vida. Este y otros semejantes silencios en la biografía perduran hasta el final del texto para recalcar la imposibilidad de sacar a la luz del día todos los detalles sobre el protagonista, o sea incluir en su retrato lo más íntimo de sus vivencias.

Incluso la mirada de la propia biógrafa cambia, lo que la llevará a admitir más tarde:

25 *Ibid.*, p. 23.

26 *Ibid.*, p. 61.

27 *Ibid.*, p. 76. La cursiva pertenece al original.

Comienzo a darme cuenta de muchas facetas de Fred que, hasta apenas unos meses, jamás hubiera sospechado. Hilos conocidos por diversas personas por separado, pero que soy la primera en tejer²⁸.

Poco a poco, el retrato de Cabeza de Vaca se va deformando. Sus archivos destapan la figura de un hombre fundamentalmente machista que se refiere a sus parejas mediante números en vez de nombres²⁹, un artista sin escrúpulos que se aprovecha de su poder en el mundo del arte para dominar a los demás, un hipócrita que ataca a las personas cercanas en las redes sociales bajo el amparo del anonimato. Sin embargo, uno de sus amigos más íntimos, Josep Lerull, consigue conciliar tales desajustes al final de la novela:

Fred no era buena persona, eso es cierto [...]. Pero [...] yo podía atisbar siempre, entre su altanería y su rapacidad, bajo su total ausencia de ética y a veces de compasión, algún pequeño gesto que delataba de pronto a ese niño traído al mundo a martillazos. Un gesto de desamparo, de sensibilidad a flor de piel, que creo pasaba desapercibido a todos los que le rodearon, salvo a Gabriela y a mí³⁰.

El retrato que se inspira en la imagen de Dorian Gray admite y reconcilia las contradicciones: su representación mezcla belleza y deformidad, lo sublime y lo monstruoso. Por lo tanto, no puede ser unívoca, sino llena de matices. Todas las piezas textuales han sido seleccionadas por la biógrafa por su valor retratístico, su capacidad para elucidar el enigma que es Cabeza de Vaca. Los archivos —tanto los textos redactados por Fred, como los de autoría ajena— sirven para dibujar este perfil desprovisto de cualquier perspectiva maniqueísta y ayudan «a esclarecer el personaje, sus circunstancias y su entorno³¹».

Si, en la primera etapa, lo representado aparentaba seguir las reglas clásicas de semejanza y de representación de lo bello en el arte —reglas como la unidad o la coherencia—, en esta segunda fase, se pone en

28 *Ibid.*, p. 64.

29 El descubrimiento lleva a Natalia a comentar esta costumbre de Fred: «La contabilidad como eje de la experiencia amorosa, la acumulación capitalista de seducciones, la sexualidad como otra forma de consumo desaforado» (*Ibid.*, p. 112).

30 *Ibid.*, p. 309.

31 *Ibid.*, p. 315.

tela de juicio el propio concepto de «semejanza», mediante la diversificación de los materiales —o la «materia» del retrato, para recurrir a otro término clave de la definición que proporciona Iriarte López.

Así pues, desde el punto de vista formal, el texto se va desarticulando, se va agrietando para ilustrar, al nivel de su estructura, este desajuste entre el modelo y su representación. De este modo, a la imagen se le añaden nuevas pinceladas, para elaborar un retrato en el que lo representado deja de ser idealizado e incluso verosímil. Varios de los episodios eróticos que Fred cuenta en su diario podrían catalogarse de ficticios e incluso algunos de los acontecimientos vividos se ven desmentidos por los demás. Pero lo más significativo es que la lectura de estos archivos modifica la percepción sobre el protagonista. Como confiesa su amigo, Ramiro, al final de la novela, «algunas de estas revelaciones han sido hechos traumáticos que han resquebrajado, en buena parte, [su] idea de Fred³²». Un resquebrajamiento que se manifiesta también al nivel de la arquitectura textual, que rompe tanto la cronología como la linealidad de la narración y cuestiona la posibilidad de acceder a un sentido coherente de la vida del protagonista. Como destaca una vez más Bourdieu, «l'abandon de la structure du roman comme récit linéaire [coïncide] avec la mise en question de la vision de la vie comme existence dotée de sens³³».

Poco a poco, dentro de los capítulos que la biógrafa empezó redactando se van insertando documentos, testimonios, fragmentos de textos cuya veracidad a veces el lector debería poner en tela de juicio, sobre todo cuando se trata de documentos autobiográficos. La figura de Fred Cabeza de Vaca se construye a partir de —o, más bien, se *deconstruye* mediante— estos fragmentos de texto. El retrato del artista se aleja de la realidad, de su representación especular, se *desdibuja* y se disemina en una multitud de pedazos, a pesar de los esfuerzos de la biógrafa Natalia por recomponer esta imagen y otorgar coherencia a las partes. Como subraya la docente Ana Calvo Revilla, mediante esta proliferación de los archivos, «se pone de relieve la imposibilidad de acoger en su integridad la imagen

32 *Ibid.*, p. 316.

33 Pierre BOURDIEU, art. cit., p. 69.

poliédrica del biografiado³⁴». Los documentos se multiplican y, con ellos, el retrato va mutando, va cambiando, alternando los puntos de vista, proponiendo nuevas líneas de fuga de la figura representada.

Tampoco hay que perder de vista el hecho de que el material con el que se constituye el retrato literario es el lenguaje, es decir, el texto escrito —la palabra, la expresión verbal, el «material lingüístico»³⁵. Sin embargo, este material verbal tiene la capacidad de multiplicar los significados y las posibles interpretaciones del texto. El retrato de Fred Cabeza de Vaca se elabora a partir de todas estas piezas textuales de distinta índole. Cada documento y cada testimonio de otros personajes propone nuevas perspectivas sobre la imagen del protagonista, añade nuevas piezas que completan y, a la vez, desenfocan la mirada que contempla el retrato fragmentario del artista. Se trata de archivos muy diversos: anotaciones de diario, apuntes para unas memorias inconclusas, transcripciones de entrevistas, mesas redondas, podcasts o conversaciones telefónicas, fragmentos de catálogos de exposiciones, informes judiciales, entradas de blog, emails, etc.³⁶. Estos archivos empleados como material documental por la autora de la biografía rompen completamente la unidad narrativa de la novela.

Como la biógrafa Natalia, el lector emprende la tarea de ensamblar las piezas que pertenecen a la misma fuente —por ejemplo, los apuntes para memorias que redacta el protagonista, los fragmentos de una misma entrevista, los archivos agrupados bajo el mismo título, etc.— o, al contrario, tejer hilos que podrían reunir retazos textuales de procedencia diferente pero que, los unos al lado de los otros, completan las diversas facetas del artista.

34 Ana CALVO REVILLA, «Desenmascaramiento del mundo contemporáneo en el mosaico narrativo de Vicente Luis Mora: *Fred Cabeza de Vaca*». *Revista de Literatura*, vol. LXXXIII, núm. 166, 2021, p. 585.

35 Margarita IRIARTE LÓPEZ, *op. cit.*, p. 53.

36 Para consultar una lista más detallada de los archivos empleados, véase Ana CALVO REVILLA, «Poética de la disgregación biográfica y de la ocultación en *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora», *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIV, 2021, p. 62.

Sin embargo, lo que esta obra fragmentaria busca no es restablecer el orden, sino instaurar el reinado del caos. El propio Fred confiesa en una de las entradas de su diario: «A pesar de que llevo —supuestamente— orden en los archivos, el caos comienza a ser total³⁷». Su proyecto de crear, mediante los diferentes documentos guardados en su ordenador, «una especie de cronograma exhaustivo de [su] actividad intelectual³⁸» fracasa e incluso el protagonista acaba por perderse en ese laberinto archivístico, esa «selva documental³⁹» que debería consignar las experiencias y los pensamientos del artista.

En otras palabras, el proceso de composición del retrato supone una transformación de la(s) mirada(s), pero también una evolución de la representación, un arte en marcha, en continua mutación, anunciando la tercera y última etapa de su ejecución, en la que hay que buscar otra manera de organizar las piezas para construir la figura de Fred.

III. LA REPRESENTACIÓN INTERMEDIAL DEL SER DIGITAL: UN RETRATO RETICULAR

Con este referente tecnológico, conviene adentrarse en el mundo contemporáneo y la estética del siglo XXI de la que busca dar cuenta el retrato literario de Fred. Si, desde el punto de vista formal, la representación según el modelo de Narciso se manifestaba mediante la articulación de un texto unitario, lineal, y el retrato a partir del modelo de Dorian Gray introducía la fragmentación en la composición, en el caso de la representación bajo la influencia del mundo digital, la técnica narrativa que reorganiza el texto es la reticularidad.

Para el escritor Agustín Fernández Mallo, el siglo XXI abre la posibilidad de una nueva visión y comprensión del mundo. Fernández Mallo llama Red esta nueva forma de representación, dentro de la cual surge la identidad-red, «en la que, como en toda red, no es

37 Vicente Luis MORA, *op. cit.*, p. 245.

38 *Idem.*

39 *Ibid.*, p. 314.

posible hallar un claro centro⁴⁰». Esta concepción de la novela como un relato reticular⁴¹, como un mosaico narrativo⁴², esta estructura fragmentaria de una (falsa) biografía en la que se intenta reconstruir, a partir de pedazos textuales, el retrato del artista Fred Cabeza de Vaca remite al planteamiento estético del propio Mora no solo sobre el arte —y la escritura— en general, sino sobre la construcción, tanto literaria como social y personal, del yo como modelo del retrato literario en el siglo XXI. Como señala Calvo Revilla, «[l]a escritura del fragmento es la estructura narratológica a través de la cual Mora plasma con precisión la disolución del yo cartesiano y la conciencia de lo múltiple⁴³».

Dentro del marco cultural contemporáneo de las nuevas tecnologías y las redes sociales, la figura del individuo se articula a partir de la gran cantidad de datos y metadatos que este genera. Como destaca Eunice Ribeiro, nuestro siglo es

un siglo dominado por la cultura digital y las redes sociales en las que las prácticas masificadas de autorrepresentación y las redes de distribución globalizada ponen diariamente en circulación varios millones de retratos y autorretratos, diluyendo la frontera entre lo público y lo privado y restaurando, una vez más, el debate sobre el impacto del *medium* en la concepción y la configuración de los mensajes identitarios, individuales o colectivos⁴⁴.

Mediante su retrato fragmentario, roto en pedazos textuales, Mora muestra cómo el personaje en la narrativa actual adquiere una

40 Agustín FERNÁNDEZ MALLO, *La mirada imposible*. Terrades (Girona): Wunderkammer, 2021, p. 73.

41 El concepto de relato reticular fue acuñado por Geneviève Champeau, en su artículo «Narratividad y relato reticular en la novela española actual», in Geneviève CHAMPEAU (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias, p. 69-85.

42 Expresión empleada por Ana CALVO REVILLA, «Poética», art. cit., p. 71.

43 Ana CALVO REVILLA, «Desenmascaramiento», art. cit., p. 585.

44 Eunice RIBEIRO. «Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI», in Jesús RUBIO JIMÉNEZ y Enrique SERRANO ASENJO (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 331.

nueva coherencia, que no es la de la unidad, ni de la fragmentación, sino la de una disposición en red.

Uno de los elementos más significativos de esta pérdida de unidad del sujeto lo constituye el propio nombre del protagonista, que, en realidad, se llama Federico, como su padre. Para sus amigos, el cambio que el artista decide en cuanto a su propio nombre se debe, una vez más, al anhelo del artista de construir una imagen singular de sí mismo, puesto que «Federico es un nombre vulgar». Lo mismo piensa Fred:

el nombre propio es una especie de etiqueta impuesta que es sano modificar, a fin de darle algún toque personal. Es importante para mí que cuando alguien me llame lo haga distinguiéndome del resto de Federicos⁴⁵.

Si, desde el punto social, el nombre es la manifestación del esfuerzo institucional hacia la totalización y unificación del yo, un punto fijo en un mundo en constante mutación⁴⁶, la transformación a la que Fred somete su identidad es otro indicio de la pérdida de unidad y estatismo del sujeto contemporáneo. Incluso su apellido de conquistador remite a su movilidad, mediante el retrato voluble de un artista que explora constantemente territorios artísticos nuevos y extiende su influencia a todos los ámbitos del arte.

El retrato del ser digital se declina, en realidad, en plural: se trata, más bien, de retratos, una multiplicidad de perfiles diseminados en diferentes soportes y textos. Una polifonía de voces lo narran. Un retrato único ya no es posible; una mirada única tampoco. Para acceder al sujeto, hay que adentrarse en el laberinto textual que lleva no a un centro sino a una identidad que se declina en plural. Por eso, el proyecto de la profesora Natalia Santiago Fermi queda inconcluso —al final, la biógrafa abandona sus pesquisas— y el retrato permanece desarticulado, en fase de esbozo. Lo cual lleva al cuestionamiento de la propia representación de la figura humana: ¿cómo retratar al individuo hoy en día, en una época en la que domina la mediación que deforma y fragmenta la percepción?

45 Vicente Luis MORA, *op. cit.*, p. 72.

46 Pierre BOURDIEU, art. cit., p. 70.

A juicio de Margarita Iriarte López,

todo retrato supone la representación de un ser humano llevada a cabo por otro [...]. Si bien es cierto que, por principio, toda representación supone una intervención medial, en [...] el retrato literario esta mediación se erige en principio de definición; es precisamente esta intervención focalizadora la que da sentido y particulariza como diferente el tipo de representación⁴⁷.

La presencia del retrato —modo de expresión artística, visual— dentro del texto literario —modo de expresión escrita, verbal— ya es una forma de hibridación de dos lenguajes, o sea una práctica intermedial, que supone la interacción de dos medios distintos: el arte pictórico y la literatura. Sin embargo, en el caso de la novela de Mora, también hay hibridez e intermedialidad en relación con el conjunto de los materiales empleados para construir el retrato, materiales de procedencia muy variada, que se caracterizan por rasgos formales muy diversos. De esta manera, el retrato reticular se inscribe en una nueva realidad sociocultural, al llamar la atención sobre los cambios en la representación del ser humano hoy en día: un «sujeto escindido⁴⁸», dividido entre los diferentes perfiles en las redes sociales, los archivos que uno guarda en su ordenador personal, los testimonios de otras personas, las transcripciones de entrevistas y otras grabaciones, etc. Ante una cantidad abrumadora de documentos y perspectivas, el retrato reticular reconstruye la imagen del modelo según reglas como el desorden y el rechazo de toda jerarquización, invitando al propio lector a buscar los enlaces, tejer los hilos, juntar las diferentes piezas. Cada nueva lectura es potencialmente creadora de una nueva re(con)figuración: puede llevar a dar otra forma, *configurar* las piezas según un nuevo orden y, a la vez, representar de nuevo la imagen —*refigurar*— bajo una mirada renovada. El retrato reticular está en constante mutación, como la estética que rige su representación.

La estética de la composición reticular pone de relieve la importancia tanto de los pedazos textuales como de los enlaces, que son

47 Margarita IRIARTE LÓPEZ, *op. cit.*, p. 96.

48 Ana CALVO REVILLA, «Desenmascaramiento», art. cit., p. 583.

parte integrante de toda red. Dentro de la obra, estos enlaces pueden tomar formas muy explícitas, como los títulos que indican las diferentes categorías o tipos de archivos. También pueden manifestarse mediante los temas comunes tratados en varios documentos, como el erotismo del protagonista, su actividad artística, su pensamiento teórico, su estética, etc. Otras veces, los enlaces surgen, paradójicamente, como ausencia, hueco o vacío; por ejemplo, los espacios en blanco que separan los fragmentos. En este último caso, el retrato juega con los silencios —como si de unas grietas en la imagen se tratara—, que llaman la atención sobre lo que el texto esconde o se niega a enseñar. Porque, en esta obra fragmentaria, estamos contemplando, en realidad, un retrato elaborado con recortes textuales. Para Ana Calvo Revilla, esta «estética del *collage*» es una forma de reivindicar el «derecho a novelar el vacío y la ausencia⁴⁹». En otras palabras, el retrato reticular permite reunir, en una misma imagen, lo representado y lo aludido, lo expresado y lo disimulado.

En definitiva, el retrato literario supone una tensión permanente entre lo visible y lo legible. Entre la palabra y lo que esta es capaz de evocar o representar: una pluralidad de significados, una polifonía de voces, una multiplicación de facetas de una figura caleidoscópica cuyo retrato se expande mediante una red de representaciones, un retrato en continua (per)mutación, en permanente proceso de elaboración. A través de la constitución de un retrato reticular del artista contemporáneo, la poética del escritor Vicente Luis Mora revela, en esta novela, una nueva visión de la literatura hoy en día: una literatura exigente, compleja, que cuestiona los géneros y las estéticas heredadas.

49 *Idem.*

DEL RETRATO A LA IDENTIDAD NARRATIVA
EN *LAS LEYES DE LA FRONTERA* DE JAVIER CERCAS (2012)

Laurence Garino-Abel
Université de Grenoble Alpes

La novela *Las leyes de la frontera* cuenta las consecuencias para la construcción de la identidad del relativismo y la ambivalencia de la frontera —frontera tanto socioeconómica y ética como de topografía urbana—, en dos épocas transicionales españolas: la Transición democrática y los albores del siglo xxi.

Dada la reversibilidad y la confusión de los valores en dichas épocas, analizaremos cómo la búsqueda de sentido de la existencia influye en el retrato del individuo. Estudiaremos en particular cómo se permeabiliza la frontera entre la ficción y la metaficción, y también entre la ficción y la realidad, para transformar el retrato «dans lequel le personnage représenté n'est pris dans aucune action ni même ne supporte aucune expression qui détourne de sa personne elle-même¹» en identidad narrativa que, según lo explica P. Ricœur, «ne cesse de se faire et de se défaire, et la question de confiance que Jésus posait à ses disciples —qui dites-vous que je suis ?, chacun peut se la poser au sujet de lui-même²».

I. LA CARTOGRAFÍA DE UN RETRATO PROBLEMÁTICO

Ubicada en Gerona, *Las leyes de la frontera* es la biografía ficcional póstuma de un delincuente, Antonio Gamallo alias el Zarco,

1 Jean-Luc NANCY, *Le regard du portrait*. Paris : Édition Galilée, 2000, p. 14.

2 Paul RICŒUR, *Temps et récit. III. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985, p. 446.

realizada por un escritor anónimo, trasunto ahora recurrente del propio Cercas.

Lo que leemos no es el relato biográfico final sino un relato en construcción, que cobra la forma hermenéutica de un collage de entrevistas hechas a un trío de personajes con protagonismo en la vida del Zarco: Antonio Cañas, alias Gafitas, su amigo; el inspector Cuenca, que lo arrestó en agosto del 78; y Eduardo Requena, el director de la cárcel de Gerona, en la que estuvo y murió en 2005 o 2006 (el director no lo recuerda con exactitud).

Esta estructura narrativa dialógica en forma de puzzle dificulta el retrato porque nada es estable ni unívoco, empezando por las fronteras cuya porosidad refleja el trastorno generalizado de las axiologías en las épocas transicionales. De hecho, cuando Gafitas forma parte de la basca del Zarco en el verano del 78, el río Ter deja de delinear una frontera sociológica nítida entre, al norte del río, el chino con sus puticlubs y las urbanizaciones para charnegos donde vivía el Zarco, y, al otro lado, el de la Devesa, el territorio de la pequeña burguesía donde vivía Gafitas. Al cruzar el río Ter para ir a la Font —bar en el que se reunía la basca del Zarco—, los vaivenes de Gafitas metaforizan espacialmente la crisis de valores y de sentido, e introducen la poética del hibridismo.

En cuanto a Tere, la joven que siempre va con el Zarco, es la alegoría femenina del hibridismo y la ambigüedad en la medida en que, muy misteriosa hasta el final, vacila entre el Zarco y Cañas, sin que sepamos lo que uno y otro son exactamente para ella ni qué pasa exactamente después de la última visita de Cañas cuando ya está enferma y ha muerto el Zarco.

El Zarco, Cañas y Tere son, finalmente, en cada una de las dos épocas, un trío desorientado, siempre en territorios ambiguos, en busca del relato que reúna las piezas del puzzle. Los tres a su manera obligan al lector a dibujarlos y desdibujarlos constantemente entre el relato factual que nos muestra quiénes eran y son, y las ficciones que ellos mismos o los demás se inventan para dar coherencia a la existencia. Acerca del joven desorientado que era, confiesa Cañas al escritor el motivo de su zozobra juvenil y en qué medida la basca del Zarco le confirió identidad. En su autorretrato y retrato del Zarco,

notamos cómo la enumeración de oraciones completivas, la forma interrogativa y la enumeración final de sustantivos reflejan la dificultad para expresarse pausadamente y con claridad retrospectiva. Al contrario, perpetúa la fragilidad y la emoción de aquel entonces:

Mire, aquel principio de verano yo solo era un chaval imberbe y asustado que casi de un día para otro había visto que sus mejores amigos se convertían en sus peores enemigos y que su familia ya no era capaz de defenderle y que todas las cosas que había aprendido hasta entonces no le servían para nada o estaban equivocadas, así que cómo quiere que, pasada la inquietud o el miedo de los primeros días, no prefiriera quedarme con el Zarco y su basca? ¿Cómo quiere que no estuviera a gusto con alguien que en aquellas circunstancias me ofrecía respeto, aventura, dinero, diversión y placer³?

Por lo tanto, desde los finales de los 70 y la primera parte de la novela, la topografía urbana complica la construcción de la identidad porque la transgresión de Gafitas demuestra que los delincuentes viven de cada lado del río-frontera. La ambigüedad sociológica de Cañas sigue activa en la segunda parte cuando éste es al mismo tiempo amigo de delincuente, dispuesto a mentir para salvarlo de 30 años de cárcel, y abogado. El hibridismo cobra naturalidad finalmente en los años 90 cuando las dos zonas urbanas acaban uniformizándose:

De hecho, a finales de los setenta el chino vivía su última etapa de esplendor, antes de que en los ochenta y los noventa la droga y la desidia se hicieran los amos de aquello y el Ayuntamiento aprovechara su decadencia para limpiarlo, echar a la gente y convertirlo en lo que es ahora: la zona más elegante de la ciudad, un sitio donde ya solo hay restaurantes de moda, tiendas chic, áticos para ricos y tal. ¿Qué le parece? (p. 79)

En resumidas cuentas, la escenografía espacial manifiesta la crisis ético-existencial que resulta del relativismo. A un nivel textual, la estructura binaria de la novela continúa cartografiándola y, por ello,

3 Javier CERCAS, *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2012, p. 75-76. En adelante, el número de página se indicará entre paréntesis inmediatamente después de la cita.

invita a hacer dialogar los relatos como dialogarán texto y metatexto o dos versiones de una historia en la que ya no preocupa la verdad sino la comprensión íntima.

Entre la primera parte «Más allá» y la segunda, titulada «Más acá», pasaron veinte años. Sin embargo, resalta una semejanza obstinada. A los vaivenes entre la periferia y el centro se suman en la época más reciente los vaivenes entre el bufete y la cárcel, el nuevo más allá para el Zarco. Cañas sigue sin dejar de depender de la historia del Zarco para comprender su propia historia: quién fue, quién es, quién es exactamente Tere para el Zarco, quién es él para Tere. Apenas Cañas sabe dónde vive exactamente Tere al final de la novela y llega a localizar su piso después de un trayecto laberíntico muy especular.

La confrontación de las dos épocas no soluciona los enigmas existenciales y sentimentales de Cañas porque el lector entiende que la estructura binaria, la polifonía y el relato hermenéutico son otras tantas maneras de poner en abismo la dualidad del sujeto y de alejarse del retrato autónomo. ¿Cómo definir al Zarco cuando Cañas hace una experiencia tan intensa de su propia alteridad? Entonces, el lector hace de investigador acerca de la personalidad antagónica de los personajes, cuyo representante más paradigmático es Cañas:

El caso es que una parte de mí se avergonzaba de haber pertenecido a la basca del Zarco, y por eso lo mantenía en secreto y casi se asustaba de que pudiera llegar a saberse; pero otra parte de mí se enorgullecía de aquello, y casi estaba deseando airearlo. No sé: supongo que era como tener enterrado en mi propio jardín un arcón que no se sabe si contiene un tesoro o una bomba. (p. 195)

Los otros dos protagonistas narradores también utilizan la biografía del Zarco para contar de sí mismos y dar sentido a su propia biografía. Hacen la experiencia de la porosidad entre lo ajeno y lo propio, lo biográfico y lo autobiográfico, poniendo énfasis en la alteridad externa del Zarco como mediación hacia lo íntimo, hacia sus propias paradojas.

Desde el incipit, Cañas afirma la dimensión autobiográfica: «De todos modos la historia que voy a contarle no es la de Zarco sino la de mi relación con el Zarco» (p. 15). Y notamos que pasa lo

mismo con los otros dos narradores. En vez de describir al Zarco, dice el inspector Cuenca acerca de la primera vez que lo vio: «Fue en la primavera de 1978. Lo recuerdo porque yo acababa de cumplir veintitrés años, llevaba cuatro viviendo sin interrupción en Gerona» (p. 78). Y Eduardo Requena explica: «Pero, bueno, si tengo que contarle la historia lo mejor será que empiece por el principio. Cañas y yo nos conocimos cuando Gamallo llegó a Gerona» (p. 216).

II. LOS LÍMITES DE LA ETOPEYA

En esta dualidad generalizada, examinemos primero qué formas cobra el retrato del Zarco para manifestar los límites de la etopeya.

La primera época —que también es la primera parte de la novela— cuenta el verano del 78 cuando el Zarco era el cabecilla de una basca. El Zarco de entonces está descrito como el típico quinqu del chino de Gerona, más allá de la frontera del río Ter. Los retratos corresponden a la caracterización rígida y simplista del tipo⁴. Incluso Cañas usa la palabra confesando al escritor: «Las primeras veces que lo vi, en los recreativos Vilaró, el Zarco me pareció uno de esos tipos duros, imprevisibles y violentos que dan miedo porque no tienen miedo» (p. 62). Cuando el inspector Cuenca intenta definir la diferencia del Zarco, tampoco evita la retórica del estereotipo con deícticos y alternativas que expresan la dificultad para conseguir un retrato justo que individualice de verdad:

Pues que en aquel primer encuentro yo ya pude haber intuido que el Zarco no era un adolescente más del chino, uno de tantos chavales astutos y sin demasiado que perder que intentaban hacerse los duros con nosotros [...]. Él era eso, claro, pero no solo era eso; tenía además otra cosa que en seguida saltaba a la vista: aquel punto de serenidad, aquel punto de frialdad. Y también aquella especie de alegría o de ligereza o de confianza en sí mismo, como si todo lo que hacía fuera un pasatiempo y nada pudiera acarrearle problemas. (p. 82-83)

4 Marc ESCOLA, « Portrait, caractère, type. Essai de mise au point », *Paris : Le Seuil, « Poétique »* 2019/2 n° 186, p. 233-241.

El recurso al retrato-tipo condena al Zarco a un efecto-personaje, privándole de la oportunidad de ser persona, con verosimilitud de sujeto. Su drama es ser un alias y no conseguir a ser Antonio Gamallo. Eso lo entiende perfectamente Eduardo Requena, el director de la cárcel, comentando: «hasta que el Zarco no fuera nadie Gamallo no podría ser alguien, [...] porque Gamallo solo podría sobrevivir si el Zarco moría» (p. 240).

Cuando, en 1999, el Zarco reaparece en la vida de Cañas es para pedirle ayuda como abogado. Su desafío consiste en conquistar la identidad de la persona que nunca ha sido para rehabilitarse y salir de la cárcel antes del plazo. Sin embargo, los retratos no sólo siguen representando el fracaso de ser persona, sino que ponen de manifiesto la identidad como montaje ficcional necesario. De hecho, el propio Zarco, pero también Cañas, Tere, María —la que acepta hacer de mujer del Zarco— y los medios de comunicación que participan en el proyecto de rehabilitación, aceptan el fraude que consiste en inventar otra máscara para el Zarco. Confiesa Cañas:

Al final, más que un guión, lo que preparamos fue un argumentario, un arsenal de lamentaciones, buenos propósitos y razonamientos saturado de clichés filantrópicos y sentimentales, acompañado de algo así como unas instrucciones de uso. Según el argumentario, el Zarco era una persona noble y generosa, condenada por el azar de su nacimiento a una vida de delincuencia [...]. (p. 255)

El colmo es caer ellos mismos en la trampa, demostrando que la identidad siempre es una ficción. Dice, por ejemplo, Eduardo Requena: «para mí lo esencial es que Cañas había crecido con el mito del Zarco, que era el mito de su generación, y que, como tanta gente de su edad, se lo había creído» (p. 215). Y Cañas comenta lo mismo acerca de María:

más asombroso aún me resultaba que María también conservara intacta una visión idealizada de su relación con el Zarco: de acuerdo con ella, su historia era la historia del amor que lo vence todo, un amor romántico [...]. María me contó varias veces la misma historia (o historias distintas que en el fondo eran variantes de la misma) [...]. (p. 233)

Con ello, el Zarco se beneficia irónicamente de la firmeza del tipo. Aunque reversibles según las épocas, sus retratos expresan la inmutabilidad del carácter, algo que paradójicamente tranquiliza cuando todo se pone confuso y cambia. Puede ser la razón por la que el carácter imperturbable del Zarco nunca consigue cuestionar el determinismo ni la injusticia social. Sirve más bien para apuntar la singularidad de los que, como por milagro, se exceptuaron al igual de lo que pasó con Gafitas antes y ahora con Cañas:

[E]s posible que otra de las razones que explican mi interés de tantos años por el Zarco y los quinquís fuera una especie de gratitud o de alivio, la certeza de haber tenido una suerte inverosímil al haber pertenecido a la basca del Zarco y haber sobrevivido a ella [...]. A mí me había ido bien. No me habían encerrado en la cárcel. No había probado la heroína. No había contraído el sida. No me habían detenido [...]. Había hecho, en resumen, una vida más o menos normal, cosa que para alguien que había pertenecido a la basca del Zarco quizá era la vida más anormal posible. (p. 195-196)

Al contrario del Zarco, Cañas encarna la complejidad psicológica y las variaciones de la persona hasta la caricatura. En sus recuerdos, en la interpretación de los hechos como en sus autorretratos, abusa de la incertidumbre. Incapaz de distanciarse de las emociones y sensaciones, no soluciona las dificultades observadas anteriormente en la construcción de la identidad. Si no recurre al tipo o a la pura mentira para retratar al Zarco, encuentra otra solución en la idealización propia del mito.

Considerado desde la posmodernidad, el recurso al mito confirma la necesidad del montaje narrativo para la identidad en un contexto de desorientación del mundo y del sujeto. Ilustra el consabido final de los grandes relatos, el desencanto y la amargura. Pero también expresa la búsqueda de sucedáneos, tanto para Cañas como para los medios de comunicación de la época posmoderna. Pregunta el escritor a Cañas:

—Antes acláreme qué es exactamente lo que entiende usted por mito.

—Una historia popular que en parte es verdad y en parte es mentira y que dice una verdad que no se puede decir solo con la verdad. (p. 191)

Así que, en la segunda parte, se multiplican distintas versiones del mito del Zarco. Siendo reversibles y simplificadoras, todas las versiones resultan demoledoras porque muestran a un hombre títere, trasunto paródico del héroe mítico sobrenatural. El callejón sin salida de la mitificación lo resume Cañas: «En realidad, bien pensado, más que acabarse en aquel momento el mito del Zarco pareció transformarse, o envilecerse, o terminar de perfilarse» (p. 314).

Los límites de la mitificación los ejemplifica la adaptación cinematográfica de la vida del Zarco. Entre especularidad y metaficción, la tetralogía filmica de Bermúdez sobre el Zarco —en particular, la primera *Muchachos salvajes* y la última *La verdadera vida del Zarco*—, primero pone en evidencia lo que Cañas no supo, no pudo, no quiso ver y, después, el papel decisivo de la imaginación en todo lo que ataña a la construcción del sujeto. Viendo *Muchachos salvajes*, Cañas no puede sino convencerse de que uno pasa consigo mismo un pacto narrativo ficcional. Por esencia, quedan zonas de sombra, lo indecible por el retrato:

Recuerdo por ejemplo el día en que fui a ver con Irene *Muchachos salvajes* [...]. Yo sabía más o menos de qué iba el asunto porque lo había leído en la prensa, pero, a medida que avanzaba la historia y me daba cuenta de que aquello era en parte una recreación de algunas de las cosas que nos habían pasado en el verano del 78, me entraron tal taquicardia y tales sudores que al cabo de un cuarto de hora tuvimos que salir a toda prisa del cine. Al día siguiente volví yo solo a ver la película. En realidad, la vi tres o cuatro veces, buscando obsesivamente la realidad que se escondía detrás de la ficción, igual que si la película contuviese un mensaje en clave que solo yo podía descifrar. Como puede imaginarse, me interesaba sobre todo el personaje de Gafitas: me preguntaba si era así como el Zarco me veía o me había visto en el verano del 78 [...]. (p. 192-193)

III. DEL RETRATO A LA IDENTIDAD NARRATIVA

En resumidas cuentas, tipo, idealización o mito como técnicas para retratar al Zarco demuestran la ambigüedad entre personaje y persona y, al mismo tiempo, la dificultad para pasar sin la mediación distanciadora del personaje. No lo niega Cañas afirmando acerca del Zarco: «desde nuestro primer encuentro en la cárcel yo era consciente de la duplicidad o la contradicción interior que lo desgarraba —la contradicción entre la leyenda, o el mito, y la realidad, entre el personaje y la persona» (p. 274). A su manera, formula el epígrafe de la novela sacado de La Rochefoucauld: «Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes».

Recordemos que La Rochefoucauld fue un moralista y retratista del siglo xvii, famoso por sus retratos mundanos. En el siglo xvii, cambió radicalmente el retrato, pasando de fragmento descriptivo insertado en un texto más amplio a género autónomo. El cambio se manifestó con *Divers portraits* en 1659, recopilación de cincuenta y nueve retratos autónomos escritos por la duquesa de Montpensier o encargados por ella a 34 autores diferentes.

La Rochefoucauld fue maestro en el arte del retrato mundano negativo, técnica nueva de moda en aquel entonces. Según lo define Georges Molinié, en el retrato negativo:

[...] le locuteur du discours, dans un passage descriptif, ne décrit pas : soit il dit explicitement ne pas pouvoir ou ne pas devoir décrire, soit, par une tournure comparative ou oppositive superlativisée, il présente l'objet à décrire comme doué de traits infiniment supérieurs à l'excellence même dans la catégorie⁵.

Pero, como lo explica Karl Cogard comentando a La Rochefoucauld, la índole «foncièrement aporétique⁶» del retrato

5 Georges MOLINIÉ citado por Karl COGARD, « Le portrait mondain, “un nouveau genre d’écrire”. Le cas de *Divers Portraits* (1659) », Presses Universitaires de France, « Dix-septième siècle », 2006/3 n° 232, p. 427. <<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-3-page-411.htm>> [consultado el 15/02/2022].

6 *Ibid.*

negativo es un recurso potente para la imaginación. Añade: «Ainsi peut-on considérer le lieu de la description négative comme le double négatif de l'hypotypose, figure qui au contraire joue d'un surcroît de caractérisation extrême⁷».

El retrato negativo no tiene aplicación estricta en la novela de J. Cercas.

Más que la mediocridad del Zarco, la ausencia de superlativos anula cualquier trascendencia y señala el vacío posmoderno. Sin embargo, de la técnica del retrato negativo queda un procedimiento: la pintura contrastiva, «tournure oppositive» según decía Molinié citado más arriba.

La descripción contrastiva recalca un maniqueísmo pasado de moda en la época posmoderna del todo vale. Por un lado, expresa la imposibilidad de describir de forma monológica. Por otro, justifica la concepción binaria, incluso híbrida, de la identidad.

La técnica contrastiva le sirve a Cañas para retratar a la generación de los chavales de finales de los 70 y también para marcar el contraste entre lo colectivo y lo singular. La singularidad de que se trata es la suya y, en cierta medida, también la de Tere, esa chica tan enigmática para él desde la época de la basca y hasta el final de la aventura, entre novia, exnovia u otra cosa para el Zarco. En consecuencia, el retrato contrastivo introduce un ingrediente indispensable en la construcción de la identidad, la alteridad. Una alteridad que da profundidad cuando tipo, idealización y mito componen una pintura globalizadora y axiológica.

En la vida de La Rochefoucauld, sabemos además que el retrato negativo coincidió con una ceguera progresiva real. Los analistas están de acuerdo para decir que los dos acarrearón para él «l'apprentissage de la juste vision des choses». Como lo explica Éric Tourrette analizando las *Memorias*:

La Rochefoucauld nous raconte comment il apprend, au fil des déconvenues, à « remarquer » les choses. Ce verbe [...] signale une posture d'observateur lucide, au regard vigilant et affûté, à qui rien n'échappe ; il associe inextricablement la simple vision des choses

7 *Ibid.*, p. 424.

et la méditation intérieure qui l'accompagne : on « remarque » avec les yeux et avec l'esprit, du même mouvement⁸.

En nuestra novela de 2012, el retrato contrastivo va más allá de las caricaturas. Con sus torpezas y dudas, Cañas retratista aprende que lo justo no está en lo visible ni lo decible. Es una manera de decir que el retrato ya no sirve como fuente de modelos heroicos o antiheroicos. El retrato concebido como pintura no logra captar el reto de la identidad posmoderna, la singularidad. Como lo explica F. Dosse⁹, lo general y el carácter ya no son claves de comprensión. Al contrario, el retrato pasa a ser tan complejo como el individuo por retratar. Entonces reencontramos el recurso a la ficción ya no como fraude sino al servicio de la verosimilitud del sujeto. Es precisamente la técnica de la identidad narrativa.

Paul Ricœur teorizó la identidad narrativa analizando la construcción de la identidad.

Para describir al otro o describirse a sí mismo, P. Ricœur explica que es posible utilizar el tipo o el carácter. Pero, el tipo y el carácter encierran la identidad en la repetición. De hecho, ambos forjan un retrato concebido como síntesis de rasgos fijos. Producen un retrato empobrecedor de la singularidad en la medida en que se

8 Éric TOURRETTE, « L'œil de La Rochefoucauld », *Littératures*, 67, 2013, « L'indivision des savoirs » en question (XVI^e et XVIII^e siècle), Varia, p. 221-234. <<https://doi.org/10.4000/litteratures.257>> [consultado el 10/01/2022].

9 François DOSSE, *Le pari biographique. Écrire une vie*. Paris : Éd. La découverte, 2005 comme cité dans Marco MONGELLI, *Narrer une vie, dire la vérité : la bio-fiction contemporaine*, Thèse 2019, co-tutelle Université de Bologne - Université Sorbonne Paris Cité, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, École doctorale 120 — Littérature française et comparée, p. 28 : « Sur la base du schéma de Madelénat, François Dosse repère et distingue trois approches biographiques : 1) une approche héroïque, typique de la biographie classique dont le but est de transmettre des modèles édifiants ; 2) une approche modale qui illustre, à un moment historique donné, le comportement moyen des catégories auxquelles le biographié appartient, et où le singulier acquiert donc du sens car il exemplifie le général ; 3) une approche herméneutique (caractéristique du XX^e siècle) qui marque un regain d'intérêt pour la singularité et une attitude plus réflexive envers le biographié. » <<http://www.theses.fr/2019USPCA026>> [consultado el 13/12/2021].

abstraen de la temporalidad que es la única manera de experimentar variaciones propias de la libertad inherente al sujeto. Para P. Ricœur, «*l'identité personnelle* [...] ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine¹⁰». De hecho, la temporalidad posibilita variaciones y una dialéctica entre los dos polos de la identidad, el de la estabilidad del carácter o *idem*, y el del *ipse* o fidelidad ética a lo que somos.

En su análisis, Ricœur afirma que la identidad necesita esta dualidad. Explican Frédéric Delvigne y Cécile de Ryckel comentando a Ricœur que el *idem* es «l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît un individu¹¹». Al contrario *el ipse* «renvoie à ce qu'il y a de plus autonome en soi, à ce qui nous donne l'intuition de notre liberté. [...] L'ipséité présume une distanciation entre soi et son caractère, soi et son histoire, soi et son corps, soi et son vécu. Et le récit [...] construit précisément cette distance¹²».

Para diferenciar, en el retrato, descripción y relato, añaden:

Dans un discours descriptif, la personne fait état de ses habitudes immuables et intemporelles (« J'ai un problème de timidité »). Dans un discours narratif, la personne raconte ce qu'elle a fait (« Hier, en arrivant dans ce groupe, je me suis tout à coup senti intimidé »). [...] [D]ans le récit, nous racontons comment nous avons orienté notre vie, comment nous sommes approprié un détail pour en faire un événement significatif de notre existence. [...] Bref, dans un récit, la personne raconte comment, d'instant en instant, elle s'est transformée¹³.

El retrato narrativo no es como el mito cuyo objetivo es elaborar el relato de los acontecimientos y el retrato del héroe tal como lo impone un principio trascendente e imperecedero, en la temporalidad mítica de un *illo tempore*. La brújula del retrato narrativo es, al contrario, hacer del personaje una intriga, en el fluir del tiempo.

10 Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 138.

11 Frédéric DELVIGNE, Cécile DE RYCKEL, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010/4 Vol. 30, p. 233. <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2010-4-page-229.htm>> [consultado el 16/12/2021].

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 236.

Poco importa si el inspector y el director de la cárcel comentan los errores interpretativos de Cañas. Lo justo, no es encontrar la Verdad sino lo que Ricoeur llama la ascriptibilidad, es decir la capacidad del sujeto para «[faire] siens les événements vécus en y mettant sa couleur, c'est-à-dire sa subjectivité¹⁴». Por eso insiste Cañas diciendo al escritor de la biografía del Zarco:

Dicho esto, usted es escritor y debe de saber que, aunque nos tranquiliza mucho encontrar una explicación para lo que hacemos, la verdad es que la mayor parte de lo que hacemos no tiene una sola explicación, suponiendo que tenga alguna. (p. 57)

En *Las leyes de la frontera*, la ficción se pone al servicio de la ascriptibilidad: la ficción como variaciones en torno a la identidad del Zarco y también como metaficción. Sin nombrarla nunca, el inspector Cuenca dice a propósito de una novela de Galdós que cuenta para él, algo que resume a la vez el papel especular y la propensión a la ascriptibilidad del metatexto ficcional:

En fin, concluyó el inspector Cuenca, cuando terminé de leer el libro me acordé de que una vez le oí a un profesor en televisión que un libro es como un espejo y que no es uno el que lee los libros sino los libros los que lo leen a uno, y pensé que era verdad. También me dije: Joder, lo mejor que me ha pasado en mi vida me ha pasado por un malentendido, porque me gustó un libro horrible y porque pensé que un villano era un héroe. [...] ¿Qué le parece? (p. 381)

El metatexto más estructurante para la identidad narrativa es una ficción vernacular china adaptada a la televisión japonesa en 1973 con el título *The water Margin* y, en el verano del 78, en TVE con el título *La frontera azul*. Como lo dice el propio Cañas: «Era una especie de versión oriental de Robin Hood» (p. 76). Desde su segunda entrevista hasta el epílogo, Cañas cuenta de sí y del Zarco trasponiendo a los personajes de *La frontera azul* y comentando su aventura a partir del argumento chino. Y pregunta:

[...] ¿para qué sirven las historias si no es para identificarse con ellas? Y sobre todo: ¿para qué le sirven a un adolescente? Por eso

14 *Ibid.* p. 237.

estoy seguro de que en cierto modo, en mi instinto, en mi fantasía, en mis sentimientos, en lo más profundo de mi corazón, durante aquel verano mi ciudad era China, Batista era Kao Chiu, el Zarco era Lin Chung, Tere era Hu San-Niang, el Ter y el Onyar eran el Liang Shan Po y todos los que vivían más allá del Ter y el Onyar eran los de Liang Shan Po, pero por encima de todos los que vivían en los albergues. [...] Cosa que si se para a pensarla tenía su parte de verdad, ¿no le parece? (p. 71)

Así que la metaficción se convierte en procedimiento cognitivo gracias a la analogía.

Al mismo tiempo, se utiliza la metaficción para hibridar realidad y ficción. De hecho, Cañas recurre a varios hipotextos ficcionales que cuentan de los 70 o de los años 2000. Por ejemplo, en la novela, un tal Fernando Bermúdez realiza una tetralogía fílmica sobre el Zarco. La película *Muchachos salvajes* dialoga con *Los chicos salvajes* de William S. Burroughs, novela inglesa de 1969, traducida al español en 1971, que también cuenta de delincuencia juvenil y urbana en aquellos años. Este Bermúdez ficcional suena al Bermúdez real: Fernando Bermúdez, director argentino, que entre 2009 y 2014 estaba realizando la película *El Bumbún*, sobre violencia de género contra una joven en la Rioja argentina de los 70. Tampoco está lejos la realidad de Javier Cercas, con su infancia en Gerona y su adolescencia en la época del chino de los 70.

IV. UN FINAL ABIERTO

Estos procedimientos metatextuales de identidad narrativa singularizan cada vez más una construcción personal. Lo que Alexandre Gefen dice de la bioficción en la literatura contemporánea, lo podemos aplicar al recurso a la identidad narrativa:

[...] ces biofictions semblent être devenues l'expression littéraire privilégiée d'une culture tourmentée par les pulsions contradictoires de la pensée de la différence et du devoir de mémoire et font symptôme des tendances lourdes de l'esthétique littéraire de la fin du xx^e siècle : un « retour du sujet », mais d'un sujet qui ne se donnerait d'identité que narrative, un nouvel intimisme fait d'une observation

du quotidien et de sa mise à distance ethnologique, un goût « post-moderne » de la manipulation du savoir et des jeux ontologiques¹⁵.

Y, casi con sorna, Cañas puede concluir el relato confesando en la última página:

No sabía nada. Nada salvo que no era verdad que todo encajase en aquella historia y que en ella había una ironía infinitamente seria o una malicia absolutamente irónica o un enorme malentendido, igual que en lo que acababa de contarme el inspector Cuenca. Y también pensé que después de todo aquello quizá no era el final de la historia [...]. (p. 382)

15 Alexandre GEFEN, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », in Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE, Aline MURA-BRUNEL, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305.

CHAPITRE II

PORTRAIT(S) ET SOCIÉTÉ

LE PORTRAIT D'UN CITOYEN DANS *LUX* (2021),
UNE DYSTOPIE DE MARIO CUENCA SANDOVAL

Christine Di Benedetto
Université Côte d'Azur

En mai 2021, alors que le monde se débat en pleine pandémie de COVID19, alors que dans divers coins de la planète on a vu s'installer des régimes populistes conservateurs et qu'en Europe des partis s'en réclamant prennent de l'ampleur, le poète et romancier Mario Cuenca Sandoval publie son cinquième roman¹, la dystopie *LUX*². L'action se situe dans un temps imprécis, post-pandémique, mais les références temporelles qui jalonnent le récit pourraient correspondre à un passé récent reconnaissable ou à un futur en devenir.

UN PORTRAIT « À LA SILHOUETTE »

LUX présente à la première personne l'histoire d'un individu dans un contexte de changements radicaux, tant personnels que sociétaux. Le portrait de l'homme qui se dessine dans cette sorte de « roman-reportage³ » apparaît à la fois comme la conséquence et

1 *Boxeo sobre hielo* (2007), *El ladrón de morfina* (2010), *Los hemisferios* (2014) et *El don de la fiebre* (2018) qui a obtenu le Premio Ciutat de Barcelona en 2018 pour une production en castillan. S'y ajoutent des recueils de nouvelles (depuis 2006) et de poésie (depuis 2005).

2 MARIO CUENCA SANDOVAL, *LUX*. Seix Barral: Barcelona, 2021. Les chiffres entre parenthèses après les citations renvoient à la page de cette édition.

3 Formule de Jean-Philippe MIRAUX dans *Le portrait littéraire*. Paris : Hachette Livre, 2003, p. 103.

l'une des causes des circonstances politiques et sociales. L'entrelacs de liens entre l'homme et le contexte dans lequel il évolue se déploie en 109 sections numérotées, allant de quelques lignes à plusieurs pages, appelées « Folios ». Comme cela se ferait dans un roman épistolaire, ces derniers disséminent les informations du portrait dont l'unité ne sera perçue qu'à la fin, et forment, entre pauses analytiques et ruptures temporelles, le récit que rédige le protagoniste d'une période de quelques années d'extrêmes turbulences pour lui-même et pour son monde. Tous deux évoluent suivant un même schéma de déclin, combat, enthousiasme, succès, excès et perte.

Confession ou roman d'une époque... ? En cinq parties, la narration⁴ construit parallèlement ce double itinéraire. C'est d'abord celui d'un homme, professeur de droit à l'université, dont l'univers personnel s'effondre avant une renaissance inattendue. C'est, dans le même temps, le récit de la montée, l'accession au pouvoir, puis la chute, d'un parti d'extrême-droite en Espagne, LUX, et du régime de gouvernement auquel il donne lieu.

La philosophe María Zambrano, dans un essai sur la confession littéraire, estime que celle-ci est :

le langage du sujet en tant que tel. Ce ne sont pas ses sentiments, ni ses aspirations, ni même ses espérances ; ce sont simplement ses tentatives d'être. C'est un acte dans lequel le sujet se révèle à lui-même, dans l'horreur de son être inachevé et confus⁵.

Déjà ébranlé par la mort de son fils en bas âge, Héctor, le protagoniste, s'installe dans sa solitude après le départ de sa femme, le couple n'ayant pas résisté à l'épreuve de la maladie — un virus dont les caractéristiques ressemblent fort à un coronavirus —, puis la perte d'un enfant⁶. Homme triste au milieu du chaos suivant

4 S'agissant d'un roman dont une grande partie prend la forme d'une confession, nous utiliserons, pour désigner l'instance qui s'exprime, le terme de narrateur ou d'énonciateur.

5 María ZAMBRANO, *La confession, genre littéraire* [1943]. Présentation et édition française : Ed. Jérôme MILLION, Grenoble, 2007, p. 32.

6 Héctor est qualifié de « domador de caballos », comme pour souligner l'injustice de l'interruption d'un tel potentiel de vie, seulement seize jours avant l'arrivée d'un vaccin pour sa tranche d'âge.

la pandémie, il voit quelque temps après sa situation aggravée par des problèmes de voisinage, en la personne d'un nouveau voisin roumain, Lucas Giorgescu, et de son chien *Fiara*. Ceux-ci vont déclencher pour lui une avalanche de conséquences de plus en plus tragiques, jusqu'à réduire à néant son ancienne existence.

Une circonstance mineure, l'attaque mortelle de son petit chien *Aulo* par le rottweiler de l'étranger, est perçue par le protagoniste comme une humiliation appelant vengeance. Jusque-là réservé et policé, il vit la circonstance comme la métaphore d'un messenger des dieux l'appelant à abandonner un autocontrôle inhibant pour enfin oser réagir, et il organise la mise à mort à l'acide chlorhydrique de l'agresseur. Le compte aurait ainsi pu être réglé si le voisin, présenté comme revendicatif et combattif, n'avait rendu public cet acte de barbarie envers un animal et porté plainte contre son auteur. L'acharnement de l'opinion publique et la vindicte populaire attisée par les réseaux sociaux faisant le reste, le professeur se voit précipité dans une spirale infernale. Mis au ban de ses collègues, démis de ses fonctions à l'université, il se retrouve très vite en difficulté financière puis expulsé de sa maison. Avec quelques grands traits, comme dans un « portrait à la silhouette⁷ » du XVIII^{ème} siècle, l'ombre projetée de l'homme isolé et perdu est rendue perceptible.

C'est alors qu'à court de ressources, celui-ci fait appel à un de ses amis de jeunesse, autrefois étudiant en droit — et mauvais poète —, pour l'aider dans son combat juridique. L'itinéraire de destruction intérieure et de chute matérielle s'interrompt là : « *abrí por accidente el pasadizo que conduciría a mi nueva vida* » (p. 64). La confession s'ancre donc dans « ce temps-là et pourtant elle part à la recherche d'un autre temps, [...] elle atteint quelque chose qu'elle veut transmettre⁸ ». Le lien avec la seconde ligne narrative se tisse car cet ami-sauveur se trouve être un des idéologues du parti montant, LUX, et le bras droit de son chef, Aliaga, futur président du gouvernement. Le prénom de l'ami en question, Fausto, introduit l'idée d'un prix à payer, en échange de l'hébergement gratuit dans un coin du QG de la

7 Édouard POMMIER, *Théories du portrait*. Paris : Gallimard, 1998, p. 371.

8 María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 33.

section du parti : la vente de son âme au diable peut-être, l'adhésion de plus en plus forte du narrateur aux idées du parti.

Le choix onomastique appelait immédiatement à établir un lien entre LUX et le *Vox* espagnol ; le texte va en décliner la similitude dans son versant idéologique et analyser les ressorts de son expansion. Si l'Espagne, après la dictature franquiste, faisait depuis quelques années figure d'exception dans une Europe qui voyait reflourir des mouvements que l'on pouvait reconnaître comme des extrêmes-droites, elle en voit à son tour apparaître un qui s'y apparente. *Vox*, fondé en 2013 et actuellement dirigé par Santiago Abascal, a fait ses premiers pas avec quelques déçus du *Partido Popular*, a doublé ses sièges aux élections législatives nationales de 2019 et vient d'entrer dans le gouvernement régional de Castille et Léon en échange d'une majorité de pouvoir pour le PP.

Poursuivant, par la connaissance de l'histoire dans laquelle il s'inscrit, la construction du personnage représenté, le roman va chercher l'*imitare*, soit à « donner l'image de quelque chose⁹ » et non une copie fidèle. Le récit va donc développer l'état d'esprit du protagoniste, creuser ses réflexions et sensations, participant ainsi de son portrait, car « il y a dans l'acte de portraiturer une dimension spirituelle, puisque le portrait est une recherche de l'âme¹⁰ », selon Édouard Pommier.

Sur cette voie, le protagoniste détecte en lui la base du succès de LUX dans le fait que le parti propose des « ficciones en las que todo el mundo podía creer » (p. 11), même si, il le sait pourtant, « todo el mundo tiene su propio relato de la historia reciente de España » (p. 15). Des opposants, appelés « Ustedes », tentent vainement de freiner un mouvement fondé par quelques exaltés des quartiers aisés de la capitale ; mais trois ans plus tard, au soir de la victoire électorale, c'est « un millar de fieras a sus pies, arrastradas por aquella inmensa corriente de fuerza » (p. 13) qui s'affirme.

9 Édouard POMMIER, *op. cit.*, p. 16. Dans l'analyse historique du portrait qu'il mène dans son ouvrage, É. Pommier rappelle chez les portraitistes italiens du XVI^e siècle la différence entre l'*imitare*, « l'image de quelque chose » et le *ritrarre*, « la copie littérale ».

10 *Ibid.*, p. 380.

UN PORTRAIT DIFFRACTÉ

Le texte n'a de cesse de mettre en évidence les ressorts de cette évolution politique. Le procédé de focalisation interne, avec un « je » donnant son point de vue particulier sur le monde, construit en même temps le portrait moral de celui dont on ne sait rien du physique et dont on ne découvre même le nom qu'à la toute fin. Cette sorte d'anonymat, comme le montre Jean-Philippe Miraux, « pose le nom, le laisse vide, comme si le nom n'était là que pour se laisser traverser par ce que le nom ne nomme pas¹¹ ». Cet être sans nom semble se diluer et puiser sa force dans l'interpénétration. Le « je » observateur s'élargit directement en un « nous », dressant le portrait de l'homme humilié et faible, comme celui d'une société sans repères, en manque de force et de valeurs. Et lorsqu'il s'investit, partage puis défend les idéologies auxquelles, sans aucune contrainte, il décide d'adhérer auprès de ceux qu'il appelle « mis amigos de LUX » (p. 17), quand le « je » devient acteur, c'est aussi le moment où le parti engrange les fruits de sa stratégie, et qu'un « nous » euphorique se manifeste.

Ce faisant, un portrait diffracté se dessine. Comme le suggère Marion Colas-Blaise avec le concept d'« auto-sociobiographie », il semble que « le “moi” est promis à une actualisation sous la pression d'un *Nous* inclusif ; il tend vers sa réalisation sous la forme d'un *Je* largement collectif¹². » En même temps que la figure du personnage évolue, à travers le portrait de cet individu-là avec ses caractéristiques et ses spécificités fictionnelles, est tracé celui d'un citoyen lambda avec des ressentis, des peurs et des aspirations semblables, dans une mise en abyme dont l'on ne sait bientôt plus quelle est la source. L'analyse est finement menée par un auteur également professeur de philosophie. Mario Cuenca Sandoval n'a aucun mal à analyser, tour à tour également en sociologue ou en politologue, les ressorts d'une

11 Jean-Philippe MIRAUX, *Le portrait littéraire, op. cit.*, p. 117-118.

12 P. 28 et p. 130. Marion COLAS-BLAISE, « L'interprétation au risque du genre », in Driss ABLABI, Ayoub BOUHOUGHOU et Ouidad TEBBAA (coord.), *Les genres textuels, une question d'interprétation ?* Limoges : Lambert-Lucas, 2015, p. 125-134.

évolution radicale observable dans le monde d'aujourd'hui et dont on reconnaît des traits dans le roman.

Le succès de LUX se dresse sur un socle de mécontentements maintes fois décrypté. Dans un récit itératif, selon l'expression de Gérard Genette, la liste des arguments s'allonge : contre les gouvernants, leur gestion incompétente de la pandémie, mais aussi leur laxisme devant l'arrivée des immigrants, leur faiblesse face aux délinquants etc., ou encore, plus propre à l'Espagne, contre les séparatistes qui menacent de faire éclater le pays (p. 12). Lors des deuxièmes élections auxquelles il participe, LUX peut ensuite être perçu comme la seule bouée de sauvetage permettant d'éviter le naufrage, contre la décadence de la nation que gauche comme droite sont supposées prolonger.

Pour le parti, la poussée se fait en deux temps. Le narrateur a alors quarante-cinq ans. Les titres des deux premiers chapitres, « *De ira deorum* » et « *Una ilusión óptica* », annoncent ce chemin, entre humiliation et orgueil, « les deux emblèmes de la désespérance de l'âme humaine¹³ ». Dans le discours construit par cette confession élargie, nous avons un accès direct à la subjectivité du personnage à laquelle se mêlent des échos d'une pseudo-vérité générale¹⁴.

La première fois, le narrateur vote depuis la colère de son histoire personnelle et de sa sensation de déclassement, ne se reconnaissant pas dans une nation bicéphale — masse de mécontents ou troupeau d'hédonistes. Conscient de former avec d'autres « la república autosuficiente del duelo y la humillación » (p. 43), il révèle ce que l'homme peut ressentir quand il n'a rien, figé dans un désespoir « qui ose demander des raisons¹⁵ ».

13 María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 25.

14 Remarquons toutefois que la dissociation de l'auteur et du personnage, qui « définit le régime (thématique) de l'allobiographie fictionnelle », crée « un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité [...] ne répond pas sérieusement des assertions », avec une adhésion à des idées qu'il convient de rapporter à une instance distincte de l'auteur. Cf. Gérard GENETTE, *Fiction et diction*. Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1991, p. 80.

15 María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 37.

La deuxième fois, à l'âge qu'il considère comme idéal pour être « *golpeado por un sueño* » (p. 11), il est guidé par l'espérance, puis l'euphorie. Le « *yo* » isolé trouve la force du collectif dans ce qu'il appelle « *un proceso de sublimación* » (p. 14), « *nuestro momento* ».

Ce processus n'est pas seulement décrit de l'extérieur ; avec une insistance confinant au narcissisme, le narrateur se décrit dans ses variations et explique avec complaisance son itinéraire mental de libération. Ce qui était enfoui en lui s'exprime. Grâce à *LUX*, il apprend à lutter contre ses propres préjugés de bien-pensance, accepte de « *detestar a los detestables* » (p. 14), et apprend à ne pas se mépriser quand il ressent du mépris... Mais le portrait moral et psychique inventé de ce personnage semble dire celui de milliers d'autres, parce qu'il éveille des images et des voix rencontrées de-ci de-là, dormant dans un vivier peut-être inconscient du lecteur qui peut y reconnaître une sorte de véracité. En dépit de la relativité de la situation et de la partialité du récit, on se souvient de traits qui brossent, peut-être, ces éléments essentiels qui permettent tout ce qui suit.

L'énonciateur décortique un processus facile¹⁶ et attendu par des individus aux vibrations identiques ; « *nosotros* », « *los nuestros* » constituent une base qui s'épaissit, depuis la notion commune d'humiliation, répétée à l'envi. La légende noire espagnole reprenant force, il s'agit alors logiquement de trouver des coupables à cette sensation de vivre dans un pays à genoux : immigration massive, islamisme dangereux, féminisme agressif, autant d'arguments, et d'autres encore, pour justifier un sentiment de déclin et des peurs qui soufflent la prédiction de la disparition. L'enthousiasme déclenché se justifie par un prêt-à-penser supposé rendre leur dignité aux individus et sa puissance à la Nation.

Pour expliquer la manière dont des idées, que l'on peut qualifier de nauséabondes dès lors qu'on s'en dissocie, font aussi rapidement tache d'huile, la confession se centre sur l'émotion. Celle d'un homme, celle de tant d'hommes. Annoncée dans la première épigraphe de Louis-Ferdinand Céline, « *En el comienzo era la*

16 Une des forces de *LUX* est d'utiliser à la perfection les premiers réseaux sociaux. Cette remarque place le récit dans une temporalité floue, car comment fixer les premiers réseaux sociaux dans notre ère post-pandémique ?

emoción », la formule est reprise à l'identique dans les Folios 1 puis 22 : « En el principio no fue el verbo, sino la emoción » (p. 11, p. 72), retournant la phrase de l'Évangile selon St Jean¹⁷. Signalons la porosité ici de la frontière entre le texte et le péritexte, qui incite à considérer dans notre analyse l'unité textuelle complexe.

Pour toutes ces raisons, LUX arrive au sommet de l'État dans « el espejismo de una nación en marcha » (p. 90). Le Folio 27, début de la deuxième partie, se limite à quatre lignes catégoriques : « Qué es un país ? [...] una enorme ilusión óptica colectiva » (p. 89). Sur cette base simple, le parti entre dans un gouvernement de coalition avec les conservateurs (p. 97), puis entame la « Reconquista¹⁸ » (p. 104). Quatre ans plus tard, il est en mesure de mener seul sa politique à partir d'une réforme de la Constitution : réformes sanitaire et du code pénal, une illégalisation des partis indépendantistes, une croisade morale, comme simples résultats d'une radicalisation de la démocratie (p. 70), parce que « le peuple » devient synonyme de « les gens » et que ceux-ci ne sont plus qu'une série de figures dupliquées. Une vague de mesures, un agenda de réformes fulgurant et quelques astuces de présentation plus tard, l'affaire est faite. À sa tête, Aliaga dans la lumière, Fausto en arrière-plan, deux individus dont les figures ascétiques semblent représenter physiquement leur projet pour le pays. Dans leur sillage, des hommes de main : le Baron, le Sioux, et d'autres figures farfelues intégralement dévouées à la cause. Et la masse des électeurs...

UN PORTRAIT DYNAMIQUE

Le portrait du locuteur, loin de chercher à être complet, se construit par sélection d'éléments pertinents et évolutifs, notamment dans sa position face à LUX. L'être se révèle à la fois par le faire et par le dire¹⁹. Comme le signale Jean Pommier, qui propose

17 « En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios » (1.1).

18 La Reconquête du XV^e siècle espagnol n'est guère loin.

19 Le contact avait été accidentel lorsqu'il avait demandé de l'aide à Fausto. Mais très vite le narrateur se sent porté par l'effet de groupe et se définit comme l'un

de mettre en perspective la réalité sociale et les fictions qui la représentent, « on peut être sensibles par le cœur aux impressions morales, ou par les sens aux impressions physiques²⁰ ». Ces deux axes sont exploités et, en esquisant l'image qu'il se fait de lui-même, il apporte des nuances à ce « nous » précédemment évoqué : lui, les sympathisants de LUX et ses élites.

Ce sont spécifiquement les fonctions sémiosique et symbolique du portrait²¹ que l'on relèvera ici. Chaque trait fait sens : le rapport diégétique avec le contexte fictionnel, l'accumulation — par ressassement ou addition —, de traits diégétiques simplifiés, l'attribution d'éléments expressifs qui métaphorisent la fonction et représentent l'état psychique permettent de mettre en place des valeurs inhérentes à une conception du monde.

Déjà inscrit dans la société par son système de valeurs, c'est aussi au moyen de celles-ci, affînées, qu'il se situe dans la hiérarchie de LUX et se place au milieu. Lui se sait cultivé, éduqué aux subtilités de la jurisprudence latine ; contrairement à la masse, il prétend se méfier des mots grandiloquents et faciles d'« honneur, destin et patrie » et ne répond pas aux théories du complot. Le besoin de s'expliquer l'amène à insister sur sa qualité d'homme sensible à la beauté. Lorsque celle-ci signifie une certaine manière d'être au monde, alors elle devient le point de rencontre : « la devoción por unos modales que estaban desapareciendo de nuestro mundo y que yo creía reconocer en muchos hombres de LUX » (p. 27). Et il insiste :

Si no capta usted la belleza de esos modales, su espléndida luz cenital, no alcanzará a comprender jamás por qué ese país confió en ellos, pues el mero resentimiento no basta para entregar la confianza a ningún líder. El resentimiento puede ser la chispa, pero nunca el combustible. (p. 27)

des leurs : « me codeé con patriotas que juraron salvar nuestro país » (p. 20) ; il est présenté au président Aliaga ; il bénéficie lui-même du système de société dit « de secours mutuel ».

20 Jean POMMIER, *Dialogues avec le passé, Etudes et portraits littéraires*. Paris : A.G. Nizet, 1967, p. 301.

21 Pour les différentes fonctions du portrait, voir Jean-Philippe MIRAUX, *Le portrait littéraire*, op. cit., p. 70-79. Nous n'en citerons que quelques éléments.

Face aux élites, au contraire, il se rabaisse, évoquant son opportunisme dans l'imparable avancée, si loin de la détermination d'un Fausto, une cellule-mère dans la métaphore du cancer : « yo era solo una metástasis, una derivación perversa, una constelación de flaquezas sin remedio » (p. 109).

L'analyse de la montée du parti est détaillée ; celle de la chute est plus sommaire, comme peut être rapide le retournement d'une opinion publique volatile.

Elle déclenche, des décennies plus tard, un « après » (p. 33) où le narrateur fait le bilan, se remémore, justifie et réexplique. C'est le temps de l'écriture. Dans un présent de chasse aux sorcières contre LUX, il rappelle qu'autrefois tout s'était fait dans le cadre de la légalité en vigueur, questionnant ainsi les termes de justice et de droit, leur inscription dans un relativisme temporel. Une fois libérées ce qu'il considère comme les pulsions biologiques d'agressivité de l'homme, la xénophobie naturelle « de una clase blanca media convertida en lumpen » (p. 76), il ne restait plus qu'à revendiquer la pudeur comme un sixième sens. Dans le cadre de questionnements sur l'identité sexuelle alors réputés « pourrir l'Occident » (p. 71), c'est la lutte contre l'homosexualité qui allait donner le plus lieu à excès et dérapages. C'est ce point particulier qui déclenche un deuxième niveau diégétique et permet de compléter le portrait du narrateur.

SOUFFRANCE ET PASSION²²

Sur la description de la montée de LUX, de la libération matérielle et mentale du narrateur, se juxtapose, en touches légères au départ, ce qui va occuper la plus grande partie du récit dans les chapitres III, « La madriguera », et IV, « *Quaestio per tormenta* », faisant passer le texte dans des tonalités encore plus sombres, les dérapages fous et l'absence de contrôle remplaçant l'euphorie initiale. Ce deuxième niveau diégétique a également un impact sur la construction du roman ; on découvrira qu'il s'intègre au récit-cadre puisqu'il est la cause de cette confession écrite, que l'on va bientôt lire comme un

22 Cette expression se trouve p. 23, appliquée à David.

manifeste. Il amène la note de l'éditrice (dont nous parlerons plus loin) et complète le portrait de l'homme et de ses semblables :

hay una línea recta que conduce desde la euforia de aquella noche electoral hasta los hechos que hoy se juzgan, la práctica de lo que entonces llamábamos el Examen y que hoy la justicia se empeña en rebautizar con disparatados epítetos [¿tortura?, ¿ordalía?²³]. (p. 22)

Dans la pluralité de voies empruntées par l'écriture du moi, la question du destinataire permet de sélectionner les éléments les plus significatifs. Ici adressé à celle qui lui demande des comptes, ultérieurement aux juges, et enfin au corps des lecteurs, on constate que « le récit vise le soulagement », mais on peut considérer, en suivant Laurent Flieder, qu'il est surtout celui « d'une dégradation personnelle rehaussé par sa mise en scène²⁴ ».

Le premier et unique passage à l'acte du narrateur répondant à son attirance pour le corps masculin se déroule, de manière tout à fait significative, le soir du succès de *LUX* aux élections générales. Si, jusque-là, l'admiration qu'il ressentait pour Fausto lui était inspirée par ses convictions ou son contrôle de soi, en ce soir d'apothéose où les deux hommes ont festoyé ensemble pour marquer la victoire, elle se transforme en une envie irrépressible de toucher et embrasser le beau corps de l'homme endormi :

aquella noche sí, aquella noche el alcohol me proporcionó un relámpago de lucidez, me dio a comprender el origen de mi tristeza, me regaló la plena conciencia de mis impulsos. (p. 158)

Cela n'ira pas plus loin, Fausto refusant brutalement le contact. À partir de là, le narrateur décide de refouler sans relâche ce qu'il appelle sa « monstruosité », son penchant à l'homosexualité à présent révélé, et il s'implique de plus en plus dans le parti. En effet, lorsqu'il a l'opportunité de se détacher de ce parti dont il s'était

23 Les termes figurant entre crochets représentent les notes dans la marge du manuscrit.

24 Laurent FLIEDER, « Écritures actuelles du moi : entre auto-psy et autopsie », in Shojiro KUWASE, Makoto MASUDA et Jean-Christophe SAMPIERI (coord.), *Les destinataires du moi : altérités de l'autobiographie*. Dijon : Éd. universitaires de Dijon, 2012, p. 251-260.

méfié au départ, il comprend que celui-ci est devenu sa protection : « permanecí bajo el paraguas de LUX » (p. 163), non plus face à l'extérieur mais face à lui-même. Et on le voit entrer dans une phase volontariste ; il s'implique de plus en plus, comme pour rétablir en lui l'ordre (p. 164), pour lutter contre sa répugnance envers lui-même et devient alors un défenseur acharné, un complice idéologique et matériel.

Dès le départ la rhétorique du gouvernement, déployée autour du terme polysémique de « liberté », est reproduite : la formation n'était libérale que pour l'économie mais l'interventionnisme se justifiait pour le reste, prétendant rendre la décence aux rues du pays en évitant de faire la promotion de relations « anti-naturelles ». Le thème de l'homosexualité apparaît comme l'un des piliers de la lutte d'un LUX naissant, cherchant à rendre concrets et visibles ses ennemis et marquant fortement son dégoût. Défendant la famille « naturelle » avec homme et femme, contre le « soez relativismo del lobby homosexual » (p. 23), il dénonce — sans nuance — une pente glissante, celle de l'absence de frontière dans « la desviación sexual » (incluant « pederastia y bestialismo ») et prône « el combate personal contra esta perversidad » (p. 24).

Les champs lexicaux de la saleté et de la conséquente désinfection se combinent à ceux de l'imperfection et de la contrition. Des sortes de parties de chasse à l'encontre d'homosexuels, « cacerías de los viernes », sont menées, officiellement à titre personnel par des individus réunis en groupes para-policiers incontrôlés. Si la police préserve hypocritement son image en n'intervenant pas directement, le gouvernement offre aux acteurs le cadeau de l'impunité absolue et, par là, l'absence de culpabilité, en vertu du fait que lorsque tout le monde est responsable, alors personne ne l'est vraiment.

Franchissant un cran de plus, le Folio 12 dévoile le déroulement de *el Examen*, mené par des volontaires, dits « patriotes anonymes », tout en tentant d'en retirer toute trace d'autoritarisme et de scandale d'état ; simplement, « el poder pasaba a través de ellos » (p. 40). La froide routine apparaît crûment, le schéma est huilé : les yeux bandés, au sol à l'arrière de voitures, les victimes sont conduites dans des sous-sols ou des maisons de campagne de « bons patriotes ». Là se déroule dans toute son horreur un rituel de torture, « un sacramento

que siempre nos ha definido como país » (p. 40) dans lequel il s'agit de « tocar el espíritu a través de la carne ». Par ce qui ressemble au modèle des thérapies de conversion, il s'agit d'extraire « el tumor del alma a través de la culpa y la vergüenza » (p. 40). Dans une prolepse inquiétante, l'énonciateur reconnaît que l'excès s'empara ensuite de ces pratiques, posant implicitement que, sans cela, elles pouvaient être jugées acceptables.

Le double portrait s'affine. Là aussi, le narrateur cherche à s'individualiser ; il s'agit de « no confundirme con matones que aprovecharon la liturgia para airear sus más bajos afectos » (p. 40) « una persona sensitiva » différente de « las turbas que desnaturalizaron el Examen » (p. 40), de voir en lui un théoricien capable de contempler et de garder la distance, de reconnaître d'un point de vue hygiénique la nécessité de ce qui était mené dans les sous-sols.

Toutefois, dès le début, cette pratique avait résonné dans le narrateur : « me sentí convocado a perseguir lo que anidaba en mi interior, a ser partícipe de la cruzada que estaba a punto de iniciarse, que me apresuré a interpretar como una cruzada contra mis propios anhelos, contra el deseo. » (p. 24), ce qui devient très vite une volonté de « restablecer en mi interior el orden » face à « mis abyectos inclinaciones secretas » (p. 164). Le mépris envers lui-même explose dans le Folio 48 qui ne comprend que trois lignes : « por qué ni siquiera he conseguido convertirme en un insecto » (p. 163), ce qui renvoie à la deuxième épigraphe, de Dostoïevski : « Ahora voy a contarles, señores, [...] por qué ni siquiera he conseguido llegar a ser un insecto ».

Cette croisade morale face à « la inmensa tragedia del derrumbe moral de una civilización milenaria » (p. 41) aura concerné quelques centaines d'hommes et de femmes, nombre que le narrateur considère comme insignifiant. Une « coreografía clandestina » (p. 255) allant de la vexation à la torture, aboutissant occasionnellement à la mort, se déroule au chapitre IV, *Quaestio per tormenta*²⁵. Le narrateur décrit les processus en proposant, avec le champ sémantique de l'art, une vision renversée de la réalité des actes : non pas « Inquisición y tortura » mais « arte e inventiva » (p. 251), une *performance* en

25 Formule qui dénote l'interrogatoire effectué au moyen de la torture.

quelque sorte. Puisque la sécurité nationale était devenue l'affaire de tous, que le Code Pénal réformé par LUX donnait le pouvoir à chaque citoyen de punir toute « dépravation morale » (p. 256), la pratique de *el Examen* était ouverte à tous. Les lexiques du spectacle et de la religion se combinent atrocement pour tenter de faire disparaître la violence de cette pratique, lui conférant une portée laudative. Vision révisionniste ou naïvement idéaliste, le narrateur, désormais totalement acquis à cette pratique, défend l'idée qu'il ne s'agit pas d'expérimentation, de vengeance ou de châtiment : « era su naturaleza ceremonial y, si me lo permite, la propia plasticidad de aquella liturgia lo que los atraía como moscas, la forma en que sublimaba la humillación de la víctima » (p. 255). Les différentes étapes marquent, presque simplement, les échelons du rituel de l'horreur :

Así que el huésped sería avergonzado, puesto ante su propia inmundicia hasta que suplicara por su cura, firmara su declaración y asumiera los términos de su penitencia en alguno de las decenas de campamentos que se homologaron por todo el país durante la legislatura de Aliaga. [...] la intención primitiva del rito: la puesta en escena de un acto de contrición, de humillación ceremonial de los huéspedes. (p. 256)

On reconnaît le schéma des thérapies de conversion, ayant cours dans de nombreux pays, pour extirper le « mal de l'homosexualité ». Notons qu'en Espagne, on trouve encore des exemples de thérapies de réorientation sexuelle, certes moins extrêmes, et que ces *thérapies de conversion* sont encore dans le viseur du gouvernement socialiste dans le cadre d'un projet de loi en juin 2021²⁶.

26 Pour ne citer qu'un exemple de l'actualité de ces problématiques : « Espagne. Le gouvernement approuve un projet de loi sur le changement de genre », *Ouest-France*, 29/06/2021. <<https://www.ouest-france.fr/societe/lgbt/espagne-le-gouvernement-approuve-un-projet-de-loi-sur-le-changement-de-genre-66e83cfe-d8d2-11eb-9333-fd7799748e3d>>. Le projet de loi du gouvernement socialiste de Pedro Sánchez, qui interdit également les thérapies de conversion, fait débat en Espagne. Notons que la région de Madrid a interdit les thérapies de conversion pour les personnes LGBT+ seulement en 2016.

LE REFOULEMENT

Le narrateur, et c'est ce qui marquera le terme de son histoire avec le personnage de David, aura lui-même l'occasion d'assister à une de ces séances infligée à son protégé qui le hantera pendant des décennies, lors des nuits d'insomnie où mille et une fois il revit, recrée et réinvente la scène à laquelle il prend part comme témoin et voyeur. C'est ce qui parachève le portrait de ce narrateur complexe et torturé, à la fois victime et bourreau (p. 265), à reconstruire à partir d'un texte dense aux multiples enjeux.

Dès le Folio 3, le personnage de David apparaît, sans qu'on sache encore ce qu'il représente. Son rôle dans la narration semble être, au départ, d'apporter un contrepoids à l'élan du narrateur en faveur de *LUX* et des évolutions sociétales en marche. Il pourrait résumer la posture d'une opposition, certes existante mais inutile, et se limite à exprimer ses craintes : « su patria me da miedo [...] hay que tenerles miedo a quienes se envuelven en una ficción y la esgrimen contra los demás » (p. 18).

Le narrateur a une étrange relation de maître à disciple, non exempte de sensualité avec ce magnifique jeune homme libre de vingt-et-un ans, apprenti-écrivain ayant à son actif un unique roman de science-fiction toujours sur le métier. Le professeur retranscrit de nombreuses discussions qu'ils ont ensemble, où s'expriment leurs positions antagonistes. Le beau brun aux cheveux frisés, aimant s'encanailler dans des bars la nuit, s'avère être pour lui un objet de désir interdit : « la palabra *cuerpo* se encendía entre nosotros, como una bengala en la oscuridad del deseo » (p. 25). Le quadragénaire jouit de sa proximité, tout en se refusant tout passage à l'acte, revendique une beauté du contrôle de soi et du non-accomplissement, et se pose en maître à penser : « empecinado en que su hijo cobrara conciencia de nuestra imperfección » (p. 24).

Frayant avec le risque en donnant lui-même refuge au jeune David, « cuando las cosas se pusieron feas » (p. 97) — euphémisme qui renvoie à l'intensification des « cacerías de los viernes » —, il le loge dans son appartement prêté par le Parti, en prenant soin qu'il ne croise pas ceux qui s'y rendent pour des réunions. Mais il y aura un raté, à partir duquel le jeune sera en danger. Ils devront

fuir ensemble dans la maison de campagne familiale mais y seront retrouvés par les « justiciers », déchaînant sur lui le rituel de l'Examen. À ce moment, l'énonciateur est au paroxysme de la fidélité à LUX ; il laisse faire et boit jusqu'à la lie les conséquences de la purification jugée nécessaire. Il accepte même de regarder la séance de torture, à la fois punitive et supposément curative, que devient très vite le nettoyage mental imposé pour obtenir une hypothétique adhésion à la thérapie de conversion. David, trop beau peut-être (mais de quelle justification fallacieuse s'agit-il encore ici ?), refusant de se soumettre, en mourra et disparaîtra sans laisser de traces.

LA CHUTE

La descente aux enfers du personnage du narrateur pour suivre la logique d'idées poussées jusqu'à l'extrême de la destruction et de l'avilissement de celui qui est différent, se fait en parallèle d'un refoulement de ses propres penchants. C'est ce qui rend encore plus violente sa conviction qu'il est nécessaire de les éradiquer. Elle le place, paradoxalement, dans une position de défenseur de ce qui a été, atteignant le négationnisme, lorsque les temps deviendront défavorables à LUX.

Le cinquième et dernier chapitre, « *Fiat Lux* », est l'itinéraire de cette chute, à partir de scandales de financement illégal du parti, d'un endettement pharaonique généré par un fanatique plan de reconstruction (p. 296), de l'échec du référendum pour la sortie de l'Union européenne, la non-victoire à la Coupe du Monde de football, pour laquelle le famineux *Estadio*, emblème des temps de splendeur, avait été construit. Dans le livre de la Genèse, cette expression signifiant « que la lumière soit » est prononcée par Dieu au premier jour de la création. Les Folio 91 et suivants annoncent le retour de la lumière dans l'effondrement de LUX²⁷. Le narrateur, quant à lui, pessimiste, déclare sa déception de manière catégorique dans le court Folio 90 :

27 N'oublions pas que les titres des chapitres ne viennent pas de l'auteur de la confession mais de l'éditrice, ce qui autorise à en faire une double lecture.

La verdad: no tengo fe en España. No creo que esta nación sobreviviera a la marea de los nuevos tiempos. Se disgregará como un cadáver invadido por organismos oportunistas. El nuestro es un país sin posible cura, incrustado en un continente enfermo dentro de un planeta aún más enfermo. (p. 295)

Le dernier épisode du roman Folio 109, celui des « *polillas* », se déroule juste le soir de l'assassinat de David, au retour du groupe de justiciers à Madrid. La veille de l'ouverture en grande pompe d'une Coupe du Monde destinée à afficher la grandeur du pays, il avait été décidé que le stade, situé sur l'Avenida de la Raza²⁸, resterait illuminé toute la nuit et que cette lumière agirait comme une propagande de ce renouveau dont le parti LUX et le gouvernement se voulaient les hérauts. L'attaque de millions d'insectes gris et fous recouvrant le stade, diffusée partout sur la planète, prête, comme le sait bien le narrateur, à de multiples lectures, biologiques ou symboliques. Il se déclare pourtant incapable (p. 363) d'en affirmer une, laissant visible son désarroi et sa complète compréhension du changement d'ère imminent.

De manière transparente, « *polillas* » est aussi le nom des collectifs d'associations œuvrant sur la mémoire (p. 37) dont font partie les mères à la recherche de leurs proches disparus, évoquées plus tôt dans le récit. La circularité de la narration est ainsi complétée.

C'est la rencontre avec une femme demandant justice, rapidement reconnue comme étant la mère de David, par sa ressemblance physique et son histoire, qui donne lieu au texte en 109 Folios.

Le désir de préciser pour sa mère les circonstances troubles et cachées de la mort et de la disparition de son fils, s'ajoutant au besoin presque amoureux de parler de lui, est le déclencheur de cette confession qui ne fait aucun *mea culpa*. Bien au contraire, elle ne cache à aucun moment la volonté de se justifier en exposant son itinéraire auprès de LUX et en affirmant, comme dans un pamphlet,

28 Cette insistance sur le terme de race n'est pas sans rappeler l'époque de la dictature. On peut en effet penser au *Día de la Raza*, jour férié le 12 octobre pendant plus de quarante ans, instauré sous le règne d'Alphonse XIII, avant de devenir sous Franco en 1958 *el Día de la Hispanidad*. Ou à *Raza*, roman de Jaime de Andrade, pseudonyme de Franco, publié en 1942.

les choix de celui-ci. À tout le mieux, elle reconnaît quelques excès et dommages collatéraux, mais argue d'une incompréhension et d'une chasse aux sorcières mémorielle.

RÉFLEXIONS MÉTALITTÉRAIRES

Ce que nous avons appelé « confession », en suivant le propos du protagoniste, est donc adressé à une femme désespérée sans nouvelles de son fils. Le narrateur la rencontre par hasard, ce qui est raconté Folio 93, alors qu'avec d'autres mères elles manifestent, par leur présence statique devant le siège du Ministère de l'Intérieur, leur revendication de vérité quant au sort de leurs proches. Répliques des « folles de la place de Mai » argentines, elles luttent sans relâche pour retrouver leurs disparus recouverts par une chape de silence.

L'adresse à l'éditrice est l'occasion de réflexions métalittéraires. Le texte initial est destiné à elle seule, même s'il multiplie les « Ustedes ». Disposant des éléments qui attestent la mort de David puisqu'il en a été témoin, le narrateur promet d'en révéler les circonstances à la mère avide, mais maintient habilement le suspense dans le but d'être lu jusqu'au bout et d'avoir le temps de déployer longuement une justification dont tout regret est absent.

À plusieurs reprises, dans ce récit parsemé de remarques métalittéraires, se glisse une volonté de faire œuvre, non dépourvue de marques d'orgueil. Le but affiché de cet auteur est que son texte soit lu tel qu'il a été élaboré (p. 21), comme une narration, même si elle impose la confusion entre faits et mise en récit de ceux-ci : « ¿Será capaz de leer la narración que sigue exactamente como eso, como una narración, como un mero informe frío y exhaustivo, escrito entre las ruinas humeantes de un país? » (p. 30).

Les adresses à une lectrice, à l'autre bout de la chaîne littéraire, se multiplient. D'une part pour maintenir constamment le suspense, « una motivación irresistible para seguir leyendo » (p. 21). En l'interpellant, en l'interrogeant rhétoriquement, il tente de construire une dialectique et forge une confession dialogique. Le besoin qu'a l'homme de parler du David aimé : « ambos hemos perdido algo más que un hijo » (p. 38), se confond avec celui du militant qui reprend son bâton pour convaincre : « espero abrirle los ojos »

(p. 74) et avec l'auteur. Le couple en miroir qui est ainsi formé entre l'énonciateur et sa destinataire instaure une écoute, dans le « fantôme de réciprocité²⁹ » dont parle Philippe Lejeune.

Le narrateur propose même une division dans la nature des textes. En position de critique, il redouble d'attaques à l'encontre du phénomène social, politique, mais aussi littéraire, que constitue la mémoire. Mais il taxe aussi d'ingénu l'acte d'écrire ; dans le viseur, le roman de science-fiction qu'écrivait David³⁰ ou la poésie que lui-même produisait lors de ses études, cette écriture qu'il juge maladive parce qu'inutile, « un sarampión », « como radiografías antiguas, que no vale la pena conservar. » (p. 100).

Pourtant, la question générique s'insinue ; tout en rejetant la fiction, il affirme que c'est bien le roman qui pourrait le mieux dire le réel :

Usted es una mujer culta. Seguro que conoce ese aforismo de Stendhal según el cual la novela debe ser como un espejo que se pasea a lo largo del camino. Pues bien: si yo pudiera recrear en estas páginas aquella imagen, estaría en disposición de escribir la novela definitiva de un tiempo y de un país. (p. 93)

La destinataire unique réapparaît en position d'éditrice à l'issue des 109 sections, sur les trois pages intitulées « Nota de la editora ». Lorsqu'elle décide à son tour de donner à lire le texte, et donc d'en amplifier la diffusion, son objectif est opposé. Il s'agit de pousser à considérer les actes incriminés en eux-mêmes, c'est-à-dire en les décorrélant de leur contexte, de les faire apparaître dans leur monstruosité, sans justification possible, de séparer « los hechos de su contexto, para que aparezcan ante nuestros ojos tales como son :

29 Philippe LEJEUNE, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, 2055, p. 16.

30 Remarquons ici que ce type de littérature, « biens vulgaires livrés à la consommation commune », entraîne dans son inférieure légitimité la non-légitimation de son auteur, David, comme l'a montré le sociologue Bernard LAHIRE, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004, p. 250-251.

incomprensibles y monstruosos. No debemos ver los acontecimientos a la luz de la historia, sino a la luz de la dignidad. » (p. 366).

Pour le lecteur, le portrait de l'homme qui s'en dégage sera donc à relire selon la position philosophique choisie : la fin justifie-t-elle les moyens ?

C'est l'éditrice qui, en position d'autrice secondaire, cite le nom complet de son fils — David García Bárisic — mais aussi de Marcelo Mosén, un homme miroir, sans nom tout le long d'un récit où se reflète l'image de beaucoup de ses semblables. Elle revendique d'avoir maintenu les inexactitudes chronologiques, comme autant d'éléments qui permettent « la comprensión de la personalidad de Marcelo Mosén — si es que tal es su verdadero nombre » (p. 366).

C'est elle aussi qui précise son rôle d'organisation et numérotation des feuillets, avec l'objectif d'une intervention minimale sur un texte désordonné et sans continuité apparente. On entend ici une explication des nombreuses ruptures temporelles repérées antérieurement, qui donnaient lieu à des redites mais annonçaient dès le départ l'issue funeste de cette double aventure.

Le texte, complété par la note qui lui est adjointe, change de propos en même temps qu'il change de destinataire puisqu'il se dit désormais adressé à des autorités (p. 366), une commission (p. 367) dont le rôle est de recueillir des témoignages afin de lutter contre l'impunité des criminels survivants. C'est un versant éthique et intellectuel qui est ouvert, dans le sillage de milliers de textes publiés en Espagne autour de la Mémoire historique, autour des faits et des mises en perspective des périodes de la guerre civile et la dictature franquiste. L'Histoire, en cherchant à contextualiser, et les romans, en racontant des histoires, affaibliraient-ils les faits ? La question est posée au lecteur.

L'éditrice, comme le protagoniste l'avait fait en sens inverse, pose leur histoire en exemple, pour, selon ses dires, éviter de reproduire l'immonde : « Ojalá el abultado sumario de esta causa prevenga a nuestros compañeros de ulteriores brotes de aquella, la flor negra de la civilización. » (p. 367). Avec emphase, les derniers mots du roman

renvoient à la dernière épigraphe³¹, et bouclent formellement et thématiquement le texte. *Esperando a los bárbaros* (1980) de l'auteur sud-africain, prix Nobel de littérature, J.M. Coetzee, parabole sur le pouvoir et la liberté, mettant en scène des expéditions punitives, renvoie aux *cacerías* du roman de Mario Cuenca Sandoval.

C'est finalement l'intuition de l'avènement d'un avenir sombre qui est brandie. Et c'est du citoyen lambda, l'électeur d'aujourd'hui et de demain, dont le portrait a été dressé à travers celui du narrateur et dont l'auteur affiche, par le lien avec l'épigraphe — « Es el momento de que brote la flor negra de la civilización » —, son espoir qu'il se reconnaisse à temps.

CONCLUSION

Au terme de cette exploration du moi qui s'approche de l'exhibition, de cette tentative de construire une image de soi en faisant de celle-ci l'objet de l'écriture³², un portrait-kaléidoscope a été dressé. Les intentions de l'auteur et la conception du monde qu'il a développée dans ce roman ont pu manifester un lien de cohérence logique et idéologique et cette construction protéiforme pourrait offrir à chacun « la méthode pour regarder en face et jusqu'au fond sa propre réalité³³ ». C'était la conclusion que proposait Jean-Marc Sourdillon dans sa présentation de l'essai sur la confession littéraire de María Zambrano, et qui pourrait bien être celle de l'analyse de ce roman de Mario Cuenca Sandoval sous l'angle du portrait et de l'auto-portrait, tant les dimensions philosophiques, morales, argumentatives et idéologiques se superposent dans cette figure à facettes.

31 Épigraphe 4 : « Es el momento de que brote la flor negra de la civilización ».

32 Laurent FLIEDER, *op. cit.*, p. 251 et p. 260.

33 María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 14.

FOTOGRAFÍA Y AUTOGRAFÍA
EN *LOS CAMINOS DE VUELTA* DE ALFONS CERVERA
Y *ELLA PISÓ LA LUNA* DE BELÉN GOPEGUI

Marie Gourgues
Université de Caen Normandie

«Saqué muchas fotografías de la gente. Me gusta ir con la cámara a todas partes¹» confiesa el narrador de *Esas vidas* (2009), que desempeña también el papel de fotógrafo e incluso de videasta a lo largo de la narración, en la cual va apareciendo progresivamente como el *alter ego* de su creador, Alfons Cervera. No deja lugar a dudas que este rasgo característico viene a subrayar el interés cierto del escritor por el octavo y el noveno arte. En efecto, ya en sus primeras producciones narrativas, el autor valenciano solía introducir referencias más o menos explícitas a las películas que llamaron su atención —piénsese en los guiños al *Drácula* de Francis Ford Coppola o al clásico *À bout de souffle* de Jean-Luc Godart en *De vampiros y otros asuntos amorosos*²—, una huella cinéfila que sigue dejando el escritor en sus obras más actuales. En la portada de éstas, no es inusual tampoco que las ilustraciones las compongan fotografías personales, y a menudo familiares, elegidas

1 Alfons CERVERA, *Esas vidas*. Barcelona: Montesinos, 2009, p. 104.

2 Véanse los relatos «À bout de souffle» (p. 105-106) y «Una historia de amor» (p. 120-121), en Alfons CERVERA, *De vampiros y otros asuntos amorosos*. Barcelona: Montesinos, 1984. Se hallan muchos otros «referentes filmicos» (del título de otro relato breve del conjunto, «Referente filmico», p. 99) a lo largo de esta obra, y también de todas las que la siguieron.

por el propio escritor³. Si la inserción de clichés en el peritexto de sus textos se ha vuelto una costumbre cerveriana, no es el caso para Belén Gopegui, de la cual se estudiará también una obra aquí: la autora madrileña no suele elaborar sus libros introduciendo en ellos medias exteriores al texto, por lo cual hay que recalcar el carácter excepcional de *Ella pisó la Luna*. A partir del concepto de intermedialidad, definido por Jürgen E. Müller como las « interacciones entre diferentes dispositivos⁴ », entendiendo aquí los medias como unas producciones culturales puestas en copresencia, se analizará cómo, en *Los caminos de vuelta* (2015) de Alfons Cervera y *Ella pisó la Luna* (2019) de Belén Gopegui, la relación entre texto y fotografías permite la producción de sentido gracias a esa convergencia mediática. Efectivamente, habrá que determinar con qué meta y efectos se emplea la intermedialidad en estas dos obras que comparten la particularidad de entreverar en sus páginas texto y fotografías, siendo éstas escogidas y organizadas por los autores, y aun, en el caso cerveriano, sacadas por él⁵. Por una parte, los clichés representan lugares reales que inspiraron el decorado de la saga memorial del escritor valenciano, cuando por otra, retratan a la madre de la autora madrileña. Si obviamente estos dos libros no tratan de temas semejantes, los reúne esta hibridez formal y la meta documental que ambos escritores otorgan a la intermedialidad presente en sus obras. La cerveriana opera una vuelta autorreflexiva a los lugares que pueblan la producción memorialística de Cervera y representan a la vez «[el] contexto, [la] inspiración y [los] personajes⁶»

3 Sólo para dar algunos ejemplos, se pueden mencionar las portadas de *Otro mundo* (Alfons CERVERA, *Otro mundo*. Barcelona: Piel de Zapa, 2016) y de *Claudio, mira* (Alfons CERVERA, *Claudio, mira*. Barcelona: Piel de Zapa, 2020), que exponen respectivamente una fotografía del padre del autor disfrazado para una función teatral, y un cliché en el cual aparecen el escritor y su hermano menor montados en un caballo mecedor.

4 Jürgen E. MÜLLER, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16. Paris : Armand Colin, 2006, p. 100.

5 Les expreso mis más sinceros agradecimientos a Alfons Cervera y Belén Gopegui por autorizarme a reproducir sus fotografías en este artículo y por proporcionármelas con tanta presteza y amabilidad.

6 Palabras de los editores en la segunda solapa de Alfons CERVERA, *Les chemins de retour* (*Los caminos de vuelta*), trad. Georges TYRAS. Lille : La Contre Allée, 2015.

de su obra. Se citará en francés porque se trata de un encargo de la editorial La Contre Allée a Alfons Cervera, quien produjo su texto en castellano, para que se tradujera y se editara exclusivamente en francés, por lo cual los fragmentos citados proceden de la versión traducida titulada *Les chemins de retour*. En cuanto al libro gopeguiano, se trata de la reproducción del texto de una conferencia que dio la escritora el 20 de marzo de 2019 en el ciclo *Ni ellas musas ni ellos genios* que apuntaba a otorgar más visibilidad a las creadoras e inspiradoras en un mundo artístico en el que se glorifica mucho más a los hombres que a las mujeres. La forma a primera vista ensayística de los dos libros no impide sin embargo que quepan en ellos elementos que participan en realidad de la creación de la ficción personal de los autores. Mediante esto, llegan a retratarse en filigrana mientras hacen el retrato de sus personajes, humanos o paisajísticos, incluyendo en sus descripciones reflexiones sobre lo esencial, que es salvaguardar la historia de semejantes protagonistas, un afán memorialístico que comparten con fuerza ambos escritores.

RETRATOS DOBLES: ENTRE PALABRAS Y FOTOGRAFÍAS, ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

Históricamente, siempre la literatura se inspiró en modelos pictóricos, primero pintados y luego fotográficos, gracias al desarrollo de los instrumentos ópticos en el siglo decimonónico, y hasta cinematográficos a partir de principios del siglo xx. En cuanto a la fotografía más particularmente, Corinne Cristini pone de relieve en *Littérature espagnole et photographie naissante: sous le signe d'une rencontre*⁷ que, a mediados del siglo xix, la inserción de la fotografía en el ámbito literario se hizo a menudo bajo los auspicios del costumbrismo, demostrando así un deseo de retratar con fidelidad ciertas partes «típicas» de la sociedad de la época, motivado por un afán realista, que sigue siendo vigente hasta hoy en día.

En *Los caminos de vuelta* y *Ella pisó la Luna*, el aspecto que llama primero la atención del lector de estas dos obras es su mestizaje

7 Corinne CRISTINI, *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre*. Paris : Éditions hispaniques, 2019.

formal que combina texto e imagen, y coloca así al receptor no sólo en el lugar del lector sino también del espectador que observa los clichés. Las descripciones de los paisajes-personajesSERVERIANOS y de la madre gopeguiana van acompañadas de varias fotografías en blanco y negro, que se distribuyen de manera diferente en la economía de los dos libros.

En *Los caminos de vuelta*, dos fototipos grandes que ocupan una doble página se colocan ante el prólogo y justo antes del último capítulo. Representan el pueblo de Los Yesares, teatro recurrente de la pentalogía memorial SERVERIANA, visto desde lo alto de los cerros circundantes. Estos imponentes clichés parecen así abrir y cerrar el libro sobre la permanencia del pueblo a través de las épocas, aunque se notan en el segundo los estragos del tiempo en el primer plano sobre las ruinas del castillo que dominaba el poblado. Cada una de las demás fotografías introduce un capítulo que trata del lugar fotografiado: se da la primacía a la imagen antes que al texto, como si se buscara un impacto visual antes de entrar en resonancia literaria con él mediante las explicaciones escritas :



FIGURE 1: FOTOGRAFÍA DE GESTALGAR/LOS YESARES⁸

8 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour (Los caminos de vuelta)*, op. cit., p. 16-17. Si Alfons Cervera me proporcionó fotografías en color, las que aparecen en *Los caminos de vuelta* sí que son en blanco y negro, un cromatismo que acrecienta el aspecto documental de los clichés, haciéndolos parecer más antiguos.



FIGURE 2: FOTOGRAFÍA DEL CASTILLO DE GESTALGAR/LOS YESARES⁹

En *Ella pisó la Luna*, las fotografías no aparecen con la misma frecuencia sistematizada que en *Los caminos de vuelta*. Cabe precisar que se proyectaron más clichés durante la conferencia original, pero no todos se reprodujeron en el libro. Incluso se exhibieron vídeos y se escucharon canciones durante esta charla, cosa que demuestra el deseo de envolver al auditorio en un acercamiento sinestésico a la vida de Margarita Durán, la madre de Belén Gopegui. En el libro resultante de la reestructuración de la conferencia por la autora, se organizan los clichés de tal manera que ciertos capítulos conllevan varios, cuando otros no contienen ilustraciones, y algunos sólo constan de una fotografía. Cuando están presentes, se disponen los fototipos o en medio del texto o al final de los capítulos. Semejante reparto asistemático parece apuntar a imitar la vida de su madre dedicada a la construcción de un mundo más libre, de ahí la ausencia de rigidez en la ordenación de los clichés.

No sólo importa esta organización en términos de recepción, sino también de creación, porque al analizarla aparece que los fototipos de las dos obras o motivan la escritura, a fuer de puntos de partida del acto creador, o al revés vienen a apoyar e ilustrar lo escrito, a la manera de pruebas de lo expuesto. Se ejemplifican esas técnicas creativas a través del empleo de las leyendas de los clichés, que

9 *Ibid.*, p. 80-81.

difiere según los autores. Por una parte, Gopegui parece privilegiar la claridad con unas leyendas breves y únicamente descriptivas de las imágenes¹⁰, que a veces hasta se reducen a mencionar simplemente los nombres de las personas retratadas, e incluso desaparecen ante la evidencia evocadora de ciertos clichés, como el de la Luna (p. 29) o la última fotografía de su madre (p. 79), como si ya se pudiera prescindir de las palabras para retratarla al final del libro, gracias a todo lo anteriormente expuesto. Por otra parte, la obra cerveriana hace del espacio de las leyendas un vector de intratextualidad, en la medida en que las leyendas las componen citas de otras narraciones de Cervera, y más especialmente de la saga memorial¹¹, asociando así elementos reales y ficticios en el espacio común de la página.

La meta es la de anclar los objetos retratados en la realidad gracias a la fotografía, escribiendo a la vez su mito, entendido como relato fundador de lo que fueron. Según Roland Barthes en *La chambre claire*, la foto se diferencia del lenguaje porque éste es forzosamente ficticio por ser portador de subjetividad:

Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures [...] ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même¹².

10 Verbigracia: «Luis Ruiz de Gopegui y Margarita Durán (con uniforme de enfermera) en una fotografía tomada durante su noviazgo» (p. 20) o «Página del ejemplar que conservaba Margarita Durán de *El ser y la nada*, de Jean-Paul Sartre, con subrayados y anotaciones suyas» (p. 52), en Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*. Barcelona: Literatura Random House, 2019.

11 Por ejemplo: «Au bar La Agrícola, les vieux jouaient aux cartes et aux petits chevaux. (*El color del crepúsculo/La couleur du crépuscule*)» (p. 22) o «Je ne savais rien de la guerre. Personne ne savait rien de la guerre à Los Yesares (*Tantas lágrimas han corrido desde entonces/Tant de larmes ont coulé depuis*)» (p. 30), en Alfons CERVERA, *Les chemins de retour (Los caminos de vuelta)*, op. cit.

12 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 134-135.

Partiendo de esta aserción, valerse de la asociación de ambas artes resultaría ser una manera de combinar eficientemente ficción y realidad para crear un conjunto totalizador. Resalta Gopegui el «efecto de realidad¹³» que buscó provocar con la introducción de fotografías, inhabitual en su obra, en una producción escrita: «es la primera vez que he usado fotos, nunca lo había hecho antes, lo hice por tratarse, en este caso, de personas reales, no ficticias¹⁴». En cuanto al libro cerveriano, hasta se evoca en sus páginas cómo la fotografía es capaz de relevar la escritura en la empresa de densificación de la existencia del objeto retratado:

C'est là, au long de ces pages remplies d'événements et de personnages réels et inventés, que vit cette grotte, de *l'existence la plus fluide et généreuse* que j'ai pu donner aux lieux où se déroulent les histoires de Los Yesares. [...] Tous ces personnages sont passés un jour ou l'autre par la grotte qui existe à moitié dans la réalité et à moitié dans mes romans. Et dans le flash de la photographie revient *le regard liquide et généreux* que j'évoquais plus haut, avant de me mettre à la recherche de la grotte et de ses fantômes. Avant de la trouver pour la raconter ici, dans cet inventaire qui me vient de la tête, du cœur et des entrailles¹⁵.

Compaginando palabras e imágenes, Belén Gopegui y Alfons Cervera intensifican su expresión artística. Verbigracia, Gopegui escribe la historia de su madre, poniendo de relieve su activismo en el barrio del Pozo para obtener la construcción de un centro de formación profesional y su implicación en el reconocimiento de las personas con lesiones cerebrales graves en la ley de integración social de los minusválidos de 1982:

13 Teorizado por Barthes, el efecto de realidad es un elemento que permite darle al lector la impresión de que un texto describe el mundo real (Véase: Roland BARTHES, «L'effet de réel », *Communications*, nº11. París: Seuil, 1968, p. 84-89). Si en la teoría barthiana, este elemento está desprovisto de valor funcional, no es el caso en la obra gopeguiana, en la cual se trata más bien de un efecto de realidad motivado, sobre todo por el afán memorialístico.

14 Propósitos recogidos el 24 de mayo de 2022.

15 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour* (*Los caminos de vuelta*), *op. cit.*, p. 43-44 y 47. Subrayo las partes en cursivas.

Dedican casi todos los miércoles a realizar gestiones, luego comen con el padre Llanos y otras personas. Y siempre hay una hora en que la carroza se convierte en calabaza, o quizá sea al revés, la hora en que con premura Marga debe y quiere volver para estar con Miriam¹⁶.

Retrata a una heroína moderna capaz de conjugar maternidad e involucramiento social, con expresiones sacadas de cuentos de hadas —*Cenicientas* en este caso. Se ilustra no con dibujos para niños sino con una fotografía de Margarita con el padre Llanos que apoyó sus acciones, para que quede bien claro que la historia fuera de lo común de esta pionera pertenece a la realidad y no a la leyenda totalmente ficticia:



FIGURE 3: FOTOGRAFÍA DE MARGARITA DURÁN CON EL PADRE LLANOS¹⁷

REVELADORES DEL PASADO

Susan Sontag, en su ensayo sobre la fotografía, compara sus efectos con los de la pintura, y declara que si «el pintor construye, el fotógrafo revela¹⁸», es decir que la pintura necesita un esfuerzo de composición para mostrar lo que aspira a poner a la vista, cuando

16 Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 40.

17 *Ibid.*, p. 39.

18 Susan SONTAG, *Sur la photographie - Œuvres complètes I*. Paris : Christian Bourgois, 2008, p. 133. Traduzco la expresión en francés: «Le peintre construit, le photographe révèle».

la fotografía «nos muestra la realidad como no la veíamos antes¹⁹» sin transformaciones del cliché obtenido. Siguiendo estos preceptos, *Ella pisó la Luna* y *Los caminos de vuelta* parecen converger en una intermedialidad estética, pero también metodológica, ya que aspiran a sacar a la luz lo oculto en las zonas de sombra de la historia, constituyéndose en verdaderos reveladores²⁰ de lo pasado, gracias a una creación intermedial con acentos autobiográficos y/o metaliterarios. En la denominación barthiana, «spectrum» designa el objeto fotografiado, pero es interesante observar que además de «imagen» significa también en latín «fantasma». Aquí, los «spectra» de Cervera y Gopegui son espectros olvidados del pasado, que cabe sacar de los abismos de la desmemoria.

La chambre claire expone el vínculo paradójico que existe entre fotografía y muerte: la fotografía conlleva la certeza de la existencia del objeto ante la cámara, lo inmortaliza en el soporte físico del fotograma²¹, pero el objeto fotografiado existió de esta manera sólo un breve instante ante la cámara y luego ha cambiado y se ha vuelto desemejante a sí mismo. Por eso, Barthes concluye que la esencia de la fotografía es el «esto-ha-sido»:

Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « *Ça a été* ». Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? — Oui, mais telle évidence peut être sœur de la folie. La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire), mais son existence même. L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouve-

19 *Ibid.*, p. 166. Traduzco la expresión en francés: «[Elle] nous montre la réalité comme nous ne la voyions pas auparavant».

20 No sólo en el sentido de algo o alguien que da a conocer una información, sino también en la acepción fotográfica de la palabra, siendo el revelador «el producto químico, generalmente en solución, utilizado para hacer visible la imagen fotográfica latente», según la definición del CNRTL.

21 En el sentido de «prueba fotográfica positiva», según la primera definición del término en el CNRTL.

ment, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais ; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté, « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel²².

Así, la fotografía admite una postura ambivalente con respecto a la muerte del «spectrum», inmortalizando²³ a la vez el testimonio de su existencia y rematando la certidumbre del final de su existencia bajo esta forma. Si las fotos fijan el existir al mismo tiempo que la desaparición de lo retratado, el texto que las acompaña permite por su parte la reactualización de la memoria del pasado. En el libro de Gopegui, los clichés constituyen el testimonio de una vida pasada que transcurrió y llegó a su fin, cuando en el de Cervera, son la prueba de la desaparición progresiva de los vestigios de un tiempo que ya no significa nada en el presente. Entonces, les incumbe a las palabras relevar las imágenes que hacen semejantes mortíferas constataciones, y permitir que broten de nuevo a la realidad unos actos y unos personajes que no han de ser sepultados en el olvido.

Frente a la inmovilidad de la imagen fotográfica, que puede simbólicamente representar la muerte, actúan las palabras para romperla, ya con el fluir y el ritmo de las frases (piénsese en las canciones y los poemas citados en *Ella pisó la Luna*²⁴), ya con la evocación de imágenes movedizas que aportan dinamismo a la historia (con las referencias cinematográficas presentes en *Los caminos*

22 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 176-177.

23 En el sentido de «preservar de la muerte, asegurar la vida eterna», según la primera definición del término en el CNRTL.

24 Se cita así por ejemplo un fragmento del poema *Heroínas* de Adrienne Rich (p. 60), o la letra de algunas canciones, como el «Tango de las madres locas» de Carlos Cano (p. 62-63) o la traducción española de la canción «By and By» de la banda inglesa Chumbawamba (p. 78-79), en Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit.

*de vuelta*²⁵). En esta perspectiva, es elocuente el ejemplo del cine Musical cervetano, en la medida en que se asocia el cliché de las ruinas del cine a un texto que posibilita la resurrección de este lugar y de sus actividades por medio de la ficción:

Juste les fantômes d'une époque difficile, des personnages qui évoluent sur les territoires de la fiction et pourront connaître un jour le miracle, ou quelque chose d'équivalent, de grimper sur la scène du ciné Musical pour jouer le *Ténorio* comme le faisaient jadis mon père et ses amis, chaque année au premier novembre²⁶.



FIGURE 4: FOTOGRAFÍA DE LAS RUINAS DEL CINE MUSICAL²⁷

25 Varias referencias fílmicas recorren la obra, como las de *Le docteur Jivago* (p. 19 y 87), *Les Hauts de Hurlevent* (p. 55), *Psychose* (p. 55 y 56), sin mencionar los numerosos títulos de películas que aparecen en el capítulo sobre el cine Musical (p. 68), en Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit.

26 *Ibid.*, p. 70-71.

27 *Ibid.*, p. 66.

En cuanto a *Ella pisó la Luna*, si varias fotografías fijan a Margarita en medio de manifestaciones de Amnistía Internacional, diversos testimonios de personas que conocieron a Marga vienen a reactualizar el dinamismo de la militante con sus descripciones vivas:

«La recuerdo —dice alguien— yendo y viniendo atareada, incansable, con un bolso grande y una carpeta llena de papeles; recuerdo a una mujer madura, decidida, que nos doblaba la edad a quienes nos habíamos embarcado en aquella aventura y cuya capacidad de trabajo nos resultaba ejemplar»²⁸.



FIGURE 5: MARGARITA DURÁN EN UNA MANIFESTACIÓN DE AMNISTÍA INTERNACIONAL²⁹

Sin embargo, la ambivalencia de la foto la coloca al mismo tiempo del lado de la vida: es el recuerdo de una realidad, muerta, por cierto, pero cuya existencia es de recordar e incluso de revelar porque pudo haber sido escondida hasta ahora. Es por ejemplo el caso del cementerio civil en *Los caminos de vuelta* que aparece en el capítulo «Le cimetière civil: ce lieu inexistant», un título que no deja lugar a dudas en cuanto a su invisibilización por los poderes franquistas y la Iglesia que negaban a los rojos, los suicidas y los niños el acceso al cementerio religioso:

28 Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 65.

29 *Ibid.*, p. 76.

Dans le Los Yesares de mes romans, il y a toujours eu deux cimetières. L'un visible et l'autre invisible. C'est au cimetière invisible que l'on enterrait les morts qui étaient privés pour l'éternité d'un espace et d'un temps de repos³⁰.

Gracias a la combinación de la fotografía y de las palabras que lo mencionan, se hace posible el retrato del cementerio civil al proporcionarle una imagen y una descripción. Se visibiliza así su existencia y se revela cómo hasta ahora se ocultaba esta parte del pasado. Además, si se otorga de esta manera una «segunda vida» a lo retratado fotográficamente, se hace de manera duradera con la inscripción en una obra literaria, porque al ser reproducidas en un libro, un objeto material que las ancla en la realidad física, las fotografías aseguran su propia longevidad e inmortalidad, combinando valor cultural y valor de exposición, a la manera de la fotografía en sus inicios, como la descrita por Walter Benjamín³¹:



FIGURE 6: FOTOGRAFÍA DEL CEMENTERIO CIVIL DE GESTALGAR/LOS YESARES³²

30 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit., p. 49.

31 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Gallimard, 2000. Si considera que «Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne» (p. 31), reconoce que en sus inicios, ya que el arte del retrato seguía siendo frecuente, la fotografía conservaba un aspecto cultural.

32 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit., p. 48.

En el momento de valorar esos dos libros, se insiste en este aspecto documental y verídico. Los editores de *Ella pisó la Luna* escriben en la contraportada que «La historia de Margarita Durán convoca muchas otras y es un *documento* conmovedor y necesario [...]»³³. Retomando su identificación de la ficción con lo real en el epílogo, Cervera afirma que las novelas tienen que decir la verdad, aunque pase por el empleo de la verosimilitud, so pena de perder toda literariedad:

La fiction est le réel. Antonio Machado le disait : la vérité, on l'invente aussi. Les romans construisent une autre réalité. Comme s'ils mentaient. Mais ils ne mentent pas. Seuls les romans écrits pour mentir le font. Seulement ces romans-là. Et je ne les qualifierais pas de romans. Ni même de littérature. Une imposture. Le masque trompeur de l'infamie. C'est comme cela que je les appellerais. Comme cela³⁴.

Así, la fotografía se hace arte de la puesta en presencia de los elementos retratados con el espectador que recibe los clichés al mismo tiempo que el texto, y los reúne en una experiencia receptora que permite la reactualización del pasado a través de la mirada del lector.

AUTORRETRATOS EN NEGATIVA

A través de semejantes enfoques autorreflexivos, se afirma también la importancia de lo que queda fuera y detrás del objetivo de la cámara y del otro lado de la pluma: el punto de vista escogido dice mucho de quien saca las fotos y sujeta el lápiz, lo que permite finalmente aproximarse a quien escribe y fotografía, mediante un autorretrato en negativa. Desde esta perspectiva, no es anodina la mención a los «appareils photo des téléphones portables qui peuvent prendre le cliché de ce qui se trouve devant l'objectif et de ce qui se trouve derrière»³⁵ al principio de *Los caminos de vuelta*, como si ya fuera un anuncio en filigrana de la presencia oculta del creador en la obra.

33 Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit., tapa trasera. Subrayo en cursivas.

34 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit., p. 87.

35 *Ibid.*, p. 11.

Volvamos a la afirmación de Roland Barthes según la cual la fotografía parece más objetiva que el lenguaje, necesariamente ficticio. Ya que no es fotógrafo, Barthes trata poco de las emociones del «operator», el que saca las fotos, pero menciona no obstante que su fotografía resulta de la visión cortada «por la rendija diminuta de la cámara³⁶». Esta expresión sugiere que se adopta un enfoque particular antes de sacar una foto, enfoque que deriva de la elección de un punto de vista, un ángulo, un posicionamiento específico. Así, tomar una fotografía resulta ser finalmente un acto tan repleto de subjetividad como el de expresarse con el lenguaje. En las obras estudiadas, Cervera se hizo fotógrafo mientras volvió a los lugares emblemáticos de sus relatos, cuando Gopegui asumió más bien una función selectiva y organizadora de los clichés familiares, un papel no menos impregnado de parcialidad que el del «operator». La expresión de dicha subjetividad se percibe en los libros como huellas de la personalidad de los autores, que invade en filigrana las historias contadas y permite detectar en ellas un autorretrato involuntario de sus creadores en negativa.

En efecto, si los escritores no pretenden retratarse a sí mismos directamente³⁷, el caso es que trasparecen elementos que permiten retratarlos a través de las elecciones artísticas que efectúan. Se opera una exteriorización de lo íntimo de los autores, en una dinámica de conexión entre lo de dentro y lo de fuera, ya existente en la literatura fotográfica francesa del siglo XIX, como lo demuestra Philippe Hamon cuando recalca «la permanence d'un espace articulé (privé-public, dedans-dehors, dessus-dessous) et d'objets techniques démultiplicateurs, médiateurs ou supports [...]»

36 Traduzco la fórmula originalmente en francés: «par le petit trou de la chambre», en Roland BARTHES, *La chambre claire. op. cit.*, p. 57.

37 Véase la aserción de Belén Gopegui en las páginas preliminares a su texto, en las cuales afirma que adopta un punto de vista distanciado para retratar mejor a los personajes cuya historia se dispone a contar, a la manera de un fotógrafo que buscaría el enfoque más adecuado para dar cuenta de la personalidad de sus modelos: «Es que este ciclo trata de los personajes escogidos y no de quien los narra. Mi papel aquí es el de ser una simple voz y sé que entenderán que la distancia aparente no es más que un espejismo con la intención de enfocar mejor lo que miramos», en Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna, op. cit.*, p. 13-14.

associés à l'acte de regarder, de "représenter"³⁸, y que se prolonga más allá de esas fronteras y de aquella época. La articulación de lo interior con lo exterior se expresa no sólo a través de las elecciones de fotografías que traducen elementos de la personalidad de los autores, sino que se menciona también en el texto o el peritexto de las obras estudiadas:

Romper las barreras entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. Este es uno de los proyectos narrativos que persigue Belén Gopegui³⁹.

Mais le plus important n'a pas changé : les pages qui suivent sont le récit d'un retour. Le cheminement hésitant, comme les pas incertains d'un funambule, vers un temps et un espace qui apparaîtront ensemble — ou à distance l'un de l'autre, qui sait — dans la conscience de celui qui revient : le dedans et le dehors d'un roman. Le dedans et le dehors de la vie⁴⁰.

El interés de Cervera por la historia centrada en personajes de a pie y familiares traduce en él el arraigo profundo que siente por lo que nombra su «territorio moral⁴¹», su lugar de pertenencia afectiva. Se nota la importancia que otorga a lo casero y lo pueblerino, puesto que dedica capítulos específicos de su libro a «Los Yesares: le village» y a «La maison. Tant de maisons». Hay que observar que el cliché correspondiente a la casa se reproduce dos veces, y uno de ellos constituye la primera información visual que se recibe al abrir el libro, ya que aparece en primera página. Esta primacía dada a lo hogareño se descubre asimismo en la manera como el autor confiere protagonismo a las casas en sus obras, explicando que las considera como las verdaderas protagonistas que animan sus relatos:

38 Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^{me} siècle*. Paris : José Corti, 2001, p. 262-263.

39 Cita de Rafael CONTE, en la segunda solapa de Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, *op. cit.*

40 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, *op. cit.*, p. 14.

41 *Ibid.*, p. 12.

Les maisons où j'ai vécu à Gestalgar sont celles-là même qu'habitent les personnages de mes romans à Los Yesares [...]. Les maisons sont le cœur qui bat dans les romans que j'écris. L'organe qui leur donne le mouvement⁴².



FIGURE 7: FOTOGRAFÍA DEL INTERIOR DE LA CASA DE ALFONS CERVERA EN GESTALGAR⁴³

Cervera aparece así, detrás de sus fotografías y de sus palabras, como un escritor apegado a las tradiciones de su hogar, como un amador de lo auténtico y también de lo antiguo, como lo evidencia su elección de la última foto del libro. Se trata del cliché de un anciano sentado en una silla de paja ante una casa, con un bastón y un pañuelo en las rodillas. Este anciano es la única figura humana vista de frente, o sea retratada de verdad, en toda la obra. Acabarla con semejante visión deja entender que Cervera escogió terminar con una imagen que pone lo humano en el centro de sus preocupaciones, exactamente como lo hace en sus relatos memoriales en los que rinde homenaje a los derrotados de la Guerra Civil y del franquismo:

42 *Ibid.*, p. 73-74.

43 *Ibid.*, p. 72.



FIGURE 8: FOTOGRAFÍA DE UN ANCIANO ANTE SU CASA DE GESTALGAR/LOS YESARES⁴⁴

A semejanza de la fotografía estadounidense Berenice Abbott que consideraba que la fotografía «has to walk alone⁴⁵», o sea que no tiene que dar lugar a composiciones o manipulaciones, so pena de perder la autenticidad que le viene de su relación casi inmediata al instante inmortalizado, los dos autores se valen de clichés no modificados que respetan, en el sentido abbottiano, la esencia de la fotografía. El deseo de veracidad se expresa asimismo del lado gopeguiano, cuando la autora aboga por el reconocimiento de las actuaciones de numerosas mujeres silenciadas por la historia aún dominada por los hombres:

⁴⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵ «Photography can never grow up if it imitates some other medium. It has to walk alone; it has to be itself», en Berenice ABBOTT, «It Has to Walk Alone », *Infinity*, vol.7, n°11, 1951, p. 6.

Hay cientos de miles de vidas de mujeres que no solo merecen ser contadas, sino por las que hemos de luchar para que se cuenten, porque ganarle [*sic*] la pelea a las estructuras depende también de las historias que tengamos. A ver, no es que sería bonito o interesante que se contaran, es que las necesitamos para entender lo que nos está pasando. Sabemos bien que no todo en ellas fue perfecto. Hubo errores, muchos causados por esa vida pública que se entromete en el clima personal, y otros por la obcecada y casi infinita capacidad humana de equivocarnos. Sea como sea, queremos conocer⁴⁶.

Escoge contrarrestar esta tendencia, omitiendo progresivamente la presencia de su padre (Luis Ruiz de Gopegui, un científico aeroespacial famoso) y de sus retratos fotográficos, no sin ironía:

Pero así como Luis ha sido objeto tantas veces de entrevistas de prensa, radio y televisión, [...] dejemos que ahora se vaya deslizando hacia el honroso lugar de los personajes secundarios. Agradecemos, pues, al no-genio que haya dado entrada a la no-musa para que la historia mire a Marga y le conceda eso que llaman protagonismo.

Se contabilizan solamente tres fotografías en las que se representa a Luis contra ocho que retratan a Margarita. Se posiciona así Belén Gopegui en la estela de su madre, actuando por la emancipación de las mujeres y la consideración de sus actividades. La decisión de multiplicar los clichés de su madre cuidando de niños discapacitados dice también el orgullo de la hija de ser la heredera de una madre que llevó una vida tan entregada a los demás, y en particular a lo más débiles.

46 Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 73-74.



FIGURE 9: FOTOGRAFÍA DE MARGARITA DURÁN CON SU HIJA DISCAPACITADA MIRIAM⁴⁷

Al conectar el destino de Margarita con el de otras mujeres⁴⁸ en las páginas de su libro, Belén Gopegui afirma la necesidad del reconocimiento del alcance universal de esta empresa de salvaguarda de la memoria femenina, como lo subraya además en los agradecimientos que cierran *Ella pisó la Luna*:

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ Nótese en particular el décimo capítulo titulado «Otra historia» y dedicado a la vida de Ángela Hernández Zoido, quimista e investigadora sin par, que tuvo que abandonar su carrera tras el nacimiento de su hijo menor «con síndrome de Down y autismo». Se citan los propósitos de su hija Belén, que insiste en la utilidad de dar a conocer la historia de su madre para incitar a las mujeres a realizar sus sueños rechazando la fatalidad de ser las únicas en el matrimonio que tienen que sacrificarse por sus hijos: «Estoy encantada de que cuentes la historia de mi madre y se pueda rescatar como una muestra de tantos sueños vocacionales de mujeres, en este caso científicas, que tristemente se quedaron solo en sueños. Contar sus historias quizá sirva para que otras, quién sabe, nos sintamos comprometidas a llevar a cabo los nuestros», *ibid.*, p. 58.

El título completo de esta conferencia es *Ella pisó la Luna. Ellas pisaron la Luna*, porque la de Margarita Durán no es ni puede ser una historia individual. Sin el trabajo y la lucha de millones de mujeres a lo largo de la historia un texto como este nunca habría podido ser ni escrito, ni leído en un salón de actos ni tampoco publicado⁴⁹.

Mediante su escritura y la organización de los clichés en su obra, se entiende que la autora está preocupada por la causa femenina, no sólo pasada sino presente y futura, y homenajeando a esas pioneras del feminismo, se retrata a sí misma en filigrana como su digna sucesora.

Finalmente, *Ella pisó la Luna* y *Los caminos de vuelta* se constituyen en verdaderas autografías, en la medida en que son dos libros de retratos intermediales que revelan en negativa que un ideal de justicia y de reconocimiento del pasado ocultado anima a sus dos autores, que se escriben a sí mismos al mismo tiempo que retratan a sus protagonistas y paisajes. No en vano se yerguen Alfons Cervera y Belén Gopegui como unos representantes del compromiso literario⁵⁰ de su época, sea cual fuere la forma que cobre, memorialística o feminista. Semejante deseo de servir una causa que les importa se hace patente en sus novelas, hasta que sus propios protagonistas se encarguen a su vez de una misión ética, a semejanza de la profesora Manuela, de *El padre de Blancanieves*⁵¹, que espera participar en la recreación de una sociedad más colectiva y menos individualista con la ayuda de sus hijos, o también a la manera de la doctoranda Vanessa Roquefort que investiga en el pasado de Los Yesares a punto de desaparecer en *Aquel invierno*⁵². En el caso de *Los caminos de vuelta* y *Ella pisó la Luna*, valerse de la intermedialidad entre texto e imagen para retratar a personajes y lugares destinados a estar sepultados en el olvido es una manera de marcar doblemente la vista del lector-espectador que recibe esas imágenes literarias y fotográficas.

49 *Ibid.*, p. 83.

50 Anne-Laure BONVALOT hace especial hincapié en sus producciones literarias que dan muestras de formas de compromiso po-ético específicamente eficientes (Anne-Laure BONVALOT, *Fictions politiques. Esthétique de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2019).

51 Belén GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama, 2007.

52 Alfons CERVERA, *Aquel invierno*. Barcelona: Montesinos, 2005.

Le incumbe al fin y al cabo al lector apropiarse de dichas imágenes y convertirse en un álbum vivo que sabrá conservarlas y difundirlas. En efecto, «coleccionar fotografías es coleccionar el mundo⁵³» recuerda Susan Sontag, y en estas dos obras, aportaron los clichés un enfoque de escala reducida, focalizado en un mundo personal e íntimo que se descubrió más visible y asequible, incitando al lector-espectador a hacerse también un coleccionador prevenido de lo pequeño.

53 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 16. Traduzco la expresión en francés: «Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde».

DE PORTRAITS D'HOMMES AU PORTRAIT D'UNE FEMME
DANS *UN AMOR* DE SARA MESA

Marie Delannoy
Cergy Paris Université

Le titre du neuvième roman, *Un amor*¹, de Sara Mesa, renvoie à un univers romantique, doux et chaleureux, mais entre en contradiction avec l'illustration de la page de couverture, reproduction du tableau de Gertrude Abercrombie *Girl searching* (1945), qui montre une femme seule, errant dans un milieu hostile, froid et sombre. L'illustration correspond à l'univers minimaliste du roman, dans lequel tout est suggéré par l'espace, les personnages, leurs attitudes et leurs actions, et à l'ambiance loin d'être romantique, dans lequel le mot « amour » n'est jamais mentionné. *Un amor* est un roman bref, divisé en trois parties. La première présente le quotidien de Nat, nouvellement arrivée dans le village de La Escapa, village quelque peu atemporel, sans limite précise, surplombé par le mont El Glauco. Les deux toponymes renforcent cette connotation austère et peu accueillante des lieux. La deuxième partie est consacrée à l'histoire d'amour de Nat avec Andreas, venu réparer le toit de sa maison en échange d'une nuit avec elle. Enfin, la dernière partie du roman, la plus brève, se centre sur l'accident commis par le chien de Nat, Sieso, qu'elle se voit contrainte de sacrifier sous la pression de la population de la Escapa. *Un amor* a une structure narrative fermée ; il s'ouvre sur l'arrivée de Nat et se ferme sur son départ. L'intégralité du roman se situe autour de la Escapa et de ses habitants, ainsi qu'autour de Nat et son évolution au sein de la communauté. Cette

1 Sara MESA, *Un amor*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.

structure narrative fermée, ajoutée à la focalisation interne à la troisième personne qui suit le regard de Nat, explique les multiples portraits qui apparaissent dans le roman. Ce sont majoritairement des portraits masculins, qui entrent en interaction et en conflit avec Nat, et qui mettent en exergue des thématiques récurrentes de l'écriture de Sara Mesa, à savoir les relations de pouvoir et de domination/soumission hommes/femmes, déjà présentes dans *Cuatro por cuatro*², *Cicatriz*³, *Cara de pan*⁴ et maintenant dans *Un amor*. Derrière ces portraits souvent masculins, antagoniques et conflictuels, surgit le portrait de Nat et ses différentes facettes, pour interroger dans sa complexité les jeux de pouvoir et de domination.

Nous nous demanderons donc comment, à travers des portraits masculins, antagoniques, qui s'opposent ou se répondent, se manifeste le portrait de Nat et dans quelle mesure ils font transparaître les questions de pouvoir et de domination hommes/femmes.

Derrière les portraits opposés du propriétaire et de Píter, dans la première partie du roman, se découvre le portrait d'une Nat angoissée, silencieuse, soumise et en manque de confiance. Face à eux, le portrait d'Andreas est dans un premier temps idyllique, tout comme leur histoire d'amour, mais il évolue pour montrer un visage d'Andreas éloigné de celui imaginé par Nat. Celle-ci se révèle alors comme une femme jalouse, sur le point de perdre son pouvoir de séduction. Enfin, le dernier portrait d'importance du roman est sans aucun doute celui de Sieso, le chien sauvage de Nat. Il est le double de sa maîtresse. Tous deux semblent incapables de s'intégrer à La Escapa et d'accepter ses normes implicites. Ils apparaissent comme des intrus venus brisés l'ordre établi d'une communauté.

I. « EL CASERO » ET PÍTER : DEUX PORTRAITS EN CONFLIT

Le portrait de Nat est assez imprécis. Nat est une traductrice littéraire, nouvellement arrivée à La Escapa, et dont la situation économique est compliquée. Il n'y a aucune description physique ni

2 Sara MESA, *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

3 Sara MESA, *Cicatriz*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

4 Sara MESA, *Cara de pan*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

d'éléments sur son identité, son nom de famille, son âge, ni sur les raisons qui l'ont poussée à s'installer seule à La Escapa. Sara Mesa justifie ce manque d'informations en comparant cette première rencontre avec Nat à une première rencontre que nous pourrions faire dans la vie :

Me gusta desdibujar los pasados de los personajes porque, cuando conocemos a alguien, esta persona no suele llegar a nosotros con un libro de instrucciones ni unos antecedentes explicados. Somos nosotros mismos los que los vamos deduciendo a medida que la conocemos. En ese sentido, no me gusta que se le exija más a la ficción de lo que se le exige a la vida. Dejo que el personaje se vaya colocando, que podamos asistir a su forma de actuar y que sea él mismo quien desvele cómo es⁵.

Cette imprécision autour du personnage principal contraste avec la multiplicité des portraits des habitants de la Escapa présents dans les premières pages du roman et qui participent d'une volonté d'effet de réel. La protagoniste venant seulement d'arriver à la Escapa et ne connaissant encore personne, il est logique et réaliste que les premières pages soient consacrées aux portraits des personnages qu'elle rencontre pour la première fois. Le rapport physique, entre les yeux de Nat et le visage des autres personnages, est le premier contact direct entre eux. Ainsi les descriptions physiques se centrent-elles en priorité sur le visage, il y a une récurrence autour de la description du visage, des yeux, des cheveux, du nez ou de la bouche qui se répète à chaque nouveau portrait. Ce sont des portraits concis, mais suffisamment précis qui entrent en cohérence avec la focalisation interne et la volonté de l'autrice de ne pas donner plus d'éléments dans la fiction que ce qu'il se passe dans la réalité. Ces différents portraits dressent également celui de la communauté de La Escapa dans sa pluralité. Toujours de par cette volonté d'effet de réel, Nat y rencontre des personnages aux caractères multiples, et de générations, de conditions sociales et d'origines différentes. Parmi

5 Adrián VIÉRTEZ, « Sara Mesa: "No me gusta que se exija a la ficción más de lo que se le exige a la vida" », *Zenda* (blog), 15 octobre 2020. <<https://www.zendalibros.com/sara-mesa-me-gusta-que-no-se-le-exija-a-la-ficcion-mas-de-lo-que-se-le-exige-a-la-vida>> [Consulté le 24/05/2022].

eux, deux portraits d'hommes antagoniques se dégagent : celui du propriétaire de la maison que loue Nat, appelé dans le roman « el casero », et celui de Píter. Il s'agit de deux portraits filés qui se construisent au fur et à mesure des rencontres de Nat avec eux.

Le premier portrait qui surgit dans le roman est celui du propriétaire, appelé « el casero » ; il se construit essentiellement à partir de son attitude hostile et de la manière dont il s'adresse à Nat. Dès leur première rencontre, le portrait du propriétaire est connoté péjorativement : « su deterioro no tiene que ver con los años, sino con la expresión hastiada, con la manera de balancear los brazos y doblar las rodillas mientras avanza⁶ ». Qualifié ensuite de « hombre iracundo⁷ », la juxtaposition des adjectifs, « inculto, sucio, pobre⁸ », souligne son infériorité physique et sociale face à Nat. Cependant, cette impression n'est que très relative, car rapidement le propriétaire prend l'ascendant sur Nat et domine l'espace : « un hombre tan enjuto, piensa Nat, tan insignificante, y sin embargo con el poder de contaminar la casa en tan solo unos segundos⁹ ». La triple répétition de « tan » souligne le décalage entre l'apparence et l'être, ainsi que le mal-être de Nat face à lui. Il s'impose à tel point sur l'espace qu'il pénètre dans la maison de Nat sans lui demander son autorisation. Chez Sara Mesa, les espaces sont souvent associés aux rapports de domination/soumission, thématique centrale de son œuvre. Dans l'article « Un grito de protesta: *Silencio administrativo* o la pobreza en el laberinto burocrático », Beth A. Buttler remarque que « los espacios limitados, son parte de su estilo minimalista, punto de partida de su narración, son espacios que desorientan, controlan, oprimen, castigan y animalizan al ser humano¹⁰ ». À travers ce personnage, l'espace devient un élément de la domination masculine

6 Sara MESA, *Un amor*, op. cit., p. 10.

7 *Ibid.*, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 62.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 Beth A. BUTTLER, «Un grito de protesta: *Silencio administrativo* o la pobreza en el laberinto burocrático», In César FERREIRA, Jorge AVILÉS DÍZ (éd.), *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 2020, p. 212.

sur les femmes, et ce d'autant plus que Sara Mesa s'est inspirée de l'expérience d'une amie pour le créer :

Una amiga me contó que su casero no dejaba de invadir su intimidad. Y que ella, por educación, no se lo impedía. Es lo que le pasa a Nat, y lo que nos pasa a muchas mujeres. Hemos sido educadas así, para ser asquerosamente sumisas¹¹.

À travers le portrait du personnage du propriétaire, Sara Mesa entend représenter la domination des hommes sur les femmes et la soumission presque innée de ces dernières. Le portrait de dominant du propriétaire se reflète également dans ce qu'il dit et la manière dont il parle. Les descriptions qu'il fait des femmes sont toujours empreintes de généralités : « Están todas locas, son unas maniáticas¹² ». Lors d'un autre échange, les mêmes généralisations reviennent, en y incluant cette fois le cas de Nat :

Sois todas iguales. Os pensáis que esto es el cielo con estrellitas por la noche y los corderitos balando por la mañana. Y luego venís con que si los mosquitos, que si la lluvia, que si los hierbajos. Mira, demasiado que te rebajé el precio. ¿O no te lo rebajé? ¿Ya no te acuerdas? Cuando has tenido algún problema, ¿no te lo he solucionado? ¿No vine a arreglarte el grifo? Oh, entonces también te pareció fatal. A vosotras no hay quien os entienda. Mira, tengo cosas más importantes que hacer. Dame el dinero del mes y déjame en paz¹³.

Le passage de la deuxième personne du pluriel à la deuxième du singulier met en évidence cette généralisation autour des femmes, parmi lesquelles Nat ne fait pas exception. Les questions rhétoriques et les impératifs pour contredire Nat et la réduire au silence apparaissent à chacune de leurs discussions au style direct. S'y ajoute une accumulation de verbes de parole (decir, argumentar, explicar) au style indirect. Il prend possession de la parole pour dominer Nat et, à travers elle, toutes les femmes. Le portrait de cet homme machiste

11 Laura FERNÁNDEZ, «Sara Mesa: “Si no te sientes deseada, como mujer estás perdida”», *El País*. <<https://elpais.com/cultura/2020-09-02/si-no-te-sientes-deseada-como-mujer-estas-perdida.html>> [Consulté le 24/05/2022].

12 Sara MESA. *Un amor*, op. cit., p. 35.

13 *Ibid.*, p. 62.

se dégrade encore à la toute fin du roman. Du machisme verbal il passe à la violence physique, en agressant sexuellement Nat, dans un déchaînement de violence mis en avant par les multiples gérondifs de l'extrait : « *atrapándola, apretándose contra ella, presionándola, echándola contra la pared, retorciéndole el brazo, amenazándola*¹⁴ ». Le portrait du propriétaire se tisse donc autour de ses actes et de ses paroles plus qu'à partir de son apparence physique. Se dessine l'image d'un homme violent et machiste. Son portrait incarne la domination des hommes sur les femmes, comment ils passent d'une domination spatiale et verbale à la violence physique. L'absence de description physique reflète la peur de Nat face à lui ; elle ne retient que son attitude menaçante, et témoigne du fait qu'il ne l'attire pas. Ne pouvant ou ne souhaitant utiliser son pouvoir de séduction en sa présence, toute description physique est inutile, contrairement à Píter et Andreas, dont les portraits physiques sont particulièrement détaillés.

Le deuxième portrait masculin important est celui de Píter, un voisin de Nat, qui travaille comme verrier. Son portrait se construit dans un premier temps de manière opposée à celui du propriétaire. Il s'avère mélioratif : « *Alto y fuerte, tiene la piel curtida por el sol, las manos gruesas y agrietadas y una mirada decidida pero apacible. Lleva el pelo largo, cortado a trasquilones, y su barba tiende al pelirrojo*¹⁵ ». Plus Nat et Píter se rencontrent, plus elle semble tomber sous son charme et plus le portrait de Píter s'approche de la perfection :

De hecho, su cuerpo es atractivo y firme, su robustez resulta indudablemente erótica. Por otro lado, es innegable que se desvive por agradar: es encantador, buen vecino, sabe de libros, música y películas [...]¹⁶.

Cette description hyperbolique le présente comme un homme agréable, qui rassure Nat : « *alguien conocido, alguien amable, alguien que le está sonriendo al fin*¹⁷ ». La triple répétition de « *alguien* » donne l'impression que Píter est une exception dans

¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

le paysage de La Escapa. Le portrait physique et le portrait moral semblent se correspondre. À cette première impression de perfection, s'ajoute le fait que Píter apparaît comme un homme sûr de lui, un homme d'expérience. Chaque rencontre est l'occasion de le rappeler avec une prolifération de termes : « movimientos secos y seguros, eficientes¹⁸ », « seguridad incontestable, seguridad del experto », « muy profesional, muy específico », « paso deportivo, erguido, pero flexible », « tan elegante, tan diferente », « este tipo de orgullo relacionado con la legitimidad¹⁹ ». Le rythme binaire marqué par la répétition des adverbes « muy » et « tan » souligne l'admiration de Nat pour Píter. Le portrait de ce dernier est donc particulièrement mélioratif, à l'opposé de celui plus rude et machiste du propriétaire. Cependant, derrière la perfection se cache en réalité une autre forme de pouvoir masculin. Des contradictions viennent ternir cette image idyllique : « Nat piensa que Píter, contradiciendo su imagen apacible e incluso el sobrenombre por el que se le conoce, busca siempre el conflicto²⁰ ». Píter incite constamment Nat à s'opposer à son propriétaire. Le sujet est central dans leur conversation et est l'occasion pour Píter de prendre lui aussi possession de la parole comme le montrent les expressions verbales : « le dice que », « le pregunta », « le sugiere », qui apparaissent au discours direct et indirect. De plus, l'obstination de Píter à vouloir que Nat s'intègre dans la communauté de La Escapa renforce l'impression de supériorité de celui-là sur celle-ci :

La tendencia de Píter a entrometerse en todo, ese tono de consejo basado en la supuesta voz de la experiencia —por ser hombre, por ser mayor, por llevar más tiempo en La Escapa, por ser amigo de aquellos a los que Nat apenas pone nombre—, no resulta tan grave como para impedir su amistad²¹.

Malgré la nuance finale, l'incise et la répétition anaphorique de « por » éclairent sur la supériorité de Píter sur Nat. Face à

18 *Ibid.*, p. 16.

19 *Ibid.*, p. 23.

20 *Ibid.*, p. 28.

21 *Ibid.*, p. 47.

cette apparente assurance, cette dernière ressent une certaine gêne (« intranquila », « malestar²² », « incomodidad²³ »), qui la pousse à se taire et à se résigner : « será inflexible y le reprochará su pasividad y su desidia. Así que prefiere no decir nada, quedárselo todo para ella sola²⁴ ». Píter ne semble donc pas être une aide face aux problèmes que peut rencontrer Nat avec son propriétaire. Il est l'incarnation des rapports conflictuels que souhaite mettre en avant Sara Mesa dans son écriture : « No puedo concebir la literatura sin conflicto, para mí esa es su esencia, no desde luego la perfección formal o la belleza²⁵. »

Ces deux portraits masculins, à la fois antagoniques et complémentaires, qui dominent la première partie, soulignent, en réalité, la soumission et l'infériorité de Nat face aux hommes et son mal-être au sein de La Escapa, renforcées par sa condition de femme seule et célibataire au sein de la ville. Elle se retrouve prisonnière de ses émotions, impression donnée par la répétition de termes comme « miedo », « vergüenza », « angustia », « dolor », qui donnent au roman une structure spiralaire. Le fond et la forme se rejoignent alors pour créer cette atmosphère angoissante dans laquelle évolue Nat. Elle semble également enfermée dans ses regrets passés ou présents comme en témoignent les verbes « poder » et « deber » employés à plusieurs reprises : « debió », « debería », « debía », « podía ». Ajoutés à son silence et à sa résignation, ces répétitions confirment son portrait de femme vulnérable. Devant faire face au délabrement de plus en plus important de sa maison et à ses difficultés financières, elle se voit contrainte d'accepter la proposition d'Andreas, coucher avec lui en échange de la réparation du toit de sa maison. Le portrait d'Andreas s'inscrit à l'opposé de celui du propriétaire et de Píter.

22 *Ibid.*, p. 18.

23 *Ibid.*, p. 24.

24 *Ibid.*, p. 38.

25 Nuria AZANCOT, « Sara Mesa: “La esencia de la literatura es el conflicto, no la perfección ni la belleza” », *El Español*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/20180921/sara-mesa-esencia-literatura-conflicto-no-perfeccion/339717666_0.html> [Consulté le 24/05/2022].

II. ANDREAS : UN PORTRAIT IDÉALISÉ

Avec Nat, Andreas est le personnage central de *Un amor*. Il est au cœur de la narration, puisque leur histoire d'amour occupe toute la deuxième partie du roman et lui donne son titre. Par conséquent, son portrait est celui qui est le plus détaillé et qui évolue le plus. Dans un premier temps, le portrait d'Andreas se caractérise par son opposition avec celui de Píter. Physiquement et mentalement, il est le double contraire de l'ami de Nat, comme le souligne l'énumération d'adjectifs lors de leur première rencontre : « no muy alto », « desgarbado », « moreno », « huidizo²⁶ ». Il est brun alors que Píter est blond, il est fuyant alors que Píter est sûr de lui. La deuxième rencontre ne fait que confirmer ce premier portrait et ce d'autant plus qu'il ne correspond pas au surnom, « l'Allemand », qui lui est donné :

No es alemán ni tiene el aspecto que se le presupondría a un alemán según la caricatura —claro está— del germánico alto, rubio y fuerte. Al revés, ese hombre es menudo y oscuro, y tiene el pelo ralo, con entradas. Su nariz ancha y fea, el bigote que se curva hacia abajo y las gafas de miope no lo hacen precisamente exótico, sino al revés, rematadamente local²⁷.

La répétition de « al revés » ne fait que renforcer l'insistance autour des adjectifs péjoratifs qui caractérisent son portrait peu avantageux. Contrairement à Píter, Andreas parle peu, il est solitaire et ses seuls échanges avec la communauté de La Escapa se résument à la vente des légumes qu'il cultive. Son portrait s'associe étroitement à la campagne, là où Píter était un homme de la ville. Il ne fait que s'opposer à celui de Píter jusque dans les échanges entre lui et Nat. Andreas ne juge pas Nat, il ne l'oblige pas à se rebeller et son discours semble aussi finalement plus professionnel et expert que celui de Píter. En effet, quand Nat évoque les infiltrations au niveau du toit, Andreas énonce rapidement les différentes étapes de la réfection, comme le mettent en évidence les liens logiques, « primero », « después », « por último²⁸ », et les verbes d'action

26 Sara MESA. *Un amor*, op. cit., p. 38.

27 *Ibid.*, p. 57.

28 *Ibid.*, p. 64.

en lien avec le lexique de la toiture : « evaluar la rotura », « buscar tejas similares », « entejar la zona afectada », « canalizar el exceso de agua²⁹ ». Ces détails n'apparaissent jamais chez Píter ; il ne donne aucune solution concrète à Nat et se contente de l'encourager à entrer en conflit avec le propriétaire, ce qui n'est pas le cas d'Andreas. Píter est un homme de paroles, alors qu'Andreas se présente comme un homme d'actions. Le portrait d'Andreas évolue donc de manière méliorative. Il se rapproche de la perfection quand Nat tombe amoureuse de lui après avoir accepté de coucher avec lui en échange de la réparation du toit.

Le narrateur, à travers le regard de Nat, dresse alors un portrait parfaitement symétrique à celui de Nat. Comme elle, dans les premiers instants de la relation, Andreas apparaît comme un homme parlant peu, solitaire, froid et distant. Le sentiment de honte, souvent présent chez Nat, transparait également chez Andreas. La fusion des corps est telle que, plus que des amants, ils semblent être frère et sœur : « En el sendero que recorren juntos no hay angustia, miedo ni obscenidad, no hay timidez ni ultraje. Desnudos, el uno junto al otro, son como dos hermanos³⁰ ». Le rejet des émotions négatives renforce cette idée de fusion, même si celle-ci ne dure que le temps de la nudité et du contact physique : « sus cuerpos ya handejado de ser aliados y se han convertido otra vez en enemigos³¹ ». Nat est sous le charme jusqu'à ne plus voir la laideur d'Andreas :

Lee sus facciones y descubre en ellas una marcada majestad: su rostro es como debe ser, piensa, y de ninguna otra manera posible. Aislados unos de otros, los rasgos carecen de belleza, son incluso vulgares: la nariz ganchuda, los labios embebidos bajo el bigote áspero y canoso, las sombras violáceas que marcan aún más las cuencas de los ojos. Pero el conjunto la subyuga³².

Se répètent les adjectifs peu élogieux du portrait physique d'Andreas, mais la conclusion introduite par « pero » met en

29 *Idem*.

30 *Ibid.*, p. 95.

31 *Ibid.*, p. 96.

32 *Ibid.*, p. 110.

évidence le décalage entre la perception de Nat et la réalité. Elle idéalise complètement Andreas et sa relation avec lui. À son contact, le portrait de Nat évolue également. Il ne fait plus état d'angoisse ou de manque de confiance. S'opère en elle une transformation profonde (« una metamorfosis », « una transformación radical »), qui se caractérise par un appétit sexuel débordant : « se ha transformado en un ser hambriento³³ ». La métaphore filée du venin traduit comment le corps d'Andreas est venu habiter le sien et s'imposer sur elle, avec une prolifération de termes renvoyant à l'invasion : « está ahora dentro de ella, habitándola, inoculó en ella su veneno, lo transportaba consigo, el veneno continuó expandiéndose, invadiéndola, él se impuso, imposición³⁴ ». Elle n'est plus une femme frigide ni réservée, mais une femme avide de sexe, impatiente de retrouver l'être aimé. La relation commerciale laisse place à une relation romantique.

Cependant, quand elle découvre une autre facette d'Andreas, le retour à la réalité est brutal. Contrairement au premier portrait établi, Andreas n'est pas uniquement un homme de la campagne, mais aussi un homme de la ville. Quand il décide de rejoindre un ami pour travailler dans une entreprise de topographie, le champ lexical associé au personnage n'est plus celui des champs, mais celui du monde de l'entreprise : « cartera de clientes », « proyectos urbanísticos », « obras públicas³⁵ ». L'écart entre l'imagination de Nat et la réalité s'accroît encore quand Andreas lui apprend qu'il a été marié à une femme plus jeune que lui. La longue énumération suivante souligne les multiples contradictions apparues peu à peu :

Le atrajo la imagen que ella se había construido de él —o quizá la que él mismo quiso dar—: un hombre de campo, sin posibilidades de cambio, que hacía mucho tiempo —¡él mismo se lo dijo!— que no había estado con una mujer. Un hombre que había perdido la capacidad de seducir —si es que alguna vez la tuvo—, que se veía obligado a proponer un trueque de bienes como si viviera en

33 *Ibid.*, p. 96.

34 *Ibid.*, p. 93-94.

35 *Ibid.*, p. 111-112.

un poblado primitivo, desconociendo las reglas elementales de la cortesía. Un hombre que posiblemente nunca salía de allí o, si lo hacía, era solo para acarrear cajas de verduras que él mismo cultivaba. Un hombre tosco, sin cultura, que vivía en el campo desde niño adaptándose instintivamente a cualquier territorio como un perro abandonado. Un hombre que solo, únicamente, con humildad y torpeza, pedía que ella *le dejase entrar*, como quien mendiga ante una puerta. La inexperiencia de él la engrandecía a ella, la hacía poderosa. La carencia de él era, para ella, su riqueza. Ese hombre, sin embargo, estudió una carrera universitaria. Vivió en la ciudad durante muchos años. Estuvo casado. Casado con una chica muy joven, presumiblemente atractiva. Se divorció. Ha seguido los ritos normales de la vida, los habituales³⁶.

La répétition anaphorique de « un hombre » qui se transforme en « ese hombre » et le passage de l'imparfait au passé simple traduisent la rupture qui s'est opérée entre les pensées de Nat et la réalité. Contrairement aux portraits du propriétaire et de Píter qui symbolisent le sentiment d'infériorité de Nat, celui d'Andreas faisait ressortir en elle un sentiment de supériorité, de pouvoir, de puissance, qu'elle ne se connaissait pas, basée sur sa capacité à séduire, chose dont était, semble-t-il, incapable Andreas. Mais ce pouvoir de séduction de Nat est remis en question par les révélations sur l'identité d'Andreas, tel que le justifie Sara Mesa :

Si no te sientes deseada, como mujer estás perdida. [...] Nat es consciente por primera vez en su vida que puede perder ese poder, y eso, de alguna manera, lo desencadena todo³⁷.

La découverte de cette autre réalité fait perdre à Nat ce pouvoir qu'elle pensait détenir et la renvoie de nouveau à ses angoisses, ses doutes et son infériorité. Le décalage entre son imagination et la réalité est perceptible dans la différence entre le discours indirect libre, qui laisse libre cours aux pensées idéalisatrices de Nat, et les discours direct et indirect de leurs échanges qui révèlent la réalité du personnage d'Andreas et ses multiples facettes, ainsi que les

³⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

³⁷ Laura FERNÁNDEZ, *art. cit.*

incompréhensions qui existent entre eux. Ce décalage donne l'impression qu'elle vivait avec lui dans la tromperie, le mensonge, qu'elle s'est laissé duper et que leur relation n'était bien, en fait, qu'économique ou purement intéressée de la part d'Andreas. Semblent se confirmer les portraits d'Andreas dressés par Píter et la voisine : « es un chapucero³⁸ » et « es un hombre oscuro, es manipulador y sucio³⁹ ». Au fur et à mesure que se transforme son portrait, Nat devient jalouse. Cette jalousie transparaît jusque dans ses actions — elle suit Andreas, multiplie les allers et retours entre sa maison et la sienne, fouille dans ses affaires — et ses pensées. Dans la deuxième partie du roman, le style indirect libre est omniprésent. Comme le commente Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*, le style indirect libre, qu'elle nomme monologue narrativisé, gomme la distance entre le narrateur et le personnage et permet de mieux cerner son intimité et sa langue propre :

Il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. [...] Il y a une accumulation de questions, d'exclamations, de répétitions, d'affirmations outrées, de tournures familières, en nombre bien plus grand que dans un récit normal⁴⁰.

En effet, dans cette deuxième partie du roman, les interrogations de Nat sont nombreuses, rendant compte de la langue propre intérieure de Nat et traduisant ses doutes à propos d'Andreas : « ¿Por qué está Andreas con ella? ¿Porque no ha conseguido nada mejor? ¿Porque es quien tenía más a mano⁴¹? » La troisième personne crée une distance nécessaire avec le portrait très intimiste de Nat, un investissement narratif moindre souhaité par Sara Mesa, pour mieux rendre compte encore des mécanismes qui conduisent Nat à l'autodestruction :

38 Sara MESA, *Un amor. op. cit.*, p. 86.

39 *Ibid.*, p. 176.

40 Dorrit Claire COHN, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 122.

41 Sara MESA, *Un amor. op. cit.*, p. 130.

Si con Nat hubiese empleado la primera persona, creo que el entramado obsesivo que recorre la novela habría resultado demasiado pesado por introspectivo; es esa falsa primera persona, ese estilo indirecto libre el que me permite salir, ponerme a una distancia adecuada sin alejarme en ningún momento de su punto de vista⁴².

Le portrait d'Andreas déconstruit le cliché romantique de l'histoire d'amour souhaitée par Nat. Le pouvoir qu'elle pensait détenir à son contact n'existe pas et l'homme est ici associé à la tromperie, à la dissimulation, au manque d'authenticité. Derrière les multiples facettes du portrait d'Andreas, se révèlent aussi celles de Nat : une femme tantôt angoissée et soumise, tantôt amoureuse, tantôt jalouse, tantôt apeurée de perdre son pouvoir de séduction. Dans la troisième partie du roman, le portrait de Nat évolue encore. Elle apparaît comme une femme en rupture avec la communauté, qui ne s'intègre pas, qui ne comprend pas les normes implicites du groupe. Son portrait se construit alors en comparaison avec les animaux, omniprésents dans le roman.

III. SIESO, LA VIPÈRE, LA FOURMI : DES ANIMAUX-INTRUS

Dans *Un amor*, les animaux sont omniprésents, du chien Sieso à la chatte Ly, des insectes qui envahissent la maison de Nat à la fourmi qui ne suit pas le chemin de la colonie à la toute fin du roman. Le portrait du chien Sieso est très intéressant, car, à travers lui, se dessine celui de sa maîtresse, Nat. Dans une interview à Elvira Liceaga pour la *Revista de la Universidad de México*, Sara Mesa dresse le portrait de Sieso :

Y también diré que, además de las personas del pueblo, hay un personaje fundamental: Sieso, el perro que el casero le consigue a Nat. Un animal callejero, feo, solitario y sin educación. Un perro que no quiere dueño. Tal vez la relación que establece con él nos da las claves para entender las ligaduras que Nat tiene con los seres humanos⁴³.

42 Adrián VIÉITEZ, *art. cit.*

43 Elvira LICEAGA, «Un amor, Sara Mesa. Caminar hacia dentro», *Culturau-nam*, Revista de la Universidad de México, *Futuro, crítica, diciembre de 2020*.

Le premier portrait est aussi péjoratif que celui du propriétaire : « es un chucho grisáceo de patas altas, con el hocico largo y el pelo áspero. Está ligeramente empalmado⁴⁴ ». Le propriétaire insiste sur le caractère solitaire du chien : « No va a ganar un concurso de belleza. [...] No tiene bichos ni nada malo. Es joven, está sano. Tampoco como mucho, no tienes ni que preocuparte. Él rebusca por aquí y por allá. Él se apaña⁴⁵. » Sieso se caractérise donc par son portrait péjoratif, fuyant, absent, comme apeuré (« se aparta cojeando », « se escabulle con el rabo entre las patas », « carácter esquivo », « arisco », « impenetrable », « como si no estuviese en absoluto⁴⁶ »), un portrait finalement semblable à celui de Nat et à la peur qu'elle ressent vis-à-vis du propriétaire. Píter, qui déteste l'animal autant qu'il déteste le propriétaire, et toujours dans cette attitude de conflit, le qualifie de « el más inútil de todos⁴⁷ » et encourage Nat à adopter un autre chien, plus dans la norme, un chien qui serait semblable aux autres chiens de La Escapa :

Hasta el perrillo de la tienda, un mestizo de chihuahua extremadamente nervioso, es mucho más simpático. Todos los que encuentra por los caminos —y hay montones— corren hacia ella si los llama. Muchos buscan comida, sin duda, pero también caricias; son curiosos y entrometidos, necesitan saber quién es la nueva vecina que ha llegado⁴⁸.

Le côté extrêmement sauvage de Sieso entre en contradiction avec la personnification des autres chiens à travers les adjectifs « simpático », « curiosos », « entrometidos », comme s'ils étaient d'autres habitants de La Escapa. De plus, le nom « Sieso » renforce son aspect sauvage et l'éloigne d'une possible personnification. Le mot « sieso » désigne à la fois une personne antipathique, mais fait

<<https://www.revistadelainiversidad.mx/articles/1526164f-42a7-4f02-9947-7744e4be38a1/un-amor-sara-mesa>> [Consulté le 20/05/2022].

44 Sara MESA. *Un amor*, op. cit., p. 12.

45 *Ibidem*.

46 *Ibid.*, p. 15.

47 *Ibid.*, p. 17.

48 *Ibid.*, p. 15-16.

aussi référence à la dernière partie de l'intestin grêle et à l'anus. Cependant, Nat s'occupe de lui, le soigne et l'élève du mieux qu'elle peut. Sa perception des autres chiens évolue même, comme le démontre le portrait de la chienne de Píter :

El animal se deja hacer con mansedumbre y, en esa placidez — en la actitud de Píter—, Nat encuentra una gran delicadeza, pero un tipo de delicadeza artificial e impostada. Sieso jamás se dejaría limpiar así⁴⁹.

La délicatesse de la chienne contraste avec le caractère sauvage de Sieso, mais les rôles semblent s'inverser. Le côté artificiel de la chienne lui donne une connotation péjorative, comme si elle et Píter manquaient de sincérité et de naturel, alors que l'indépendance de Sieso est maintenant valorisée. Un parallélisme s'établit entre ce dernier et sa maîtresse. Dans un premier temps, elle essaie de l'éduquer, de l'attacher, elle l'emmène chez le vétérinaire, elle tente donc de le transformer pour qu'il rentre dans le même moule que les autres chiens, au même titre qu'elle cherche à s'intégrer à la communauté en discutant avec les voisins, en participant à des réunions de quartier ou à des barbecues. Elle laisse ensuite Sieso libre, acceptant son indépendance, alors qu'elle finit par comprendre qu'elle n'est pas faite pour vivre en communauté. Ce parallélisme entre les deux trajectoires occupe la dernière partie du roman —Sieso n'apparaît pas dans la deuxième partie, laissant place à l'histoire d'amour entre Nat et Andreas. Quand Sieso attaque au visage la petite voisine, Nat et son chien semblent se fondre l'un dans l'autre. Les champs lexicaux de la culpabilité et du sacrifice se réfèrent aussi bien à l'animal qu'à sa maîtresse. Nat se sent « como un animal acorralado⁵⁰ », contrainte de sacrifier Sieso pour contenir la violence de la communauté envers elle. Sieso est un « sacrifice de substitution » qui « a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater⁵¹ » pour René Girard dans *La violence et le sacré*. La relation de Nat avec Andreas est à l'origine de ce conflit entre

49 *Ibid.*, p. 45.

50 *Ibid.*, p. 63.

51 René GIRARD, *La violence et le sacré*. Paris : Hachette : Grasset, 1982, p. 27.

elle et la communauté. Les habitants de La Escapa rejettent Nat, comme ils rejettent Andreas, et donc leur relation —peut-être aussi à cause du caractère économique de ses débuts et de leur relation fusionnelle, presque incestueuse (« como dos hermanos⁵² »). Le terme de « honte », qui apparaît fréquemment dans le roman pour qualifier Nat et Andreas et les débuts de leur relation, n'est pas sans rappeler la maison des frère et sœur incestueux sur laquelle il est inscrit en majuscules rouges : « castigo de Dios » et « vergüenza⁵³ ». Après la mort de son frère, la sœur a dû fuir La Escapa, chassée par ses habitants. Bien que selon Píter « la gente es cada vez más tolerante, más civilizada⁵⁴ », l'histoire se répète et Nat doit quitter La Escapa. Avec *Un amor*, Sara Mesa propose comme une étude anthropologique et entomologique :

La de la llegada de un intruso a una comunidad es, en el fondo, una premisa narrativa clásica. A partir de ella, las posibilidades se despliegan. Suelo decir que a mí me gusta observar a los personajes —y cuando digo *observar* hablo figuradamente, porque al final ellos hacen lo que yo escribo—, asistir a sus comportamientos como si fuera una entomóloga, como si estuviera analizando insectos⁵⁵.

Les portraits de ces hommes et de ces femmes sont le reflet d'une communauté fermée, violente, avec des normes propres implicites, incapable de s'ouvrir à ce qui est différent ou qui ne respecte pas les codes imposés. Nat est une intruse, car elle est femme, elle est seule et se sent plus proche de ce qui est autre (Sieso, Andreas, les anciens Roberta et Joaquín, les gitans) que de ce qui est permis par la communauté. Nat se compare alors à d'autres animaux, comme la vipère qu'elle trouve un jour chez elle : « hasta una vulgar víbora tiene derechos de preferencia sobre el terreno. En cambio, ella, pase el tiempo que pase, nunca va a dejar de ser una intrusa⁵⁶ ». L'animalisation est

52 Sara MESA, *Un amor*, op. cit., p. 95.

53 *Ibid.*, p. 50.

54 *Ibid.*, p. 51.

55 Adrián VIÉITEZ, art. cit.

56 Sara MESA, *Un amor*, op. cit., p. 59.

presque totale à la dernière page du roman, quand Nat découvre une fourmi dissidente, solitaire, qui ne suit pas le chemin de sa colonie :

En la mano siente un cosquilleo, una hormiga. Descubre una hilera avanzando por la roca en la que se ha sentado, una hilera disciplinada salvo por el ejemplar que trepó hasta su mano: la díscola, la sediciosa. [...]

Alcanza cierta forma de paz, una revelación⁵⁷.

Grâce au contact des animaux qu'elle rencontre, elle comprend qu'elle n'est pas faite pour vivre en communauté et accepter les normes implicites d'un groupe. Elle saisit ainsi les raisons qui l'ont poussée à fuir à La Escapa, après le vol qu'elle avait commis dans son ancienne entreprise de traduction et ce, malgré le pardon de ses patrons :

Nat acabará haciendo un viaje interior, viviendo una revolución, no porque le ocurran grandes cosas, pero lo que le sucede le va a cambiar por completo y le permitirá ser capaz de interpretar hechos de su pasado⁵⁸.

CONCLUSION

Un amor se compose donc de multiples portraits qui se répondent, se complètent, s'opposent et évoluent. Cette diversité correspond au maillage narratif très complexe du roman. En effet, cela renvoie aux nombreuses répétitions qui fonctionnent en écho les unes aux autres et qui donnent au roman cette richesse narrative, loin de l'apparent minimalisme que pourrait suggérer l'œuvre dans un premier temps. Ces multiples portraits, principalement masculins, ont pour fonction de faire surgir celui de Nat, celui d'une femme angoissée, soumise, silencieuse, en rupture avec la société, et de mettre en lumière l'une des thématiques chères à l'écriture de Sara Mesa : les relations de pouvoir hommes/femmes et la soumission

⁵⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁸ «Sara Mesa: “Un amor” es muy ambigua, tiene mucho de la narrativa del sueño», *La Vanguardia*, 02/09/2020. <<https://www.lavanguardia.com/vida/20200902/483275328745/sara-mesa-un-amor-es-muy-ambigua-tiene-mucho-de-la-narrativa-del-sueno.html>> [Consulté le 25/05/2022].

de celles-ci face à la domination de ceux-là. À travers Nat, Sara Mesa met en évidence le machisme dont sont victimes les femmes, l'expertise des hommes qui serait supérieure à celle des femmes, la domination sexuelle et économique des hommes sur les femmes, les femmes nécessairement intruses et coupables. Face à ce pouvoir masculin, la femme ne peut opposer que son pouvoir de séduction. Elle est, de ce fait, réduite à son apparence physique, mais il s'agit d'un pouvoir éphémère, sans cesse contesté, et dont la concurrence est éternellement renouvelée, génération après génération. Sara Mesa propose donc un roman sur l'amour mais sans romantisme, loin de la simple histoire d'amour non-réciproque. *Un amor* est surtout un roman engagé, qui s'inscrit dans la lignée d'autrices qui invitent aussi à réfléchir sur la place des femmes dans la société, en particulier Marta Sanz, très proche littérairement de Sara Mesa, et chez qui se retrouve également, notamment dans ses romans noirs *Black, black, black*⁵⁹ et *Un buen detective no se casa jamás*⁶⁰, cette question de l'homme avide de pouvoir, prêt à tout pour défendre sa place et son argent, face à des femmes souvent vulnérables et qui n'ont que leur apparence physique comme seul argument.

59 Marta SANZ, *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama, 2010.

60 Marta SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama, 2012.

CHAPITRE III

AUTO PORTRAIT(S)

L'AUTO PORTRAIT D'UN FOU : MODÈLES ET ENJEUX DANS
YO, LOCO, DE ANTONIO ALTARRIBA ET KEKO

Jacqueline Phocas Sabbah
Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

L'œuvre que je me propose d'analyser, *Yo, loco*, de Antonio Altarriba (au scénario) et Keko — José Antonio Godoy — (au dessin), place les deux notions de portrait et d'autoportrait au centre de ses préoccupations et de son esthétique.

En premier lieu parce qu'il s'agit d'un récit qui se présente comme autobiographique, et qui donc, en tant que *cómic*, offrira à son lecteur non seulement une narration de soi mais une représentation dessinée de soi, autrement dit un autoportrait. Ensuite parce que cette autoreprésentation s'effectue essentiellement au regard de et sous le regard de Van Gogh, plus précisément de son célèbre *Autoportrait à l'oreille bandée* (1889).

Yo, loco apparaît comme le portrait à charge de notre société, d'un système qui, à proprement parler, nous rend fous, privilégiant le profit face à d'autres missions ou valeurs, ici concrètement la santé. Mais il nous donne à voir aussi l'évolution d'un protagoniste qui, complice au début, va peu à peu se confronter à ce genre de pratiques et remettre en question sa propre conduite. Ce retour sur soi se fera à partir d'un travail sur une série de figures fondatrices, figures toutes de la folie, auxquelles le personnage se mesure, se compare, jusqu'à s'y identifier totalement. C'est l'histoire, en somme, d'un personnage qui nous amène à redéfinir la notion de folie, réfutant son approche pathologique et assumant au contraire son caractère révélateur et dissident, voire nécessaire.

Cette communication aurait pu avoir comme sous-titre : « Autoportrait de l'artiste en fou », dans la mesure où, à travers une narration qui prend des allures de thriller et à la fois de récit autobiographique, *Yô, loco* réactive la figure et les fonctions du fou littéraire (Don Quichotte) et de l'artiste en prise à la folie (par des références croisées à la fois à Van Gogh et à Antonin Artaud), modèles avec lesquels finit littéralement et visuellement par se confondre le protagoniste. Nous tâcherons de voir comment, à travers l'enquête qu'il mène, le personnage parcourt un chemin personnel qui le conduit à se redéfinir jusqu'à s'assumer comme fou, démarche traduite dans des jeux de miroir avec trois œuvres essentielles : l'*Autoportrait à l'oreille bandée*, la gravure de Gustave Doré représentant Don Quichotte chargeant les moulins à vent et le traité, publié en 1947 par Antonin Artaud, sur Van Gogh précisément, *Van Gogh, le suicidé de la société*. Dans ce court essai, extrêmement violent, Artaud prend la défense de l'artiste interné de nombreuses fois dans des services psychiatriques et accuse la société de son époque d'avoir ainsi voulu bâillonner et discréditer une voix dissidente et transgressive. Selon lui, loin d'être fou, Van Gogh n'aurait été stigmatisé comme tel que parce qu'il représentait un danger :

Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. C'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre complices de certaines hautes saletés. Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités¹.

Nous analyserons quels glissements ou plutôt quel retournement dans la définition et l'appréciation de la folie suppose la revendication de tels modèles et par quelles techniques graphiques se produit cette métamorphose du personnage en fou.

1 Antonin ARTAUD, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris : Gallimard, 1974, p. 30-31.

Pour présenter sommairement l'ouvrage : *Yo, loco*, est le second *opus* de la *Trilogía del yo*, ensemble publié entre 2014 et 2021 : *Yo, asesino* en 2014, *Yo, loco* en 2018 et *Yo, mentiroso* en 2021, chez Denoël pour la France et Norma Editorial pour l'Espagne. Chacun des albums de la *Trilogía del yo* se propose de mettre en lumière les crimes perpétrés par la société, que ce soit dans le monde universitaire et les cercles de l'art (*Yo, asesino*), dans le monde des grandes industries pharmaceutiques (*Yo, loco*) ou dans le monde politique (*Yo, mentiroso*).

La trame de *Yo, loco* pourrait rapidement se résumer ainsi : le protagoniste, Ángel Molinos, est employé par la société OTRAMENT (Observatorio de Trastornos Mentales) pour élaborer des profils-types qui stigmatisent de supposés troubles mentaux, inventant des syndromes et des nomenclatures, dans le seul but de permettre aux laboratoires PFIZIN, leur partenaire américain, de développer leur pharmacopée et de vendre des médicaments prétendument adaptés à ce genre d'affections. Un de ses collègues, Narciso, lui fait part, avant de disparaître mystérieusement, de ses suspicions : l'entreprise ferait des tests sur des cobayes humains, et de ses scrupules : l'industrie pharmaceutique n'a aucunement comme but de soigner mais, au contraire, de rendre chroniques toutes sortes de maladies, de créer des addictions chez les patients, et, plus largement, d'uniformiser les comportements, stigmatisant toute forme de singularité caractérisée comme déviance, en somme de soumettre les hommes à un seul et unique patron.

Ángel se met à mener l'enquête. Tant dans les notes laissées par son collègue que par ses propres investigations et celles d'une autre employée, la Guinéenne Begoña, qui s'est donné pour mission de punir les agissements de OTRAMENT en Afrique (soutien aux dictatures, blanchiment d'argent, vente de médicaments frelatés), Ángel met à jour les mensonges et machinations, les intérêts financiers, les tactiques de lobbying et les compromissions politiques dont se rendent coupables non seulement son entreprise mais l'ensemble des groupes et institutions du secteur de la Santé, au niveau national et international.

Yo, loco se présente très clairement comme un réquisitoire contre le BIG PHARMA.

Les auteurs ont donc choisi de mêler deux genres : la formule autobiographique et le *género negro*. Les stratégies visuelles et narratives de ces deux modèles génériques — thriller, autobiographie — seront mises à profit pour mener à bien cette entreprise de dénonciation. Ainsi, les assassinats sanglants, les mises en scène macabres, les fausses pistes et les retournements de situation donnent à voir les agissements d'OTRAMENT pour ce qu'ils sont vraiment : du crime organisé. Par ailleurs, les auteurs utilisent les procédés de focalisation interne et intime, sur quoi se fonde l'autobiographie, en tirant partie du double système narratif, textuel et graphique, de la BD : il en va ainsi pour l'usage fréquent du contrepoint entre bulles de pensée ou cartouches (dans lesquelles la narration et la dénonciation sont assumées par le « Yo »), et l'image, c'est-à-dire, ici, la façade officielle et mensongère des choses. Ou, à l'inverse, pour les parallélismes et le jeu de correspondances entre les scènes oniriques dans lesquelles se noie le personnage, et qu'il retranscrit dans son journal intime, et des situations réelles, dont ses cauchemars apparaissent comme la version monstrueuse et surtout la traduction révélatrice.

Deux éléments spécifiques viennent donner corps, dans la BD, à cette conviction que, selon les termes d'Antonio Altarriba, « le monde est une immense trame conspirative » : l'architecture narrative elle-même, et le thème de la folie.



EN REALIDAD,
MÁS QUE LÚCIDO,
SOY PARANÓICO
JA, JA, JA

Car, au niveau de l'action, le protagoniste, Ángel, se trouvera, dans son enquête même, avoir été manipulé et la structure circulaire de l'ouvrage rend compte de cette idée d'enfermement et d'imbrication concentrique : son collègue Narciso travaille en réalité en collaboration avec la direction d'OTRAMENT, Service du personnel, section des vulnérabilités, et tout a été orchestré depuis le départ pour mettre à l'épreuve la fidélité d'Ángel à l'entreprise. La firme lui a même administré, à titre expérimental tout autant que pour aggraver ses tendances paranoïaques, des psychotropes qui sont à l'origine des cauchemars et hallucinations dont nous voyons le personnage être victime depuis la première planche. La dernière image, précisément, fait clairement écho aux premières cases : si Ángel, au début, cauchemardait, il se trouve à la fin comme prisonnier de son propre cauchemar, enfermé dans ce monstrueux paysage prémonitoire fait d'oiseaux torturés. Face au danger qu'il représente, OTRAMENT, dont il s'apprête à dénoncer les agissements, l'avale pour ainsi dire : Ángel termine emprisonné dans une capsule d'expérimentation, taxé de fou et devenu lui-même un cobaye.



Il incarne alors ce qui, selon Artaud, a été le destin même de Van Gogh :

Et où est dans ce délire la place du moi humain ? Van Gogh chercha le sien pendant toute sa vie [...]. Et il ne s'est pas suicidé dans un coup de folie, dans la transe de n'y pas parvenir, mais au contraire il venait d'y parvenir et de découvrir ce qu'il était et qui il était, lorsque la conscience générale de la société, pour le punir de s'être arraché à elle, le suicida².

C'est ici qu'entre en jeu la deuxième notion : la folie. Ce motif apparaît dans notre œuvre sous deux aspects : d'un côté la folie pathologisée, c'est-à-dire ces profils, précisément, mis en place par OTRAMENT pour codifier les notions de normal et d'anormal et créer un marché de malades à traiter.

À l'opposé, une figure de fou, peu à peu incarnée par Ángel, qui renoue avec la tradition classique qui lui reconnaissait une mission critique, révélatrice, visionnaire. C'est, nous l'avons dit, essentiellement autour du personnage de l'artiste que, dans la BD, ces fonctions de la folie vont se cristalliser. L'œuvre est, en effet, parcourue de représentations d'œuvres d'art — tableaux sculptures, installations — qui (en simplifiant) désignent et opposent deux attitudes du monde de l'art face à la société : d'une part l'art mercantile, représenté par la pulsion de collectionneur de Martín, PDG d'OTRAMENT, mais aussi par tous les plasticiens qui soumettent leur travail et leur créativité aux lois de l'argent et de la renommée (les auteurs en particulier pointent du doigt l'œuvre de Jeff Koons et de Murakami). À l'inverse, les trois figures évoquées (Don Quichotte, Van Gogh, A. Artaud) viennent incarner la revendication d'un art libéré non seulement du marché mais plus largement de la norme, un art qui luttera précisément contre la scénographie du réel orchestrée en sous-main par les intérêts des grands groupes. Tout le parcours d'Ángel consistera à s'assimiler à ces modèles pour pouvoir, à son tour, révéler et accuser. Son nom, Ángel Molinos, renvoie bien évidemment à la figure de Don Quichotte, et la référence est explicitement soulignée par la gravure de Gustave Doré que le protagoniste accroche dans son bureau et vis-à-vis de laquelle il définira à plusieurs reprises sa propre attitude. Ainsi, lorsqu'il prend la décision de s'attaquer à OTRAMENT, il reprend à son compte la folie de Don Quichotte, folie, qui, ici, devient au contraire lucidité :

2 *Ibid.*, p. 35-36.

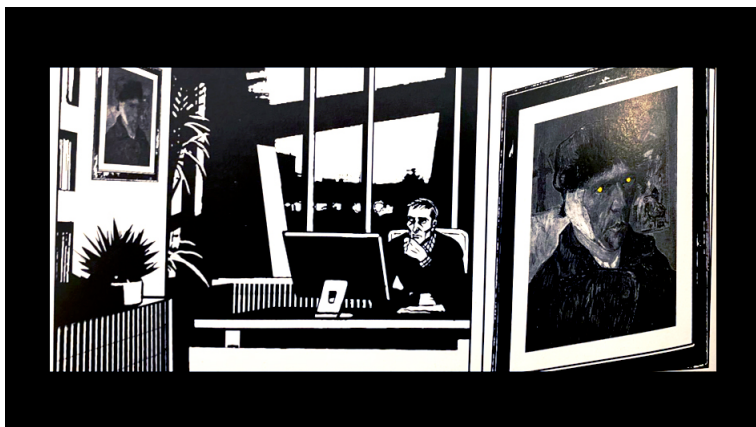


Nous passons, dans un retournement de perspectives, du fou qui confond réalité et illusion et prend des moulins à vent pour des géants, au fou qui, au contraire, accède à la face véritable des choses, qui voit et dit vrai.

Le passé de dramaturge, plus ou moins raté, du personnage le rattache également à cette autre figure de « fou » littéraire qu'est Antonin Artaud, lui-même interné, comme on le sait, pendant plus de 10 ans et dont Ángel avait, dans sa jeunesse, adapté le traité *Van Gogh, le suicidé de la société*. Cette assimilation à Artaud est telle que, dans les dernières planches, nous retrouvons intégralement, dans la bouche d'Ángel, enfermé et soumis à des électrochocs comme l'avaient été Artaud ou Van Gogh, des passages entiers du livre :



Enfin, en étroit rapport avec Artaud, la figure tutélaire de Van Gogh est l'Autoportrait de référence, auquel se mesure le protagoniste tout au long de son récit : faisant pendant, dans son bureau, à la gravure de Don Quichotte, le regard jaune de *l'Autoportrait à l'oreille bandée* fonctionne constamment comme modèle et miroir :



Je voudrais apporter rapidement quelques exemples dans lesquels on peut voir, tout d'abord, comment, à travers cet autoportrait d'un fou que nous propose *Yo, loco*, et par le regard halluciné qu'il porte sur le réel, s'exprime, paradoxalement, le projet de « ver las cosas como son ». Puis, dans un deuxième temps, je tâcherai de souligner quelques-unes des stratégies visuelles par lesquelles s'effectuent ces retrouvailles du personnage avec lui-même, toujours sous le regard de Van Gogh.

Dans les premières lignes de son épilogue, A. Altarriba fait référence, sur le ton de l'ironie, à la paranoïa dont il souffrirait depuis l'enfance :

En aquella época lo llamaban manía persecutoria, pero ya contenía la sospecha, insidiosa, obsesiva, de que el mundo entero conspiraba para haceme ver las cosas como no son. Arraigó la sensación de

que mi vida transcurría en un decorado de apariencia tranquilizadora, mera fachada sustentada por un armazón movido por engranajes inconfesables³.

Le personnage d'Ángel Molinos assume peu à peu ce credo et suit un cheminement dans lequel il prend conscience de la mise en scène mensongère dans laquelle nous vivons et qu'il entreprend de démonter. Ainsi, lors de la grand-messe, explicitement qualifiée de montage par Martín lui-même, organisée à Paris (sous la grande Arche de La Défense) avec l'aide de Jeff Koons, à l'occasion de l'inauguration d'une filiale d'OTRAMENT.



L'image du deltaplane renvoie très clairement à celle des ailes des moulins. Don Quichotte avait raison : les moulins SONT des géants et la notion d'illusion est alors du côté du marketing, de la gigantesque entreprise de manipulation publicitaire à laquelle se livre le BIG PHARMA. Il en va de même avec le symbole de la médecine et la pharmacopée, la coupe d'Hygie, qui devient, dans les visions cauchemardesques du personnage, un monstrueux serpent « distilador de veneno » :

3 Antonio ALTAR RIBA, KEKO, *Yo, loco*, Norma editorial, 2018, p. 128.



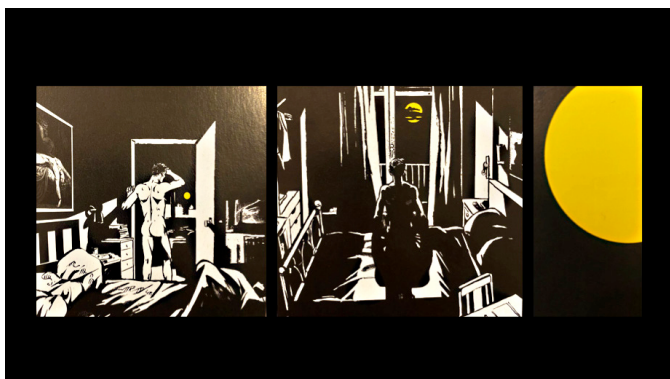
L'évolution d'Ángel et les métamorphoses qu'il fait subir aux symboles et images consistent donc à mener à bien des accusations que l'on peut taxer de folie (s'en prendre au BIG PHARMA) mais aussi à refuser de voir les choses comme elles ne sont pas. Il prend conscience d'avoir trahi ses valeurs et ambitions premières, à savoir la défense de la créativité, de la marginalité, de la liberté artistique, et, du même mouvement, s'élève contre « La trahison des images », pour reprendre le titre du célèbre tableau de Magritte. Magritte qui, dans cette même ligne, sera l'axe autour duquel s'élaborera le troisième volet de la *Trilogía del Yo* : *Yo, mentiroso* (cette fois autour de l'œuvre « Le fils de l'homme »). Le personnage, à travers son enquête, accède donc à une connaissance de soi, il retrouve une identité à laquelle il avait renoncé, celle de son patronyme Molinos, celle de son modèle artistique : Van Gogh.

Yo, loco, autobiographie dessinée d'un fou, nous invite ainsi à retourner les perspectives, à brosser un portrait où l'insanité, le non-sens ne sont plus imputables au sujet (Yo), mais à la société elle-même, insensée dans ses agissements.

Réhabiliter la folie conduit donc à lui assigner de nouveau un don de clairvoyance et de lucidité, une fonction de résistance et de dissidence car l'arme de défense contre toute insurrection de la pensée est toujours, comme cela avait été le cas pour Van Gogh, de taxer précisément l'esprit critique de fou : je cite ici les mots d'A. Altarriba dans l'épilogue : « Y la mejor estratagema para ocultar la red de conspiraciones que mueve nuestras vidas consiste en convencernos que creer en ellas es una locura⁴ ».

Cette revalorisation du regard du fou se traduit tout particulièrement par l'emploi d'un code de couleurs qui choisit de n'en conjuguer que trois : le noir, le blanc et le jaune.

Yo, loco, en effet, développe tout d'abord toute une esthétique du noir : que ce soit en choisissant le genre du thriller, le *género negro*, auquel il assigne de nouveau la fonction socialement critique qui était la sienne à l'origine, ou en offrant des représentations qui puisent beaucoup dans le romantisme noir, et l'on peut penser ici au Goya des *Desastres* ou des *Caprichos*, c'est-à-dire aux gravures en noir et blanc, où l'artiste a si souvent mis en scène cette notion de folie. Ensuite, au sein de cet univers en noir et blanc, se détache l'emploi du jaune, qui développe plusieurs symboliques. L'une d'entre elles est celle de la lumière nocturne, c'est-à-dire la lune, bien sûr, qui sert de code visuel pour indiquer au lecteur, à chaque fois, que va s'ouvrir ou que se ferme l'espace des songes clairvoyants du personnage :



4 *Ibid.*, p. 129.

Il s'agit bien là d'une lumière faite depuis la noirceur à laquelle est associée la folie. Ce sera alors dans les yeux fous de Van Gogh, repris par le regard halluciné d'Ángel en proie à ses visions que s'inscrira de façon privilégiée cette symbolique du jaune :



Dans les dernières planches de l'album, ce jaune sera d'ailleurs explicitement associé à l'œuvre de Van Gogh et à l'emploi qu'il faisait du jaune de Naples, connu pour être extrêmement chargé en plomb, ce qui l'aurait rendu malade de saturnisme et, prétendument, fou. C'est bien ainsi la figure de l'artiste maudit, du poète saturnien, voyant et « suicidé de la société », pour reprendre les termes d'Artaud, qui clôt *Yò, loco*, et en quoi se résout l'autoportrait du narrateur.

CONCLUSION

On peut se demander, au terme de cette analyse, qui est ce « Yo » défini comme fou, autrement dit, de qui l'œuvre brosse-t-elle l'autoportrait ?

Tout d'abord, bien sûr, il s'agit d'Ángel : rendu fou, au sens propre, intoxiqué, empoisonné par sa firme et, plus métaphoriquement, par les dysfonctionnements de notre société du profit qui crée des malades pour s'enrichir. C'est également la figure de l'artiste en lui qui est dépeinte et revendiquée, par un retournement

de la notion de folie où il redevient voyant et visionnaire, suivant en cela la définition de Rimbaud : « Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». On peut remarquer que Ángel, dans la dernière vignette, se confond avec l'autportrait de Van Gogh :



Jusqu'à présent, ce tableau et sa disposition dans les cases, par rapport à Ángel, ne se faisait jamais que de biais, de profil ou de trois-quarts. Les deux figures semblaient se jauger. À présent la représentation se fait de face. Ángel est, pour ainsi dire, entré dans le tableau, a pris la place du peintre dans l'*Autoportrait à l'oreille bandée*. En effet, la mise en page joue avec l'effet de cadre, et la vignette, en pleine page, reprend les codes de représentation d'un tableau, à ceci près que c'est maintenant le hublot de la capsule où est enfermé Ángel pour servir de cobaye qui fait office de cadre de la toile.

Par là-même, cette folie, érigée en marque de l'artiste, renvoie également aux auteurs de l'album. Car *Yo, loco* est une œuvre qui réfléchit à la place et au rôle de l'art et de l'artiste dans la société. La confusion des instances (auteur/narrateur/personnage) qui est propre à l'autobiographie, pour fictive qu'elle soit, est renforcée par les mots de A. Altarriba dans son épilogue, texte où il assume, à la première personne, les positions défendues par son personnage, et reprend l'exacte formulation du titre « Yo, paranoico ». C'est dire que

l'autoportrait sur lequel débouche *Yo, loco* est aussi celui des créateurs Antonio Altarriba et Keko, assignant ainsi à l'artiste une place en marge de la normalité et du normatif. Il renvoie, plus largement, au rôle qu'ils confèrent à la bande dessinée : démystification, critique, dénonciation, rôle que ce roman graphique assume pleinement.

Enfin, la dernière image de la BD, toujours, instaure un autre trompe-l'œil, en jouant également sur la notion de bord et en floutant les limites entre notre espace de lecteur et l'espace de la fiction. Le fond totalement noir donne l'impression que le visage d'Ángel se trouve pris dans l'épaisseur du livre, qu'il en surgit concrètement et que c'est nous que regarde le personnage, nous passant en quelque sorte le relais. La confusion des instances d'énonciation trouve ici son parfait équivalent graphique : le support qu'est la page et les contours dessinés de la vignette, c'est-à-dire la notion de planche et de case, sont gommés ; la représentation nous fait oublier son caractère fictif pour se fondre dans l'arrière-plan et venir se confondre avec la réalité. Toutes ces techniques condensées dans cet autoportrait de clôture renvoient donc, en miroir, au lecteur, au citoyen, *hic et nunc*, à nous-mêmes dans notre contexte bien réel. Elles nous invitent à nous identifier et à nous reconnaître dans cet autoportrait et rajoutent un avatar moderne à la figure du fou et à la symbolique du jaune : celui du lanceur d'alerte.

L'ÉCRITURE DE LA LISIÈRE ET SES MIROIRS :
L'(AUTO)PORTRAIT DANS L'ŒUVRE
DE GUSTAVO MARTÍN GARZO

Hélène Bastard
Sorbonne Université

Gustavo Martín Garzo est un auteur contemporain, originaire de Valladolid. Il a publié, à ce jour, plus de vingt romans ainsi que de nombreux contes, articles et récits. Si on lui demande : « ¿Cuál es tu relación con los personajes de tu obra? », l'auteur répond : « Me parece que me dejo llevar por ellos. Me doy cuenta de que son una especie de alter egos míos. No puedo evitarlo¹ ». Des personnages « alter-egos », une formule qui vient s'inscrire d'emblée dans cette réflexion autour du portrait et de l'autoportrait dans la fiction littéraire espagnole contemporaine.

Les notions de « portrait littéraire fragmenté, comme la vie humaine² » et de « miroir en éclats » pour interroger cet art de (se) peindre résonnent dans cette écriture fluide et mouvante qui se joue des codes littéraires et se libère de tout statisme. À la lisière du monde réel et de la forêt de l'intime, dans ce monde romanesque, le miroir renvoie à celui d'Alice ou encore à celui de l'Orphée de Cocteau : une porte ouverte sur le merveilleux et *l'inquiétante étrangeté*. La représentation de soi, plus que le reflet de Narcisse,

1 D'après un entretien que j'ai eu avec l'auteur, à Valladolid, le 24/11/2021, je l'en remercie vivement encore.

2 Appel à communication de la NEC+, « Portrait et autoportrait dans la fiction littéraire espagnole contemporaine (XIX^e-XX^e-XXI^e siècles) », colloque du 18 au 20 mars. En ligne : <<https://narrativaplus.org/les-manifestations-de-la-nec-conferences-rencontres-colloques/>> [consulté le 28/05/2022].

serait-elle alors l'histoire de sa métamorphose et la manière dont elle est racontée ?

Nous interrogerons cette notion de « portraits en miroirs » pour voir comment l'écriture réflexive de Gustavo Martín Garzo explore la fiction narrative et le « miroir du Je ou de l'Autre » en s'attachant plus particulièrement aux souvenirs ou à la voix qui raconte. Dans un premier temps, nous intéresserons au miroir de l'enfance avec les deux personnages de Daniel dans *Mi querida Eva* (2006) et *La carta cerrada* (2009) comme possible mirage d'autoportrait. Dans un second temps, nous examinerons les personnages-conteurs et les lisières de la voix : s'agit-il de transcender l'(auto)portrait dans le miroir en éclats de cet autre moi ?

I. LE MIROIR DE L'ENFANCE : LES PERSONNAGES DE DANIEL, MIRAGE D'AUTO PORTRAIT ?

L'enfance et la famille des deux Daniel, personnages et narrateurs de Mi querida Eva (2006) et La carta cerrada (2009).

Parmi les nombreux personnages qui peuplent le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo, notre attention peut se porter sur deux d'entre eux qui partagent le même prénom et des caractéristiques communes, tout en étant distincts. Il s'agit de Daniel, dans *Mi querida Eva* (2006) et de l'autre Daniel, celui de *La carta cerrada* (2009). Tous deux narrateurs de deux histoires différentes, ils en viennent néanmoins à évoquer leurs souvenirs et leur famille, en particulier, les étés passés dans le village paternel.

Dans *Mi querida Eva*, Daniel se souvient du *pueblo* et nous fait entrer dans l'intimité familiale, avec des scènes de la vie quotidienne, l'été dans ce village situé « *cerca de Medina de Rioseco* ». Il évoque en particulier sa mère dont il nous dresse le portrait moral : de la tristesse et l'ennui qu'elle éprouve dans le village natal de son époux, aux tensions et disputes entre conjoints. Daniel évoque également le fantôme de son frère Ángel, mort accidentellement à l'âge de neuf ans, en jouant avec l'arme de service de son père. Un drame aux répercussions durables sur la structure familiale, qui a façonné la construction de l'enfant qu'il était :

Mi hermano Ángel había muerto cuando yo tenía cuatro años, pero permaneció vivo durante toda mi infancia, pues mi madre no dejaba de hablar de él. Mi padre no lo soportaba y se iba de casa. Fue entonces cuando empezaron a distanciarse. [...] Mi madre no quería esa nueva vida. Pensaba que su misión era quedarse allí, al lado de su hijo, como si los niños muertos también necesitaran cuidados.

Había que rezarle todas las noches.

Luego mi madre se iba del cuarto y yo me quedaba solo. Entonces empezaba aquel mundo de sonidos misteriosos, de lejanas pisadas y dolientes respiraciones. El mundo de la terrible oscuridad, como si ésta fuera agua, agua negra que inundaba la casa llevando en su seno sus extrañas y aviesas criaturas, y con ellas a los muertos. Y yo temía que mi hermano Ángel pudiera aparecer³.

Cette évocation de l'enfance de Daniel dans *Mi querida Eva* peut sembler à première vue anecdotique, elle occupe seulement la fin du chapitre trois⁴, dans un récit enchâssé et une analepse coupés du récit principal (qui est centré sur le personnage de Eva, les retrouvailles de Daniel et Eva adultes et leurs souvenirs d'adolescence). Néanmoins, il s'agit d'un fragment qui reflète l'intimité de Daniel, le personnage-narrateur interrompt son récit principal pour se peindre davantage, laissant libre cours au dédale de ses pensées.

Cet extrait prend toute son envergure une fois que l'on entame la lecture de *La carta cerrada*. En effet, dès l'*incipit*, les deux récits se recourent et nous pouvons observer de nombreuses similitudes :

En mi madre había una herida que nunca se curaba, [...]. [...] la oía llorar por las noches. Lloraba porque su relación con mi padre era un desastre, lloraba por mi hermano, [...]. Yo iba a su cuarto a consolarla y tenía miedo a encontrarme con algo oscuro y desconocido⁵.

3 Gustavo MARTÍN GARZO, *Mi querida Eva*. Barcelona : Lumen, 2006, p. 97-98. Nous reviendrons sur cette citation, sur le personnage du frère mort et le monde obscur et mystérieux qui l'accompagne, dans la suite de notre analyse.

4 *Ibid.*, p. 87-106.

5 Gustavo MARTÍN GARZO, *La carta cerrada*. Barcelona : Lumen, 2009, p. 11.

Nous apprendrons par la suite que le personnage du frère mort, Antonio, à l'instar du personnage d'Ángel dans *Mi querida Eva*, a trouvé la mort accidentellement, en jouant avec l'arme de service de son père.

Si les deux Daniel sont distincts, on retrouve une configuration familiale très similaire et cela passe notamment, dans les deux romans, par l'évocation des étés passés dans le village paternel.

*Villabragima, le « pueblo » de Gustavo Martín Garzo :
la transfiguration de Tierra de Campos, un autoportrait détourné ?*

On reconnaît, bien qu'il ne soit pas mentionné, Villabragima, le village du père de Gustavo Martín Garzo. Situé à proximité de Medina de Rioseco, on entre et on accède à la place du village en passant sous un arc dont le sommet est une petite tour avec une horloge en son centre, près de l'église de Santa María. Un peu plus loin, se trouve une deuxième église, San Ginés. Si, à première vue, la description du village paternel du père de Daniel dans *Mi querida Eva*⁶ pourrait passer pour une description assez générale d'un village de Castille-et-Léon, en se rendant sur place ou en la comparant avec une photographie de l'endroit, nous retrouvons néanmoins, de manière extrêmement précise, chacun des éléments de la place et de son architecture :

Unos kilómetros más allá, siguiendo la franja de los campos de regadío, plantados de remolacha, maíz y alfalfa, estaba el pueblo de mi padre. El autobús se detenía en la plaza, nada más cruzar el arco, con su pequeña torre en el centro. Allí estaba el reloj, al que se accedía por unas horquillas de metal que, clavadas en la piedra, hacían las veces de escaleras⁷.

Le parallèle apparaît de manière plus explicite, dans *La carta cerrada*, avec la mention de l'arc et du nom des deux églises de

6 Gustavo MARTÍN GARZO, *Mi querida Eva*, op. cit., p. 87.

7 *Idem*.

Villabrágima : « Había dos iglesias en el pueblo, la iglesia de Santa María, que estaba situada junto al Arco, y la de San Ginés⁸ ».

C'est une autre œuvre de Gustavo Martín Garzo, *La calle del paraíso*⁹, qui nous donne les clefs d'analyse nécessaires pour comprendre l'importance de ce lieu. L'auteur évoque ses souvenirs d'enfance à Villabrágima :

Pero he hablado demasiado de Valladolid y tendría que haberlo hecho más de su provincia, y más en concreto de Tierra de Campos, y de Villabrágima, que es, por encima de todo, mi pueblo. En él he pasado todos los veranos de mi infancia y mi primera juventud. Veranos interminables que comenzaban a finales de junio, cuando terminaba el curso, y que llegaban a prolongarse más de tres meses¹⁰.

Il explique qu'il n'aimait pas passer ses étés là-bas en raison de la chaleur, du manque de commodités, de l'appel de la mer... Pourtant, son tout premier souvenir s'est cristallisé à Villabrágima :

Yo debía de tener dos o tres años y fui con mis padres a Villabrágima para ver la casa en que íbamos a pasar los veranos. Después de recorrer sus habitaciones, salimos al patio. Estaba cubierto de hierbas altísimas que, contempladas desde mi pequeña altura, debieron de parecerme la más intrincada de las selvas. Y aquí empieza mi recuerdo, ya que, de pronto, me descubrí solo. No sabía dónde estaba mi madre, de cuya mano me había soltado, y avanzaba por un mar de hierba que no parecía tener fin. Un suave viento empezó entonces a mecer la superficie de aquel mar. Recuerdo aquel sonido, y cómo de golpe el miedo se transformó en otra cosa, en un sentimiento de pertenencia. Como si de pronto hubiera descubierto que mi lugar en el mundo era ese. [...]

Nunca he olvidado ese instante y, tal vez por eso, mis recuerdos de Villabrágima siempre han ido unidos al sentimiento de que es el único sitio al que me debo de verdad. Puede que haya habido otros

8 Gustavo MARTÍN GARZO, *La carta cerrada*, op. cit., p. 134.

9 Gustavo MARTÍN GARZO, *La calle del paraíso*. Valladolid : El Pasaje de las Letras, 2006.

10 *Ibid.*, «La ciudad y la memoria», p. 71.

sitios donde haya sido feliz, pero en ninguno me he sentido más cerca de lo que soy. Las tardes pasadas en las eras, las excursiones en bicicleta, las jornadas de pesca en el río, el cielo lleno de vencejos, las noches estrelladas de verano, son los capítulos humildes y esquivos de esa memoria secreta de mi vida¹¹.

C'est ce tout premier souvenir de l'auteur et ce puissant sentiment d'appartenance que l'écriture semble dévoiler dans les souvenirs des deux Daniel. Lorsque je l'ai interrogé à ce sujet, Gustavo Martín Garzo a souligné, avec une étonnante lucidité, cette transposition de Tierra de Campos dans ses romans¹² :

El pueblo y el paisaje siempre remite a esa Castilla de Tierra de Campos. [...] De cierta forma es un poco el territorio mítico, aparece en *Tres cuentos de hadas*¹³, aparece en las novelas, se menciona a Medina de Rioseco y toda esa zona, los montes Torozos... Es una constante. Salvo en *La rama que no existe* cuyo paisaje es Cantabria, normalmente las novelas digamos, «más realistas», así entre comillas, siempre es una vuelta a esos sitios.

Ce retour constant au « territoire mythique » de Gustavo Martín Garzo, comme un lieu fabuleux, qui permet la parole, s'incarne plus particulièrement dans ces deux Daniel. Les souvenirs fictifs des deux personnages s'entremêlent aux souvenirs réels de l'auteur. S'installe alors un curieux jeu de miroirs et de superpositions. Nous avons deux personnages-narrateurs (Daniel) qui font d'une certaine manière leurs autoportraits puisqu'ils peignent leur intimité dans ces scènes familiales qui nous permettent de mieux comprendre leur construction à travers les souvenirs des enfants qu'ils étaient.

Toutefois, ces souvenirs se cristallisent autour d'un lieu, celui des deux villages paternels fictifs, très similaires, qui s'avèrent des projections dans la fiction du village réel de Villabrágima, « territoire mythique » de Gustavo Martín Garzo, où sont apparus ses propres premiers souvenirs d'enfance. Une lisière entre réalité et fiction se dessine ici à travers la transfiguration du lieu et ce jeu de réfraction.

11 *Ibid.*, p. 74-76.

12 Entretien du 24/11/2021.

13 Gustavo MARTÍN GARZO, *Tres cuentos de hadas*. Madrid : Siruela, 2003.

Apparaît alors un mirage : celui d'un éventuel autoportrait de l'auteur dans les autoportraits de Daniel. Mirage, car l'on croit percevoir ici les alter-egos que soulignait l'auteur dans les personnages qu'il crée. Mirage, car une fois passé ce phénomène de réfraction du miroir de l'enfance, il serait illusoire de chercher à superposer l'un ou l'autre Daniel à l'auteur réel.

Arrêtons-nous à présent sur le prénom de nos deux personnages. « Me llamo Daniel. ¿Recuerdan?, el profeta que sobrevivió a los leones¹⁴ » nous dit, dès l'*incipit*, le narrateur de *Mi querida Eva*. Un personnage dont le prénom est celui d'un prophète, peut-être pourrions-nous voir ici un clin d'œil aux romans de Gustavo Martín Garzo s'inscrivant dans la trame biblique (*El lenguaje de las fuentes, Y que se duerma el mar, No hay amor en la muerte*). Il s'agit également du prophète capable d'interpréter les songes du roi Nabuchodonosor et de voir l'Archange Gabriel.

Une voix capable de déchiffrer l'intime et de nous guider à la lisière du mystère. Le choix de ce prénom est sûrement loin d'être anodin pour des personnages-narrateurs dans lesquels pourrait se projeter la figure de l'auteur.

Le miroir de l'enfance sur les sillons de la voix

L'intimité familiale et les souvenirs d'enfance n'étaient que secondaires dans *Mi querida Eva*, trois ans plus tard ils constituent la trame de *La carta cerrada*. Ce second roman alterne les récits de cet autre Daniel et de sa mère pour peindre une histoire familiale qui se complète à travers l'écho de ces deux points de vue. Nous pouvons supposer que la première œuvre, *Mi querida Eva*, contient déjà, en puissance, la trame de ce qui deviendra *La carta cerrada*. Cela s'avère d'autant plus frappant lorsque l'on compare l'écriture des deux romans. Outre les similitudes des villages paternels des deux Daniel et de la configuration de la sphère familiale, on retrouve certains passages réécrits presque à l'identique. C'est le cas notamment de ce que nous pourrions intituler « l'anecdote de la bijouterie ». Ce passage apparaît pour la première fois dans

14 Gustavo MARTÍN GARZO, *Mi querida Eva*, op. cit., p. 9.

*Mi querida Eva*¹⁵. Dans l'analepse de ses souvenirs, Daniel se revoit enfant, fasciné par l'intimité de la cuisine de la maison familiale, un espace de confidences féminines et de conversations enjouées. Dans l'une d'elles en particulier, sa mère raconte à ses amies une « histoire vraie » qui lui serait arrivée alors qu'elle était jeune fille. Un joailler, ami de ses parents, se retrouva sans personnel. La jeune femme devint momentanément vendeuse à la bijouterie et l'aida également à prendre soin de son épouse paralysée. Le couvent voisin chargea le bijoutier de restaurer la parure de la Vierge. Une fois l'ouvrage terminé, il appela la jeune femme, lui fit revêtir les bijoux sacrés et la supplia de s'enfuir avec lui. Surprise par cette offrande, qualifiée de « ofrecimiento sacrílego », elle refuse, s'enfuit et garde le secret car : « le conmovía la idea de que aquel hombre, que era sumamente religioso, hubiera estado dispuesto a condenarse para toda la eternidad [...] con tal de conseguir su amor¹⁶ ». On retrouve les mêmes formulations et cette anecdote réécrite avec très peu de variations dans *La carta cerrada*¹⁷. Cette fois, l'extrait est situé au début de l'œuvre et permet de caractériser le personnage de la mère de Daniel au travers des histoires qu'elle raconte et au pouvoir de fascination qui en découle.

Ce n'est pas la seule occurrence de ce procédé d'écriture et de réécriture en miroir dans le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo. Nous pourrions citer par exemple « l'anecdote du train » qui apparaît dans *Las historias de Marta y Fernando*¹⁸ (1999) et qui réapparaît vingt ans plus tard dans *La rama que no existe*¹⁹ (2019) : un personnage rattrape *in extremis* un enfant sur le point de tomber d'un train. Il s'agissait d'une anecdote biographique de l'auteur qui s'était lui-même retrouvé dans cette situation. Pour l'anecdote de la bijouterie, elle n'est pas biographique, mais réelle, l'histoire a

15 *Ibid.*, p. 100-103.

16 *Ibid.*, p. 103.

17 Gustavo MARTÍN GARZO, *La carta cerrada*, op. cit., p. 36-38.

18 Gustavo MARTÍN GARZO, *Las historias de Marta y Fernando*. Barcelona : Destino, 1999, p. 92.

19 Gustavo MARTÍN GARZO, *La rama que no existe*. Barcelona : Destino, 2019, p. 102-105.

été rapportée à l'auteur par un proche et lui a fait forte impression. L'histoire vraie racontée par la mère de Daniel l'est donc à plusieurs titres. Au-delà de ces considérations, ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont l'écriture se saisit de cet événement pour donner vie à l'un des personnages du roman qui, à son tour, donne corps, dans la fiction, à cette histoire racontée dans un récit enchâssé. Nous avons ici ce que nous pourrions appeler un *moment de capture dans l'écriture* : une anecdote (biographique ou réelle) se transforme en une scène de fiction qui apparaît, disparaît et réapparaît dans l'œuvre romanesque de l'auteur, transformée et à la fois identique dans un contexte plus ou moins similaire, presque sous la même forme.

À la lisière du paradoxe, cette écriture en miroir nous invite à nous focaliser davantage sur ces épisodes. L'anecdote de la bijouterie porte notre attention sur le récit fait par la mère de Daniel sur sa propre vie. Là où nous pourrions attendre un portrait physique ou moral du personnage de la mère fait par Daniel, c'est autre chose qui se joue, l'écriture se focalise sur la voix du personnage, sa manière de raconter et de s'emparer du récit. Le personnage-narrateur de Daniel s'éclipse et le personnage qu'il s'apprêtait à décrire, celui de sa mère, s'empare du récit et narre à son tour une partie de son histoire. Le portrait du personnage deviendrait-il alors, le *portait d'une voix* ? Il y aurait là une affirmation surprenante qui nous invite à étudier de plus près ces personnages-narrateurs ou personnages-conteurs, ainsi que les lisières de la voix : manière de transcender l'(auto)portrait ou miroirs en éclats de cet autre moi ?

LES PERSONNAGES-CONTEURS ET LES LISIÈRES DE LA VOIX :
MANIÈRE DE TRANSCENDER L'(AUTO)PORTRAIT
OU MIROIR EN ÉCLATS DE CET AUTRE MOI ?

Les personnages-conteurs et les miroirs de la voix

Vincent Jouve nous rappelle que le narrateur, c'est d'abord, « cette voix qui raconte l'histoire²⁰ ». L'une des caractéristiques principales de l'écriture de Gustavo Martín Garzo est l'utilisation de récits enchâssés multiples. Apparaissent alors des narrateurs

20 Vincent JOUVE, *Poétique du roman*. 4^e éd. Paris : Armand Colin, 2015, p. 35.

intradiegtiques qui se succèdent ou s'enchaînent. Le plus souvent, le personnage principal (qui peut ou non être également le narrateur de l'histoire) rencontre un autre personnage qui lui raconte à son tour une histoire ou sa propre histoire, dans laquelle apparaît un autre personnage qui raconte une partie de cette histoire ou qui ouvre un autre récit et ainsi de suite. Cette superposition de narrateurs intradiegtiques pourrait, par cet emboîtement des récits, « fragiliser l'illusion référentielle en dénonçant le jeu fictionnel²¹ ».

Toutefois, l'écriture de Gustavo Martín Garzo parvient à contourner cela, grâce à sa fluidité, mais aussi en s'enracinant profondément dans cette notion de voix et d'oralité. Les personnages-narrateurs racontent plus qu'ils ne narrent. Ce sont avant tout des conteurs, qui captivent leur auditoire quitte, parfois, à s'impliquer dans l'histoire plus qu'ils ne devraient, à prendre des détours ou à en inventer une partie. Le narrateur principal ou le personnage qui écoute cette histoire souligne d'ailleurs le plaisir oratoire de celui qui est en train de raconter. Plus encore, lorsqu'ils content leur récit, ils offrent également leur souffle et une partie de leur vie.

Nous pourrions ici prendre comme exemple *Marea occulta*²² : dans ce roman, Edu vient rendre visite à Doña Nieves, une ancienne voisine de ses parents, pour en apprendre davantage sur sa défunte mère Carmen. Si celle-ci s'exécute et prend alors la parole pour parler de Carmen, assez rapidement son récit bifurque vers ses propres souvenirs et sa propre vie qui s'entremêlent au portrait d'une certaine Miss Brill qui ponctue ou interrompt le récit. Nous nous rendrons compte au fur et à mesure, et surtout à la fin de l'œuvre, que cette Miss Brill dont nous avons pourtant un portrait précis et distinct de Doña Nieves, n'est autre que son double ou *alter ego* imaginaire : elle incarne cette autre vie, liée au monde de la forêt. Cette vie rêvée et parallèle à la nôtre qui fait parfois irruption dans le monde réel. Les apparitions de Miss Brill, résonnent au rythme du poème de Emily Brontë *The Visionary*, que Doña Nieves déclame au terme d'une attente enfiévrée :

21 *Ibid.*, p. 39.

22 Gustavo MARTÍN GARZO, *Marea oculta*. Barcelona : Lumen, 1994.

Visitante del aire, así vendrá mi amor;
 con secreto poder; a salvo de las trampas acechantes del hombre.
 No habrá palabra mía que traicione al amado
 aunque deba pagar mi vida por esa limpia fe.
 [...]
 Arde, pues, lamparita; clara y pura centellea.
 ¡Silencio!: un ala susurrante agita el viento:
 es el esperado que ya viene hacia mí
 ¡Extraño poder! En tu fuerza confío; confía tú en mi constancia²³.

Doña Nieves, qui, peu avant de s'ôter la vie, « pensaba [...] en que también ella como la mujer visionaria del poema de miss Brill, no había hecho otra cosa en su vida que tener encendida aquella lamparita para orientar los pasos del amado en la terrible oscuridad²⁴ ». Cette lumière, sur le point de s'éteindre, c'est aussi la fin du récit que Doña Nieves a fait à Edu sur sa propre vie, allant jusqu'à livrer à l'enfant les détails les plus intimes de son existence et de ses amours. Un récit d'une vie, qu'elle a attendu patiemment de pouvoir transmettre, dans un élan vital allant jusqu'à son dernier souffle. La voix de Doña Nieves transcende l'autoportrait qu'elle aurait pu simplement dresser d'elle, pour s'inscrire dans une lisière poétique et vibrante où « Je est un autre », pour reprendre les mots de Rimbaud²⁵. Autrement, dit, où Doña Nieves est Miss Brill.

Nous pourrions alors nous demander si cette manière de transcender sa propre image par ce jeu de miroirs porté par la voix du personnage ne serait pas une modalité propre à cette écriture de la lisière. Ce qui nous amène à présent à interroger les lisières de la voix et le miroir en éclats de cet autre moi.

23 *Ibid.*, p. 141.

24 *Idem.*

25 ARTHUR RIMBAUD, *Correspondance. Lettre à Georges Izambard* (02/11/1870) et *Lettre à Paul Demeny* (17/04/1871). Paris : Gallimard NRF, 1954, p. 267-271.

Les lisières de la voix pour peindre cet autre moi

Dans le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo, un autre exemple de ce pouvoir de la voix qui raconte serait *El valle de las gigantas*²⁶. Dans ce roman, Lázaro est en vacances dans le village de son grand-père, Héctor. Il aime entendre les histoires que le vieil homme lui raconte et tout particulièrement l'histoire du *valle de las Gigantas*, lieu fabuleux, forêt prétendument située à proximité de Simancas et du Duero et où il se serait réfugié en compagnie de son ami Luciano, au début de la guerre civile. Héctor va alors raconter l'histoire d'amour qu'il aurait eue avec l'une des Géantes, ces créatures des bois mi-Amazones, mi-nymphes, capables de montrer la plus grande délicatesse ou de provoquer le plus grand effroi (puisqu'elles s'alimentent de chair humaine...). Amoureux, Héctor serait revenu chercher, après la guerre, celle qu'il surnommait « Macarrón », dont il dresse un portrait détaillé, fascinant et inquiétant. Elle aurait vécu à ses côtés et ne serait autre que la grand-mère de Lázaro. C'est ce qu'il confie, comme secret à son petit-fils, peu avant de s'éteindre.

Héctor, comme Doña Nieves, porte son récit jusqu'à son souffle dernier, dans un élan vital porté par la voix. Ce portrait de Macarrón contraste avec celui de la « abuela danesa » dont Ramón, ami de la famille, faisait le portrait « plus réaliste » au début de l'œuvre. Mais, comme le souligne Héctor, à l'instar du célèbre tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, « la realidad no tiene por qué confundirse con la verdad »²⁷. D'après lui, « ésa era la cualidad de las cosas del Valle, que estaban dotadas de un fondo de oscuridad, de un punto ciego por donde entraba la noche »²⁸.

Sur ce point, Gustavo Martín Garzo, explique qu'on lui a très souvent demandé si cette histoire était vraie, ce à quoi il répond :

La pregunta es, ¿por qué este hombre, que es una persona mayor que se encuentra con su nieto al que quiere mucho, cuando sabe que se está muriendo, decide contarle esa historia precisamente? Es

26 Gustavo MARTÍN GARZO, *El valle de las gigantas*. Barcelona : Ediciones Destino, 2000.

27 *Ibid.*, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 54.

que no puede ser algo gratuito. Esa historia tiene un peso para él, se está nombrando una verdad, está nombrando una verdad, una verdad de otro orden, no una verdad objetiva, sino una verdad de su vida. [...] esa verdad íntima está ahí²⁹.

Ainsi, cohabitent dans cette œuvre deux portraits de la grand-mère de Lázaro, « la abuela danesa » et son autre moi : Macarrón, créature du *Valle de las Gigantas*, émanation de *l'autre côté du miroir*.

La lisière de la voix permet au personnage-conteur de révéler, par son récit, cette vérité intime. Elle permet aussi à celui qui raconte de transcender sa propre image pour atteindre cette part de nous secrète, cachée, qui se rattache au monde de la forêt.

L'écriture de la lisière et ses miroirs : peindre le moi et son ombre

Cet *autre moi* est, en quelque sorte, notre ombre que Gustavo Martín Garzo décrit dans *Elogio de la fragilidad*, « Un mundo sin sombra » :

Hay un momento único en que el niño descubre su sombra. Descubre otro yo, alguien que le acompaña en secreto. Ese alguien habita sus pensamientos y sus deseos más íntimos, es su doble escondido, su parte proscrita³⁰.

Une ombre qui peuple de nombreux contes et œuvres littéraires de Peter Pan, à Peter Schlemihl en passant par Onuphrius. Gustavo Martín Garzo s'intéresse à ces différents exemples avant d'ajouter :

La sombra personaliza en las historias que acabamos de recordar la parte primitiva e instintiva del hombre. Es su doble negativo, pero también la fuente de la vitalidad y, en cierta forma, de su salud intelectual. Es ella la que nos enseña a tolerar las ambigüedades y nos aparta de los peligros que acosan al hombre integrado: la rigidez de pensamiento, el dogmatismo, los fundamentalismos religiosos, los prejuicios etnocéntricos o la banalidad³¹.

29 Entretien du 24/11/2021.

30 Gustavo MARTÍN GARZO, *Elogio de la fragilidad*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2020, p. 86.

31 *Ibid.*, p. 87.

La voix, mais aussi, par extension, l'écriture et la lecture nous permettent d'appréhender cette ombre et deviennent des reflets de cet *autre moi*. Dans un autre fragment de *Elogio de la fragilidad*, Gustavo Martín Garzo interroge et souligne cette lisière :

¿Sabemos por qué hemos nacido, por qué tenemos que morir, por qué existe la injusticia o la desdicha, qué es el amor y por qué nos hace sufrir? Nuestra vida está llena de preguntas que no podemos evitar hacernos sin descanso. Para mantenerlas vivas y mitigar a la vez la angustia que nos produce no conocer sus respuestas existe el mundo de las fábulas y los cuentos, el mundo inagotable de la ficción. Estamos perdidos y buscamos un camino que transforme nuestra vida en una historia que merezca la pena contar, una historia que nos consuele con su belleza³².

Transformer la vie en une histoire qui vaille la peine d'être racontée, tel est le miroir de la réalité que la fiction nous permet de traverser. Les voix des personnages-conteurs permettent de sublimer les portraits des personnages de leur récit, pour, parfois, se dépeindre à travers eux et dresser le portrait intime de cet Autre qui sommeille en chacun de nous.

La spécificité de l'écriture de la lisière, entre poésie et fiction, est peut-être de peindre le portrait —ou du moins le reflet— de notre ombre, ce double maudit et lumineux, au cœur de l'intime. L'auteur explore ce clair-obscur de l'existence humaine à travers ses personnages. Il déclare à ce propos :

Me gusta descender a esos lugares malditos, no para condenar a mis personajes, sino para salvarlos, porque pienso que hay algo precioso en esos lugares malditos que habitualmente no vemos. Intento acercarme a eso y descubrir esa especie de belleza, parecida a la de *las flores del mal*: la belleza que hay en la oscuridad, la luz que hay en la oscuridad, la belleza de lo maldito³³.

Ainsi, l'écriture de la lisière cherche à peindre l'autre côté du miroir. Elle nous invite à suivre le regard du Narcisse, tel qu'il

32 *Ibid.*, « La cristiana cautiva », p. 32.

33 Entretien avec l'auteur du 24/11/2021.

est représenté chez le Caravage. Par-delà l'obscurité de l'onde, ce regard se prolonge jusque dans le Styx dans lequel le jeune homme continuera de se mirer après sa mort. Dans ces reflets, nous retrouvons l'obscurité et l'élément liquide qui caractérisent le monde du fantôme du frère mort des deux Daniel (Ángel dans *Mi querida Eva*, Antonio dans *La carta cerrada*) :

[...] aquel mundo de sonidos misteriosos, de lejanas pisadas y dolientes respiraciones. El mundo de la terrible oscuridad, como si ésta fuera agua, agua negra que inundaba la casa llevando en su seno sus extrañas y aviesas criaturas, y con ellas a los muertos³⁴.

Le personnage-narrateur est hanté par cette présence fantasmagorique, mystérieuse et aquatique³⁵. Dans *La carta cerrada*, les récits de Daniel et de sa mère gravitent autour de l'ombre de ce frère disparu dont la présence nous parvient à travers leurs mots.

Pour approfondir ce point, il conviendrait d'analyser de manière détaillée le roman *La soñadora*³⁶ et les personnages de Aurora et Adela. Juan, le personnage principal, se rend dans son village natal de Medina de Rioseco sur la tombe de Aurora, son premier amour. Il est ensuite pris d'une forte fièvre et Aurora lui apparaît. S'ensuit un dialogue dans lequel Aurora se souvient du récit que Doña Manolita leur racontait lorsqu'ils étaient enfants : l'histoire de sa cousine « la señorita Adela ». Par le jeu de l'enchâssement des récits et la superposition des voix des différents personnages-conteurs, les portraits de Aurora et Adela se construisent en miroir. C'est la voix de Juan qui convoque et fait apparaître celle de Aurora, qui évoque celle de Doña Manolita et, à travers elle, le personnage de Adela. Apparition d'outre-tombe, Aurora en vient à se confondre avec Adela, la seconde devenant en quelque sorte l'ombre de la première.

34 Gustavo MARTÍN GARZO, *Mi querida Eva*, op. cit., p. 97-98.

35 Nous pourrions ici établir un parallèle avec d'autres personnages de Gustavo Martín Garzo enveloppés de cette obscurité aquatique et lumineuse, comme le personnage de l'enfant décédée et remplacée par une fée dans « El hada que quería ser niña », deuxième conte de *Tres cuentos de hadas*, op. cit.

36 Gustavo MARTÍN GARZO, *La soñadora*. Barcelona : Debolsillo, 2003 [2001].

La voix permet d'invoquer ces différents portraits féminins qui se caractérisent par leur voix et le récit qui en découle³⁷.

D'une certaine manière, dans les romans de Gustavo Martín Garzo, la voix a cette singulière capacité de peindre l'ombre. Plus encore, elle capte l'essence de ce qui n'est plus et saisit l'absence de l'objet. Il y a là comme un écho à la définition de la peinture dont l'inventeur serait Narcisse selon Leon Battista Alberti : « Qu'est-ce que peindre, en effet, si ce n'est saisir, à l'aide de l'art, toute la surface d'une onde³⁸ ». L'écriture de la lisière et ses miroirs serait-elle alors une forme de rencontre entre Narcisse et Orphée ?

L'écriture de la lisière, par la transposition de Tierra de Campos et par le jeu de superpositions des souvenirs liés au village paternel, met en place ce mirage d'autoportrait, à travers le miroir de l'enfance, dans les personnages des deux Daniel (de *La carta cerrada* et *Mi querida Eva*).

Les personnages-conteurs sont récurrents dans le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo. Leurs récits, toujours un peu déroutants, reposent sur la seule force de leur voix, capable d'instaurer une lisière poétique et de transcender leur propre image. La voix et ses lisières pourraient alors, par *un dérèglement de tous les sens*, conduire *de l'autre côté du miroir*, dans le monde de la forêt. Elle serait capable d'invoquer et de peindre le *moi* et son ombre, mais aussi ce qui n'est plus.

37 Notons que *La Soñadora* regroupe la plupart des thématiques abordées dans cet article : le jeu de miroir possible entre l'auteur et le personnage de Juan ; la transfiguration de Tierra de Campos, puisque l'action se situe entre Medina de Rioseco et Valladolid ; les personnages-conteurs et les miroirs de la voix ; le *moi* et son ombre... Compte-tenu de la matière et de la richesse du roman, il conviendrait de lui accorder une analyse à part entière qui sortirait du cadre de la réflexion.

38 Leon Battista ALBERTI (1404-1472), *De la statue et de la peinture / traités de Leon Battista Alberti*. Trad. du latin en français par Claudius POPELIN. 1868. Paris : BNF, Gallica. En ligne : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h/f7.item.r=circonscription.zoom>> [consulté le 26/05/2022], p. 133.

Enfin, il convient de souligner une dernière lisière de l'écriture dans deux des œuvres sur lesquelles nous sommes appuyée pour cette analyse, *La calle del paraíso* et *Elogio de la fragilidad*. Entre fiction et essai, dans une série de récits brefs qui reprennent certains de ses articles, Gustavo Martín Garzo dévoile ses pensées ou encore ses réflexions sur la lecture, l'écriture et la littérature. Au moment de la parution de *Elogio de la fragilidad*, en 2020, il soulignait : « En este libro está todo mi pensamiento. Es una suerte de autobiografía imaginaria³⁹ ». Une formulation qui interroge et sur laquelle il est revenu en interview :

Yo no hablo allí de hechos de mi vida, pero a la vez hablo de mis pensamientos y hablo de mis deseos a través de obras ajenas. Estoy hablando de las cosas que son importantes para mí. De cierta forma, el que lea este libro, me conoce⁴⁰.

Si ces œuvres sortent du cadre du personnage de fiction, on pourrait néanmoins voir dans cet ensemble de réflexions de Gustavo Martín Garzo, un *miroir en éclats* qui nous permet de percevoir et d'interpréter les miroirs latents dans cette écriture de la lisière : des reflets des alter-egos évoqués au seuil de ce travail à la représentation du double imaginaire, cette ombre qui se rattache à chacun d'entre nous.

39 Guillermo BALBONA, « No sé si una sociedad que no siente necesidad de soñar merece la pena » (entretien avec Gustavo MARTÍN GARZO), *El Diario Montañés*, 23 agosto 2020. En ligne : <<https://www.eldiariomontanes.es/culturas/sociedad-siente-necesidad-20200823224122-ntvo.html>> [Consulté le 28/05/2022].

40 Entretien de moi-même avec l'auteur du 24/11/2021.

AUTORRETRATO SIN MÍ,
DE FERNANDO ARAMBURU (2018) :
DE L'AUTOREPRÉSENTATION À LA MÉTATEXTUALITÉ

Caroline Mena
Université de Caen Normandie

Dans *Autorretrato sin mí*¹, Fernando Aramburu rassemble une somme hétéroclite d'instantanés de vie intime et de réflexions personnelles dont il nous livre, à la première personne, un récit morcelé, défiant les lois de la chronologie. Il construit ainsi son autoportrait littéraire répondant aux postulats de Michel Beaujour qui, dans *Miroirs d'encre*, définit essentiellement ce genre par « l'absence de récit suivi² » et « un assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement thématiques³ ». Cependant, la singularité du traitement de la voix narratrice, l'insertion de considérations dépassant le cadre de l'individuel et l'introduction de procédés rhétoriques dévoyant les enjeux d'une écriture visant uniquement la représentation de soi induisent un inévitable questionnement de cet autoportrait dont les principes semblent être reconsidérés. Pour Aramburu, il ne s'agit plus seulement de « se peindre soi-même » — dirions-nous en reprenant une métaphore picturale — mais de conférer au texte une surprenante charge ontologique doublée d'une saisissante perspective métatextuelle. N'est-il donc pas possible d'appréhender *Autorretrato sin mí* non plus comme un simple récit de soi mais comme un miroir

1 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*. Barcelona : Tusquets, 2018.

2 Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980, p. 8.

3 *Idem*.

de la création littéraire réfléchissant les enjeux et la quintessence de l'écriture ?

Pour mieux saisir cette tension de l'autoportrait littéraire vers un récit plus universel, nous cernerons, dans un premier temps, les formes d'une écriture explorant, à partir d'angles de vue divers, ce qui fonde et légitime l'écriture de soi. Nous nous pencherons ensuite sur le caractère paradoxal — d'emblée revendiqué par le titre — de cet autoportrait en creux marqué par le retrait du « Moi » dont l'absence, en cédant la place à d'autres identités, ouvre le champ du regard introspectif sur un territoire où les frontières de l'intime se confondent avec celles d'autres individus. Enfin, nous observerons comment les enjeux de l'autoportrait littéraire se nouent également autour de la représentation de la création poétique.

L'ÉCRIVAIN ET SON AUTOPORTRAIT

Le titre est le premier seuil que franchit le lecteur avant de s'aventurer dans un récit et, selon Charles Grivel, dont une partie des recherches porte sur la titrologie, « l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale⁴ ». Ainsi, le titre rhématique⁵ de l'œuvre qui nous occupe nous dit que la référence au modèle hypotextuel de l'autoportrait littéraire sera centrale dans le récit de Fernando Aramburu. En renvoyant aux codes du genre pictural, ce titre suggère également que la specularité du propos sera prégnante au cœur de l'écriture.

De plus, l'incipit de l'ouvrage implique une tension vers un pacte autobiographique, tel que l'a énoncé Philippe Lejeune⁶, en déployant une écriture à la première personne qui revendique la parenté du narrateur et de l'auteur. Toutefois, si le récit couvre « une

4 Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*. Paris : Mouton, 1973, p. 166.

5 Selon la terminologie de Gérard GENETTE, un titre rhématique précise la forme du texte au niveau générique.

6 Philippe LEJEUNE décrit l'autobiographie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence », in Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 14.

suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie⁷ », on ne peut que parallèlement affirmer l'écart avec le genre même de l'autobiographie. En ce sens, Beaujour précise que l'autoportrait diffère de celle-ci par le fait que « le premier tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu [...] tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du curriculum vitae⁸ ».

À la lumière de ces postulats, le lecteur s'attend à découvrir un texte raconté à la première personne au sein duquel un auteur, par touches successives et discontinues, va parler de sa vie, de ses émotions, de ses sentiments, de tout ce qui a contribué à sa construction identitaire. Les pages sur lesquelles il couche ces matériaux deviennent le miroir réfléchissant son image. Les premières lignes de *Autorretrato sin mí* confirment notre horizon d'attente. L'identité du narrateur intra-homodiégétique y est dévoilée, il s'appelle Fernando Aramburu : l'homonymat avec l'auteur ne laisse aucun doute sur l'identité de celui qui va parcourir les chemins de son existence abordant successivement, et sans logique apparente, les instants qui ont façonné son identité d'homme et d'écrivain.

Un regard sur la table des matières révèle le caractère fragmentaire de l'écriture. En lisant les titres donnés aux soixante sections qui composent l'œuvre, nous remarquons une référence géographique à la ville natale de l'auteur (*Donostia - San Sebastián*), une allusion à ses amis (*Los amigos*), une évocation de sa femme (*La Guapa*) ou bien encore de sa mère (*Madre*) ou de l'auteur qui influença son parcours d'écrivain (*Federico García Lorca*). Aramburu, au fil aléatoire de sa plume, évoque donc ceux qui ont croisé sa vie, les lieux qui ont marqué son existence, les références et influences culturelles qui ont déterminé sa personnalité et ses choix. L'ensemble s'accompagne de réflexions personnelles d'ordre philosophique, offrant ainsi aux lecteurs un accès plus profond aux arcanes de son âme. L'écrivain pose ici les premières touches de ce qui dessine les contours de sa vie et crée

7 Jean STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*. Paris : Poétiques, 1970, p. 261.

8 *Ibid.*, p. 9.

les reliefs de son existence. La métaphore picturale de l'autoportrait se décline dans cette écriture fragmentaire : tel un peintre reprenant certains éléments de sa composition pour la compléter ou l'améliorer, Aramburu va opérer des va-et-vient sur la toile de sa vie. Ainsi reprendra-t-il au chapitre trois la description du paysage maritime initiée au début du récit pour compléter, dans un élan synesthésique convoquant le goût salé et l'odeur de la mer, le bruit des vagues se brisant sur les rochers et le spectacle d'une surface liquide agitée par le vent, la géographie du territoire de son enfance. Ainsi reviendra-t-il dans le chapitre cinq sur la figure paternelle ébauchée au début de la narration pour lui conférer la profondeur de l'homme blessé par de rudes conditions de vie qui l'ont mené à l'alcoolisme.

L'histoire de sa vie amoureuse ou de son cheminement littéraire subit le même traitement. En ce sens, *Autorretrato sin mí* répond aux critères pensés par Annie Pibarot pour laquelle « la plupart des autoportraits obéissent — sinon de façon apparente, du moins au niveau de leur structure profonde — à ce modèle⁹, ce qui explique la fréquence des dispositions fragmentaires et successions de courts textes¹⁰ ».

L'écriture de ce texte se noue autour de biographèmes gravitant autour de deux thématiques essentielles : la vie personnelle et la trajectoire littéraire de l'auteur. Les biographèmes en lien avec sa vie familiale sont disséminés dans l'ensemble de la narration et, rapidement, nous constatons qu'il ne s'agit pas de simples évocations de lieux ou de personnes mais d'une réelle mise en perspective d'évènements qui confèrent une épaisseur identitaire à l'autoportrait. Ainsi, Aramburu mentionne les paysages de Saint-Sébastien qui, entre terre et mer, ont configuré son enfance, et la mer devient alors « una especie de pariente grande¹¹ » dont l'odeur saline lui permettait de s'orienter dans « el laberinto urbano¹² » où il a grandi. Quelques

9 Par « modèle », Annie PIBAROT entend ici une suite de descriptions.

10 Annie PIBAROT, « L'autoportrait littéraire dans la littérature française de l'extrême contemporain », in Sylvie CASSET et Nouredine SABRI (dir.), *Les nouvelles écritures du moi*. Paris : L'Harmattan, 2012, p. 31.

11 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 79.

12 *Idem*.

lignes plus loin, ce territoire surgit comme « una madre material¹³ ». Le champ lexical de la famille met en avant la prénance de la terre natale dans la construction identitaire de l'individu. Le paysage prend part au processus discursif de l'autoportrait, les lieux d'attachement et d'origine géographiques jouant un rôle prépondérant dans la problématique de l'identité.

À maintes reprises dans le texte, l'écrivain basque fait revivre les figures familiales. L'exemple de son père qui rentrait ivre le soir s'avère particulièrement parlant :

Trabajaba largas horas diarias en la fábrica y era bondadoso, incapaz de violencia. Por eso lo quise; por eso él es en mi recuerdo, ahora que desdichadamente no puedo decírselo, el héroe modélico que no era. De sus debilidades ostensibles nació mi voluntad de no sucumbir, ni entonces ni después a la tentación de la bebida, de las sustancias estupefacientes; [...] ¹⁴.

Ici, Aramburu ne se contente pas de faire affleurer à la surface de sa mémoire un épisode marquant de sa jeunesse. Il en révèle également l'influence sur les choix qu'il exerça tout au long de sa vie, répondant aux exigences de l'autoportraitiste selon la formule de Michel Beaujour : « je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait mais je vous dirai qui je suis¹⁵ ». Sous ce même angle d'approche, il convoque d'autres figures familiales : celles de son oncle Basilio, de ses grands-mères Asunción et Juanita, de sa cousine Marisa. Toutes reposent au cimetière où, de temps en temps, le narrateur se rend : « Yacen en mí con sus caras de antaño [...] Viven en mí, en el espacio intercostal donde guardo las viejas heridas¹⁶ ». Aramburu se dessine comme une somme complexe de personnes et d'expériences, il ne se saisit pas dans l'instant mais il dévoile plutôt un schéma identitaire qui s'édifie au fil des espaces dans lesquels il évolue, du temps qu'il traverse et des personnes qu'il côtoie. L'autoportrait se fait comme un voyage dans le dédale de la vie et récupération d'une mémoire familiale.

13 *Ibid.*, p. 83.

14 *Ibid.*, p. 132.

15 Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, *op.cit.*, p. 9.

16 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, *op. cit.*, p. 61.

Un dernier exemple vient illustrer la conception d'un autoportrait permettant avant tout d'appréhender l'homme dans sa complexité et sa profondeur. Dans une section au titre porteur de sens — « Línea de destino » — Aramburu rappelle la méningite de sa fille cadette alors qu'elle n'avait que trois mois : « Días grabados con hierro candente en la memoria. Días como aquel sábado, en los albores del invierno del año 89¹⁷ ». La référence temporelle précise révèle la force du traumatisme et la structure nominale des phrases reflète le caractère émotionnel de la narration. Le récit de la traversée de la ville en ambulance se fait au présent, avec des phrases courtes. La construction syntaxique de l'exposition de cet épisode et le choix du temps verbal trahissent la vivacité du souvenir. Progressivement, les phrases s'allongent, elles accompagnent le regard distancié de celui qui a appris à dompter la douleur et à accepter les conséquences de la maladie. La clôture de cette section confirme notre perception de l'autoportrait littéraire :

A veces paseamos todos juntos y atrapa de repente nuestra atención la sirena de una ambulancia. Hay muchas ambulancias en la ciudad, posiblemente en todas las ciudades. Tu madre y yo nos miramos un instante sin decirnos nada. Mientras la ambulancia se aleja, una pulsión contra la que no puedo resistirme me induce a seguirla con la vista. Las puertas traseras de doble hoja, las ventanillas veladas¹⁸.

Ce fragment s'inscrit dans une temporalité postérieure à celle qui ouvrirait la section mais le choix de la construction syntaxique de la dernière phrase nominale renvoie à la structure des premières phrases. Des années plus tard, la sirène des ambulances ravive le souvenir et la peur de perdre un enfant a conditionné les comportements d'une vie. Il ne s'agit donc pas de peindre un souvenir mais de montrer comment certains événements façonnent une existence, une identité.

Le second type de biographèmes présents dans la narration dévoile la trajectoire littéraire d'Aramburu. Il raconte à ses

17 *Ibid.*, p. 133.

18 *Ibid.*, p. 135.

lecteurs comment s'est édifiée son identité d'écrivain, comment s'est développée sa passion pour l'écriture. La section consacrée à son approche des textes de Federico García Lorca, alors qu'il défait les lois de l'enseignement religieux qu'il recevait, vient parfaitement illustrer notre propos :

La disciplina impuesta por los frailes en aquel colegio de mi ciudad natal, unida a la gotera lenta, lenta, de las horas lectivas, induce al muchacho nervioso que yo fui a una distracción secreta. [...] Una extraña atracción me lleva a preferir las atribuidas a un tal Federico García Lorca. [...]

A edad tan corta no acierto a razonar lo que me ocurre cuando leo las palabras del referido poeta. Eso que no se deja nombrar (misterio, magia, embrujo me parecen metáforas vacías) me saca, al modo de una enfermedad, de mi ser de costumbre, [...]. Me hace otro dentro de mi cuerpo. Instaura en mí una necesidad que sólo se satisface con palabras. [...]

Contagiado por Federico García Lorca, he contraído el fervor incurable por la poesía. Ya nunca nada será lo mismo¹⁹.

À nouveau, le trait de celui qui se dessine se fait plus intense, il ne s'agit plus de discerner la caractéristique singulière de celui qui évoque son amour pour les lettres mais, au contraire, de montrer toute l'épaisseur d'un long cheminement et les contingences qui résonnent encore en lui. On retiendra ici le carcan de l'enseignement religieux qui l'obligea à trouver dans la lecture un moyen de canaliser l'énergie de l'enfance. On soulignera la référence climatique contredisant toute velléité de promenades. Ailleurs dans le livre, Aramburu mentionne également l'origine modeste de sa famille qui le contraignit à trouver dans les mots le seul moyen d'évasion tant désirée : « El presupuesto familiar no alcanza para instrumentos musicales, para estancias en el extranjero ni estudios en alguna institución de renombre. [...] Las palabras son de todos²⁰ ».

19 *Ibid.*, p. 111-113.

20 *Ibid.*, p. 85.

Par touches successives et par reprises, l'écrivain ébauche les contours de sa trajectoire littéraire²¹ répondant à nouveau aux exigences de l'autoportrait telles que nous les avons définies précédemment. D'autres éléments, dépassant le cadre de la présence de ces biographèmes familiaux ou relatifs au discours littéraire, nous permettent également d'accéder à l'intériorité la plus profonde de l'écrivain. Aramburu fait de son autoportrait un moyen de pénétrer ses pensées secrètes, un instrument de connaissance totale de son for intérieur. Il rend accessible, par le biais de l'écriture, la conscience même du moi auctorial.

En ce sens, l'insertion de nombreuses questions rhétoriques, propres selon Fontanier à décrire « les mouvements de l'âme²² », met en évidence la vie psychique du narrateur. Lorsqu'il évoque son intérêt croissant avec l'âge pour la solitude, il offre à ses lecteurs une image visuelle de celle-ci, la présentant comme une sorte de grande pièce au centre de laquelle se dresse une chaise dont il n'ose se déclarer propriétaire : « Proprietario, ¿de qué? ¿De un cuadrado de suelo y de cuatro paredes sin ventanas en mi interior?²³ ». Ailleurs dans le texte, alors qu'il convoque le souvenir de son père décédé et qu'il sent dans sa chair sa présence, il se demande : « ¿No te habías muerto como muere todo lo que un día se puso en pie sobre la tierra²⁴ ? ». Ces deux exemples montrent comment le narrateur donne sens et résonance à son existence. Il ne présente pas un homme dans ses actes ou par l'un de ses traits de caractère mais il montre comment il est façonné par des expériences de vie. Il en décode les pensées les plus secrètes et il l'inscrit dans la dimension plus universelle du cycle de la vie marquée par la finitude.

En se construisant sur une démultiplication des images de soi se diffractant sur la surface du texte, Aramburu élabore un autoportrait qui nous permet d'appréhender dans toute sa complexité la vie d'un homme, d'un époux, d'un père, d'un écrivain. À l'instar de Pascal

21 Nous évoquerons simplement ici le chapitre consacré à Albert Camus dont le sens est élaboré selon ce même schéma de construction identitaire.

22 Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968, p. 398.

23 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 151.

24 *Ibid.*, p. 44.

Bonafoux, nous concluons ici que « l'autoportrait n'est pas qu'un visage, une image ou un portrait²⁵ ». L'intimité la plus secrète est extériorisée par l'écriture de ce genre littéraire, ce qui nous conduit alors à nous interroger sur le caractère paradoxal du titre. Si Aramburu nous donne accès aux fondements de son identité, ce même titre nous indique effectivement aussi son intention de broser un autoportrait marqué par son absence, une sorte de portrait en creux d'un écrivain ayant un dessein plus grand que celui de ne parler que de sa personne. Comment Aramburu construit-il cette absence de soi ? En ouvrant le champ de la perception de l'intime vers d'autres territoires, que nous tenterons de parcourir, l'écrivain n'a-t-il pas pour mission de livrer à ses lecteurs une réflexion plus ontologique permettant de mieux connaître ce qui conditionne l'humain ?

LA TENSION VERS L'UNIVERSEL

L'absence du « moi », revendiquée d'emblée par le titre, se manifeste dans l'effacement d'une individualité au profit d'une tension vers l'universel. Lorsque le narrateur met en œuvre une première personne du singulier, il étreint bien plus que son unique personne et, progressivement, ses contours personnels s'estompent. Il s'inscrit alors dans le parcours universel de ceux qu'il considère comme « mi especie », enfermant ainsi tous les individus dans leur condition d'être mortel. Cette finitude est développée dans la section intitulée « *Polvo de hombre* » qui débute ainsi : « A veces, cuando menos lo espero, me viene una vieja urgencia de salir a la calle a congraciarme con mi especie. [...] No soy en tales ocasiones sino sólo un hombre²⁶ ».

L'idée de l'autoportrait en creux se manifeste ici par la fusion de l'identité de l'écrivain avec celle de tous les autres hommes. Il devient le témoin des instants de vie des individus de son espèce auxquels il s'adresse. S'ensuit alors une longue liste de profils identitaires sous la forme d'une accumulation de dix propositions subordonnées, chacune marquée d'un retrait typographique à la ligne et commençant avec une majuscule par le syntagme

25 Pascal BONAFOUX, *Autoportrait*. Paris : L'Harmattan, 2014, p. 10.

26 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 25.

anaphorique « Para el que ». Chacune de ces propositions, rompant avec les normes traditionnelles de la syntaxe, fait référence à une personne qui n'apparaît pas sous son nom générique mais par des périphrases caractérisant un sentiment ou un acte qui a déterminé sa vie. Maintenues dans un anonymat et mentionnées par un présent dont la valeur omni-temporelle les universalise, ces individualités incarnent la tension de l'œuvre vers une humanité qui dépasse le dessein premier de l'autportrait.

L'attention se porte sur les espaces intérieurs des hommes, sur ce dont ils sont porteurs comme s'il s'agissait aussi de faire l'autportrait en creux de l'humanité en révélant avant toute chose son essence et son intimité. En ce sens, nous retiendrons la métaphore des rubans du vieillard et de l'enfant qui, anonymes, ne sont identifiés que par la place qu'ils occupent sur le chemin de la vie : « Celebremos, les digo, que haya, después de todo, sitio en el día para el muchacho que pasa corriendo con una larga cinta por delante y sitio también, cómo no, para el viejo renqueante, despacioso, que arrastra una larga cinta por detrás²⁷ ». Les verbes « correr » et « arrastrar » connotent le poids de la vie de plus en plus difficile à porter.

Dans cette même perspective, Aramburu brosse un portrait universel de son père qui devient « el hombre », et l'on soulignera la valeur « amplificatrice et magnifiante²⁸ » — selon une expression empruntée à Georges Kleber — de l'article défini. Le narrateur présente ainsi « Él que fue; él, que amontonó; él, que subía y bajaba; que manejó herramientas; que respiraba con potencia, se movía últimamente con cautela temblorosa²⁹ ». L'accumulation d'actions à l'imparfait fait écho à l'image précédente du long ruban que traîne derrière lui le vieillard. Le portrait du personnage suit une dynamique temporelle contribuant à faire de lui le représentant d'une catégorie d'hommes marqués par une vie de labeur. Le champ du texte littéraire s'ouvre sur une réflexion profonde sur l'existence humaine.

27 *Ibid.*, p. 26.

28 Georges KLEBER, *L'article « le » générique*. Genève : Droz, 1980, p. 150.

29 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato son mí, op. cit.*, p. 23.

Le portrait brossé de la mère suit une trajectoire similaire. Aucune description physique ne vient en offrir aux lecteurs une image plastique, comme s'il s'agissait davantage d'évoquer une figure maternelle qu'une femme précise. Son portrait se construit de l'intérieur, par l'émergence des circonstances qui firent d'elle la représentante de toutes les femmes de son époque et de son milieu :

Reúnes cualidades que fueron anuladas, sin ocasión de desarrollarse por las condiciones desfavorables de tu vida. [...] Pero has nacido en una mala época de España, en un pueblo de labradores donde no crece una brizna de cultura, en una familia numerosa y pobre. La religión ata tus manos. Te corresponde el destino prefijado para la mujer modesta de tu país y tu tiempo: el matrimonio, la procreación, la cocina³⁰.

Le titre de la section (*Madre*), dans laquelle s'inscrivent ces lignes et le tutoiement avec lequel l'écrivain s'adresse à cette femme lui confèrent cette même portée universelle. Ici, elle devient « la madre modesta » née dans un pays à l'époque déterminée où les opportunités, comme l'indiquent le verbe « anular » et la négation « sin ocasión de desarrollarse » qui en redouble le sens, n'existaient pas. Elle se fait le creuset dans lequel se fondent toutes les femmes humbles nées dans une nation ravagée par la guerre civile et le franquisme. La volonté d'Aramburu de faire davantage le portrait d'une catégorie d'hommes et de femmes se confirme à nouveau et il fait alors, comme il le fait pour lui, le portrait en creux des êtres aimés, pour mieux imprimer à ces propos un élan ontologique.

Dépassant parfois les contingences de l'espace et du temps, c'est sa propre figure qu'il insère dans le cycle de l'universel, faisant de son autoportrait une réflexion métaphysique qui évoque les angoisses existentielles de l'humain face à sa finitude.

L'insertion du récit de la visite de son cousin alors qu'il était enfant illustre encore nos propos. Racontés au présent, les flux du passé et du présent se rencontrent et se confondent dans cet épisode du souvenir. L'entrée brutale dans le récit, portée par la structure elliptique de la première phrase (« Es la infancia por la mañana. [...] »

30 *Ibid.*, p. 95.

El recuerdo me coloca nuevamente junto a la ventana de la cocina, en el piso familiar³¹ », trahit la rémanence spontanée et la vivacité de l'épisode couché sur le papier. Nous constatons également la valeur morale qu'il renferme, conférant un caractère exemplaire aux propos d'Aramburu. Le jeune cousin est arrivé avec un sabre en plastique, un jouet neuf dont il est fier mais qui suscite la jalousie du narrateur qui le brise sur son genou. Le récit prend ici un nouveau tournant, il se fait plus introspectif :

Desde la perspectiva del adulto, el hecho se me figura hoy por demás afortunado. Lo que rompí aquella mañana, bien lo veo, es algo más que un juguete. También he roto, inutilizándolo para el resto de mi vida, un sable de metal despiadado, de punta y filo no aptos para el juego. Es el sable que se clavan a sí mismos, una y otra vez, los desdichados hombres incapaces de aceptar el bien ajeno³².

La portée morale de l'acte puéril animé par la jalousie, sous le prisme du regard distancié de l'adulte surplombant la simple narration, métamorphose le jouet en un objet symbolique. C'est dire ouvertement ici le rapport étroit que l'autoportrait d'Aramburu entretient, sans contradiction, avec l'esprit de la fable car il délivre indéniablement « une instruction morale qui se couvre du voile de l'allégorie³³ ». Force est de constater que l'écrivain n'hésite pas à doter de valeurs transcendantes les souvenirs qu'il évoque, octroyant à chaque épisode de vie un caractère dépassant l'individuel et enrichissant le champ de l'autoportrait littéraire.

UN AUTOPOTRAIT MÉTAPOÉTIQUE

Il est maintenant intéressant de se pencher sur les processus mis en œuvre pour peindre cet autoportrait afin de mieux en percevoir le dessein final car, dès les premières pages du livre, nous comprenons que l'écrivain glisse dans le récit autobiographique une réflexion sur la création elle-même.

31 *Ibid.*, p. 159.

32 *Ibid.*, p. 161.

33 Alain HADDAD, *Fables de La Fontaine d'origine orientale*. Paris : Sedes, p. 87.

Dès lors, le traitement de l'instance narratrice vient bouleverser l'approche traditionnelle de l'autoportrait littéraire : « Habito desde que nací en un hombre llamado Fernando Aramburu. [...] Este hombre me obliga a madrugar. Se ha ido metiendo en años. Tenía una melena que se le derramaba sobre los hombros³⁴ ». Le lecteur assiste à la mise en place d'un dispositif énonciatif particulier où les éléments de la description de soi — qui s'alignent dans le cadre de la peinture d'un portrait — sont dépassés par une mise en scène littéraire qui fait apparaître, côte à côte, le personnage narrateur et l'auteur qui écrit sa vie.

L'orée du récit nous dit deux choses essentielles de l'autoportrait littéraire dont Aramburu semble réinventer la portée. D'abord, l'écrivain met en avant la prédominance de son être intérieur sur son enveloppe corporelle. Cette idée sera creusée dans « Mi cara » où l'instance narratrice affirme : « En vano aspiraré a que nadie me recuerde por mis partes selectas. Por mi espalda desértica, mi pecho boscoso, la hierba lisa de mis manos³⁵ ». Ce qui importe, ce n'est pas l'entité physique de l'auteur basque mais l'essence de sa personnalité qui, à chaque instant de son existence, l'a conduit à « cumplir a diario el sueño de un lejano adolescente que quería ser escritor³⁶ ». Ensuite, la métalepse qui en résulte, soulignant selon Gérard Genette la relation causale qui « unit l'auteur à son œuvre, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même³⁷ », va déclencher un mécanisme narratif qui transmue l'autoportrait en un lieu privilégié d'accueil d'une réflexion métalittéraire.

Aramburu cherche à faire entendre la voix de l'auteur qui se tapit dans l'ombre de son personnage narrateur. C'est l'auteur omniscient dont la pensée prend corps et, tel un démiurge venant habiter une enveloppe éphémère, il appréhende la vie dans sa totalité et annonce :

34 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, *op. cit.*, p. 13.

35 *Ibid.*, p. 153.

36 *Ibid.*, p. 15.

37 Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil : 2004, p. 25.

Has de saber que tus horas estarán pobladas de rostros infantiles, puesto que serás padre y serás maestro de tu lengua materna en ciudades tranquilas de provincia. [...] Tendrás amigos que aún no conoces, pasearás con un perro entre los árboles; cultivarás amapolas, peonías y, de vez en cuando, el musgo de la nostalgia³⁸.

Aramburu renvoie l'image non seulement de ce que sera sa trajectoire personnelle mais également de sa conception de l'écriture. L'accumulation d'actions au futur dans le fragment cité résume le vivier de ce qui fera l'ouvrage que nous tenons entre nos mains : une partie sera consacrée aux promenades avec son chien, une autre à l'existence éphémère mais cyclique des coquelicots symbolisant la fragilité de la vie, d'autres porteront sur les fondements de sa carrière d'homme de lettres. Ce même futur, rapprochant l'écrivain du demiurge omniscient, fait que ces quelques lignes résonnent telle une mise en abyme synthétique de l'intégralité de l'œuvre, résumant le contenu de la narration, anticipant ce qui sera raconté, révélant l'essence existentielle du matériau de l'écrivain. Ici, l'écriture renvoie l'image du processus de création, elle devient le véritable objet de l'autoportrait littéraire.

Un autre aspect de la construction de l'identité narratrice attire alors notre attention pour mieux comprendre la complexité de cet autoportrait. Dans la section intitulée « A un visitante de mi tumba », la prosopopée se fait figure dominante du discours. La voix prenant en charge l'instance de la diégèse sort d'outre-tombe. Du seuil de la mort, l'auteur surplombe l'ensemble de ce « récit impossible³⁹ », qui est un défi lancé à la mort, l'expression d'un désir de continuer à exister dans la mémoire de ses lecteurs et de préserver de l'oubli les êtres aimés. En filigrane, transparait l'image de l'écrivain qui, sous sa plume, immortalise les instants du passé. L'évocation de la photo prise à l'insu de son père quelque temps avant sa mort conforte notre approche :

38 Fernando Aramburu, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 68-69.

39 Georges TYRAS, « Mémoire d'outre-tombe : narration posthume et témoignage dans le roman espagnol contemporain », in Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*. Rennes : PUR, 2005, p. 293.

Antes de perderlo para siempre, quise hurtarle a su destino inevitable, que es el destino de todo el que ha nacido, una imagen suya de aquel momento. Entonces, desde la escalera hoy tan triste, sin que se diera cuenta, le hice una fotografía. Semanas más tarde falleció.

Veo ahora a mi padre sentado en aquel banco con la calva encendida por la luz de la mañana⁴⁰.

Dans cet extrait, la photographie vient briser l'immédiateté et l'éphémérité de l'expérience vécue saisie par l'objectif. L'extrait se déploie à partir d'un passé qui revient à la mémoire du narrateur désirant le préserver. La mort, synonyme d'oubli, n'est pas directement mentionnée et, en utilisant une périphrase, Aramburu en compense le sort irrémédiable et commun à tous les mortels. Sous la forme du cliché photographique, il va voler le fragment d'une identité marquée par la finitude pour la verser dans l'éternité. Le segment de texte se clôture avec le verbe « voir » au présent. L'image visuelle du père peut persister dans le temps et ce présent du verbe est « ce présent infini et absolu de l'éternité⁴¹ » auquel fait allusion Christian Buder dans son ouvrage intitulé *Les dimensions du temps*.

Le rapprochement entre ces deux champs sémiotiques différents que sont la littérature et la photographie sont autant de moyens permettant de transgresser les frontières de la mort en assurant la pérennité du souvenir. L'écriture de l'autoportrait ne cesse de se ramifier pour enfermer dans le tissu de la création littéraire les images réelles de ceux qui ne sont plus, ces présences invisibles émaillant le récit. Comme la photographie qui, selon Roland Barthes, se présente comme une perversion car elle reflète le besoin de s'abstraire de la durée et donc de la mort, l'écriture de l'autoportrait tend vers l'aspiration de l'écrivain à échapper aux ravages du temps et de l'oubli ; la création littéraire devient l'élément d'une mémoire du passé qu'il convient de préserver, le médium de l'absence dont elle permet la représentation.

40 Fernando Aramburu, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 24.

41 Christian BUDER, *Les dimensions du temps*. Berlin : ISD, 2009, p. 222.

Arrêtons-nous maintenant sur le titre « Invivencias » donné à l'une des sections de *Autorretrato sin mí*. La polysémie du préfixe « in⁴² » renvoie l'image d'une expérience vécue de l'intérieur sans lui donner le caractère concret de l'expérience empirique. À cet endroit du texte, le narrateur se souvient d'une séance de dédicace où il rencontra son amour de jeunesse. La prégnance du souvenir est telle que la douceur de leur baiser lui revient. Il imagine alors la vie telle qu'elle aurait pu être avec cette femme :

Veo entonces, asomado al hondo fulgor de sus ojos, retozar a los hijos comunes que no nacieron. [...]

Veo una cama donde ni he gozado ni he dormido. Veo lágrimas jamás lloradas. Oigo bromas, gritos, risotadas y reproches jamás proferidos⁴³.

Le présent du verbe « oír » renforce le caractère affirmatif et catégorique de la phrase, rendant réelle l'expérience imaginaire du narrateur. Ce temps verbal lui donne encore une sorte de plasticité matérielle dont l'épaisseur s'intensifie par l'éveil des autres sens tels l'ouïe ou le toucher. La scène est peinte avec des détails qui en renforcent la précision ; mais l'insertion systématique de négations au passé bouleverse la véracité de l'expérience qui devient une possibilité de vie à laquelle l'écriture donne corps. L'autoportrait est pluridimensionnel, il emprunte les chemins du passé, du présent, du futur mais également celui d'une existence conditionnelle uniquement possible par le biais d'une imagination devenant un ingrédient supplémentaire de la création littéraire.

En insérant la problématique du souvenir, de la mémoire, de l'imaginaire, Aramburu construit un autoportrait miroir de la création littéraire. Le travail de l'écrivain est alors représenté dans

42 Selon Bernard FRADIN, « in » n'exprime pas « un seul signifié mais un ensemble de signifiés qui peuvent généralement être ramenés à un signifié plus abstrait qui les comprend », in Bernard FRADIN, « La raison morphologique », in Bernard FRADIN, Claudio LACOBINI, Sergio SCALISE, *Contraintes sur la catégorie de la base et l'outil dans la dérivation*. Paris : John Benjamin Publishing Company, 2008, p. 101.

43 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 31.

le récit où le narrateur se présente comme un artisan des mots : « Otros trabajan el oro, la madera, la harina. Yo me afané con las comunes palabras del idioma castellano⁴⁴ ». Les verbes « trabajar » et « afanar » reflètent l'idée d'effort et de labeur. Cette conception du travail de l'écrivain n'est pas sans rappeler les propos de Roland Barthes qui, dans un article intitulé « Écrivains et écrivants », présente celui qui se livre à l'exercice de l'écriture comme « celui qui travaille sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. L'activité de l'écrivain comporte deux types de normes : des normes techniques [...] et des normes artisanales (de labeur, de patience, de correction et de perfection)⁴⁵ ». Aramburu se fait le porteur d'une condition, d'un métier, il s'inscrit dans la lignée de ceux qui travaillent les mots.

La réflexion métalittéraire se concrétise quand, au début de l'ouvrage, l'auteur mentionne ce qui fait la quintessence de l'art littéraire : « así como se hace la literatura con los guijarros de la vida, podíamos hacer la vida con las llamas de la literatura⁴⁶ ». Lecteur avant de devenir écrivain, comme en témoignent de nombreux fragments de l'œuvre, Aramburu révèle son amour pour les mots ; il insiste sur le processus de création littéraire qui trouve ses racines dans les souvenirs et les expériences de vie qui viennent enrichir l'imaginaire des auteurs et se tapissent sous la métaphore des « guijarros de la vida », corroborant l'idée d'Alain Gheerbrant et de Jean Chevalier qui, dans leur *Dictionnaire des symboles*, voient dans les pierres « un élément de construction⁴⁷ ». Les cailloux deviennent les matériaux privilégiés de la création littéraire, aspect qui consolide l'image de l'écrivain façonnant son œuvre. Ils symbolisent les souvenirs et le poids du passé. La structure chiasmatique de la phrase met en relief l'idée de la vie en la plaçant au cœur de l'idée énoncée. Elle est le noyau duquel germe le processus de la création. Par ailleurs,

44 *Ibid.*, p. 85.

45 Roland BARTHES, « Écrivains et écrivants » in *Essais Critiques*. Paris : Seuil, 2015 [1964], p. 153.

46 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 14.

47 Alain GHEERBRANT, Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 2012 [1969], p. 869.

ces « cailloux de vie » rappellent le caractère fragmenté des matériaux qu'ils représentent pour l'écrivain et que celui-ci façonnera au moyen de l'écriture qui en sera le liant.

La configuration narrative de *Autorretrato sin mí* reflète d'ailleurs parfaitement le processus de sollicitation des souvenirs à l'origine du récit, les courts chapitres réfléchissant la complexion morcelée de leur émergence. L'écrivain ne se contente pas de refléter cet éclatement des souvenirs dans la structure de son ouvrage, il rend également compte du fonctionnement aléatoire de la mémoire. L'absence de trame chronologique, la déconstruction temporelle du récit en sont les reflets d'autant plus visibles que les différentes sections, non reliées entre elles, peuvent être lues dans n'importe quel ordre, renforçant ce même caractère arbitraire et épisodique de la mémoire. L'auteur en inscrit directement le mouvement dans le corps du texte en précisant : « el recuerdo viene cuando quiere, y no es raro que me traiga escenas nítidas, intactas, de aquellos sábados hogareños de mi adolescencia⁴⁸ ».

Les allusions récurrentes au danger de l'oubli et la présence latente du devoir de mémoire confirment notre approche et le récit d'un autre souvenir d'enfance illustre notre intention, celui des après-midis estivaux passés sur la plage à construire des petites montagnes de sable que les vagues s'empressent de détruire. Autour de ce souvenir gravite une réflexion sur la fonction essentielle de l'homme « entregado al arte laborioso [...] de expresarse por escrito⁴⁹ ». La petite montagne de sable s'emplit d'une portée métaphorique lorsque les vagues, image du temps destructeur, viennent successivement et inlassablement les coucher :

Sé desde la niñez que nada humano perdura. Más pronto o más tarde, cuanto uno ha construido lo arrastrarán las olas del tiempo. Hoy son las palabras la arena que remuevo. Hoy la vasta dimensión marina que se extiende ante mí, donde todo a la postre se disgrega, es el olvido que aguarda imperturbable⁵⁰.

48 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, op. cit., p. 131.

49 *Ibid.*, p. 58.

50 *Idem.*

À nouveau, nous retrouvons ici l'image de l'écrivain-artisan travaillant le sable dont chaque grain est mot. Expérience individuelle et réflexion littéraire entrent en résonance, générant une tension qui confère son originalité à l'autoportrait. La structure grammaticale induisant l'une des formes de la continuité renforce l'idée de l'écriture comme arme efficace contre l'oubli alors que le narrateur précise que tous les instants de vie « *continúan significando en unas páginas*⁵¹ ». C'est alors qu'il déploie la métaphore du fil⁵², celui de l'écriture à la fois liant des souvenirs et garantissant leur persévérance :

Una prosa que acierta a fluir con maestría, en la que se aúnan la naturalidad, la perspicacia, la elegancia. Unos versos finos como hilos de cristal que pronuncio con cuidado, en voz baja, para que no se rompan⁵³.

Dans *Autorretrato sin mí*, Arramburu déploie une poétique originale de l'autoportrait, en insérant dans la trame narrative traditionnelle de ce genre littéraire des indices dépassant le cadre de la simple représentation de soi. L'écrivain basque ne se contente pas de baser son récit sur des biographèmes permettant de retracer le fil de son existence ; il leur imprime un traitement singulier qui induisent une réflexion souvent édifiante, comme s'il souhaitait faire de l'autoportrait un instrument privilégié pour entamer un questionnement ontologique. Le substrat de son existence, matériau essentiel de cet autoportrait, subit un dernier traitement qui met en avant la conscience de l'auteur écrivant et confère à l'ouvrage une indéniable portée métalittéraire, comme si, sur la surface du texte, Arramburu cherchait aussi à brosser le portrait en creux de la création littéraire.

51 *Ibid.*, p. 54.

52 Le fil, symbole de la continuité entre le passé et le présent, se retrouve chez des auteurs tels que Alfons CERVERA qui déploie cette même métaphore dans *La lentitud del espía* ou Gustavo MARTÍN GARZO qui y consacre un ouvrage complet (*El hilo azul*).

53 Fernando ARAMBURU, *Autorretrato sin mí*, *op. cit.*, p. 54.

LOS VENCEJOS (2021) DE FERNANDO ARAMBURU :
PORTRAITS ET AUTOPORTRAITS D'UN SUICIDANT
DANS LE MADRID ULTRA-CONTEMPORAIN

David Crémaux-Bouche
Université Grenoble-Alpes

Selon Charles Olivier Stiker-Metral, à l'instar du portrait, dont il est une modalité particulière, l'autoportrait est d'abord pratiqué en référence à la peinture. Reposant sur une figuration de soi physique ou morale, il permet à une société donnée de réfléchir ses valeurs mais aussi à ses valeurs. Cet usage, à la fois pratique d'écriture, pratique sociale et pratique personnelle, doit se confronter aux défis de la connaissance de soi : en effet, d'aucuns estimeront que la volonté de se connaître soi-même risque, sous le poids de l'amour-propre, d'aboutir à une illusion flatteuse¹. Répondant à la question « Qui suis-je ? », l'autoportrait s'impose comme un genre qui convoque et mêle différents champs de connaissances pour les éprouver.

Sur le plan formel, l'exégète Michel Beaujour propose de distinguer l'autoportrait de l'autobiographie en opposant la logique narrative de la seconde à la logique spatiale du premier². Si l'autobiographie peut se caractériser par la saisie du moi dans la

-
- 1 Pour davantage de précisions sur la théorie de l'autoportrait développée dans ces deux paragraphes liminaires, nous renvoyons à Stiker-Metral (Charles-Olivier STIKER-MÉTRAL, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014, p. 244-245), que nous paraphrasons.
 - 2 « L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement "thématiques" », Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980, p. 16.

chronologie, d'après la définition de Philippe Lejeune³, Beaujour conçoit « l'autoportrait comme une saisie du moi analogique et thématique, pensée sur le modèle des lieux rhétoriques, inscrivant par conséquent le moi dans une culture et dans un tissu de discours et de savoirs, où la connaissance de soi devient une tâche proprement interminable. L'autoportrait peut ainsi être considéré comme une forme autonome qui permet de rassembler des textes hétérogènes »⁴. Il est également possible de s'intéresser à la part d'autoportrait que comporte tout récit rétrospectif à la première personne, voire de distinguer une unité textuelle de fond au-delà de l'apparente cohérence chronologique.

C'est ce que nous chercherons à étudier pour ce qui est de *Los vencesjos*⁵ (2021) de Fernando Aramburu. Ce roman adopte la structure d'un journal intime dans lequel Toni, un professeur de philosophie quinquagénaire — de cinquante-quatre ans précisément — et désabusé, raconte la dernière année de sa vie et les grands événements qui ont marqué son existence avant de mettre fin à ses jours le 31 juillet 2019, date de son suicide qu'il fixe lui-même. Cette chronique d'une mort annoncée d'un nouveau genre vise à révéler les raisons de la décision prise dès le premier fragment du roman⁶ : autrement dit, le narrateur homodiégétique cherche par son discours et introspection à rationaliser sa mort.

L'auteur Fernando Aramburu assure qu'il n'y a qu'une très faible part de lui-même dans ce roman. Le rapprochement autobiographique se cantonnerait au fait qu'il est un ancien professeur, qu'il possède une chienne ainsi qu'une large bibliothèque. Au contraire de *Autorretrato sin mí*, véritable autoportrait poétique de l'auteur où

3 Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*. Nouvelle éd. augmentée, Paris : Éd. du Seuil, 2001.

4 Charles-Olivier STIKER-MÉTRAL, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 245.

5 Fernando ARAMBURU, *Los vencesjos*. 1^a ed, Barcelona: Tusquets Editores, 2021. Nous utiliserons cette édition tout au long de notre travail.

6 «He previsto suicidarme dentro de un año. Hasta tengo ya prevista la fecha: 31 de julio, miércoles, por la noche. Es el plazo que me concedo para poner en orden mis asuntos y para averiguar por qué no quiero seguir en la vida. Espero que mi determinación sea firme. De momento lo es.», *ibid.*, p. 16.

il livre son intimité la plus profonde, *Los Vencejos* constitue l'autre face d'un miroir, cette fois, déformant et concave, puisqu'il s'agit de la vie d'un personnage fictionnel, vu non plus sous un prisme poétique et lyrique, mais bien avec ironie et un cynisme mordant.

Ainsi, il s'agira pour nous d'étudier dans ce récit introspectif l'autoportrait de Toni — qui est conforté par un portrait en creux et indirect des autres personnages⁷, on le verra — et d'examiner comment la vision cynique et nihiliste de ce suicidant, mêlée à un ironisme philosophique, éclabousse l'ensemble du roman.

Avant d'entrer dans l'étude de l'autoportrait de Toni, une étude de la composition de l'œuvre est nécessaire pour saisir les différents traits saillants structurant cette représentation.

COMPOSITION DE *LOS VENCEJOS* : UNE ESTHÉTIQUE INTIME DU CONFLIT

La chronique intime d'une mort annoncée

Tout commence lorsque, le 1^{er} août 2018, Toni choisit une date — le 31 juillet 2019 — pour se suicider. Dans une chronique orientée vers la fin de ses jours, il rédige un journal intime au sein duquel il fait le point sur sa vie jour après jour dans 365 fragments. La structure du récit s'écoule vers un dénouement sous forme de dilemme : soit il réalise son objectif, soit celui-ci s'avère contrecarré. Une telle alternative donne le sentiment d'un compte à rebours : chaque jour qui passe est une nuit de moins à endurer pour Toni, ce qui donne au lecteur l'impression d'être le bourreau au sens où s'il continue à lire, il pousse le personnage vers une issue tragique. En d'autres termes, le roman transforme le lecteur en une sorte de

7 « Tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitoufflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui », Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 2006, p. 100. Ainsi, pour saisir un objet, il faut l'appréhender dans l'interstice des discours et regards qui sont portés sur lui.

complice du suicide du protagoniste car, à mesure qu'il avance dans sa lecture, il rapproche le personnage de sa propre mort.

La construction de l'œuvre, basée sur le récit d'un suicide en préparation, présuppose donc un final fermé⁸ qui rompt avec ce qu'on peut attendre en théorie d'un autoportrait qui devrait être structuré autour d'un final ouvert mimant l'imprévisibilité de la vie elle-même⁹. Ainsi, l'objectif pour Toni est bien de lancer un défi à la vie : il souhaite conduire son destin et l'organiser comme bon lui semble. Malheureusement pour lui, une telle entreprise ne pouvait être entièrement planifiée : « Me limitaré a dejar constancia de que al final las cosas no salieron como yo las tenía planeadas. [...] Sentí que en mi interior algo como un objeto de vidrio se rompió en miles de pedazos¹⁰ ».

Cette dernière image convoquée par Toni rappelle le « miroir en éclats », métaphore traditionnelle appliquée à l'autoportrait par son théoricien Michel Beaujour. Cet éclatement est avant tout temporel car le narrateur intradiégétique fait référence à des souvenirs allant de son enfance sous le franquisme à l'actualité la

8 «A propósito de las historias que veo, que leo o que me cuentan de viva voz, toda mi vida he aborrecido los finales abiertos. Me cuesta no poner los ojos en blanco cuando escucho que compete a los lectores o a los espectadores inventarse, intuir o completar el final que la novela o la película les escatima. Es como si al término del almuerzo en un restaurante, al comensal lo privaran del postre con el pretexto de que resulta más placentero elegirlo y disfrutarlo mentalmente. ¡Venga ya! Pago para que me cuenten una historia; en consecuencia, la exijo entera», Fernando ARAMBURU, *Los vengejos*, op. cit., p. 57-58.

9 « Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en "construire" la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas donnée d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du curriculum vitae. La formule opératoire de l'autoportrait est donc : "Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis." », Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 9.

10 Fernando ARAMBURU, *Los vengejos*, op. cit., p. 697-698.

plus contemporaine : l'écriture diaristique se déploie, en effet, selon l'ordre de la remémoration et non en fonction d'une chronologie délibérée. Le diariste alterne le récit d'évènements et le commentaire au gré d'une pensée qui se formule presque simultanément. Par conséquent, Toni permet au lecteur d'avoir accès à son album photographique personnel, au moyen des grands souvenirs qui ont jalonné son existence :

¿Qué tiene de raro que uno pase revista a los viejos tiempos en el tramo final de su vida, al modo de quien ojea en calma un álbum de fotografías, y le comunique sus impresiones a un amigo que le parece o le parecía de confianza? No le cuento [a mi amigo] que a diario, antes de acostarme, garrapateo sin pretensiones literarias unas líneas¹¹.

Toutefois, ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est bien la notion même de journal. Le journal intime échappe en général aux soupçons d'in vraisemblance du lecteur puisqu'on peut difficilement concevoir qu'un fabulateur choisisse ce genre pour ne persuader nul autre que lui-même. Le pacte du journal intime implique que le lecteur soit assuré d'entrer dans la vérité intime du rédacteur. Le portrait de Toni qui se dessine est donc d'une intimité rare¹² car il se dépeint pour lui-même sans oripeaux sociaux, économiques et sans aucune obligation éthique, ce qui le contraint à vaincre une résistance intérieure de manière presque cathartique et expiatoire : « Puesto a sincerarme, cosa que siempre me obliga a vencer una resistencia interior¹³ ». Par exemple, Toni donne son ressenti sur le physique d'Águeda, son ex-conquête qu'il côtoie à nouveau suite à son divorce, et il le fait sans détours :

Ahora cuido algo mi apariencia por dignidad y por un poco de orgullo, no porque Águeda me inspire una pizca de fascinación erótica. Obligado a elegir, preferiría aparearme con una señal de

11 *Ibid.*, p. 417.

12 «Conservo siempre activos los filtros que seleccionan lo que debe salir o no de mi boca; pero, con eso y todo, nadie sabe de mi vida ni de mis pensamientos tanto como mi amigo», *ibid.*, p. 66.

13 *Ibid.*, p. 165.

tráfico. De acuerdo, la frase es brutal y esa buena mujer merece que yo la respete; así y todo, montañas de respeto no podrán nunca tapar su formidable falta de atractivo físico. Las cosas como son. En su presencia seré cortés; pero en mis escritos privados no hay espacio sino para la sinceridad más descarnada¹⁴.

Dans l'intimité on peut se laisser aller aux contradictions, à l'insignifiance, on relâche le style comme on desserre ses vêtements lorsqu'on se retrouve chez soi¹⁵. La comparaison du corps de cette femme avec un panneau de signalisation laisse imaginer l'indifférence pour ne pas dire le dégoût physique que lui suscite Águeda. Cette affirmation brutale sans aucun tact ni ornement dont il a parfaitement conscience (« en su presencia seré cortés ») renvoie à la réalité la plus crue, la plus prosaïque, ce qui dénote un accès aux zones les plus intimes de sa pensée, frôlant parfois avec des déclarations dont le lecteur se passerait volontiers car elles démontrent également le manque de compassion de Toni envers la nature humaine.

*Une esthétique du conflit : le monde vu sous l'ironisme philosophique*¹⁶

Toni n' imagine pas que son texte, sincère et plein d'honnêteté, puisse constituer le matériau pour écrire un roman. Là est bien le piège que (se) pose le narrateur très ambivalent, mais c'est également ce qui constitue le moteur de l'action et suscite la curiosité du lecteur : tout repose sur un conflit structurel. Toni est en conflit dans ses relations avec sa femme Amalia, dont il est divorcé mais qu'il continue de suivre à la radio, malgré leur éloignement ; il est

14 *Ibid.*, p. 456.

15 « D'abord mouvement vers un ailleurs retransché du domaine public et profane [...], [l'intimité] est un engagement positif où le sujet se découvre autre — en excès, débordant l'apparence — et libère son authenticité d'ordinaire occultée par le rôle social », Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*. 1^{re} éd, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 27.

16 Nous pastichons ici l'expression employée par Martínez de Pisón dans le titre de son article sur le roman d'Aramburu : Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, « Humorismo filosófico », *El País*, 1^{er} novembre 2021. En ligne : <<https://letraslibres.com/revista/humorismo-filosofico>>.

également en conflit avec son fils Nicolas, alias *Nikita*, *okupa* à l'intelligence limitée portant une croix-gammée, avec qui l'entente n'est pas au beau fixe, et ce dès l'enfance de sa progéniture.

Face à ces situations conflictuelles complexes et à un thème aussi sévère que celui du suicide, on pourrait s'attendre à ce que le ton employé tout au long de la diégèse pour peindre la vie de Toni soit grave et solennel. Il l'est d'une certaine manière par le recours à une tradition philosophique faisant la part belle à la théorie de la mort volontaire. Cependant, l'humour qui parcourt l'ensemble de l'œuvre rend impossible toute tentative de transcendance métaphysique. Pour tenter de dédramatiser et d'apporter davantage de rondeur à la vision de Toni, Fernando Aramburu recourt à un humour noir et goguenard, à un cynisme empreint de nihilisme et à une ironie mordante. Le recours à l'ironie, entre autres motifs, permet d'apprécier les choses dans toute leur profondeur et dans toute leur rondeur. C'est ce que décrit parfaitement le philosophe Vladimir Jankélévitch :

L'ironie, d'une part, est mortelle aux illusions ; partout elle tisse les toiles d'araignée où se prendront les pédants, les vaniteux et les grotesques. Ironie, vraie liberté ! [...] L'ironie remet sans cesse en question les prémisses soi-disant sacro-saintes ; par ses interrogations indiscrètes, elle ruine toute définition, ravive inlassablement le problème en toute solution [...]. L'ironie, c'est l'inquiétude de la vie inconfortable. [...] Tout se transforme, tout est meuble, fluent, changeant. L'ironie proteste contre le rationalisme statique et rend hommage à la temporalité de la vie ; l'ironie dit à sa manière que toute l'essence est de devenir, qu'il n'y a pas d'autre manière d'être que de devoir-être. [...] Nous sommes nourris de pédantisme [...] mais grâce à l'humour nous sommes capable de sentir les choses avec rondeur¹⁷.

Le recours à l'ironie, cette forme d'humour littéraire antidogmatique impliquant doute et questionnement, permet de mettre en lumière ce qui vaut véritablement dans toute chose en la débarrassant des filtres sociaux ou des voiles de l'apparence. L'ironie

17 Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*. Paris : Flammarion, 2011, p. 83.

renvoie à cette notion de conflit que nous identifions plus haut. Plus qu'un conflit, Aramburu est à la recherche constante d'une tension stylistique dans le portrait de Toni. Plusieurs cas de figures sont présents : une tension entre le comique et le tragique d'une part, et entre le scabreux, pouvant tendre vers l'abject¹⁸, et le philosophique d'autre part. On retrouve dans l'œuvre de nombreuses réflexions de Toni, ce « filosofito¹⁹ » comme le nomme Amalia pour marquer le fait que cette tension est également inhérente au personnage : ses réflexions portent sur des concepts tels que le suicide bien sûr avec les références les plus célèbres (Cioran, Améry, Camus²⁰, etc.), la place de l'homme dans le monde et même le langage philosophique lui-même. Le but étant toujours de prendre le contrepied de ce qui serait attendu : la chose la plus profonde se

18 Nous renvoyons à la scène du viol de la sœur de Soto, une jeune fille handicapée mentale surnommée « tonta del bote » qui est donnée en pâture par son frère à ses compagnons de classe pour que ceux-ci puissent connaître leur première expérience sexuelle moyennant paiement (Fernando ARAMBURU, *Los vencesjos*, op. cit., p. 427-428).

19 *Ibid.*, p. 596.

20 Toni fait allusion à « la célèbre phrase de Albert Camus: “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio” » (*ibid.*, p. 272). La présence d'Albert Camus est centrale tout au long de l'œuvre. Dans son besoin pressant de liberté, Toni prend la décision de se débarrasser de toutes ses affaires et plus particulièrement de ses livres qu'il éparpille au gré de ses promenades dans Madrid, tels des animaux domestiques qu'il libère pour qu'ils trouvent un nouveau foyer. Cela étant, il y a un livre dont il refuse de se séparer et insiste pour que celui-ci le suive partout. Il s'agit de *L'Étranger* d'Albert Camus (*ibid.*, p. 201). Une telle décision ne peut être fortuite : Aramburu nous fournit ici une clé de lecture de son roman, et plus encore une clé de lecture pour cerner le portrait d'un lecteur, Toni. L'apathie et le scepticisme de l'anti-héros Meursault, son insensibilité après la mort de sa mère, sa volonté de collaborer dans un homicide, si on accepte de considérer le suicide comme une variante de l'homicide, renvoient à de nombreux traits de l'insensible protagoniste de *Los Vencesjos*. L'importance des livres et de la résonnance que leur lecture trouve en Toni mérite d'être soulignée, car elle constitue une part non négligeable de son portrait, comme en attestent les citations répétées au fil de l'ouvrage et le fait que l'œuvre ait pour clôture l'achat d'un nouveau livre, en somme l'opportunité d'une nouvelle manière de styliser son existence par la lecture.

trouve « mientras redact[a] [sus] nimiedades de cada día²¹ ». Ainsi, même dans un topos, il est possible de trouver une vérité des plus profondes : « ¿Los sabihondos de rigor y no digamos las sabihondas me objetarían, en caso de leer estas líneas, que lo que afirmo en ellas es un tópico? Por supuesto que lo es, lo cual no significa que no encierre una gran verdad²² ».

Cela étant, parfois, le lecteur a l'impression d'être au bord d'un précipice pouvant mener au non-sens le plus total :

Pene, cuéntame, ¿qué sentiste? “Una sequedad inicial de aquel conducto visitado por mí en incontables ocasiones, aunque cada vez con menor frecuencia, me indujo a pensar que yo no era acogido en él con agrado, hasta el punto de que hube de empujar con cierta fuerza como a puerta que no se deja abrir, exactamente igual que en la noche anterior. Ignoro si se trataba de una sequedad de origen menopáusico o causada por la ausencia de disposición sensual de su dueña [...]”²³.

Dans cet extrait, par une prosopopée, Toni fait parler son pénis en lui demandant ce qu'il ressentit lors de son dernier rapport sexuel non consenti avec son ex-femme Amalia. Outre le ton graveleux et bas d'un tel passage, le narrateur suggère une désacralisation totale de l'acte sexuel autant par le point de vue hyperphallogéométrique que par le recours au vocabulaire médical (« sequedad de origen menopáusico », « lubricados ») : il s'agit de donner à voir la réalité sexuelle sans tabou ni appareil, c'est-à-dire en revenant à ce qui est basement humain voire même animal (« hembra ») dans l'accouplement, d'autant plus que Toni, centré sur son propre plaisir, se confond ici avec son pénis. Cette réflexion isolée sur l'acte charnel n'est que le reflet d'une constellation beaucoup plus large d'épisodes portant sur la sexualité et le viol. Une telle liberté de parole s'associe à une liberté morale, pour ne pas aller jusqu'à parler de libertinage pour ce « putero », ce qui peut très aisément s'expliquer par l'exemple que lui donna son père, homme aux

21 Fernando ARAMBURU, *Los vencejos*, op. cit., p. 673.

22 *Ibid.*, p. 312.

23 *Ibid.*, p. 170.

mœurs légères, quand il couchait avec ses étudiantes ou quand il n'hésitait pas à exhiber son pénis à la vue de tous pour encourager son fils à tout faire pour se doter du même attribut²⁴. La sexualité débridée structure l'œuvre dans son intégralité comme pour perturber et déstabiliser le lecteur enfoncé dans ses conventions et dans des attendus loin d'être aussi subversifs. Pour couronner une vie sexuelle immodérée, Toni va même jusqu'à feindre une relation amoureuse avec Tina, une poupée sexuelle :

Tina de mi corazón, dulce hermosura, lo siento de veras, pero en la sala no podías continuar. Sé lo mucho que te debo, los momentos de placer, la compañía, y créeme que te doy las gracias. Sucede que una mujer se ha introducido poco a poco en mi espacio privado. Se llama Águeda. Calma, calma. No es lo que imaginas. Deja que te explique. Ni joven ni esbelta, con sólo que la vieras un instante entenderías que no te puede reemplazar²⁵.

L'objectif est bien d'incommoder le lecteur par le recours au bas, mais le ton est si détaché et caustique que ce dernier en vient à rire. Ici, Aramburu parodie une lettre d'amour avec la personnification d'une poupée sexuelle, en ayant recours à un lexique lyrique, qui fait allusion à l'amour courtois (« dulce hermosura »). Le lecteur l'aura remarqué : de nombreux fondements de la culture occidentale (l'amour, le couple, la relation père/fils, ...) sont passés au crible d'un regard acéré. C'est bien un hymne à la liberté totale que compose Toni, il souhaite se libérer de toutes les attaches sociales²⁶ qui le relient à ce monde. Ce n'est pas un hasard si un de ses désirs les plus inavoués consiste à « reencarnarse en uno de [los vencedores]²⁷ ». Les martinets, qui donnent leur nom au roman, constituent un symbole structurant le récit car ils sont évoqués et invoqués à chaque moment décisif de la dernière année de vie du protagoniste.

24 «Para tenerlo así algún día tienes que comerte este hígado y muchos más», *ibid.*, p. 16.

25 *Ibid.*, p. 577.

26 «Adoro los vencedores. Vuelan sin descanso, libres y laboriosos. [...] Si nada se tuerce y mi vida sigue por el camino trazado, aún estaré aquí la próxima primavera cuando ellos regresen. Ya veremos.», *ibid.*, p. 86.

27 *Ibid.*, p. 604.

Avec eux, Toni a l'illusion de voler, d'échapper à la routine, aux contraintes financières, politiques, quotidiennes et de s'approprier leur rythme de vie, allant et venant à sa guise :

Si hubiera podido elegir entre nacer hombre o nacer vencejo, visto lo visto me habría decidido por lo segundo. Lo digo en serio. [...] Qué hermosa filosofía existencial: salir de un huevo, surcar el aire en busca de alimento, ver el mundo desde arriba sin atormentarse con preguntas existenciales, no tener que hablar con nadie, no pagar impuestos ni el recibo de la luz, no creerse el rey de la creación, no inventarse conceptos pretenciosos como la eternidad, la justicia, el honor, y morir cuando a uno le toque, sin asistencia médica ni honras fúnebres²⁸.

Toni rêve donc d'être libéré de toute obligation vitale et sociale. Il veut devenir un martinet. Il y parvient par la fiction, mais aussi par son ironisme philosophique, c'est-à-dire cette vision philosophique à la fois corrosive et humoristique qui décape et découvre, au sens étymologique, le monde de ces voiles moraux et sociaux de convenance et d'apparats.

Après avoir étudié la tonalité qui structure le regard de Toni, il est dorénavant possible d'étudier l'autoportrait qu'il dresse de lui-même et comment il le mène à bien.

LE POINTILLISME LITTÉRAIRE : UN AUTO PORTRAIT DESINDIVIDUALISÉ

Los Vencejos est construit, on l'a vu, en suivant une structure fragmentaire inhérente au genre du journal intime. Toutefois la fragmentation temporelle du journal implique un renouvellement de l'actualité énonciative qui ne fait qu'accentuer la discordance entre la fausse unité de la première personne grammaticale (le Je) et

28 *Ibid.*, p. 92. La référence au vol et au ciel est présente dès la première de couverture où le lecteur peut observer le reflet des martinets dans une flaque d'eau, c'est-à-dire ce contraste entre la réalité vécue par Toni et le miroir diffractant son souhait de devenir un oiseau.

la mobilité du moi énonciateur. Cette technique de la mosaïque²⁹, fortement influencée par un pointillisme littéraire³⁰, consiste en une multitude de courtes séquences, de points (pour filer la métaphore picturale), qui ne suivent pas un parcours chronologique linéaire mais qui sont mélangés entre eux et qui, en fin de compte avec du recul pour celui qui les envisage, forment un dessin général et linéaire d'une remarquable cohérence. Cette esthétique pointilliste se retrouve au moins à trois niveaux, conférant donc trois couleurs distinctes à l'autoportrait de Toni qui nous intéresse.

Tout d'abord, le pointillisme offre différentes facettes d'un même personnage, c'est-à-dire que « cette pléthore de discours en miettes³¹ » incite le lecteur à adopter certains préjugés ou à créer des attentes qui seront déçues ou qui iront dans une autre direction que celle initialement prise. La métamorphose de Toni par l'expérience de l'amour en est un exemple saisissant³² : le roman semble tout d'abord être une comédie romantique très mal ficelée puisque le protagoniste porte en lui la blessure d'un

29 Le terme « mosaïque » s'applique parfaitement ici dans la mesure où la constellation de traces, issue du caractère fragmentaire de l'écriture diaristique, peut se combiner de différentes façons en de multiples variations. Lucien Dällenbach rappelle cette liberté permise par la mosaïque dont ne dispose pas le puzzle, malgré la tension commune entre l'un et le multiple, l'unité et la fragmentation qui les constitue tous deux : « [...] loin d'assurer d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces — ce que fait le puzzle —, la figure finale autorise une totale liberté de mouvement, de placement, de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable », Lucien DÄLLENBACH, *Mosaïques : un objet esthétique à rebondissements*. Paris : Seuil, 2001, p. 56.

30 Aramburu avoue lui-même qu'il a poussé à l'extrême la technique de la mosaïque en s'inspirant très nettement du « puntillismo pictórico », Belén LÓPEZ, « Aramburu: "La literatura nos abre caminos que la vida nos tiene vedados" », *Diario de Pontevedra*, 23 novembre 2021 (en ligne : <<https://www.diariodepontevedra.es/articulo/cultura/aramburu-literatura-nos-abre-caminos-que-vida-nos-tiene-vedados/202111231815161172925.html>>, consulté le 27 avril 2022).

31 Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 10.

32 Nous reprenons certains éléments mis en relief par MARTÍNEZ DE PISÓN dans « Humorismo filosófico », *op. cit.*

échec sentimental avec Amalia. De façon inattendue, la possibilité d'aimer et d'être aimé à nouveau se présente à lui avec Águeda : à première vue, on peut légitimement se demander s'il parviendra à reconquérir le plus noble des sentiments. Mais dans un récit aux nuances aussi cyniques, il est clair que la notion d'amour est un concept un peu trop grandiloquent pour un suicidant. Il faut davantage parler d'affection ou d'attachement. Le simple fait de savoir qu'il est digne de l'une de ces formes de sentiments commence à transformer Toni, et tout ce qui était ennuyeux ou désagréable chez lui cesse à un moment donné de nous irriter. Quand le lecteur se demande ce qu'il pouvait attendre d'un narrateur aussi misanthrope, égoïste, dédaigneux, odieux, incapable d'exprimer ses sentiments que Toni, on se rend compte que le nihilisme sonne désormais faux : dans sa misanthropie, nous ne voyons plus qu'un verbiage inoffensif. Là où il y avait autrefois un égoïsme forcé³³, on perçoit une lueur de solidarité et d'altruisme quand Toni accepte de prêter Pepa, sa chienne, à ses amis Águeda et Patachula pour combler leur solitude au risque de se retrouver lui-même délaissé. En somme, « l'identité narrative³⁴ », construite par le personnage dans la mise en intrigue de son existence, révèle une métamorphose lente, silencieuse, à peine perceptible dans les différents points structurant jour après jour la toile de sa vie : elle repose moins sur une humanisation du personnage en tant que telle que sur une humanisation du point de vue et donc de ce qui est observé. Quand tout était opaque au départ, il y a maintenant des nuances de lumière : « No todo fue malo. Viví pequeños episodios de felicidad en cantidades que considero suficientes para evitar la amargura; pero, sinceramente, creo que ya basta; que esto,

33 «En el fondo nos impulsa el egoísmo de prolongarnos en nuestra descendencia. Seríamos capaces de vaciar a nuestros hijos de su personalidad para rellenarlos, como a animales disecados, con el serrín de la nuestra», Fernando ARAMBURU, *Los vencejos*, *op. cit.*, p. 127.

34 Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 2015, p. 117.

a las puertas de la vejez, no da más de sí³⁵ ». L'énonciation propre au journal interdit au narrateur de se constituer en référence stable de la narration : même s'il écrit pour lui-même, le sujet du journal n'est jamais tout à fait identique d'un jour à l'autre, alors même que son narrataire intime fait montre d'une plus grande constance dans la mesure où il représente cet idéal à atteindre. Cette dualité permanente est significative du fonctionnement du journal qui allie « le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé et "le point de vue" peut s'être modifié depuis³⁶ ».

Le portrait pointilliste de Toni est également à envisager en lien avec les autres personnages secondaires qui gravitent autour de lui. Aramburu nous fournit d'ailleurs, à la première page du roman, un schéma, représentant les personnages, reliés entre eux par des traits dont le centre est Toni³⁷. Toni ne peut se comprendre sans envisager la relation qu'il a avec les autres protagonistes car, comme il le dit lui-même en reprenant les mots de son ami Patachula : « [Patachula] recuerda una de sus sentencias habituales : "Hay que desindividualizar al individuo". [...] Un hombre no es nada sin los demás, solía decir. Un hombre existe en función de la totalidad social en la que está inserto y es, por tanto, esta totalidad la que le confiere su verdadero significado y su razón de ser³⁸ ». En effet, c'est bien grâce à sa chienne Pepa que l'on découvre la capacité de Toni à aimer ; grâce à Amalia qu'il se montre autant odieux que protecteur quand il découvre que sa femme entretient une relation adultère lesbienne de dépendance avec une dénommée Olga ; grâce

35 Fernando ARAMBURU, *Los vancejos*, *op. cit.*, p. 679. L'usage du terme « amargura » est intéressant car Toni soulignait, au début de l'œuvre, que sa journée tout à fait monotone (enseigner, promener Pepa, faire les courses au marché et rencontrer Patachula au bar) se résumait à « tomar [su] sorbo diario de amargura », *ibid.*, p. 70.

36 Gérard GENETTE, *Figures III*. Paris : Seuil, 2019, p. 230.

37 Le schéma est disponible en suivant ce lien : <https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/vancejos-fernando-aramburu-beber-vinagre_1_1212577.html>.

38 Fernando ARAMBURU, *Los vancejos*, *op. cit.*, p. 213.

à sa nièce Julia que son égoïsme se craquelle quand il n'hésite pas à laisser la part de son héritage pour tenter de soigner sa nièce malade. Chacun des personnages est vu sous le prisme de Toni, qui est le narrateur homo et intradiégétique. Le portrait du personnage principal est donc assuré indirectement par le portrait d'autres personnages, dans une sorte de « portrait parlé » sur le modèle de l'expression de Philippe Hamon³⁹.

Toutefois, Aramburu a élaboré un stratagème pour tâcher d'objectiver le portrait que Toni construit des autres personnages ainsi que son propre autoportrait façonné en creux par la description de son entourage : il s'agit de la réception par Toni de lettres anonymes. En plus des expériences de vie du suicidant⁴⁰, ces lettres, auxquelles le lecteur a accès, sont des sortes de rappels à l'ordre, venant contester la toute-puissance du narrateur moyennant des moqueries ou autres commentaires offensants transcrits par un corbeau qui épie quotidiennement le protagoniste. Les détails de ces lettres, tels des retouches sur une fresque, viennent très souvent si ce n'est contredire du moins nuancer les affirmations de Toni. Dans les quelques prosopographies présentes dans le roman, l'une d'elles vient de ces notes : « "Jersey azul marino, pantalón marrón y zapatos negros no pegan. Te vistes como un anciano". Tal había sido efectivamente mi indumentaria de los últimos días⁴¹ ». Grâce à une structure de roman à suspense ou à clefs dans lequel le lecteur cherche à découvrir l'identité du corbeau, le contenu des missives est si précis qu'on peut se demander si ce n'est pas Toni lui-même, dans un dernier jeu pour tromper sa solitude et objectiver sa situation, qui écrit ces

39 Comme le suggère le critique français, « au lieu de voir un spectacle, le personnage "parlera" le spectacle, le commentera pour autrui », Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris: Hachette, 1993, p. 185.

40 « Hablo en mi nombre. Yo no soy un especialista en conductas humanas, aunque algo he visto y algo sé » Fernando ARAMBURU, *Los vencejos*, *op. cit.*, p. 316.

41 Fernando ARAMBURU, *ibid.*, p. 138.

lettres⁴². Sa réaction est même parfois tellement surprenante⁴³ que cela contredit ce que lui-même nous présentait préalablement. Il montre cette menace perpétuelle d'un moi, obsédant et contradicteur, celui des lettres, qui détruit l'édifice à mesure que l'autre, le Toni du journal intime, le construit⁴⁴. Ainsi, en partitionnant l'espace du journal en lieu « à soi » et lieu « aux autres », le diariste vise bien sûr à délimiter les frontières de sa propre identité narrative qui est une identité plurielle.

Enfin, le lecteur bénéficie également d'une troisième couleur dans cette fresque pointilliste qui est celle du contexte politique. Comme le dit Aramburu,

Los vencejos quiere ser una mirada general sobre el país, un observatorio de temas [...]. Mi manera de concebir al ser humano me obliga a tratarlo en su relación con la historia colectiva. Lo que nosotros vemos en el espejo no nos define al completo, porque somos también consecuencia del roce con los demás. Centro mis novelas en relevar lo que nos hace humanos, por lo que me siento obligado a retratar el contexto social en el que se mueven los personajes. En el caso de *Los vencejos*, aún más, porque la historia está delimitada temporalmente, lo que me obligó a seguir la actualidad española a diario⁴⁵.

42 Le 21 octobre, il avait d'ailleurs déclaré vouloir être autre : « Mi primera decisión fue convertirme en otro. En uno que despierta extrañeza, que acaso suscita temor. Estaba decidido a convertirme en un extraño incluso para mí », *ibid.*, p. 162.

43 « Leo otra nota del fajo. Es de una exquisita brutalidad, afrentosa hasta decir basta, por lo que en su día no pudo menos de hacerme sonreír. La intención es tan obvia y la redacción tan zafia que no me resultó difícil desvincular de mi persona las afirmaciones del texto, como cuando a uno lo llaman hijo de puta y tanto el ofensor como el ofendido o como los posibles testigos saben que la injuria pretende cualquier cosa menos especificar la profesión de una madre. », *ibid.*, p. 275.

44 Le narrataire sort de son écoute passive et impose au narrateur, jugé trop évasif, d'adopter un regard plus honnête : il « s'arroge un droit de regard sur l'autre — non sans volupté : c'est le droit du voyeur », Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris: Presses universitaires de France, 2002, p. 121.

45 Fernando ARAMBURU et Sergio H. VALGAÑÓN, « Fernando Aramburu: "No me importaría saber el momento exacto de mi muerte" », 15 novembre 2021,

De prime abord, on pourrait penser que, contrairement aux diégèses ancrées dans un temps et un espace spécifiques, la relation de *Los vencejos* avec le contexte historique est ornementale, mais il n'en est rien. L'arrière-fond de la toile est ici décisif. L'action se déroule dans le Madrid ultra-contemporain et on retrouve, d'une part, un portrait pointilliste de la capitale espagnole au moyen de divers lieux caractéristiques (la Cuesta de Moyano, la Calle de Alcalá, la Plaza del Callao...) avec une attention particulière portée au quartier de La Guindalera — notamment le parque Eva Duarte — et, d'autre part, un état des lieux des grandes questions qui ont marqué l'Espagne durant l'année 2018-2019. Comme les autres personnages, Toni, désabusé⁴⁶, est enfant de son temps : il est un pur produit de la situation sociale dans laquelle il a grandi, de l'éducation reçue de ses parents sous le franquisme et des différents mouvements sociaux et questionnements de son époque. Bien qu'il soit un homme solitaire, il n'est pas en marge de toute l'agitation sociale : c'est ainsi que des thèmes comme l'euthanasie passive, l'indépendance de la Catalogne, les vicissitudes des élections du président du gouvernement en Espagne ou le réchauffement climatique se retrouvent au cœur de l'intrigue.

Tout le portrait de Toni est ainsi construit par Aramburu de manière indirecte eu égard à son entourage, au contexte politique et aux recoupements du lecteur. Ce dernier remarquera bien vite que « nadie sabe el alma de nadie⁴⁷ » comme le disait Sancho Panza : de même que les autres n'arrivent pas à le comprendre entièrement⁴⁸,

El diario de Córdoba (en ligne : <<https://www.diariocordoba.com/cultura/2021/11/15/fernando-aramburu-importaria-momento-exacto-59566947.html>>) [consulté le 27 avril 2022].

46 « Yo milito desde hace largos años en el PPES, en el Partido de los que Prefieren Estar Solos, donde no desempeño cargo alguno. Lo integra un solo militante, yo, y ni siquiera soy el jefe. », Fernando ARAMBURU, *Los vencejos*, *op. cit.*, p. 137.

47 Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, reimpresión corregida y aumentada, Madrid: Real Academia Española, 2015, p. 650.

48 Fernando ARAMBURU, *Los vencejos*, *op. cit.*, p. 554.

de même Toni ne parvient pas à percer le mystère de sa mère⁴⁹ par exemple. Ce narrateur déficient offre donc un portrait lacunaire des autres personnages, ne pouvant les décrire dans leur entièreté. Ces lacunes se révèlent malgré tout créatrices car c'est en peignant l'autre qu'il est possible à Toni de révéler son identité et son moi le plus profond.

CONCLUSION

En janvier 2021, soit sept mois avant la publication du roman, la Société Espagnole d'Ornithologie a élu le martinet « oiseau de l'année 2021 ». Comme Antonio Machado qu'il cite comme mantra en l'adaptant à sa qualité de suicidant⁵⁰, Toni aime regarder les martinets, symboles de la liberté à laquelle il aspire. Pour tâcher d'y accéder, il se laisse un an avant d'en finir avec la vie. Durant cette période, il fait son autoportrait en reconstruisant le chemin existentiel qui l'a mené à une telle désillusion. Il s'agit d'un homme qui s'écrit, qui effectue un exercice personnel d'introspection, convaincu que personne ne le lira jamais. C'est ce qui fait la particularité et la véracité de sa démarche, par rapport à nous autres lecteurs qui sommes, en comparaison, des dissimulateurs nés. La franchise avec laquelle il écrit nous permet de voir jusqu'à la dernière parcelle d'intimité de cet individu mis sur une table de chirurgie. Par cette chronique pointilliste, un clair-obscur en constante évolution et en constante tension voit le jour sur la toile de sa vie : Toni nous indique qu'il faut savoir regarder cette vie sombre avec un regard adéquat pour que celle-ci laisse poindre certaines touches de

49 « Intento examinar el alma de mi madre conforme se me presenta en el recuerdo, entendiendo por alma esa dimensión interna de la persona, similar a un estuche (¿o sería más preciso decir a una cloaca?), donde cada cual encierra su verdad intransferible. Y compruebo que yo no he tenido jamás acceso a dicha dimensión, ni a la de mi madre ni posiblemente a la de nadie, y que sólo por indicios y deducciones puedo hacerme una idea, jamás sabré si errónea o acertada, de lo que había y acontecía allá dentro. Más de una vez he imaginado que contrataba los servicios de un torturador profesional para que la obligase a contar uno a uno, en mi presencia, sus secretos », *ibid.*, p. 658.

50 *Ibid.*, p. 443-444.

lumières éclatantes. L'ironie mordante constitue cette anamorphose au sens où le lecteur se doit d'effectuer un pas de côté en adoptant un regard critique sur le monde qui l'entoure afin de se débarrasser de tous ces appareils qui lui bloquent l'accès à la chose même. C'est ce qui se passe tout au long de la diégèse avec l'autoportrait de Toni : ses prises de conscience successives l'amènent à une métamorphose aussi profonde que silencieuse. Lui qui était auparavant égoïste et misanthrope en vient à s'attendrir et à faire preuve d'un certain altruisme, tout en révélant certains faits de vie particulièrement marquants comme peut l'être la violence sous toutes ces formes (coups, jalousies, silences, ...) qui a caractérisé son existence. Mais une telle évolution n'est perceptible qu'avec la distance qu'impose la technique pointilliste : le lecteur, qui voit les choses dans leur complétude, se rend compte qu'il est difficile de cerner quelqu'un dans son intégralité, et ce même en connaissant son entourage et le contexte historique dans lequel il évolue. Par son statut temporel comme par sa forme dialogique, l'écriture du journal intime accentue le sentiment d'instabilité de Toni alors même que parallèlement son inscription dans la durée alliée à la cohésion du narrataire intime imprime une unité à son autoportrait qui se perçoit à la relecture. Le narrataire du journal est, en définitive, un objet de désir, ce désir d'appréhender sa propre image, son propre portrait qui se dérobe dans un miroir mouvant et fragmenté.

CHAPITRE IV

PORTRAIT(S) ET AUTOportrait(S)

DE L'USAGE DU PORTRAIT ET DE L'AUTO PORTRAIT
DANS *TOMÁS NEVINSON* : UNE QUESTION DE GENRE

Murielle Borel
Aix-Marseille Université

Nous nous proposons d'aborder la question du portrait et de l'autoportrait dans *Tomás Nevinson*¹, sixième roman de Javier Marías, paru en 2021.

Il n'est sans doute plus nécessaire de présenter Javier Marías, acteur de la scène littéraire espagnole depuis plus de cinquante ans maintenant. Il conviendra pourtant de rappeler qu'il est né en 1951 à Madrid, qu'il a grandi dans le quartier de Chamberí, poursuivi des études de philologie anglaise, enseigné à Oxford, traduit quelques-uns des plus grands auteurs anglophones et qu'il est parfaitement bilingue. Toute similitude avec le héros du récit ne sera certainement pas le fruit du hasard.

Bien que faisant écho à *Berta Isla*² publié quatre ans plus tôt, *Tomás Nevinson* n'est pas à proprement parler la suite de l'*opus* antérieur même si les deux œuvres forment indéniablement un diptyque.

Quelques années ont passé depuis que l'agent secret Tomás Nevinson, officiellement décédé, a recouvré son identité et tente de reprendre le cours de sa vie auprès de son ex-veuve, Berta Isla. Un jour, le cynique Tupra, membre du M16 auquel Nevinson a appartenu, reprend contact avec son ancien subordonné pour lui proposer

1 Javier MARÍAS, *Tomás Nevinson*. Madrid: Alfaguara, 2021.

2 Javier MARÍAS, *Berta Isla*. Madrid: Alfaguara, 2017.

une mission : identifier, parmi trois suspects, la responsable de deux attentats sanglants perpétrés par l'ETA dix ans plus tôt. Contre toute attente, Nevinson qui s'est pourtant juré de ne plus jamais avoir affaire à celui qui l'a piégé et trahi, accepte la proposition, et part s'installer dans la ville imaginaire de Ruán dans le nord de l'Espagne.

Dans ce roman d'intrigue et d'introspection psychologique, à la croisée des sous-genres policiers (sans s'inscrire exactement dans le roman d'espionnage³, ni dans le récit à énigme ou à suspense, ni dans la série noire, il en reprend pourtant de nombreux codes), le portrait est omniprésent, sans doute parce qu'il est indissociable de l'identité et que tout récit d'enquête implique une recherche identitaire⁴. En tentant de débusquer la coupable, le narrateur autodiégétique, Tomás Nevinson alias Miguel Centurión, convoque le lecteur à une déambulation dans une galerie de portraits dont il ne sera pas exclu car la quête d'autrui l'amènera bien entendu à se révéler lui-même.

Avant de nous intéresser à l'œuvre proprement dite, nous aimerions revenir sur cette notion moins évidente qu'il n'y paraît : qu'est-ce qui fonde le portrait ? Peut-il être confondu avec la simple description ? Dans son analyse *Du descriptif*, Philippe Hamon distingue le portrait de toutes les descriptions ponctuelles émaillant le texte. Après en avoir souligné « le statut privilégié », à savoir un lieu de reconnaissance, il le définit comme :

3 Guy BOUCHARD rappelle dans *Le Roman d'espionnage. Études littéraires*, 7(1), 1974, p. 26. <<https://doi.org/10.7202/500306ar>> [consulté le 01/02/22] « qu'il est présenté comme un roman d'action lié au contexte politique actuel » et cite p. 29 Jean-Jacques TOURTEAU, selon qui sa « principale caractéristique est de mettre en scène un héros, affrontant des épreuves en un récit qui sacrifie la psychologie à l'action et l'observation à l'imagination », in *D'Arsène Lupin à San Antonio*. Paris : Marne, 1970, p. 19. Voir également les distinctions établies par André VANONCINI entre roman noir et roman à suspense dans *Le roman policier*. Paris : PUF, 2002.

4 Selon Yves REUTER « Un axe complémentaire a été reconnu par la presque totalité des critiques. Il s'agit de l'interrogation sur l'identité », in *Le roman policier*. Paris : Armand Colin (2^{ème} édition), 2009, p. 104.

description focalisante et en même temps foyer de regroupement et de constitution du « sens » du personnage [...], lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage⁵.

Le portrait serait donc ce socle initial, suffisamment dense et solide pour individualiser un personnage. Dans la pratique classique, il correspond à un exercice littéraire codifié. Les éléments qui le composent ainsi que leur ordonnancement sont régis par une norme stricte comportant des mentions physiques (la prosopographie, elle-même dictée par un agencement vertical procédant du haut vers le bas), morales et psychologiques (l'éthopée) ainsi que des items biographiques. Les actions (la pragmatographie) confortent généralement sur le mode dynamique les grands traits de caractère annoncés par l'éthopée. L'exercice combine donc prosopographie, éthopée et pragmatographie, sans que le portrait puisse se réduire exclusivement à l'une ou l'autre, comme le remarquait Pierre Fontanier :

On appelle souvent du nom de portrait soit l'éthopée, soit la prosopographie toute seule. [Alors que le portrait] est la description, tant au moral qu'au physique, d'un être animé réel ou fictif⁶.

Il convient en outre de distinguer le portrait que je nommerai d'ouverture (souvent assimilé à un portrait statique) des descriptions ponctuelles disséminées dans le texte (senties comme un portrait dynamique), même si *in fine* celles-ci participent de l'élaboration complète du personnage. Le portrait global reste un *work in process*, une *performance* concrétisée par l'acte de lecture, qui ne pourra donc être achevée avant le point final. Nous déplacerons légèrement les concepts en incluant dans la portraïtisation « statique » cette élaboration en forme de socle qui mêle prosopographie, éthopée, éléments biographiques, onomastiques etc., même si le contenu inclut la pragmatographie. À l'inverse, toute description ponctuelle par un personnage ou par la voix narrative en dehors du cadre du portrait sera considérée comme dynamique et non statique.

La notion de « portrait » ne se résout pas à une artificielle séparation entre description statique et dynamique, elle est aussi

5 Philippe HAMON, *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993, p. 105.

6 Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968, p. 428.

directement liée à la fonction et à l'intention de celui qui voit, observe et retranscrit. Le portrait d'ouverture semble devoir s'utiliser à chaque apparition d'un personnage nouveau ; il serait prioritairement destiné à présenter les acteurs les plus fondamentaux du récit⁷ ; il en fixerait les grands traits et en établirait une carte d'identité provisoire, amenée à être amendée voire réajustée au cours de la lecture.

On peut se demander si les normes régissant le portrait restent en vigueur au ^{xxi}^e siècle alors que le roman a fait sa révolution, sous l'impulsion d'Alain Robbe-Grillet notamment, déstabilisant depuis les fondations du genre réaliste qui, on le sait, servait d'écrin à la description et au portrait.

De prime abord, Javier Marías semble assez peu déroger aux conventions. On constate que l'insertion des portraits obéit à une stricte logique narrative et coïncide avec l'entrée en scène des protagonistes, qu'il s'agisse de Bertram Tupra, des trois suspectes (Inès Marzán, Celia Bayo et María Viana) ou de leurs époux respectifs.

Tupra, figure désormais familière de l'œuvre mariassienne depuis le premier *opus* : *Tu rostro mañana*⁸, est convoqué dans le texte en forme de rappel, à partir des quelques traits physiques et psychologiques qui le caractérisent, stables d'un roman à l'autre et malgré le passage du temps. Les sourcils fournis, la bouche charnue, les yeux gris qui regardent sans détour, l'humour, l'intelligence, la culture mais aussi le cynisme et la cruauté s'inscrivent comme autant de traits saillants conférant au personnage une étonnante immutabilité, gage d'efficacité lorsqu'un auteur pratique le retour du personnage. Outre ce cas particulier, la technique du portrait reste très conventionnelle comme le démontrera l'exemple de Florentín, le mégalomane journaliste qui rêvait de devenir personnage de fiction :

7 Jean-Philippe MIRAUX (2003) écrit à ce propos : « Elle [la description] vise donc à rendre présent dans l'univers de l'écrit, un individu qui, le plus souvent jouera un rôle plus ou moins important dans un texte », *Le portrait littéraire*. Paris : Hachette, p. 14.

8 Javier MARÍAS. *Tu rostro mañana*, 1. *Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Florentín o Peporro parecía duro de roer, escurridizo y sin lealtades. Posiblemente pretendía ser un dandy de los que no escasean en las provincias, pero resultaba más bien un excéntrico. Llevaba siempre abrigo o gabardina larguísimos, hasta los pies, como si fuera Fagin de Dickens, sin duda para darse vuelo en sus paseos por la ribera del Lesmes, las manos a la espalda como si tuviera prisa, y que su figura destacara en la lejanía, inequívoca. Lucía una extraña sotabarba de cuáquero o de Ahab o Lincoln, pero puntiaguda como la de Fagin —tal vez era su modelo. Por lo demás iba hecho un pincel, con ropa buena, nueva y de buen gusto excepto por los colores predominantemente bermejos, como si quisiera conjuntarse con las fachadas del Barrio Tinto, que visitaba con frecuencia. Era bebedor pero nunca borracho, como si el alcohol no le hiciera efecto, o no de los que desprestigian y afean. Rápido en la conversación, sumamente culto y nada tonto pese a la frivolidad adquirida, tendría unos cuarenta y cinco años. Fumaba cigarrillos delgados que sacaba de una pitillera de plata inglesa, y así, con trajes rojos o burdeos, foulards melocotón y corbatas sanguíneas, hacía sus apariciones televisivas locales. Desde entonces había logrado popularizar enormemente a «Florentín» —sus agudezas gustaban al público, divertidas y no muy hirientes— y que casi cayeran en desuso los bochornosos Peporro y Corripio, salvo para quienes mal lo querían o andaban con él resentidos, que no eran tantos como debían, porque también le tenían miedo, preferían no irritarlo y deseaban ganárselo. Él se dejaba adular, pero a nada se comprometía. La gente lo reconocía ahora por la calle, sobre todo la de los pueblos, y eso le agradaba en extremo. Quizá para contrarrestar las confianzas que los espectadores se toman con los que ven en pantalla, se caracterizaba por llamar de usted hasta a los niños. El humo de sus cigarrillos no se lo tragaba⁹. (p. 197)

L'élaboration du portrait n'est pas sans rappeler le « Caractère » défini par Pierre Larousse comme la peinture d'une classe de personnage¹⁰. L'auteur inscrit tout d'abord le personnage dans une

9 Javier MARÍAS. *Tomás Nevinson*. Edición en formato digital, Barcelona: Penguin Random House, 2021, capítulo 50, p. 4-6.

10 Voir Fabienne BERCEGOL, « Le siècle des portraits », *Romantisme*, 2017/2 (n° 176), p. 5-14. <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-2-page-5.htm>> [Consulté le 20/01/22].

typologie : le dandy, pour ne pas dire l'incontrôlable excentrique. À l'instar du portrait classique, le personnage est métonymique : il est l'individu qui représente le type. Chaque précision apportée au cours du portrait viendra corroborer ce caractère premier. La peinture du personnage s'intéresse tout d'abord à l'aspect physique et dresse la prosopographie de l'individu. Adoptant une technique très cinématographique partant d'un plan général auquel serait appliqué un effet de zoom, la description s'intéresse en premier lieu à la silhouette d'ensemble du personnage, configurée par la gabardine ou le manteau long, portés en toute saison, indépendamment de la nécessité finalement, puisque importe moins le confort que la nécessité d'être reconnu, au premier regard, et de loin de préférence. La nécessité de se démarquer explique sans doute la préférence du journaliste-dandy pour des costumes certes de belle facture mais aux tons voyants qui désavouent l'effort d'élégance perceptible dans les camaïeux de la tenue. Le dandy pratique contradictoirement le culte du raffinement : le besoin mégalomaniaque de ne pas passer inaperçu le pousse à commettre la faute de goût. Dandy, il l'est tout autant lorsqu'il s'adonne à son penchant pour la boisson, toujours dans les limites du bienséant ou du visiblement acceptable. Pragmatographie et éthopée se rejoignent : l'utilisation de l'imparfait marque l'habitude et souligne le trait. Imitant le portrait réaliste, l'auteur fait coïncider éthopée et aspect physique : la palette chromatique des costumes rappelle celle du vin et semble anticiper, voire confirmer l'attrait du journaliste pour l'alcool. Dans le même esprit, les tenues vestimentaires rappellent les façades du « Barrio Tinto » et installent un ironique jeu d'écho avec l'environnement du personnage. Son sens de l'exception et de l'incongruité s'exprime encore dans l'outrageuse condescendance avec laquelle il s'adresse à ses semblables, allant jusqu'à vouvoyer les enfants. Ou peut-être s'agit-il tout simplement de la manifestation de cette personnalité contrastée, pour ne pas dire perpétuellement dédoublée : il est simultanément le dandy Florentín, ce personnage inventé de toutes pièces, l'alter ego télévisé du journaliste, mais aussi le vulgaire Peporro ou Corripio dont il renierait volontiers une onomastique qui ne renvoie que trop crûment à ses origines modestes. Intelligent, cultivé, un brin vaniteux aussi, il cherche l'adulation autant qu'il

la rejette avec une évidente fausse modestie. Ses rêves de grandeur le pousseront à se voir déjà personnage de la future fictive fiction de Centurión. Habile traducteur des âmes, Miguel Centurión alias Tomás Nevinson (alias Javier Marías par certains aspects) prendra le prétexte de l'écriture d'un roman pour approcher le journaliste et lui soutirer des informations en faisant vibrer la corde sensible. Avec l'ironie qui le caractérise, et l'ironie n'est jamais aussi appuyée que dans les portraits, Javier Marías dresse l'éthopée de son personnage. Chaque détail, chaque mention, qu'elle procède de la caractérisation physique, morale ou comportementale, répète la figure du dandy vaniteux, jusqu'à la saturation du trait.

Entre « réalisme » et caricature, l'auteur dresse un portrait à charge, mais aussi « à blanc » d'une certaine façon, puisque le journaliste reste un personnage secondaire, une peinture sans enjeu décisif pour l'argument et qui viendra rejoindre cette galerie de provinciaux aux comportements déviants ou absurdes ; il relève de cette catégorie d'actants identifiés par Philippe Hamon comme « personnel du roman¹¹ », des créations qui, ici, impriment au roman sa tonalité particulière en participant d'une ambiance, d'une atmosphère, d'un « costumbrismo » qui n'est pas sans rappeler la facture d'un Georges Simenon, père de l'incontournable Commissaire Maigret. Le portrait du journaliste, finalement fidèle à sa fonction originelle de socle, fige le personnage. Les apparitions à venir auraient pu nuancer cette perception première, mais on constate qu'elles ne feront que réitérer sur le mode dynamique la description initiale. Lorsque Florentín refait quelques brèves incursions dans le récit, il est métonymiquement identifié par ses immanquables costumes rouges, devenus sa signature et son identité.

Cet exemple démontre que le portrait n'est pas réservé, loin s'en faut, aux personnages principaux. La galerie prend même en charge les acteurs les plus humbles du récit, comme le dealer Comendador (ironiquement renommé Stephen Still pour sa ressemblance avec le chanteur), Patricia Pérez Nuix (encore une figure connue inscrite dans la stabilité) ou le faux De la Rica. Quant au parti-pris de

11 Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart de Zola*. Genève : Droz, 1983.

brosser un portrait marqué par l'outrance du trait, choix qui pourrait sembler plus naturel dans la peinture des personnages secondaires, il s'applique sans distinction à tous les acteurs du roman, indépendamment de leur degré d'implication dans la diégèse. Par le terme « outrance » nous nous référons aussi bien à l'effet de redondance induisant l'archétype, qu'au traitement stylistique hyperbolique, vecteur de grotesque caricature.

Les deux suspects Celia Bayo et María Viana n'échappent pas à cette saturation du trait qui les enferme rapidement dans l'archétype. Celia assume le rôle de la femme joviale et empathique, dotée d'une sensibilité exacerbée, incapable de concevoir le mal. Elle est un esprit simple. Aucune apparition ultérieure ne viendra contredire ce portrait dressé une fois pour toutes. María Viana, quant à elle, est et restera cette beauté troublante et insaisissable, désirable et chaste, sensuelle et inabordable, mère et femme. Elle est un paradoxe, un mystère. Presque une image virginale (ne s'appelle-t-elle pas María ?). Elle incarne *in fine* la mère, objet de tous les désirs mais sacrée ; autant dire une réécriture très œdipienne de la femme fatale. Tel un leitmotiv, chaque apparition de María sera ponctuée par cette observation lancinante. Dans le roman policier, la psychologisation sommaire rapproche le personnage du type plutôt que de l'individu.

Face aux épouses, les conjoints. Alors que les figures féminines brossées à grands traits relevaient de l'ébauche, l'auteur réserve aux maris de prolixes descriptions. Liudwino López Xirau o López reflète ainsi le politique provincial véreux et sans scrupules, adepte du clientélisme et des dessous-de-table, portant sa fourberie et toutes ses intentions malhonnêtes sur son visage mais dont la bonhomie et surtout l'incommensurable toupet parviennent pourtant à déjouer toutes les réticences de ses interlocuteurs. Le romancier dépeint un impudent provincial corrompu, stupide mais sympathique. Quant à Folcuini Gausi, il campe une autre figure de pouvoir : celle d'un outrecuidant aristocrate anachronique et déchu, convaincu de détenir la superbe de ses aïeux, ironiquement surnommé « el principito » en souvenir du système féodal dont il est issu et dont il tente de perpétuer le fonctionnement et les valeurs. La pragmatographie vient confirmer l'arrogance de l'individu et l'assortit d'indécence et d'amoralité, renvoyant finalement dos à dos les deux représentants

du pouvoir économique et politique local, issus sans doute de classes diamétralement opposées, mais dont les pratiques, en fin de compte, convergent étrangement.

On pourrait s'étonner que l'auteur s'attarde à décrire avec force détails ces personnages secondaires plutôt que leurs compagnes, les suspectes, autant dire les figures tutélaires de tout roman d'investigation, auxquelles il refuse dès lors la complexité qui permettrait de brouiller les pistes, de décevoir les attentes du lecteur et ainsi de mieux prolonger le suspense.

L'explication se trouve sans doute encore du côté du genre. Si l'on replace ces portraits dans le contexte du roman policier avec lequel l'œuvre entretient des liens de parenté, ils prennent tout leur sens. Dans sa version noire surtout, puisque le polar s'inscrit comme lieu privilégié de la critique sociale et s'évertue à dénoncer les « nouvelles » formes de criminalité, une criminalité en col blanc dont les politiciens et hommes d'affaires impliqués dans diverses formes de trafic et corruption sont les grands protagonistes¹². Ces acteurs secondaires deviennent alors pour l'auteur un moyen de lever le voile sur des pratiques douteuses grâce à ces histoires dans l'histoire.

Autre paradoxe apparent, les peintures des deux épouses interviennent tardivement dans le récit, surtout celle de María, alors que dès l'ouverture du roman, l'occasion était offerte au narrateur de se lancer dans une portraïtisation des suspectes puisque Tupra lui mettait longuement sous les yeux leurs photographies. Clichés que le narrateur se refusait pourtant obstinément de contempler pour, comprend-on, garder son libre arbitre et ne pas céder au chantage de son ancien supérieur. Si l'effet dilatoire ainsi créé est propre au genre policier, la stratégie d'évitement n'est pas si commune. On peut y voir deux intérêts. L'auteur opte pour l'élaboration d'un portrait complet qui ne se limite pas à l'observation de traits physiques finalement aléatoires car, en dehors du portrait littéraire classique où prosopographie et éthopée coïncident strictement pour devenir redondants, *a priori* aucune personne réelle ne porte sur son visage

12 Yves REUTER (2009) parle de « types mythologiques de notre culture », *op. cit.*, p. 62.

sa condition de terroriste (encore que...) ¹³. La description physique resterait très peu suggestive. Attendre que la portraïtisation coïncide avec la rencontre des personnages permet d'envisager une peinture plus dynamique et complexe qui invite en outre le lecteur à jouer à la devinette. Cette confluence ne se produit pourtant qu'indirectement dans un premier temps, puisque Nevinson/Centurión observe ses cibles de loin, soit à travers des jumelles soit par l'intermédiaire de vidéos issues de caméras cachées dans les habitations de Celia et María. L'espion épie : le voyeurisme fait partie de sa condition.

Le deuxième intérêt pourrait résider dans l'opportunité d'inscrire ainsi dans le récit une longue parenthèse narrative consacrée à l'élaboration d'un portrait-robot : celui de la terroriste mi-espagnole, mi-irlandaise, Magdalena Orue O'Dea. Nous employons sciemment le terme « portrait-robot » car l'identité de sa propriétaire est incertaine (ce dont il ne faut pas s'étonner puisque tout l'enjeu du roman est précisément de la mettre à jour) et les éléments qui le configurent restent approximatifs. Tupra ne dispose que de quelques éléments biographiques extrêmement ténus. L'aspect physique reste inconnu. En revanche, tout ce qui relève de la psychologie du terroriste, son mode de pensée, sa façon d'agir, fait l'objet de précisions minutieuses. Le texte dresse finalement, au-delà de Magdalena Orue O'Dea, une véritable carte d'identité psychologique du terroriste, à partir d'exemples précis extraits de l'histoire récente de la Péninsule ; une manière de revenir sur quelques figures tristement connues qui ont défrayé la chronique en leur temps : Santi Potros, Josefa Ernaga ou Domingo Troitiño, entre autres.

L'auteur élabore une personnalité glacée, fanatique, incapable de pitié, de repentir. Il insiste sur l'absence d'états d'âme au moment de sacrifier des innocents, y compris des enfants. En un mot, il dresse le portrait-robot de la monstruosité. Au-delà du contenu axiologique, cette éthopée virtuelle se met au service d'une stratégie narrative puisqu'elle installe le sentiment de frayeur propre au roman à suspense, au *thriller*. Nevinson va côtoyer un personnage dangereux. L'ancienne terroriste est susceptible de ressurgir à tout instant et de

13 L'auteur mentionne l'usage de la coupe au bol comme symbole d'appartenance et de revendication idéologique chez de nombreux « batasuneros ».

menacer la vie de l'espion. Le narrateur ne manque d'ailleurs pas de le rappeler pour pimenter l'action. Il s'agit d'une étape obligée du roman à suspense.

Et bien sûr, en tant que portrait-robot, cette personnalité s'érige en référence qui donnera lieu à d'incessants aller-retours et comparaisons entre les trois suspects du récit et ce portrait modèle.

Mais, d'emblée, Celia et Marta s'inscrivent en faux par rapport à ce profil. La personnalité joviale, empathique, hypersensible et extravertie de Celia détonne avec ce monstre impassible. Le narrateur est tenté de la disqualifier tout de suite. Mais ce serait capituler un peu vite et faire fi des principes dilatoires du roman d'enquête. L'auteur tente bien quelques diversions en suggérant que derrière la candide Celia se cache peut-être une manipulatrice hors pair. Il sème dans la description des indices pour étayer sa thèse, comme par exemple la couleur rousse de ses cheveux. Mais ces indices, loin de servir de preuves, sont immédiatement balayés.

Le portrait devient donc un instable espace de construction/déconstruction dans lequel toute affirmation est démentie pour mieux semer le doute dans l'esprit du lecteur et révéler la difficulté d'appréhender l'identité, support de la vérité.

Le procédé se répète avec María Viana. Si le portrait initial génère peu d'incertitude sur son absence d'implication dans les attentats, les apparitions suivantes ne feront que confirmer sur un mode dynamique l'innocence apparente de María. L'auteur tentera bien d'apporter une touche de complexité à son personnage en laissant planer l'ombre d'un méfait inavouable qui viendrait ternir l'image de la trop parfaite María.

On le sait, le roman policier est un jeu ; un jeu de faux-semblants destiné à générer des attentes pour mieux les décevoir, relançant ainsi l'intérêt du récit, retardant l'issue de l'enquête, prolongeant le suspense. Javier Marías sait que le lecteur sait que l'auteur peut ou veut lui tendre des pièges. Un portrait cousu de fil blanc éveille immédiatement la défiance du lecteur : fort de son encyclopédie, pour paraphraser U. Eco, il serait tenté de prendre le contre-pied d'une interprétation en apparence trop évidente. Et si l'astuce se trouvait là, justement ? Faire simple et évident pour contrer la nature

désormais suspicieuse voire paranoïaque d'un lecteur qui verrait le coupable partout sauf à la place qu'il occupe effectivement ?

Inès incarne rapidement cette coupable idéale que de nombreux indices désignent comme telle. Elle vit seule, personne ne sait rien d'elle, son passé est un mystère. Elle semble avoir surgi de nulle part. Les services secrets ne sont pas parvenus à cacher de caméra ni de micro dans son appartement comme si elle était au fait de ces techniques d'espionnage et capable de les anticiper pour mieux les déjouer. L'élaboration de son identité suit un schéma en apparence classique : elle fait d'abord l'objet d'une description dans laquelle dominent prosopographie et pragmatographie, autant dire les éléments qui relèvent de l'observable. Ce portrait « statique » initial devrait être « enrichi » au gré de l'avancée de l'enquête. Pourtant, malgré l'intimité et les rapprochements qui s'opèrent, Inès reste hermétique à Nevinson. L'interprète de vie ne parvient pas à percer les secrets de l'insondable Inès. Elle est et reste cette femme au visage ingrat, aux yeux trop grands, à la bouche démesurée, aux dents proéminentes, à la stature élevée, aux jambes interminables et puissantes : une géante. Telle est la manière dont le narrateur dépeint Inès la première fois qu'il l'entrevoit. Et tels seront les détails qu'il mettra systématiquement en avant. Le gigantisme d'Inès deviendra son trait définitoire. À plusieurs reprises le narrateur fait référence à « sa géante ». À nouveau, la personnalité est figée, immuable.

Elle est intimidante, impressionnante pour n'importe quel prétendant. Elle finira par être associée au Cyclope. Inès se métamorphose alors en inquiétante dévoreuse d'homme, en monstre. Et si la comparaison devait être entendue au sens premier ? Et si Inès était bien le monstre que son physique hors normes suggère depuis le début ? Et si elle était la cruelle Magdalena Orue, l'inhumaine terroriste dessinée par le portrait-robot ? Le portrait hyperbolique apparemment trop carnavalesque pour prétendre à la *mimesis* exprimerait dès lors avec toute la force du symbole la réalité enfouie d'Inès. Le gigantisme, dans l'outrance sans cesse réitérée, deviendrait ainsi l'indice prospectif de Hamon¹⁴, celui qui, dans le portrait, annonce, met en garde, anticipe tout en sachant parfaitement se fondre dans

14 Philippe HAMON (1993), *op. cit.*, p. 106-107.

la masse d'informations pour mieux confondre le lecteur. Ce dernier aurait dès lors été bien piégé par un auteur qui lui aurait mis sous les yeux des indices si flagrants, que, dans une sorte de préterition, ils seraient devenus illisibles. À la manière de Poe. Comment mieux cacher un objet qu'en l'exposant à tous les regards ?

La culpabilité d'Inès ne fait désormais plus de doute, pour Tupra. Les agendas, et notamment celui de 1987, complètent en pointillés et en initiales codées la biographie d'Inès. De la Rica dont l'identité a pu être établie grâce au portrait-robot élaboré sous la dictée de Nevinson, agit pour le compte de l'IRA ; autant de preuves selon l'agent britannique : Inès est la criminelle qu'il recherche.

Tomás Nevinson se montre plus circonspect. Le portrait offre des contours qui manquent de précision. Pourquoi cette construction reste-t-elle donc si évanescence ?

Il y a deux intérêts majeurs pour l'intrigue et le propos de l'auteur. Elle autorise d'abord la mise en scène des doutes et des scrupules de l'agent secret qui se refuse à condamner une femme sur la base de présomptions. Ensuite, elle accrédite l'accomplissement du contrat frauduleusement imposé à l'ex-agent secret, nouvellement victime des manigances de son cynique supérieur. En l'absence de preuves suffisantes pour obtenir la condamnation de la présumée coupable auprès d'un tribunal, Nevinson découvre trop tard qu'il lui reviendra de rendre lui-même justice et d'exécuter la suspecte. Le maintien de zones d'ombres autour de l'identité de la probable terroriste contribue à redoubler les scrupules de l'espion. Il est spécifié, en ouverture du récit, que Nevinson a reçu une éducation à l'ancienne, et qu'il n'est en aucun cas envisageable pour lui de manquer de respect à une femme, encore moins d'user de violence envers l'une d'elles. Ce trait de caractère deviendra un fil conducteur qui *in fine* régira tout le roman et induira une réflexion tant autour de la criminalité, que de la légitimation de certains homicides, ou encore du droit à la rédemption et de la difficulté à rendre justice. Le récit s'ouvre donc sur et avec l'éthopée du narrateur. Entre stabilité du trait et enrichissement de la personnalité, l'anecdote fournira diverses informations assurant la complexification du portrait du narrateur, plus exactement de son autoportrait, un autoportrait au second degré.

La portraiture d'un narrateur autodiégétique équivaut forcément à un autoportrait et requiert aussi, dans une œuvre autre qu'autobiographique, quelques astuces pour exister sans que la voix narrative paraisse souffrir de narcissisme. Son accomplissement passe alors fréquemment par des jeux spéculaires et une élaboration en filigrane. Nous commencerons par ce dernier aspect.

Tomás Nevinson parle de lui chaque fois qu'il évoque ses semblables. Juger certains comportements, s'étonner de tels autres, c'est aussi inscrire en creux sa propre personnalité. Décrire Inès en s'attardant sur sa bouche et ses attributs féminins, c'est déjà se projeter dans une relation intime. Faire le portrait d'un individu en recourant à des métaphores, à des comparaisons littéraires ou cinématographiques, c'est aussi révéler l'étendue de son savoir, de son encyclopédie. Tout ce qui, dans la description, correspondrait à la fonction mathésique permet, en effet, de jauger la culture générale du narrateur. Et Nevinson est, à n'en pas douter, un homme cultivé, aux connaissances vastes et variées comme en témoignent les nombreuses références aux lettres, au cinéma, mais aussi à l'histoire, qui émaillent constamment ses discours. Quiconque serait tenté de reconnaître dans ce portrait certains contours de l'auteur, serait bien avisé, d'autant que Javier Marías a la coquetterie d'avoir fait naître son héros en 1951 dans le quartier madrilène de Chamberí...

L'impression d'homologie est renforcée dans le paratexte par la photo de la couverture qui établit un subtil rapprochement entre Nevinson et son créateur. En disposant le nom de l'auteur et le titre du roman dans un rapport d'exacte symétrie, l'imbrication de l'un avec l'autre est hautement suggérée, comme si réalité et fiction tendaient déjà à se confondre, annonçant les jeux spéculaires entre auteur, narrateur et personnage. Le choix d'un Gérard Philippe en gabardine (auquel Nevinson se compare à la fin du roman), portant une cigarette à sa bouche, est évidemment lourd de significations, sans doute aussi de provocation pour un fumeur invétéré qui revendique depuis des décennies le droit de s'adonner librement à son petit péché... On ne s'étonnera pas que la couverture de *Berta Isla* exploite d'ailleurs les mêmes ressorts et induise des conséquences semblables, même si la différence de genre rend l'assimilation entre personnage et auteur moins immédiate.

D'autres élaborations spéculaires sont à l'œuvre dans le roman. Le portrait du narrateur se dessine notamment au gré des précisions apportées par ses interlocuteurs. En de multiples occasions, Tupra constate les changements que le temps a imprimés chez son ancien subordonné. En opposant présent et passé, il dresse aussi la biographie de l'espion et établit son éthopée. Il évoque également son physique avantageux, un atout pour approcher les suspectes et les séduire. Ces bribes de portrait sont complétées par le narrateur lui-même à l'occasion de ses fréquentes introspections qui l'amènent à se remémorer, à comparer, à dresser des bilans sur sa vie et son parcours.

L'élaboration de l'identité du narrateur combine donc portrait, autoportrait au sens strict et par extension (le portrait devient autoportrait du fait de la prise en charge du récit par l'instance autodiégétique), descriptions ponctuelles, actions et réactions. Cette construction est forcément dynamique, caléidoscopique et fragmentaire.

On remarquera que les éléments qui fondent le plus directement l'identité, à savoir l'aspect physique et le nom, sont précisément modulables chez le narrateur. Outre les multiples identités d'emprunt de l'espion, pour cette mission Tomás Nevinson devient Miguel Centurión. Lorsque Tupra lui délivre son faux passeport, l'ex-agent a la surprise de le découvrir sans photo, inversant ce faisant le rapport à l'identité, parce que son visage, paradoxalement, n'est pas encore déterminé ; à lui d'inventer non seulement sa personnalité mais aussi son physique. Le portrait n'est plus garant de l'identité. Il est multiple, fluctuant, dépendant du rôle que l'espion endosse. Centurión se doit simplement d'être en adéquation avec la personnalité choisie, autant dire avec le portrait qu'il offre aux autres. Il se reprend d'ailleurs juste à temps pour répondre à María, non en tant que Nevinson mais comme le timoré professeur d'anglais qu'il incarne.

Ce dédoublement de soi apparaît à diverses reprises dans le récit lorsque l'instance narratrice homodiégétique cède sans préavis la parole à un narrateur hétérodiégétique pour évoquer les actions de Miguel Centurión, dans un acte de distanciation et de désolidarisation. Si le récit est bien pris en charge par Nevinson, il ne l'est donc pas par Centurión. Mais cette modalité n'étant pas systématique, elle permet d'entretenir la confusion, de faire coexister les deux

individus en les fusionnant ou dissimilant. Le narrateur lui-même avoue douter par moments de sa propre identité.

Dans ce jeu de reflets, où les portraits s'emmêlent, on relèvera un phénomène particulièrement intéressant : l'homologie de situation entre Nevinson et la terroriste qu'il cherche à identifier et à confondre. D'emblée, Tupra précise à Nevinson qu'ils ont de nombreux points communs. Et l'investigation corroborera ces analogies. Pour n'en citer que quelques-unes : Nevinson et Orué sont issus d'un mariage mixte, elle d'un père espagnol et d'une mère irlandaise, lui d'un père britannique et d'une mère espagnole, ils sont donc tous deux bilingues et porteurs d'une double culture, chacun évolue sous une identité d'emprunt et mène une double vie. Nevinson découvrira qu'Inès a une fille à laquelle elle a dû renoncer, tout comme lui, lorsqu'il a abandonné Val et sa mère pour réintégrer son identité et tenter de reprendre sa vie auprès de Berta, son épouse madrilène. En de multiples occasions, le narrateur souligne combien il se retrouve dans les propos, dans les situations qu'elle évoque et qu'elle décrit. En dressant le portrait d'Inès, Nevinson se peint à son tour. Inès s'apparente ainsi à un *alter ego* de l'espion et cette proximité rendra forcément plus difficile le passage à l'acte lorsqu'il sera question de supprimer Inès. Outre qu'il s'est attaché à sa géante à force de la fréquenter, il a reconnu en elle un autre soi. Cette analogie à première vue paradoxale entre l'enquêteur et le coupable est un topoï du roman policier et plus spécifiquement du roman à suspense¹⁵.

Dans le roman policier, plus qu'ailleurs, les rôles sont interchangeables. Tomás Nevinson n'échappera pas à la règle lorsque le justicier devenant bourreau commencera à assassiner Inès avant de se reprendre *in extremis*¹⁶.

15 Voir Yves REUTER : « Tous similaires, chacun étant aussi l'autre, les personnages ne pouvaient être que le même. À un niveau plus profond, ils partagent de fait la même identité », in « Le système des personnages dans le roman à suspense », *Le roman policier et ses personnages*. Y. Reuter (Dir.), Presses universitaires de Valenciennes, 1989, (p. 157-172), p. 167.

16 Jacques DUBOIS estime que « le roman policier est un tourniquet de rôles » in « Un carré herméneutique : la place du suspect », *Le roman policier et ses personnages*, *ibid.*, p. 177.

Nous dirons pour conclure que la pratique du portrait dans Tomás Nevinson oscille entre maintien et bouleversement des codes. Déterminée par le genre dans lequel s'inscrit le roman, la portraïtisation joue volontiers les protagonistes puisque toute enquête est dirigée vers la découverte de la vérité. Or le portrait est un lieu privilégié de la construction de l'identité. Traquer le coupable oblige à dresser les portraits des suspects. Javier Marías évolue en-deçà et au-delà puisque sa pratique de la caricature, d'une part limite la complexité des protagonistes, d'autre part s'exerce à l'encontre de nombreux personnages secondaires et offre une galerie de portraits fournie. Combinant le propos critique du roman noir et la saturation du trait propre au roman à énigme, il dessine des archétypes, des ébauches, dans lesquels réalité et individu se dissolvent. L'outrance réitérative soit annule la complexité des personnages (Clara ou María), soit convoque le grotesque (leurs époux respectifs), soit remplit une fonction métonymique tout en révélant l'impossibilité d'accéder à toutes les facettes d'un individu (Inès). Bien qu'inscrits dans le réalisme, ces portraits, sous le regard déformant de l'auteur, s'éloignent de la *mimesis* et sont porteurs d'une poétique et d'une axiologie. L'esquisse des personnages les plus complexes du roman (Inès, le narrateur et Tupra) paradoxalement relève de la fragmentation, comme pour mieux souligner le caractère fuyant de l'individu. Tous trois se caractérisent par une identité instable, changeante, chacun est un et multiple et devient insaisissable pour qui les côtoie. C'est sans doute la raison pour laquelle ils semblent ne pouvoir s'appréhender qu'à travers leurs reflets. L'ambiguïté sur l'identité véritable d'Inès ne sera d'ailleurs jamais levée, balayant l'enjeu du *whodunit* sur lequel repose le roman à énigme. L'intérêt primordial du roman résiderait dès lors moins dans la découverte de la coupable que dans ce questionnement sur l'identité dont le portrait et l'autoportrait (construit en creux par l'introspection de Tomás Nevinson qui, ne l'oublions pas, donne son nom au roman) deviendraient les ressorts privilégiés.

UN PERSONNAGE EN QUÊTE DE PORTRAIT.
VARIATIONS AUTOUR DE LA FIGURE DE MANUEL MENA
DANS *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS* DE JAVIER CERCAS
(2017)

Corinne Cristini
Sorbonne-Université

En 2017, lors de la publication de son roman *El monarca de las sombras*, Javier Cercas rappelait qu'il portait en germe depuis toujours l'écriture de cette œuvre douloureuse, que cette histoire était peut-être même étroitement et viscéralement liée à sa vocation d'écrivain¹. En effet, l'acte d'écriture aurait pris chez lui la forme d'une rébellion secrète face au destin que lui aurait assigné sa mère en comparant la trajectoire de son fils à celle de son oncle, Manuel Mena, qu'elle avait élevé au rang de héros². La mort brutale de ce jeune oncle qu'elle considérait comme son grand frère, survenue alors qu'elle n'était encore qu'une petite fille, sera marquée du sceau du trauma et se parera dès lors d'un caractère légendaire. Comme l'apprend le lecteur, dès l'*incipit*, le grand-oncle de Javier Cercas, Manuel Mena, fut un fervent phalangiste tombé au combat à l'âge

1 Voir à ce propos : <<https://www.youtube.com/watch?v=6q1tF3c0taQ>> [consulté le 20 mai 2022].

2 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, [2017], 2018, Debolsillo, p. 49-50 : « “Escribo para no ser escrito”, pensé. No sabía dónde había leído esa frase, pero de repente me deslumbró. Pensé que mi madre llevaba toda la vida hablando de Manuel Mena porque para ella no había destino mejor o más alto que el de Manuel Mena, y pensé que de una manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor para rebelarme contra ella, para evadirme del destino en el que había querido confinarme, para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena. »

de dix-neuf ans, lors de la bataille de l'Èbre, en septembre 1938 ; c'est sur cette figure familiale controversée d'un jeune homme mort pour défendre une cause qui apparaît aujourd'hui, aux yeux du narrateur, comme inacceptable et déshonorante — « [...] la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia [...] »³ — que s'ouvre l'œuvre qui interroge autant l'histoire de ce personnage que le genre littéraire le plus approprié pour la relater.

Ce récit, qui prend la forme d'une enquête biographique sur Manuel Mena, convoque plusieurs genres qui sont eux-mêmes soumis, dans un discours méta ou autoreférentiel, à un questionnement concernant leur pertinence, d'autant plus que l'auteur-narrateur évoque à plusieurs reprises son refus d'écrire sur ce sujet, usant d'un stratagème littéraire et rhétorique déjà mis en œuvre dans *El impostor*, en 2014⁴. Cette réflexion sur l'hybridité des genres, sur la part de fiction et de non-fiction, traverse l'ensemble du corpus de l'auteur ; on la retrouve notamment dans *Soldados de Salamina* (2001) où est questionné le concept en apparence oxymorique de « récit réel », mais aussi dans *Anatomía de un instante* (2009), ou encore dans *El impostor*. On relève, par ailleurs, une récurrence dans les thèmes abordés : Javier Cercas n'a de cesse d'interroger l'histoire, notamment l'histoire d'Espagne, comme une plaie béante dans son écriture, qu'il s'agisse de la guerre civile espagnole ou de la transition démocratique.

Par ailleurs, la figure de Manuel Mena s'inscrit dans cette galerie de portraits, à mi-chemin entre le réel et sa fictionnalisation, qu'il s'agisse de Sánchez Mazas et de Miralles, dans *Soldados de Salamina*, du personnage de « el Zarco », dans *Las leyes de la frontera*, ou encore de Enric Marco, dans *El impostor*. La question du « portrait littéraire », mais aussi en filigrane de « l'autoportrait », au prisme de laquelle sera

3 *Ibid.*, p. 11.

4 Javier CERCAS, *El impostor*. Barcelona: Penguin Random House, 2014, Primera parte «La piel de la cebolla», p. 15 : « Yo no quería escribir este libro. No sabía exactamente por qué no quería escribirlo, o sí lo sabía pero no quería reconocerlo o no me atrevía a reconocerlo; o no del todo. El caso es que a lo largo de más de siete años me resistí a escribir este libro. Durante ese tiempo escribí otros dos, aunque éste no se me olvidó; al revés: a mi modo, mientras escribía esos dos libros, también escribía éste. O quizás era este libro el que a su modo me escribía a mí. »

étudié et revisité ici le roman *El monarca de las sombras*, nous invite à réfléchir en premier lieu à un transfert, dans le domaine littéraire, d'un mode de représentation iconique, pictural, à l'origine même de la définition du « portrait » qui, comme le rappelle le dictionnaire *Le Littré*, désigne avant tout « l'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin », avant de prendre le sens figuré de « description que l'on fait de l'extérieur, du caractère d'une personne ». Si le portrait physique et moral d'un personnage se perçoit comme une unité littéraire autonome, il pourra, par ailleurs, dans la construction temporelle du récit, être associé à d'autres genres tels que la biographie et l'autobiographie (que celles-ci soient authentiques ou fictives) desquels il est aussi constitutif. Ce que nous mettrons en exergue dans l'œuvre qui prend la forme d'une quête/enquête sur la personnalité du grand-oncle défunt, permettant de mieux comprendre ce qui a pu motiver son engagement auprès des phalangistes.

Loin d'être anecdotique, le questionnement relatif au « portrait » dans *El monarca de las sombras* se présente comme une clé de lecture en lui conférant un nouvel éclairage. En effet, si nous prenons appui sur l'article de Dominique Neyrod, qui s'intéresse à l'étymologie des termes italiens et espagnols de « *ritratto* », « *retrato* », et au français « portrait », dans « *Ritratto, retrato, portrait : les mots comme champ d'expérimentation*⁵ », nous prenons conscience de la richesse et de la pluralité sémantique de ces dérivés provenant d'une origine commune, du verbe latin *trahere*. Sous la plume de Cercas, le portrait garde ce sens ancien et originel de trait, *tractus*, de trace et de traque. En ce qui concerne le personnage de Manuel Mena, il s'agit bien d'extraire cette figure du passé, — *retrahere* —, dans un mouvement rétrospectif, de convoquer sa mémoire, mais aussi de lui donner une forme pérenne par le biais de la représentation littéraire, dans une démarche prospective, de le « tirer en avant » — *protrahere* —, de le révéler et le prolonger. Ces différentes acceptions prennent sens dans cette œuvre marquée par une dialectique de l'ombre et de la lumière,

5 Dominique NEYROD, « “Ritratto, retrato, portrait” : les mots comme champ d'expérimentation ». In Fernando COPELLO, Aurora DELGADO-RICHET (dir.), *Le Portrait*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 15-28.

et dont le titre aux accents antinomiques, *El monarca de las sombras*, inspiré par la figure d'Achille de l'*Odyssée*, est emblématique.

Dans un premier temps, nous verrons comment prend forme le portrait de Manuel Mena, comment il advient progressivement, telle une « révélation photographique », au cœur d'une tension et d'un dilemme auquel est confronté le narrateur Javier Cercas, double de l'auteur, tout au long du roman. Dans un second temps, nous étudierons cette *polyphonie* des voix, des savoirs et des points de vue, qui participe à la construction littéraire d'un personnage ambivalent et complexe, enfin, nous nous pencherons sur le portrait de la mère de Cercas, Blanca Mena, et sur le propre portrait du narrateur, qui se dessinent en filigrane au cœur de cette écriture mémorielle et intime.

I. DE L'IMAGE LATENTE À L'IMAGE RÉVÉLÉE : L'AVÈNEMENT DU PORTRAIT DE MANUEL MENA

La question du « portrait » de Manuel Mena en tant que description du caractère et des traits physiques du personnage prend tout son sens dans ce roman, étant donné que l'auteur-narrateur entreprend d'écrire sur son grand-oncle mort à dix-neuf ans, en 1938, c'est-à-dire sur un personnage réel, de sa mythologie familiale, mais qu'il n'a pas connu et qu'il va extraire du passé et d'une mémoire collective pour le placer sur le devant de la scène, et lui insuffler une nouvelle vie par le biais de l'écriture. Nous étudierons ainsi cette lente « révélation » de la figure de Manuel Mena dans l'esprit et l'imaginaire du narrateur Cercas. Il nous est rappelé, comme un *leitmotiv* dans l'œuvre, la difficulté de ce dernier à saisir cette image, à la cerner au plus près, tel un artiste qui façonne son œuvre :

Y lo más curioso es que, aunque llevo toda la vida oyendo hablar de él, todavía no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, no lo veo...⁶

A pesar de todo eso, yo seguía sin ver a Manuel Mena; quiero decir que Manuel Mena seguía siendo para mí lo que había sido siempre:

6 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 48. Les points de suspension se trouvent dans le texte original.

una figura borrosa y lejana, esquemática, sin relieve humano ni complejidad moral, tan rígida, fría y abstracta como una estatua⁷.

Les notions de trace, de trait, et de traque, qui participent de toute pratique artistique, et que sous-tend le terme même de « portrait », se retrouvent en ces termes sous la plume du narrateur, écrivain et portraitiste : « [...] a lo largo de los años, entre libro y libro o al mismo tiempo que escribía otros libros, retomaba la persecución del rastro evanescente de Manuel Mena por la evanescente geografía de la guerra [...] »⁸. Et il faudra attendre les derniers chapitres de l'œuvre, d'abord le chapitre 13⁹, puis le 15, qui tient lieu d'épilogue, pour que se produise une véritable révélation épiphanique et que le portrait de Manuel Mena s'anime et prenne forme.

L'incipit nous révèle le dilemme du narrateur et ses doutes quant à la prise en charge de ce récit compromettant qui expose au grand jour l'idéologie de sa famille. Il convient, à ce sujet, de rappeler l'alternance de l'instance narrative au fil des chapitres : d'un côté, un narrateur hétérodiégétique, qui se présente comme un historien proposant une approche externe du personnage de Mena et qui prétend, comme il le signale, à l'impartialité de son discours face au récit affabulateur d'un littéraire¹⁰, et de l'autre, un narrateur

7 *Ibid.*, p. 147.

8 *Ibid.*, p. 154.

9 *Ibid.*, p. 222-223: « [...] comprendí que aquellas pocas palabras escritas por Manuel Mena y guardadas por Manolo Amarilla y que aquel minúsculo pedazo de memoria de mi tío Alejandro valían mil veces más que mil imágenes animadas, tenían un poder de evocación mil veces mayor, y sólo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua [...]. Y entonces lo vi. »

10 *Ibid.*, p. 74: « Un literato podría contestar a esas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no: a mí la fantasía me está vedada. ». Voir aussi p. 142-143 : « Claro que si yo fuera un literato y esto fuera una ficción podría fantasear sobre lo ocurrido, estaría autorizado a hacerlo. Si yo fuera un literato podría por ejemplo imaginar a Manuel Mena horas antes del ataque [...]. Todo esto podría imaginarlo. Pero no lo imaginaré o por lo menos fingiré que no lo imagino, porque ni esto es una ficción ni yo soy un literato, así que debo atenerme a la seguridad de los hechos. »

homodiégétique, — voire autodiégétique —, un écrivain du nom de Javier Cercas en quête d'un portrait intime de son aïeul.

Outre l'emploi de la double énonciation, l'auteur use de la prétérition appliquée en quelque sorte ici à l'ensemble du roman. Ce procédé de rhétorique que Cercas affectionne particulièrement dans ses œuvres crée de prime abord un espace de jeu avec le lecteur complice en aiguisant sa curiosité. Le narrateur écrivain nous rappelle, dans son récit métadiscursif, qu'il a pris la décision de ne pas encore écrire cette histoire ou peut-être de ne jamais l'écrire :

La resolución fue que no la escribiría. La resolución fue que escribiría otras historias, pero que, conforme las escribía, iría recogiendo información sobre Manuel Mena [...]. De este modo la historia de Manuel Mena o lo que quedaba de la historia de Manuel Mena no se perdería y yo podría contarla si alguna vez me animaba a contarla o era capaz de contarla, o podría dársela a otro escritor para que él la contara [...] o podría simplemente no contarla [...]. Esa fue la decisión que tomé: no escribir la historia de Manuel Mena, seguir no escribiendo la historia de Manuel Mena¹¹.

Néanmoins, alors qu'il réitère son refus d'écrire sur ce personnage, il n'a de cesse de le convoquer, dans la mesure où celui-ci constitue la matière même de son œuvre. Un glissement s'opère du « non-portrait » auquel semblait être reléguée la figure de Manuel Mena condamnée au néant (« [...] no contarla, convertirla para siempre en un vacío, en un hueco [...]»¹²) à ce portrait polymorphe qui nous en est brossé dans le roman. Si la prétérition permet de capter l'attention du lecteur et d'en appeler à sa bienveillance sur un sujet parfois délicat, selon le principe de la *captatio benevolentiae* classique, elle semble aussi atténuer un énoncé qui se donne, au préalable, comme une négation même de cet énoncé. L'auteur aura recours à divers procédés littéraires et oratoires comme autant de stratagèmes pour parer à d'éventuelles critiques de ses lecteurs. Le binôme que le narrateur forme avec le journaliste, scénariste et réalisateur, David Trueba, interlocuteur à qui il fait tenir des propos

11 *Ibid.*, p. 22-23.

12 *Ibid.*, p. 23.

qui pourraient être ceux du destinataire potentiel, permet aussi la mise à distance :

—¿De verdad vas a escribir otra novela sobre la guerra civil? Pero ¿tú eres gilipollas o qué? Mira, la primera vez te salió bien porque pillaste al personal por sorpresa; entonces nadie te conocía, así que todo el mundo te pudo usar. Pero ahora es distinto [...] Escribe lo que escribas, unos te acusarán de idealizar a los republicanos por no denunciar sus crímenes, y otros te acusarán de revisionista o de maquillar al franquismo [...]¹³.

Manuel Mena sera présenté aussi par le narrateur comme une figure repoussoir, symbole de toutes les erreurs commises dans sa famille, de la honte et du déshonneur, une forme d'anti-portrait de lui-même : « Y pensé que, de una manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor [...] para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena¹⁴ ». Le roman s'ouvre *in medias res* sur un portrait d'abord funéraire du grand-oncle du narrateur, sur l'évocation posthume d'un soldat franquiste ou phalangiste mort à l'âge de dix-neuf ans¹⁵. Le second portrait correspond davantage à ce que Philippe Hamon désigne comme le « portrait *parlé*¹⁶ », l'une des modalités fortement présentes dans l'œuvre qui recrée la figure de Manuel Mena à partir de plusieurs témoignages oraux. Il s'agit ici des discours liminaires de la mère de Cercas sur son oncle paternel, qui ont nourri, au fil des années, le mythe du héros : « Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda [...] »¹⁷. Enfin, un troisième portrait nous est donné à voir : celui-ci se présente comme la description exhaustive d'une photographie de Manuel Mena arborant la tenue d'apparat des tirailleurs d'Ifni, casquette inclinée et veste

13 *Ibid.*, p. 38.

14 *Ibid.*, p. 49-50.

15 *Ibid.*, p. 11.

16 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*. Genève : Droz, 1998, p. 151.

17 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 11

d'un blanc immaculé de l'uniforme de sous-lieutenant¹⁸ ; l'image photographique, matérielle, étant elle-même reproduite dans les pages de l'œuvre en tant qu'illustration réelle et non uniquement sous une forme icono-textuelle¹⁹. L'auteur a recours à l'un des *topoi* très exploités dans le roman contemporain, notamment à l'ère de la postmodernité, reposant sur une variante moderne du « portrait *vu* », de ce miroir et de ce « face à face » évoqué par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*²⁰. Il s'agit, de façon assez récurrente dans la littérature espagnole contemporaine, d'user en quelque sorte de « l'ekphrasis photographique » comme appui mémoriel, ancrage dans la réalité, et catalyseur narratif²¹. Le portrait photographique en buste de Manuel Mena, saisi dans sa tenue militaire des tirailleurs d'Ifni, apparaît comme un déclencheur d'écriture, suscitant un « arrêt sur image », prétexte au portrait littéraire et embrayeur de récit.

Comme l'a vivement souligné Roland Barthes dans *La Chambre claire*, une photo est toujours contingente, étroitement liée à son référent²², d'où la confusion qui s'opère entre l'être photographié et sa représentation. C'est ce qui se fait jour ici où le portrait photographique de Manuel Mena, telle une relique, se substitue à l'être en soi et devient le réceptacle des actions et des sentiments humains les plus vils et le plus honteux :

[...] he vuelto a alojarme en aquella casa que cae a pedazos donde el retrato de Manuel Mena lleva más de setenta años acumulando polvo en silencio, convertido en el símbolo perfecto, fúnebre y

18 *Ibid.*, p. 23-26.

19 *Ibid.*, p. 24.

20 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 152.

21 Voir à ce sujet Fabien ARRIBERT-NARCE, « Ekphrasis photographiques dans *Mémoire de fille* ». *Fabula / Les colloques*, Annie ERNAUX, *Les écritures à l'œuvre*, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document6651.php>> [consulté le 25 mai 2022].

22 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1994, p. 18 : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère ».

violento de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados²³.

Cette allusion au portrait maudit de Manuel Mena, à la fois terrifiant et obsédant, et qui trônera longtemps dans la maison familiale vide d'Ibahernando, n'est pas sans évoquer *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Le portrait photographique, legs familial d'abord honni et rejeté par le narrateur dans sa jeunesse, intégrera plus tard sa sphère personnelle, son bureau de Barcelone, lorsqu'il décidera de se documenter sur cet aïeul. C'est donc sous la forme revisitée du « face à face » évoqué par Philippe Hamon, cadre propice au portrait écrit, que se produit cette rencontre entre le sujet représenté, le *Spectrum*, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes — terme à connotation mortifère correspondant pleinement à ce « retour du mort » que Barthes perçoit inexorablement dans toute image photographique —, et le *Spectator*²⁴, ici, le narrateur Cercas. Cette insistance sur la tenue militaire de Manuel Mena et cette focalisation sur les insignes de l'infanterie, sur sa médaille du sacrifice et ses décorations contribuent à mettre l'accent sur la figure de l'intrépide et valeureux soldat engagé corps et âme dans le combat. Cette image transparaît à plusieurs reprises dans le portrait archétypal qu'en brosse le narrateur hétérodiégétique, tel un *leitmotiv* dans l'œuvre :

Rodeado desde muy pronto por una aureola épica, para la propaganda franquista el alférez provisional no tardó en convertirse en el prototipo del héroe: era joven, valiente, idealista, generoso y arrojado y, con disposición permanente al sacrificio, constituía la columna vertebral del ejército rebelde²⁵.

23 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 22.

24 Roland BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 22-24.

25 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 112-113. Voir aussi p. 241 : « [...] para las familias franquistas, Manuel Mena era el dechado del héroe nacional, joven, gallardo, idealista, laborioso, arrojado y muerto por la patria en combate ».

L'évocation du portrait de Mena, hiératique et solennel dans son uniforme de sous-lieutenant, se retrouvera au fil du récit : « [...] Manuel Mena [...] alto, joven y distinguido como un príncipe, enfundado en su impecable y blanquísimo uniforme [...] »²⁶.

Le narrateur devenu spectateur de l'image en propose une description détaillée, s'intéressant d'abord à ce que Barthes nomme le *studium*, à savoir toutes les informations livrées par le vêtement et par les codes socio-culturels en présence qui lui permettent d'ancrer l'image dans un contexte donné, mais une autre approche, plus intuitive et subjective celle-là, de l'ordre du *punctum* — de ce qui point, meurtrit et poigne, selon Barthes²⁷ — prend le pas sur sa première lecture ; l'accent est mis alors sur cette jeunesse embrigadée et sacrifiée au combat. C'est cet aspect juvénile du sujet photographié qui retient particulièrement l'attention du narrateur (« [...] su cuerpo parece incapaz de colmar el uniforme : es un cuerpo de niño en el traje de un adulto²⁸ » ; « Es, inconfundiblemente, una cara infantil, o como mínimo adolescente, con su cutis de recién nacido [...] »²⁹) et que souligne aussi David Trueba, à la vue du même portrait : « —Joder— se asombró David, es un niño³⁰ », ce qui tend à atténuer la responsabilité du personnage, la portée de ses actes dans la guerre, au côté des phalangistes.

La présence du portrait photographique redouble celle du portrait écrit et s'offre comme véritable procédé démarcatif. Au chapitre 2, le narrateur hétérodiégétique brosse un nouveau portrait physique de Manuel Mena, alors enfant, à partir d'une photo de classe, reproduite là encore au sein du texte³¹. Cette photographie sera évoquée à nouveau au chapitre 5, lors de l'interview filmée par Trueba entre le narrateur Cercas et Antonio Ruiz Barrado surnommé « Le Tondeur » (« El Pelaor ») et considéré comme l'un des derniers témoins ayant

26 *Ibid.*, p. 116.

27 Sur ces concepts, voir Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 47-51.

28 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 25.

30 *Ibid.*, p. 53.

31 *Ibid.*, p. 34-36.

connu Manuel Mena. Censée déclencher le souvenir et donc l'acte de parole, la photo va donner lieu, en réalité, à une sorte de portrait en creux de Manuel Mena supplanté par un autre portrait : celui du père du « Tondeur », que les franquistes vinrent chercher chez lui, un soir, à l'heure du dîner en famille, pour l'exécuter.

II. CONSTRUCTION KALÉIDOSCOPIQUE DE LA FIGURE DE MANUEL MENA : UN PERSONNAGE AUX MULTIPLES PORTRAITS

Dans un second temps, nous nous penchons sur cette construction multifacétique, *polyphonique*, — pour reprendre la terminologie bakhtinienne —, de la figure de Manuel Mena, qui prend appui sur différents types de témoignages écrits, oraux, visuels, sur des documents officiels, mais aussi personnels, sur un ensemble de récits et d'archives, d'éléments tissés entre eux, participant à l'élaboration d'un portrait plus nuancé et contrasté du personnage. L'œuvre palimpseste se présente comme une enquête menée par le narrateur Cercas, à la manière de *Soldados de Salamina*, mais complétée ici par une autre approche, informative, provenant de la seconde instance narrative, de la voix de l'historien (soulignons, au passage, que l'auteur s'amuse aussi de cette écriture prétendument objective). Même si le narrateur hétérodiégétique se focalise surtout sur la biographie de Manuel Mena, il en donne également des portraits successifs qui s'inscrivent dans un continuum temporel. Quant au narrateur autodiégétique, il sera plus enclin à en restituer divers portraits en fonction des témoignages recueillis, mais il pourra lui aussi prendre en compte une forme de portrait biographique. Robert Dion et Mahigan Lepage ont montré dans *Portraits biographiques* « comment la biographie tend à traduire la fluidité [du sujet] dans la narration alors que le portrait tend à en produire la fixité dans la représentation³² ». Il est à rappeler également, comme le souligne Jean Starobinski, que « La biographie

32 Robert DION et Mahigan LEPAGE (études réunies et présentées par), *Portraits biographiques*. La Licorne n°84. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, quatrième de couverture. Voir aussi l'avant-propos, p. 7-10.

n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement³³ ».

C'est d'abord un portrait dichotomique qui nous est brossé de Manuel Mena dès l'*incipit* avec, d'une part, la vision dithyrambique et mythique de la mère du narrateur, profondément ancrée dans le passé et, d'autre part, un regard critique, distancié, marqué par les leçons de l'histoire, celui de Javier Cercas, qui voit en premier lieu chez cet aïeul l'incarnation de l'anti-héros, l'anti-figure républicaine. Cette vision sera nuancée par le regard de David Trueba nous rappelant que les humains ne sont pas omniscients et qu'il est donc difficile de les juger *a posteriori* :

Porque no somos omniscientes. Porque no lo sabemos todo. Hace casi ochenta años de la guerra, y tú y yo tenemos más de cuarenta, así que para nosotros está chupado saber que la causa por la que murió Manuel Mena era injusta. Pero ¿era tan fácil saberlo para él, que entonces no pasaba de ser un chavalito, que no tenía la perspectiva del tiempo y no sabía lo que pasaría después [...]?³⁴

Au fil du roman, au travers des différents témoignages avant tout oraux recueillis par les deux instances narratives du récit, transparaît l'ambivalence du personnage, sa complexité, au-delà de la dualité initiale qui faisait de lui un héros ou un anti-héros. C'est un véritable tissu de discours — discours narrativisés, discours directs et indirects, d'une part, monologue intérieur, d'autre part —, tous entremêlés, entre histoire, fiction et légende, qui créent la figure de Manuel Mena, faisant écho au « portrait *parlé*³⁵ » pointé par Philippe Hamon. Par ailleurs, cette prégnance de l'oralité dans le roman espagnol mémoriel contemporain a été étudiée en particulier par Mariela Paula Sánchez dans *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea*³⁶. Les entretiens que le narrateur écrivain

33 Jean STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*. In : *Poétique*, n°3, Seuil, 1970, p. 257.

34 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 128.

35 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 151. Voir *Supra*.

36 Mariela Paula SÁNCHEZ, *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2012.

mène, au fil des chapitres, avec celles et ceux qui ont pu côtoyer Manuel Mena au cours de leur existence rendent le portrait plus vivant. Le narrateur, « retranscripteur » de cet ensemble, semble se dissoudre dans cette voix collective, ce qui donne l'impression d'une plus grande objectivité à l'égard du sujet. Quant au narrateur historique, il prendra appui non seulement sur des documents d'archive, mais aussi sur des sources écrites et orales provenant de la famille de Javier Cercas et de Cercas lui-même, ce qui tend à redoubler certains discours.

Les termes quelque peu antinomiques employés pour évoquer Manuel Mena sont à retenir, ils servent à dépeindre l'ambivalence caractéristique du personnage :

La imagen es nítida, unánime y contrastada; también es bifronte: por un lado, la imagen cordial de un chico inquieto, alegre, extrovertido, espabilado y gozosamente irresponsable, que se llevaba bien con su madre y sus hermanos y sabía hacerse querer por sus amigos; por otro, la imagen desabrida de un benjamín malcriado de familia numerosa, con un egoísmo sin freno, un orgullo lindante con la soberbia y una propensión no reprimida a los estallidos de mal genio³⁷.

Parmi les interviewés, se retrouvent des témoins directs et indirects, ceux qui appartiennent au cercle familial, et ceux qui lui sont étrangers. Citons, entre autres, selon l'ordre chronologique du récit, la tante de Cercas, Francisca Alonso, et María Arias, qui étaient en classe avec Manuel Mena, puis Antonio Ruiz Barrado, « El Pelaor », son voisin et ami d'enfance, le garde civil à la retraite, Francisco Cabrera, le cousin, Alejandro Cercas, dirigeant socialiste, ainsi que l'un de ses amis, Manolo Amarilla, en possession de notes manuscrites de Mena tout imprégnées des discours de José Antonio Primo de Rivera et de l'hymne phalangiste. Viendront ensuite l'oncle Alejandro qui restituera au narrateur les dernières paroles de Mena qui lui furent rapportées — à savoir, que ce dernier ne souhaitait plus retourner à la guerre, mais qu'il se sacrifiait pour épargner son frère Antonio — et enfin, Antoni Cortés, grand connaisseur de l'histoire de Boj, ainsi que

37 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 31.

sa mère, informateurs privilégiés qui conduiront le narrateur, à la fin de son périple, à l'hôpital de fortune où mourut Manuel Mena.

Par ailleurs, dans les passages pris en charge par le narrateur hétérodiégétique, défilent plusieurs portraits de Manuel Mena : le portrait de l'enfant et adolescent arrogant et mal élevé d'une famille de patriciens, puis celui de l'élève studieux appelé à réaliser de brillantes études à Cáceres, le portrait du soldat et du héros franquiste d'Ibahernando qui donna son nom à l'une des rues de son village, mais aussi ce portrait contrasté du jeune homme fougueux et belliqueux au début de la guerre et du vétéran désabusé qu'il était devenu deux ans plus tard : « Por entonces, a sus diecinueve años, Manuel Mena era ya un veterano de guerra³⁸ », « [...] aquel Manuel Mena era (o le pareció) un hombre humilde, melancólico, solitario y replegado en sí mismo, en el que no quedaba ni rostro del entusiasmo de los primeros días de la guerra [...]»³⁹.

À ces portraits, il conviendrait d'ajouter ceux qui participent de l'autoréférentialité et de la métatextualité du récit et qui contribuent, eux aussi, à un autre niveau de la diégèse, à la construction de ce personnage kaléidoscopique. C'est ainsi sous le signe d'Achille de l'*Iliade*, d'abord, puis de l'*Odyssée* que se place l'évocation de Manuel Mena. En effet, le narrateur comprend à quel point la mort de ce jeune oncle au combat a constitué, pour sa mère, l'incarnation du héros Achille et le paradigme de cette mort belle et glorieuse que les Grecs nommaient *kalos thanatos*. L'*Odyssée*, en revanche, offre un tout autre visage du héros désabusé devenu un monarque au royaume des morts. Dans ce tissu intertextuel, se dessine le portrait du protagoniste, entre références mythologiques (à Achille, mais aussi à Ulysse) et références littéraires, entre autres, aux personnages de Kafka, au jeune lieutenant, Giovanni Drogo, dans *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati, au héros Esterházy de la nouvelle de l'écrivain serbe, Danilo Kiš, *Il est glorieux de mourir pour la patrie*. La construction du personnage de Mena se nourrit aussi de références filmiques (citons *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni) et picturales, notamment de cette approche dichotomique de la guerre

38 *Ibid.*, p. 226.

39 *Ibid.*

en peinture ; perçue comme sublime et solennelle chez Vélasquez (*La rendición de Breda*), la représentation de la guerre n'est plus que barbarie et déshumanisation chez Goya (*Los fusilamientos del 3 de mayo*, *Los desastres de la guerra*⁴⁰).

III. D'UN PORTRAIT À L'AUTRE : DU PORTRAIT DE MANUEL MENA AU PORTRAIT DE BLANCA MENA ET À L'AUTO PORTRAIT DE JAVIER CERCAS

Si l'ensemble du roman semble se cristalliser autour du portrait polymorphe de Manuel Mena, s'esquissent en réalité en filigrane, tout au long de l'œuvre, deux autres portraits complémentaires : celui de la mère de Cercas, Blanca Mena, et celui de Cercas lui-même. Cet ouvrage est dédié à la mère de l'écrivain, comme nous l'apprend le paratexte auctorial, car c'est autant pour elle que pour lui-même qu'il finit par l'écrire après l'avoir maintes fois rejeté, percevant d'abord cet héritage comme une condamnation honteuse et préférant le déni. Écrire sur Manuel Mena, c'était en quelque sorte, d'après lui, exaucer le vœu secret de sa mère, accomplir ce destin dans lequel elle semblait l'avoir enfermé en voulant qu'il se montre à la hauteur de son grand-oncle et digne de son nom de famille et de sa lignée patricienne d'Ibahernando. Comme il le réitère dans le roman, il pensait même que sa vocation d'écrivain était née de cette rébellion face à sa mère, pour pouvoir s'écrire lui-même et ne pas être raconté par cette dernière, comme elle l'avait fait pour son oncle. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre, dans l'*explicit*, alors qu'il se retrouve dans la pièce où mourut son grand-oncle, à Bot, qu'il fait l'expérience d'une véritable révélation. Il comprend que, consciemment ou non, sa mère avait imposé sa volonté et qu'elle l'avait conduit à devenir écrivain pour qu'il ne soit pas un autre Achille et qu'il puisse écrire un jour l'histoire de Manuel Mena, car il en était l'unique dépositaire et que seule l'écriture de cette histoire pourrait le libérer de ce poids mortifère de la honte et de la culpabilité⁴¹. C'est aussi par le biais de cette œuvre qu'il pourrait révéler à sa mère une autre vérité sur

40 Les œuvres de Vélasquez et de Goya sont citées dans le texte. *Ibid.*, p. 123.

41 *Ibid.*, p. 272-274.

cet aïeul, au-delà de celle constituée par la légende et l'affabulation, l'histoire d'un triple perdant déguisé en vainqueur :

Manuel Mena había perdido la guerra tres veces: la primera, porque lo había perdido todo en la guerra, incluida la vida; la segunda, porque lo había perdido por una causa que no era la suya sino la de otros, porque en la guerra no había defendido sus propios intereses sino los intereses de otros; la tercera, porque lo había perdido todo por una mala causa [...] ⁴².

Par ailleurs, le portrait que le narrateur Cercas brosse de Blanca Mena est marqué par l'ambivalence : à la tendresse et à l'amour qu'il voue à sa mère, héroïne secrète de son roman, se mêle, comme nous l'avons vu, une certaine critique. Dans ce portrait, deux éléments sont mis en exergue : le premier a trait à l'émigration ; sa mère étant toujours restée étroitement liée à son passé de patricienne dans son village d'Estrémadure et n'ayant jamais réussi à s'intégrer à la Catalogne. Le deuxième élément concerne la vieillesse du personnage et son obsession pour sa maison d'Ibahernando, dont elle craint la vente après sa mort.

Tracer le portrait de sa famille, en particulier de son grand-oncle et de sa mère qui y était profondément attachée, c'est en définitive pour le narrateur autodiégétique, Javier Cercas, écrire également sa propre histoire, ce qui lui apparaît comme une révélation dans le dernier chapitre du roman, où il accepte enfin cet héritage et le fait sien :

[...] y en ese momento pensé que hay mil formas de contar una historia, pero sólo una buena, y vi o creí ver, con una claridad de mediodía sin sombra de nubes, cuál era la forma de contar la historia de Manuel Mena. Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia [...] ⁴³.

Il en devient responsable au sens arendtien du terme, comme lui-même le fait remarquer dans l'épilogue : « [...] pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé,

⁴² *Ibid.*, p. 270.

⁴³ *Ibid.*, p. 273.

pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas [...]»⁴⁴. Il s'agit donc pour lui de se raconter, de s'écrire (« [...] escribirme a mí mismo [...]»⁴⁵), entre le genre de « l'autobiographie » plus ou moins fictionnalisée dans lequel il s'inscrit, dans une perspective diachronique, en rétablissant le lien entre son ascendance et sa descendance, et l'autoportrait, puisqu'il brosse un portrait de lui-même à une période donnée de sa vie, comme « matière de son livre », pour reprendre la formule de Montaigne. Il n'est pas anodin que l'auteur-narrateur envisage de prendre en charge cette écriture pesante, alors que lui-même a atteint une certaine maturité, qu'il a fait le deuil du père et s'apprête aussi à la disparition prochaine de sa mère. Par ailleurs, son fils et son neveu Nestor, à peu près du même âge que Manuel Mena au moment de sa mort, éveillent en lui son souvenir, et c'est aussi pour eux qu'il se doit de percer ce secret, répondant à un devoir de mémoire.

Dans le dernier chapitre épiphanique du roman, le narrateur nous fait part de son expérience corporelle dans laquelle il saisit le sens profond de la généalogie, de l'héritage et de la transmission. Il comprend qu'il ne peut renier plus longtemps ses aïeux, car ces derniers, et notamment Manuel Mena, vivent en lui, dans sa chair⁴⁶, qu'il le veuille ou non, et qu'il n'est lui-même qu'un maillon de cette chaîne infinie :

Comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía, que sus errores y sus responsabilidades y su culpa y su vergüenza y su miseria y su muerte y sus derrotas y su espanto y su suciedad y sus lágrimas y su sacrificio y su pasión y su deshonor eran los míos porque yo era él como era mi madre y mi madre y mi abuelo Paco y mi bisabuela Carolina, del mismo modo que era todos los antepasados que confluyen en mi presente [...] igual que todas las sangres que desembocan en mi sangre [...]»⁴⁷.

44 *Ibid.*, p. 277.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 280 : « [...] con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mí, integrados en mí, con toda su carne y su sangre y sus huesos convertidos en mis huesos y mi sangre y mi carne [...] ».

47 *Ibid.*, p. 280-281.

CONCLUSION

Au terme de sa quête ou de son enquête, tel un parcours initiatique, le narrateur Cercas, double de l'auteur, parvient à saisir dans toute sa complexité la personnalité de cet aïeul qui fut longtemps pour lui sujet de honte et de culpabilité. Cette myriade de portraits constituant la figure de Manuel Mena a été assimilée pour faire partie intégrante de lui-même, dans un rapport de spécularité. Comme le rappelait avec force Juan Marsé : « Ciertamente un escritor no es nada sin imaginación, pero tampoco sin memoria, sea esta personal o colectiva [...]. No hay literatura sin memoria⁴⁸ ».

C'est aussi ce combat que mène Cercas contre l'oubli, contre la *desmemoria*, la mémoire manipulée ou amputée, que celle-ci soit familiale, collective ou historique. Face à la mémoire volatile des hommes, comme le souligne l'auteur⁴⁹, il faut en appeler à l'écriture, garante du souvenir, arme et exutoire, et nous ne pouvons que terminer par ces propos si justes de l'écrivain hispano-uruguayen, Fernando Aínsa, qui prennent aujourd'hui une résonance particulière : « [...] pour demeurer, les souvenirs doivent se fixer dans la parole écrite. Le texte en est le meilleur gardien. D'où l'importance de l'écriture comme geste pour conjurer la peur, comme arme pour exorciser les craintes et les angoisses et déterrer le silence⁵⁰ ».

48 Juan MARSÉ, «Discurso Juan Marsé, Premio Cervantes, 2008». <<https://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-marse-premio-cervantes-2008/1035186.shtml>> [consulté le 29 mai 2022].

49 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 20, p. 268, p. 280.

50 Fernando AÍNSA, « Les gardiens de la mémoire », *Amerika*, 3, 2010. Texte traduit par Marie Audran. URL : <<http://journals.openedition.org/amerika/1708>> [consulté le 28 mai 2022].

EVOLUTION DES PORTRAITS ET DES AUTOPORTRAITS
DANS LES TEXTES DE SOLEDAD PUÉRTOLAS

Eugénie Romon
Université de Bretagne Occidentale

La question du portrait est au cœur des narrations de Soledad Puértolas : les portraits visuels apparaissent dans le texte aux côtés des littéraires et contrastent avec ceux-ci puisqu'ils ne se centrent absolument pas sur les mêmes caractéristiques. En effet, l'attrait pour l'intériorité des personnages, avec un passage rapide par un extérieur qui n'est qu'une indication et une transition, est emblématique des portraits littéraires chez Soledad Puértolas. Pour l'auteure, l'évocation des autres types de portraits est une manière de revendiquer le fait qu'un protagoniste ne peut ni ne doit se limiter à une apparence et d'aborder l'importance de l'image dans notre société. Les zones d'ombres et le caractère composite des personnages en font la richesse, car ils laissent de larges possibilités d'interprétation, voire d'identification. L'indétermination physique ne confère pas au protagoniste une existence abstraite et seulement intellectuelle : il s'agit simplement de laisser une large part à l'imagination du lecteur. Plusieurs méthodes sont mises en pratique pour varier les descriptions extérieures. Soledad Puértolas opère occasionnellement l'effet de contraste. Elle a aussi parfois recours à des stéréotypes physiques dont la présence ou l'absence sont déjà révélateurs. Par le type de portrait employé, il est possible de déduire qu'un personnage conservera sa place à un niveau secondaire du système ou non.

À travers notre étude, nous nous centrerons sur les différents types de portraits dans les romans de Soledad Puértolas, puis nous

aborderons la question des autoportraits depuis *El bandido doblemente armado* jusqu'à *Cuarteto*.

Nous allons donc débiter notre travail par l'étude des portraits présents au sein des textes et nous centrerons d'abord notre réflexion sur les portraits imagés décrits dans le texte.

Fille d'un photographe amateur, épouse d'un peintre amateur et écrivaine contemporaine, l'image est au cœur des écrits de Soledad Puértolas qui décrit avec précision les sensations ressenties, expérimentées par le modèle volontaire ou non et aussi les conséquences de la capture de cette image. Le portrait en tant que représentation est toujours révélateur chez l'écrivaine et perturbe invariablement le personnage. De fait, cette « capture de l'apparence » et limitation, d'une certaine façon, a inévitablement des répercussions au niveau de la diégèse.

En effet, dans *Queda la noche*, l'allemande Gudrun Holdein se fait passer pour une photographe alors qu'elle est agent du KGB. Elle réalise ainsi des portraits des membres du groupe de touristes dont Aurora fait partie. Ces photographies réapparaissent ensuite au sein du texte à la mort d'Angela et plus tard également puisqu'elle emmène les portraits d'Aurora chez son amie Carolina qui vit au Retiro. Dans *Días del Arenal*, Alejandro, qui est peintre, se servira des clichés trouvés au Retiro pour créer un nouveau matériau artistique sans jamais avoir vu le modèle. Cela aboutira à leur rencontre puisqu'il va la reconnaître à une fête où ils sont tous deux invités. Nous pouvons ainsi constater la similitude entre le personnage représenté photographiquement et son modèle et observer également les effets de la reproductibilité infinie des clichés évoquée par Walter Benjamin. C'est bien ce qui est décrit dans ce passage du roman : « Las fotos al borde de la piscina habían alcanzado al fin su destino; desde el mismo momento en que habían sido tomadas, habían empezado a moverse, a ir hacia él¹ ». Ici, l'appareil photographique est un accessoire indispensable pour l'Allemande, qui bénéficie ainsi de la couverture parfaite pour pouvoir enquêter sur les personnages auxquels elle s'intéresse car elle peut même les photographier dans

1 Soledad PUÉRTOLAS, *Queda la noche*. Barcelona: Compactos Anagrama, 1998, p. 110-111.

ce cadre et ainsi obtenir une reproduction de leur apparence pour ensuite pouvoir les décrire, les montrer si cela s'avérait nécessaire dans le cadre de son véritable métier².

Dans les textes de Soledad Puértolas, l'appareil photographique est ainsi souvent comparé à une arme qui permet de saisir l'essentiel d'un personnage, ce qu'il souhaitait dissimuler : au sein de ces textes, le cliché ne donnerait donc pas une fausse image mais permettrait de saisir la réalité d'un personnage. De plus, la reproduction photographique d'un cliché permet à un personnage d'atteindre un plus grand nombre de personnes : le cliché sera vu par des gens qui ne rencontreront jamais le modèle, ne le reconnaîtront pas ou ne seront jamais en contact avec lui. Une fois imprimée, la photographie adopte ainsi sa propre trajectoire, que le modèle ne peut plus maîtriser à partir du moment où il a accepté qu'on capture son image figée. Les conseils du photographe sont toujours les mêmes, qu'il s'agisse d'un texte fictionnel ou autobiographique, on peut lire dans *Queda la noche* : « [...] piensa en algo bueno, mira al objetivo. Mira a esa persona que te va a mirar³ ». Cette phrase peut être rapprochée de nombreuses autres similaires que l'on retrouve dans des textes fictionnels ou autobiographiques comme *Recuerdos de otra persona*, par exemple.

En effet, la photographie peut révéler des choses invisibles à l'œil nu, et c'est la quête des photographes qui peuplent les écrits de Soledad Puértolas. La reproductibilité infinie des clichés évoquée par Walter Benjamin dérange, à juste titre, les différents personnages dépossédés de leur image. Aurora, face à ce cliché, décrit ses sensations :

Aquella foto, en suma, no era una foto, sino una historia y me molestaba que pudiera exhibirse así, sin ningún pudor, ante cualquiera. [...] Lo que me asombró y me estremeció fue que la foto contuviera todo eso con tanta precisión⁴.

2 Il est intéressant de noter la perfection de cette couverture puisque celle qui pousse les autres à se révéler devant l'appareil photographique est ainsi parfaitement dissimulée et n'a pas à se justifier.

3 Soledad PUÉRTOLAS, *Queda la noche*, op. cit., p. 111.

4 *Ibid.* p. 104.

La protagoniste marque son éloignement par rapport au cliché désigné par « aquella foto », elle est bien consciente qu'elle ne maîtrise plus l'exposition, la visibilité de cette photographie si révélatrice depuis qu'elle a accepté qu'on la prenne en photo. En effet, la photographie expose des moments que le protagoniste préférerait parfois garder pour lui mais, une fois le cliché développé, sa trajectoire devient incontrôlable. Ces sentiments sont également ressentis par Julián et Celedonio Covaledo avec la photo dans l'herbe de *Historia de un abrigo*. Julián explique en effet :

De pronto, me entregué. Se lo dije todo a aquella cámara de fotos.
Mis secretos, mis ambiciones, mi orgullo.

El fotógrafo se fue y no volvió nunca⁵.

Le personnage, après s'être dévoilé au photographe, est trahi : celui-ci ne lui enverra jamais le cliché mais il exposera jusqu'à la fin de sa vie ce portrait qu'il considère comme son œuvre la plus aboutie.

Historia de un abrigo est le texte dans lequel la présence de la photographie est la plus manifeste puisque le père de Mar, le personnage principal, est un photographe professionnel. Cet art est donc omniprésent dans le quotidien comme dans les souvenirs des membres de la famille Campos, mais il est également placé au cœur de l'écriture d'autres œuvres de Soledad Puértolas comme *Queda la noche*. Il est toujours présent, même de manière plus discrète, dans ses textes. Ainsi, dans *Cuarteto*, Olimpia, protagoniste principale de « Festina Lente », rémunère un photographe pour immortaliser le mariage de Baldomero Jiménez et on peut lire :

Pidió al fotógrafo que realizara un reportaje detallado de aquel esplendoroso acontecimiento. El álbum que contenía todas aquellas fotografías entró a formar parte, para siempre, del mobiliario de su casa⁶.

L'expression « mobiliario de su casa » démontre combien nous avons besoin de nous attacher à des images qui attestent de notre vécu, de nos sensations, mais elle limite également ces clichés à

5 Soledad PUÉRTOLAS, *Historia de un abrigo*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 27.

6 Soledad PUÉRTOLAS, *Cuarteto*. Barcelona: Anagrama, 2021, p. 142.

n'être que de simples objets, des possessions ; ils perdent ainsi, d'une certaine façon, ce pouvoir de capture d'un instant pour se limiter à être des traces d'événements passés.

Le portrait peint est présent dans *Una vida inesperada* : la narratrice anonyme n'a jamais souhaité se faire représenter, mais Victor Boiro l'a peinte sans la consulter et maintenant Laya la poursuit pour lui vendre sa représentation. De la même manière, la possession des portraits des touristes espagnols est ce qui permet à Gudrun Holdein d'insister pour venir leur présenter les photographies : tant qu'elle possède les clichés, elle a un certain pouvoir sur eux. Aurora a pris soin de recevoir l'Allemande en compagnie de sa mère : elle résiste de cette manière à Gudrun Holdein qui a déjà cristallisé son visage sur le papier photographique en refusant de se retrouver en tête-à-tête avec elle. Le regard de cette femme l'étouffe. C'est pourquoi elle s'empresse de regarder les clichés pour supporter le moins longtemps possible le regard de l'Allemande. L'attitude de Julián Morales dans *Historia de un abrigo* est exactement symétrique à celle d'Aurora puisqu'il aurait voulu recevoir les photographies et ressent de la frustration par l'absence de ce cliché. Leur sentiment est cependant semblable puisque l'une est gênée par le dévoilement provoqué par la découverte du cliché tandis que l'autre est affecté par sa perte, son absence.

Ainsi, comme signalé auparavant, les portraits imagés sont très nombreux dans l'œuvre de Soledad Puértolas et côtoient des portraits littéraires qui s'en différencient car ils n'ont pas recours à une représentation imagée.

Les portraits littéraires sont construits en contrepoint car l'image est alors mentale, moins précise, moins limitée dans le temps, également, qu'un cliché qui ne représente qu'un instant. Dans ce cas, Soledad Puértolas s'appuie régulièrement sur des impressions auditives et olfactives. Par ce biais, les portraits des personnages féminins présentent des similitudes et s'organisent autour de stéréotypes (qui peuvent être, par exemple, une coloration sensuelle ou encore une connotation érotique). Les principaux personnages féminins comportent dans leur portrait au moins une indication de ce type. C'est le cas, par exemple, de la protagoniste de *A través de las ondas*, de Gracia dans *Días del Arenal*, d'Estrella Valmont dans

Si al atardecer llegara el mensajero ou encore d'Amanda Tello dans *Cuarteto* (dans le texte intitulé « Festina Lente »). La connotation est positive, voire sensuelle, quand le parfum est léger, indéfinissable. Ainsi dans *Cuarteto*, dans « Ceteris Paribus », on découvre cette description qui fait écho à beaucoup d'autres dans cette œuvre :

Del aspecto físico de la joven maestra podía decirse poco. No había en ella rasgo alguno que llamara la atención. No era alta ni baja, ni gorda ni delgada, ni rubia ni morena, ni guapa ni fea. Era una presencia más bien agradable, pero no arrebatadora, más bien silenciosa, pero no muda, que, curiosamente, creaba, por decirlo así, su propio espacio. Es decir, si estaba en la habitación, estaba. Su presencia no pasaba inadvertida. No era una persona totalmente transparente. La razón más evidente de ese hacerse notar tan sutil era el aroma que emanaba de ella. No se trataba de un perfume, sino de un olor personal, muy delicado, que no podía identificarse con el de ninguna planta, flor o sustancia conocidas. Era tan leve que los moradores de la casa tardaron días en darse cuenta del fenómeno. Hasta que alguien dijo un día: «¡Qué bien huele la maestra!», y todos asintieron, asombrados de no haber puesto de manifiesto, hasta el momento, aquella agradable impresión, de la que ahora eran plenamente conscientes⁷.

Ainsi, cette institutrice appelée Amanda serait caractéristique d'une femme sans qualité, à l'image de l'homme sans qualité de Robert Musil, et ne se caractériserait que par son parfum naturel, spécifique. Malgré cela, pour Aldo Pastrana, un de ses élèves, Amanda est « [una] especie de diosa⁸ », « inalcanzable⁹ ». Évidemment, Aldo, le personnage fasciné par cette enseignante, redécouvre par la suite cette odeur caractéristique après la disparition de sa professeure, il sera à nouveau en contact avec elle et s'en apercevra en sentant de nouveau cette odeur.

Soledad Puértolas joue ainsi entre des portraits seulement esquissés, axés sur une image caractéristique ou percutante, et

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

d'autres, plus touffus, étayés par des détails significatifs. L'absence de description laisse une large place à l'imagination du lecteur qui comble ce manque pour rendre le personnage vivant, comme le déclare l'auteure elle-même lors d'un entretien :

Me asombra la seguridad con que algunos lectores me han hecho comentarios sobre el aspecto físico de mis personajes. Tal mujer es rubia, tal hombre moreno, dicen, los describen como si los hubieran visto, como si se hubieran cruzado con ellos. Los conocen mejor que yo, fue entonces cuando me di cuenta de que no suelo describir a mis personajes¹⁰.

Différentes allusions fragmentées sont donc possibles, qui se conjuguent pour composer le portrait extérieur. Le corps dans son entier est cependant peu décrit. Soledad Puértolas se focalise sur des membres précis pour véhiculer des notions physiques, mais surtout psychologiques, d'une part ; d'autre part, pour situer le personnage par rapport à sa préoccupation existentielle, instaurant des rapports de proximité ou d'éloignement. Chacune des occurrences du corps est significative, parce que rare. Soledad Puértolas ne décrit pas ses personnages avec précision, préférant laisser une large place au mystère qui incitera le lecteur à construire mentalement le personnage.

Le premier texte de *Cuarteto*, intitulé « Horror vacui », est l'occasion pour l'auteure de mener des portraits amusants et pleins d'humour puisque « la princesa Georgina » souffrant d'une étrange maladie se voit alors mariée à un personnage dont la qualité est d'être « vago entre los vagos ». En effet, ces caractéristiques apparemment négatives sont connotées positivement puisque ce personnage pourrait ainsi apporter de la légèreté à la vie de la princesse souffrante. Parler de portrait en creux est plus que jamais d'actualité car cela présuppose que certains défauts mis ici en exergue apportent les qualités nécessaires au personnage malade et pourraient servir de remède aux maux dont celui-ci souffre.

Si al atardecer llegara el mensajero, en abordant l'incarnation d'un messager divin en humain, est au cœur de cette problématique : en effet, une fois incarné, Tobías Kaluga doit découvrir l'apparence

10 Soledad PUÉRTOLAS, «El peso de las imágenes», *Academia* n°12, 1995, p. 80.

et, en premier lieu, grâce à celle-ci, l'intériorité des personnages. Il rencontre et dialogue longuement avec Arturo Nizranín qui est le premier homme en qui il s'incarne et connaît donc son apparence même si, après la fusion, il se (re)découvre dans le miroir ; mais pour Estrella Valmont — qui est le second personnage en qui il s'incarne (car il se questionne sur le fait d'avoir pensé immédiatement à habiter un corps masculin et demande ainsi au créateur de retourner sur Terre incarné en femme¹¹) — il a tout à découvrir : en effet, celle-ci n'a pas donné son accord pour faire l'expérience d'une vie dans laquelle on pourrait méconnaître la date et les circonstances de sa mort comme c'était le cas lors de l'incarnation précédente. Il découvre qu'il est femme en voyant son reflet dans une vitrine et déduit son niveau social d'après les vêtements qu'il porte :

[...] tuvo ocasión de contemplar su ropa. Llevaba una falda larga, de color indeterminado, algo raída, no del todo limpia, y unos zapatos oscuros y muy gastados, cubiertos de polvo. «Los únicos que tengo, claro», se dijo. Luego, comprobó con cierto alivio que la blusa que llevaba no estaba mal y que la chaqueta ligera que la cubría se encontraba en condiciones aceptables. «Soy pobre», se dijo, «pero no indigente¹²».

À part cela, il ne sait rien sur la personne en qui il est incarné. C'est alors qu'il pense à chercher dans le sac qu'il porte pour connaître son identité et son adresse ; il se met ensuite en route pour son domicile en déclarant : « [...] vayamos a casa porque me muero de curiosidad por todo lo tuyo y las casas dicen mucho de sus habitantes¹³ ». Cette manière d'appréhender un personnage est intéressante dans le cadre d'un portrait puisque le messager divin commence par aborder Estrella par son apparence alors qu'il occupe déjà son corps. Par cette réflexion, il nous livre également une clé d'analyse pour l'œuvre de Soledad Puértolas.

11 Ce questionnement est tout à fait caractéristique de Soledad Puértolas, qui replace toujours la question du genre au cœur des débats.

12 Soledad PUÉRTOLAS, *Si al atardecer llegara el mensajero*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 129.

13 *Ibid.*, p. 130.

Nous allons maintenant faire le lien entre les deux types de portraits : la photographie se rapproche de la manière d'écrire de Soledad Puértolas. Elle livre des instants, des clichés, présente divers personnages d'un album de photographies en précisant le rôle rempli par chacun au sein de celui-ci. Ainsi, une même photographie (jamais montrée) réapparaît à de multiples reprises dans ses œuvres. L'objectivité étant impossible, elle capture un instant, un point de vue et postule pour la nécessité d'en fournir une multiplicité pour tenter de donner à lire une représentation fidèle ou satisfaisante. Le modèle photographié est souvent déçu ou, du moins, perturbé par l'image qu'il renvoie. En tant qu'auteure, Soledad Puértolas n'a de cesse de prouver que les portraits littéraires sont tout aussi insatisfaisants, même si elle s'attache souvent à les compléter et à en donner plusieurs approches. À l'image de ce qui se passe en photographie, elle donne à lire et invite à explorer ce qu'une description cache en négatif.

Soledad Puértolas construit ses récits à partir de ce qui est banal et, par conséquent, accorder trop d'importance à un personnage irait à l'encontre de ce qu'elle veut donner à lire puisque cela rendrait ce personnage extraordinaire, héroïque, outre le fait qu'il serait isolé, moins relié aux autres. Les « héros » de son œuvre sont les personnages les plus normaux, les plus conformes à la routine. Elle construit des protagonistes qui n'ont rien d'héroïque : ils peuvent être amenés à l'être pendant un court laps de temps, mais de la même façon que les lecteurs peuvent l'être ou du moins se sentir héroïques parfois. Elle n'hésitera pas à remettre en cause la pseudo-héroïcité de ses personnages et à souligner la subjectivité de cette sensation. Cette observation d'Umberto Eco, originellement destinée à décrire la télévision, est applicable aux choix narratifs de Soledad Puértolas : « En guise de Superman, elle a élu l'Everyman, c'est-à-dire qu'elle a offert comme modèle d'homme exceptionnel l'homme de tous les jours, celui auquel n'importe qui peut s'identifier¹⁴ ». Ce choix délibéré est parfaitement assumé par Soledad Puértolas qui explique au sujet de ses personnages : « [...] la verdad es lo que prefiero, no me interesan las historias de triunfadores. A lo mejor es porque las

14 Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 209.

conozco menos¹⁵ ». Sa littérature est moderne en cela car comme l'explique Nathalie Sarraute : « le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même¹⁶ ». Elle convie des personnages qui pourraient exister, ne veut pas créer des protagonistes si marginaux qu'il serait impossible pour le lecteur de les rencontrer, mais elle s'attache à leur conférer une certaine densité psychique. Ils permettent, en effet, de suggérer une conception de la vie : « La obiedad no me dice mucho, prefiero las sugerencias, los personajes que se ocultan a sí mismos, que reflejan dificultades y vacilaciones¹⁷ ». Les difficultés, les doutes, les problèmes guident Soledad Puértolas dans le choix de ses personnages. Dans ses textes, le doute est une caractéristique de richesse chez l'être.

Les portraits sont donc toujours multiples chez Soledad Puértolas, volontairement incomplets, allusifs, discutables : il n'y a aucune recherche d'objectivité ; bien au contraire, le lecteur est invité à se faire sa propre opinion. L'auteure choisit de suggérer plutôt que représenter. Il est également possible d'évoquer des autoportraits car l'écrivaine a bien conscience de prêter une partie de ses expériences ou caractéristiques à certains personnages mais, en reprenant l'un de ses titres, nous parlerons davantage de « Recuerdos de otra(s) persona(s) ».

Comme tous les écrivains, Soledad Puértolas — même si elle a lutté pendant un temps puisqu'elle a commencé par écrire sous un pseudonyme avec des narrateurs exclusivement masculins — est totalement consciente de s'inspirer de son vécu pour créer ses personnages. Ainsi, certains protagonistes sont écrivains comme c'est le cas dans *El Bandido doblemente armado* ou encore *Todos mienten* : il s'agit, dans les deux cas, d'apprentis-écrivains. D'autres personnages sont de mauvais voyageurs comme Fredi dans *Cuarteto*, qui voudrait ne pas avoir à bousculer sa routine et appréhende d'en sortir. Il s'oppose ainsi à sa femme Lisa qu'il va retrouver à sa demande sur son lit de mort et qui a choisi de faire sa vie loin de lui dans un

15 Miguel Ángel DEL ARCO, « Los cansados puede que sirvamos para frenar el ritmo del mundo » (Entrevista a Soledad Puértolas), *Tiempo*, 6/4/92.

16 Nathalie SARRAUTE, *Enfance*. Paris : Gallimard, 1983, p. 7-9.

17 Ramón M. PIÑOL, « *Todos mienten* es la historia de una imposibilidad, dice Soledad Puértolas » (Entrevista a Soledad Puértolas), *La Vanguardia*, 6/4/88.

univers glacial dénommé « País del hielo » dans le texte. Elle fait partie, quant à elle, des nombreuses « buenas viajeras » revendiquées par Soledad Puértolas¹⁸. Dans *Cuarteto*, la très récurrente relation avec les chiens de la race labrador réapparaît avec Bella¹⁹.

L'appréhension de la mort est également caractéristique de cette œuvre : c'est évident dans *La señora Berg* puisque l'auteure a partagé une partie de son vécu avec son personnage pour faire son deuil, et un jeu d'échos constant avec *Con mi madre* est repérable. Mais cela réapparaît, par exemple, dans « Noli me tangere » dans *Cuarteto* puisque Fredi découvre, après sa mort, que son ex-femme aimait s'adonner au tissage et il l'ignorait totalement, bien qu'il ait partagé sa vie pendant plus de vingt ans avec elle. L'obsession ou impuissance si douloureuse pour le personnage de Mar après la mort de sa mère, dans *Historia de un abrigo*, resurgit en ce sens qu'il n'est jamais possible de connaître totalement une personne. Toutefois, dans « Noli me tangere », il s'agit d'un deuil différent : le personnage est perturbé par le fait d'être touché par la disparition de la femme dont il s'était pourtant séparé depuis deux ans. Comme toujours chez Soledad Puértolas, cet inconvénient a également un pendant positif car l'absence d'une personne peut permettre aux personnages de projeter sur eux toute sorte de fantasmes et d'en faire l'interlocuteur idéal. C'était la thématique de *Una vida inesperada* — sorte de journal intime adressé à un personnage précis, Olga, l'amie d'enfance de la narratrice — mais c'est recomposé d'une façon encore plus mystérieuse dans *Música de ópera* puisque le lecteur découvre au bout d'un certain temps que les lettres qu'Elvira dicte à voix haute

18 L'auteure prétend, en effet, être une mauvaise voyageuse contrairement à ces femmes, comme elle l'a déclaré de nombreuses fois et notamment dans une interview à Katica Urbanc : « Las admiro mucho. Yo no soy buena viajera. [...] Quizá por eso, he admirado y he necesitado crear personajes femeninos viajeros, personajes que fueran lo desconocido para mí, porque siempre indagas en lo desconocido, es lo que más me fascina. », Katica URBANC, « Soledad Puértolas: he vuelto a la realidad de otra manera », *Espéculo* n°8, UCM, 1998. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero8/k_urbanc.htm> [consulté le 02/06/2022].

19 Soledad Puértolas a eu plusieurs chiens de cette race comme Blanca, dans *Historia de un abrigo*, dont la chienne s'appelle Tasia.

à Antonio Perelada et qu'elle exige qu'il recopie au propre ensuite — prétendument pour les envoyer — sont adressées à Dorotea, qui n'est autre que sa défunte amie d'enfance²⁰.

Les textes de Soledad Puértolas abordent très souvent la maladie, mais le récit se centre généralement sur des maladies plus psychologiques que physiques : de fait, la limitation physique n'est pas forcément un défaut dans les écrits de Soledad Puértolas²¹. Dans *Cuarteto*, la princesse Georgina, malgré son statut social, est atteinte d'une affection incurable comme l'étaient auparavant le roi Arthur ou la reine Guenièvre dans *La Rosa de Plata*. Ainsi donc, et l'écrivaine insiste à chaque fois là-dessus : tout le monde est égal face à une maladie et certaines souffrances sont plus compliquées à détecter que d'autres, elles peuvent nous décrédibiliser aux yeux des autres. Les personnages craignent de dévoiler leurs faiblesses car ils ont peur d'être perçus comme fous : l'amalgame est vite fait comme le démontre la prudence de Fredi dans «Noli me tangere», le récit qui clôt *Cuarteto*, car il sait que le fait d'être médecin de famille ne l'empêcherait pas d'être vu ainsi²².

Les personnages fatigués, très présents dans les textes de Soledad Puértolas, à l'image de l'emblématique Antonio Cardús²³, permettent de ralentir le monde comme l'auteure le déclare dès le titre de l'interview de Miguel Ángel del Arco intitulée : « Los cansados puede que sirvamos para frenar el ritmo del mundo », mais cette attitude plus

20 On peut rapprocher cela des dialogues entre le roi et la reine défunte dans *Cuarteto* dans « Horror vacui » car l'idée de choisir le prince Doncel, « vago entre los vagos » comme remède à la maladie de la princesse Georgina vient bien du monde des morts et pas de celui des vivants puisqu'il s'agit d'un conseil de la mère de la princesse, la reine Rosalinda.

21 Comme le prouve le rôle d'Esteban dans *Love in vain* qui semble être le plus à même d'aider ceux qui l'entourent. Voir Eugénie ROMON, « *Mi amor en vano*, historia de un cambio de perspectiva » in Philippe MERLO-MORAT & Virginie GIULIANA (dir.), *Le créateur et sa critique ; Soledad Puértolas. Literatura y religión*. GRIMH, 10, 2021, p. 97-108

22 C'est arrivé à d'autres médecins comme Máximo Bermúdez dans *Historia de un abrigo* qui a fini interné.

23 Qu'on pourrait décrire comme l'exact opposé du lapin dans *Alice au pays des merveilles*, constamment pressé avec sa montre à la main.

contemplative n'est pas acceptée par la société qui rejette ces personnes car elle ne les comprend pas. Cette affection qui interpelle beaucoup Soledad Puértolas — elle se décrit souvent comme « una persona enfermiza » — pâtit réellement d'une absence de reconnaissance car elle est majoritairement assimilée à un trouble psychologique alors que de nombreuses études prouvent que ce n'est pas le cas. Toutefois, l'auteure insiste sur un grand atout de cette maladie qui est de freiner le rythme de nos vies ; donc ce qui est perçu comme une caractéristique anormale s'avèrerait, en réalité, nécessaire.

Soledad Puértolas cultive différents types d'écrits qu'on peut opposer deux à deux : des textes longs succèdent à des textes brefs — parfois appelés contes ou récits — et des textes autobiographiques côtoient — parfois au sein d'un même recueil — des écrits fictionnels. *Música de ópera* ne débute pas comme commencent habituellement les romans de Soledad Puértolas puisque, avant de débiter le roman, on peut lire, en guise d'épigraphe, un bref texte explicatif :

La mayor parte de las personas que han inspirado esta historia hace años que murieron.

De quienes aún viven, apenas tengo noticias.

Si alguno de estos personajes, vivos o muertos, llegara a leer este libro, bien podría decir que todo él es fruto de mi imaginación²⁴.

L'auteure assume ainsi, pour la première fois dans un texte fictionnel, une claire relation entre son vécu et ses narrations. Cependant, elle a la prudence d'abriter son récit sous la modalité fictionnelle car elle a conscience des déformations opérées par la mémoire et, de plus, elle sait que la perception de certaines expériences est quelque chose de très personnel. Cette note attire d'autant plus l'attention que la première personne n'est pas employée dans la narration : malgré la présence de cette note, nous pouvons seulement imaginer que Soledad Puértolas correspond à la jeune Alba mais sans certitude à ce sujet, rien ne guide le lecteur sur cette voie au sein du texte. Nous pouvons en arriver à cette déduction grâce à ce qui a déjà été relaté dans *Cielo nocturno* ainsi que dans ses récits autobiographiques. De plus, ce texte se revendique depuis le résumé de la quatrième de

24 Soledad PUÉRTOLAS, *Música de ópera*. Barcelona : Anagrama, 2019, p. 9.

couverture comme un roman et pas comme un récit autobiographique. Ainsi donc, dans le cas de ce roman, le choix même de cette modalité narrative incite à penser qu'il s'agit d'un autoportrait consciemment déformé, fictionnalisé, adapté : de fait, cette histoire est inspirée d'une perception remémorée de la réalité.

Pour toutes ces ressemblances assumées par l'auteure, il s'agit d'autoportraits incomplets, partiels : il n'y a jamais identification exacte sauf dans les récits autobiographiques dans lesquels elle a aussi la prudence de toujours se distancier et de les limiter à une perception passagère, une impression, un ressenti. Les caractéristiques de Soledad Puértolas reflétées dans certains personnages coexistent avec des stratégies narratives basées sur des récurrences, des réapparitions, qui permettent d'explorer longuement un univers en création constante.

Certains protagonistes resurgissent d'un texte à l'autre et traversent différents écrits. Modesta, personnage emblématique des œuvres de Soledad Puértolas, présente dans *Todos mienten*, réapparaît dans *Cielo nocturno* et aussi dans *Música de ópera*. C'est une des jeunes filles (avec Inés) qui a pris soin de Soledad Puértolas quand elle était petite, comme elle l'explique dans le récit intitulé « *Primeros recuerdos* » de *Recuerdos de otra persona*. L'auteure lui dédie *Música de Ópera* ainsi qu'à Inés et Conchita : elle les identifie en tant que « *refugios de [su] infancia* ». Felisa dans *Cielo nocturno* — dont le nom de famille n'est pas cité dans la narration — est concierge de la maison des parents de la narratrice anonyme²⁵, qu'elle emmène à l'école. Dans *Música de Ópera*, il y a une Felisa mais elle n'occupe pas le même poste : Felisa Martín, de même que Mimí dans *Historia de un abrigo*, gère la Pensión Roma au Coso où se loge Antonio Perelada. Cependant, il est également possible d'imaginer que Felisa a pu changer de métier au cours de sa vie.

Certains lieux réapparaissent comme l'emblématique rue Manises de Madrid, découverte dans *Días del Arenal* : elle a été inventée par Soledad Puértolas mais se situe dans le véritable quartier

25 Une narratrice qui a beaucoup de points communs avec Soledad Puértolas ; elle vit pareillement certaines scènes comme la dispute avec le père ou encore la participation à des manifestations étudiantes qui poussa l'auteure à quitter l'Espagne.

de Chamberí. Dans *Música de Ópera*, Elvira ne porte que des vêtements confectionnés par une couturière non nommée, qui pourrait bien correspondre à celle de *Cielo nocturno* : nous savons qu'elle vient de Madrid et Elvira va souvent à la capitale pour récupérer ses vêtements. En ces occasions, elle se loge au Ritz. Évidemment, comme bon nombre de personnages de l'écrivaine, elle parcourt les quartiers de prédilection de l'auteure que sont Salamanca et Fuencarral. Saragosse est également présente et nous pouvons affirmer que Soledad Puértolas n'évoque que des lieux qu'elle connaît bien et donne vie à ses personnages dans les lieux qu'elle a connus²⁶.

Dans cette œuvre, une évolution est perceptible : Soledad Puértolas ne craint plus de prêter une part de son vécu à ses personnages comme le prouve l'épigraphe qu'elle a placée au début de *Música de Ópera*. Le soutien de sa famille au camp nationaliste n'a jamais été évoqué aussi clairement : les lecteurs avaient déjà pu observer l'opposition entre la narratrice et son père dans *Cielo nocturno* et nous savions déjà auparavant que sa relation au père était compliquée et, pour cette raison, souvent évitée, tue, dans les récits de Soledad Puértolas mais, dans *Música de ópera*, nous voyons que la famille, par son statut social, était plutôt en faveur des nationalistes : il suffit de se souvenir de la réaction de Valentina quand elle prend conscience que le vendeur d'encyclopédies qui l'a séduite était un « rouge ». Alejo est un fervent nationaliste et il adore évoquer le conflit. L'opinion internationale — telle qu'elle est présentée dans le roman — était également contre le camp républicain considéré comme un soutien aux communistes, c'est pourquoi à Salzbourg, ceux qui se trouvaient à l'hôtel avec Elvira, Valentina et Anunciada, « manifestaban su firme esperanza en la rápida victoria de los militares sublevados²⁷ ». Aujourd'hui, après toutes les études publiées qui font clairement le lien entre la guerre d'Espagne et la seconde guerre mondiale, il est plus facile aussi pour

26 Si l'on se souvient de ce que déclarait Tobías Kaluga, le messager divin de *Si al atardecer llegara el mensajero*, cette proximité spatiale trahit et induit une ressemblance (cf. note 13 : « vayamos a casa porque me muero de curiosidad por todo lo tuyo y las casas dicen mucho de sus habitantes »).

27 Soledad PUÉRTOLAS, *Música de ópera*, op. cit., p. 59.

l'auteure de décrire l'ambiance internationale de cette époque. De plus, au niveau personnel, le père de Soledad ne peut plus lire ses œuvres, donc elle est libérée de ce point de vue là également.

Pour conclure, nous pouvons dire que *Música de ópera* est une preuve de plus de ce qu'affirme Christine Di Benedetto, à savoir que « hablar de sí para la autora puede hacerse fuera de la autobiografía²⁸ ». Bien au contraire, la fiction donne une plus grande liberté à l'auteure puisqu'elle peut assumer la déformation opérée par la mémoire et donner librement un point de vue qui a été sien à un moment donné et qui pourrait peut-être surprendre ceux qui ont partagé ce vécu avec elle. La fiction lui permet également d'explorer, modifier, transformer le passé et appréhender aussi le passé d'autres personnes à travers les expériences de ses personnages. De fait, sans en arriver à une identification, loin s'en faut, toutes les expériences de l'auteure lui servent pour élaborer son matériau littéraire. Les différentes modalités d'écriture mises en œuvre soulignent son désir d'exploration. Les romans et les récits se complètent et se succèdent avec une certaine régularité, les écrits autobiographiques confirment les sensations éprouvées par les lecteurs. Le va-et-vient constant est plus visible que jamais dans les recueils de nouvelles qui alternent récits autobiographiques et récits fictionnels ; c'est-à-dire que pour l'auteure il n'y a pas de frontière hermétique entre les deux genres. Les personnages qui passent d'un récit à un autre assurent une certaine continuité et permettent d'alimenter un microcosme qui est maintenant très fourni mais encore capable d'accueillir de nouvelles familles : c'est notamment le cas des Martín et des Tello qui sont apparus pour la première fois dans *Música de ópera* mais sont déjà passés du roman au récit grâce à *Cuarteto*. Dans le prologue à la réédition de son premier roman, Soledad Puértolas déclare : « Todo estaba ya en el *Bandido*. » C'est à la fois vrai et faux car le monde qu'elle partage avec ses lecteurs s'est considérablement enrichi et l'écrivaine assume désormais et revendique les similitudes avec certains personnages, elle utilise même la fiction pour explorer des questionnements survenus dans sa vie.

28 Christine DI BENEDETTO, «Soledad Puértolas: autobiografía y ficción», *Turia*, n°100, Zaragoza: ARCE, 2010, p. 150.

RÉSUMÉS

Lidia FLORENTIN

Portraits de femmes dans trois romans de Javier Moro :

Pasión india (2005), *El sari rojo* (2008) et *Mi pecado* (2018)

Javier Moro, romancier né le 11 février 1955 à Madrid, s'intéresse dans les trois romans historiques *Pasión india*, *El sari rojo* et *Mi pecado* au parcours de trois femmes avec des univers et des origines divers. Anita Delgado, la protagoniste de *Pasión india*, danseuse issue d'une famille très humble, quitte l'Espagne en 1908 pour épouser un maharadjah et devenir princesse de Kapurthala. Elle tient un journal intime et publie des récits de voyage nous plongeant au cœur de son intimité. Sonia Gandhi, personnage principal de *El sari rojo*, est une jeune femme italienne de famille modeste, qui abandonne son pays pour épouser Rajiv Gandhi en Inde et partager le destin de la puissante famille Nehru-Gandhi. L'évolution de ces deux jeunes femmes au contact de la culture indienne et leur proximité de la sphère du pouvoir révèlent des portraits féminins mouvants et évolutifs. Dans le roman *Mi Pecado*, Conchita Montenegro, jeune danseuse et actrice espagnole, part à Hollywood au début des années trente et connaîtra des années de gloire. Le destin hors du commun de ces femmes nous permettra de proposer une lecture synchrétique du personnage féminin et des portraits de femmes singuliers.

Valeria TETTAMANTI

Emilia Pardo Bazán et la sorcière Micaeliña :
autoportrait de l'écrivaine en enquêteur

Dans le cadre de cet article, nous cernons un « (auto)portrait » de Emilia Pardo Bazán, selon l'acception sociologique du terme adoptée par Bertrand Marquer, celle de l'incarnation de la différence. À travers des représentations et des perceptions croisées, nous mettons en relation le portrait littéraire de la sorcière-enquêteuse Micaeliña du conte *Madrugueiro*, et les portraits journalistiques de Pardo Bazán parus dans la presse espagnole et française des années 1880-1890. L'esthétique de ces portraits évoque une *vision* de la littérature et de l'auctorialité féminine, perçue précisément sous le signe d'une différence radicale, tantôt exacerbée par l'exotisme, tantôt désavouée par la virilisation. En termes métalittéraires, l'(auto)portrait de Pardo Bazán, composé par le dispositif narratif du conte et par les représentations médiatiques des articles, nous invite finalement à une réflexion sur le traitement poétique de l'« exceptionnel » et de l'« étrange ».

Roxana ILASCA

Técnicas de construcción del retrato en el siglo XXI:
de lo fragmentario a lo reticular en la novela *Fred Cabeza de Vaca*
de Vicente Luis Mora

A principios del siglo XXI se abre la posibilidad de una nueva visión y comprensión del mundo y del sujeto. El escritor Agustín Fernández Mallo llama Red a este nuevo paradigma. Dentro del marco de la red-mundo, el presente análisis se centra en la novela *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora, con el fin de observar cómo se construye el retrato reticular del artista contemporáneo, a partir de una serie de archivos reunidos en un texto fragmentario. La figura del protagonista se perfila mediante la reorganización de los diferentes documentos textuales que su biógrafa ensambla en su intento de retratar las diferentes facetas del protagonista. A través de la constitución de una identidad reticular del artista, la poética del escritor Vicente Luis Mora invita a cuestionar la forma biográfica como proyecto literario que busca construir un retrato literario unitario y coherente del sujeto contemporáneo.

Laurence GARINO-ABEL

Del retrato a la identidad narrativa

en *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas (2012)

La novela es la biografía ficcional de Antonio Gamallo, alias el Zarco, desde 1978 cuando era un típico quinqui en Gerona, hasta finales de los años 90 cuando intentó rehabilitarse.

El relato póstumo se construye como un puzzle de voces y relatos, entre factuales y míticos, a medida que el escritor encargado de realizar el libro entrevista a tres protagonistas, entre los cuales está su amigo, exdelincuente y ahora abogado, Antonio Cañas, alias Gafitas en el 78. La polifonía, las distintas versiones del mito del Zarco y la poética del hibridismo manifiestan la dificultad para retratar y retratarse sin recurrir a la ficción y la metafiction. Se observan, primero, los límites del retrato concebido como tipo, carácter o mito cuando se permeabilizan las fronteras — geográfica, social, ética y genérica — y prevalecen el relativismo y la ambigüedad. Luego, se analiza la solución de la *identidad narrativa* que, según P. Ricœur, es la única manera de definirse en la praxis tomando en cuenta temporalidad e invariabilidad.

Christine DI BENEDETTO

Le portrait d'un citoyen dans *Lux* (2021),

une dystopie de Mario Cuenca Sandoval

Lux, de Mario Cuenca Sandoval, présente l'histoire d'un individu dans un contexte de changements radicaux, tant personnels que sociétaux, dans un temps imprécis, post-pandémique. Ébauchant une sorte de portrait « à la silhouette », tissant conséquences et causes, la narration construit le double itinéraire de confession d'un professeur de droit et de la montée, l'accession au pouvoir, puis la chute d'un parti conservateur et populiste en Espagne, LUX. Le « je » observateur s'élargit en un « nous » et brosse le portrait de l'homme humilié et faible, comme celui, diffracté, d'une société sans repères, formant, dans une mise en abyme, celui d'un citoyen-électeur lambda aux aspirations semblables. Le portrait dynamique du narrateur-personnage, complexe et torturé, se construit par sélection d'éléments évolutifs, notamment dans sa position face à LUX mais aussi dans le refoulement croissant

de son penchant à l'homosexualité, qu'il s'impose dans une logique d'idées poussées jusqu'à des extrêmes de destruction et d'avilissement de celui qui est différent et incluent de violentes séances de thérapie de conversion. Dans le même temps, des réflexions métalittéraires émaillent ce récit adressé à une femme désespérée sans nouvelles de son fils ; un portrait-kaléidoscope, offrant une exploration et une image de soi devenu objet de l'écriture, tout en conservant la volonté d'élargir le propos au portrait d'un simple citoyen.

Marie GOURGUES

Fotografía y autografía en *Los caminos de vuelta* de Alfons Cervera y *Ella pisó la Luna* de Belén Gopegui

Los caminos de vuelta de Alfons Cervera (2015) y *Ella pisó la Luna* de Belén Gopegui (2019) tienen en común la peculiaridad de entremezclar en sus páginas texto y fotografías personales escogidas, e incluso en el caso cerveriano sacadas por los autores. Se ofrecen así al lector obras intermediales, que se exhiben doblemente a su vista a través de lo escrito y lo fotografiado, intensificando de esta manera los retratos que se hacen en ellas. A través de la presentación de los paisajes-personajes de las narrativas cerverianas y de la descripción de la madre de la autora madrileña a lo largo de sus vivencias y combates, se dibujan retratos de índole doble, confeccionados a partir de elementos tanto reales como ficticios. Siguiendo la teoría barthiana sobre la fotografía, se puede notar que tal anclaje en la realidad responde a un deseo autorial de hacer de sus textos unos reveladores del pasado, sea pueblerino o familiar, para rescatar de la muerte y del olvido a unos protagonistas cuya memoria merece la pena ser salvaguardada. No obstante, no se trata de unos retratos de sentido único, sino que trasparecen rasgos característicos de los propios autores en negativa, permitiendo destacar su compromiso poético con ciertas partes de la población a menudo dejadas fuera de cámara.

Marie DELANNOY

De portraits d'hommes au portrait d'une femme
dans *Un amor* de Sara Mesa

Un amor s'ouvre sur l'arrivée de Nat à La Escapa et se ferme sur son départ. Nat y rencontre des habitants aux profils variés, dont les portraits permettent de dresser celui du personnage principal. Les portraits du propriétaire, « el casero », et de Píter sont d'abord antagoniques. À travers le machisme de l'un et l'assurance de l'autre, apparaît une Nat en manque de confiance, angoissée, soumise et résignée. Quant à Andreas, dont l'histoire d'amour avec Nat donne le titre au roman, son physique est peu attrayant, mais son caractère fermé rassure Nat, qui l'idéalise complètement. Cependant, face à d'autres facettes de sa personnalité, elle devient une femme jalouse, inquiète de perdre son pouvoir de séduction. Enfin, le portrait le plus similaire à celui de Nat est celui du chien Sieso. Solitaire et apeuré comme elle, à travers lui, elle découvre qu'elle n'est qu'une intruse, incapable de vivre en communauté.

Jacqueline PHOCAS SABBAAH

L'autoportrait d'un fou :
modèles et enjeux dans *Yó, loco*, de Antonio Altarriba et Keko

Cet article analyse le fonctionnement de l'autoportrait dans le roman graphique *Yó loco*, œuvre qui, en tant qu'autobiographie — fictive — conjugue récit de soi et représentation visuelle de soi. Cette représentation, par ailleurs, se déploie à partir d'un jeu de références à divers autoportraits fondateurs dans l'histoire de l'art, qu'ils soient littéraires ou picturaux. L'analyse montre comment, à travers l'autoportrait d'un fou, *Yó, loco* nous offre, au moyen d'un retournement de perspectives, le portrait d'une société elle-même démente, malade, réactivant et réhabilitant pour cela l'image et les fonctions du fou littéraire (Don Quichotte) ou de l'artiste en prise avec la folie (A. Artaud, Van Gogh). L'article met en évidence comment l'œuvre jingle, dans un ancrage historique et social tout à fait contemporain, avec les codes de la série noire, pour renouveler une vision hautement critique et désespérée de notre société.

Hélène BASTARD

L'écriture de la lisière et ses miroirs :

l'(auto)portrait dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo.

Auteur caractérisé par sa singularité dans le panorama littéraire contemporain, Gustavo Martín Garzo a publié plus de vingt romans ainsi que de nombreux contes, articles et récits. Son écriture lyrique et hybride réinterprète les codes romanesques et pourrait être étudiée au travers de ses nombreuses lisières. Dans ses personnages, s'installe un curieux jeu de miroirs qui vient interroger les notions de portrait et d'autoportrait. Des personnages alter-egos aux personnages-conteurs, *l'écriture de la lisière* et ses miroirs, portés par la voix, proposent et explorent les portraits du *moi* et de son ombre.

Caroline MENA

Autorretrato sin mí, de Fernando Aramburu (2018) :
de l'autoreprésentation à la métatextualité

En 2018, Fernando Aramburu, écrivain basque, publie un récit qui occupe une place singulière dans l'espace d'une production narrative marquée par l'histoire violente de la région dans laquelle il a grandi. Dans *Autorretrato sin mí*, l'auteur, en s'appuyant sur les expériences de son propre vécu, explore poétiquement les arcanes de ce qui construit son identité d'homme et d'écrivain. Ainsi, tout au long de cette narration où l'histoire d'une vie entre en résonance avec celle de toute une génération, Aramburu va remettre en question les codes fondamentaux de l'écriture de l'autoportrait littéraire pour livrer à ses lecteurs une réflexion dépassant le cadre de l'intime. Il ne se contente pas de rénover un genre littéraire pour lui conférer une portée plus universelle. Au contraire, il en reconsidère les conventions pour progressivement dévoiler les mécanismes qui alimentent son écriture, les processus qui se mettent en œuvre à l'heure de coucher sur le papier les matériaux avec lesquels il bâtira son œuvre. Dans *Autorretrato sin mí*, c'est alors également un portrait de la création littéraire qui se dessine.

David CRÉMAUX-BOUCHE

Los vencedos (2021) de Fernando Aramburu :
portraits et autoportraits d'un suicidant
dans le Madrid ultra-contemporain

Dans *Los Vencedos*, Fernando Aramburu fait le choix de laisser la parole à un suicidant, Toni. Celui qui, enfant, a déjà tenté de se suicider sans succès, annonce, dès les premières pages du récit, la date et l'heure de sa mort qu'il a lui-même programmée. Cette révélation perturbe et violente le lecteur qui se retrouve complice d'un suicide dont il suit le cheminement pas à pas par le seul acte de lire. En effet, moyennant la chronique d'une mort annoncée à la première personne dans un journal de bord destiné à lui-même, le narrateur Toni nous confie sans détour sa vision du monde en dressant un portrait cynique et ironique mais, somme toute, plein de franchise d'une Espagne en proie à de nombreuses difficultés. Par ce portrait du monde mais également par celui de son entourage, c'est un autoportrait en creux du personnage qui se dessine : ce portrait est avant tout fuyant car le lecteur ne parvient que très difficilement à caractériser le personnage ambivalent qu'est Toni. C'est qu'en réalité le lecteur doit devenir « *vencedo* » et changer de perspective pour cerner la technique pointilliste utilisée par Fernando Aramburu dans la construction par touches de son personnage, formant, en fin de compte et avec le recul nécessaire, un magnifique tableau tout en nuances. Il s'agit donc d'étudier l'autoportrait en creux que Toni construit de lui-même à travers les différents portraits jalonnant l'œuvre.

Murielle BOREL

De l'usage du portrait et de l'autoportrait dans *Tomás Nevinson* :
une question de genre

Parce que l'identité est intrinsèquement liée au portrait et au roman policier, nous proposons d'aborder l'élaboration du portrait à partir d'une perspective générique. Après avoir succinctement rappelé ce qui fonde la spécificité du portrait, nous nous attachons à dégager quelques aspects de son fonctionnement et de ses enjeux à l'intérieur du roman afin de montrer comment il entre en résonance avec l'esthétique du roman policier et de ses divers sous-genres. En outre, entre typification et fragmentation, construction et déconstruction, le portrait et l'autoportrait semblent finalement révéler l'impossibilité d'accéder à toutes les nuances d'une personnalité dont l'identité est finalement condamnée à se dérober sans cesse, réactivant l'aporie de la mimesis à l'heure du nouveau réalisme.

Corinne CRISTINI

Un personnage en quête de portrait.

Variations autour de la figure de Manuel Mena

dans *El Monarca de Las Sombras* de Javier Cercas (2017)

Le roman de Javier Cercas, *El monarca de las sombras* (2017), se donne à lire comme une quête et une enquête biographique pour cerner au plus près la figure controversée et polymorphe de Manuel Mena, grand-oncle de l'auteur et fervent phalangiste, mort au combat à l'âge de dix-neuf ans, durant la guerre civile. La question de la construction du « portrait » littéraire, mais aussi indirectement de « l'autoportrait » se retrouve donc au cœur de cet ouvrage. Dans un premier temps, nous étudions le lent avènement du portrait de Manuel Mena, telle une « révélation photographique » sous la plume du narrateur écrivain Cercas, double de l'auteur, puis nous questionnons cette *polyphonie* des voix, des savoirs et des points de vue qui participe à la construction d'un personnage complexe, au-delà de l'image du héros ou de l'anti-héros. Enfin, nous voyons comment cette écriture mémorielle est aussi l'occasion pour l'auteur-narrateur de broser un portrait de sa mère comme de lui-même.

Eugénie ROMON

Évolution des portraits et des autoportraits
dans les textes de Soledad Puértolas

Soledad Puértolas présente une multiplicité de personnages qui se rencontrent, réfléchissent, évoluent et elle se doit de les dépeindre, faire leur portrait afin que le lecteur puisse les imaginer, faire des rapprochements, les découvrir. Les portraits ont évolué au fil de son œuvre mais restent allusifs, incomplets : l'auteure laisse volontairement place à l'imagination du lecteur et plusieurs types de personnages s'opposent ou, au contraire, se complètent. Chaque personnage qui compose cette mosaïque est un reflet déformé d'une expérience vitale. L'autoportrait est plus diffus, moins clairement assumé, mais de plus en plus notable, appréciable, remarquable. L'auteure a été dans tous les espaces mentionnés et il est possible de mettre en parallèle les endroits occupés par ses personnages et les lieux qu'elle a visités. Les récurrences thématiques invitent à penser qu'il en est de même pour les sujets abordés : en cela, on peut parler d'un autoportrait en creux.

AUTEURS
AUTORES

HÉLÈNE BASTARD

Hélène Bastard, agrégée d'espagnol, est actuellement en contrat doctoral avec charge d'enseignement à Sorbonne Université. Elle est membre du CRIMIC. Elle prépare une thèse intitulée : *L'écriture de la lisière. Le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo*, sous la direction de Laurence Breysse-Chanet.

Hélène Bastard es profesora de español (*agregée*) y en la actualidad tiene un contrato doctoral con docencia en la Sorbona (Sorbonne Université). Es miembro del CRIMIC. Está preparando una tesis en filología hispánica titulada *L'écriture de la lisière. Le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo*, bajo la dirección de Laurence Breysse-Chanet.

MURIELLE BOREL

Murielle Borel est professeure agrégée, maîtresse de conférences à Aix-Marseille Université et membre du CAER. Auteur d'une thèse consacrée au personnage dans les nouvelles de Javier Marías, elle continue d'explorer la littérature espagnole contemporaine en privilégiant les interactions entre production et réception, plaçant le lecteur et les effets du texte au cœur de sa réflexion. Une grande partie de sa recherche est orientée vers le roman policier.

Murielle Borel es profesora titular en Aix-Marseille Université y miembro del laboratorio de investigación CAER. Autora de una tesis dedicada al personaje en los cuentos de Javier Marías, sigue explorando la producción narrativa española, procurando privilegiar las interacciones entre producción y recepción, instalando al lector y a los efectos del texto en el centro de su reflexión. Gran parte de su investigación se dedica al estudio de la novela policial.

DAVID CRÉMAUX-BOUCHE

Normalien, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Lyon (ENS de Lyon), David Crémaux-Bouche est agrégé d'espagnol. Il prépare actuellement une thèse sur la représentation et la mémoire de la violence politique de l'ETA dans le roman espagnol contemporain à l'Université Grenoble-Alpes. Ses recherches portent sur la littérature basque et espagnole contemporaine et plus précisément sur le rapport des sociétés à leur passé autour de thématiques telles que la mémoire des nations (basque, catalane, espagnole), la mémoire du franquisme, la mémoire du terrorisme de l'ETA, la mémoire traumatique ou contrainte au silence. Il s'intéresse particulièrement aux différentes formes de représentation de la mémoire (non-fiction, docufiction, autofiction) et à la relation entre mémoire et image, notamment dans le roman graphique. Il a déjà publié de nombreux articles sur l'œuvre narrative de Fernando Aramburu lors de colloques internationaux organisés par la NEC+ ou le GRIMH.

Normalien, antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de Lyon (ENS de Lyon), David Crémaux-Bouche es profesor titular. Actualmente, está preparando una tesis doctoral sobre la representación y la memoria de la violencia política de ETA en la narrativa española contemporánea en la Universidad de Grenoble-Alpes. Su investigación se basa en la literatura vasca y española contemporánea y más precisamente en la relación de las sociedades a su pasado en torno a temáticas como la memoria de las naciones (vasca, catalana, española), la memoria del franquismo, la memoria del terrorismo de ETA, la memoria traumática o silenciada. Se interesa por las diferentes formas de representación de la memoria (no-ficción, docuficción, autoficción) y por la relación entre memoria e imagen, sobre todo en la novela gráfica. Ya ha publicado varios artículos sobre la narrativa de Fernando Aramburu en coloquios internacionales organizados por la NEC+ o el GRIMH.

CORINNE CRISTINI

Corinne Cristini est maîtresse de conférences à Sorbonne Université (Faculté des Lettres) et membre du CRIMIC. Depuis 2015, elle est rédactrice en chef de la revue en ligne *Iberic@l* (revue sur les mondes ibériques et ibéro-américains contemporains). En septembre 2019, elle a publié un ouvrage intitulé *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre* (Paris, Éditions Hispaniques). Elle s'intéresse à la littérature espagnole contemporaine (du *xix^e* au *xxi^e* siècle), notamment dans son rapport à l'image fixe, et interroge également la représentation du corps dans le texte. Un autre versant de sa recherche a trait aux études sur la photographie : elle a publié plusieurs articles sur *Les Peintures Noires* de Francisco de Goya photographiées par Jean Laurent, sur l'artiste mexicaine Frida Kahlo sous l'œil des photographes, ainsi que sur la « Guerre d'Afrique » (1859-1860) étudiée d'un point de vue iconographique et textuel. Ses derniers travaux portent sur la représentation picturale et photographique des ateliers d'artistes et sur la figure de Joaquín Sorolla. Elle a participé notamment à l'ouvrage collectif *L'atelier d'artiste* (dir. Frédéric Prot et Jacques Terrasa, Presses Universitaires de Bordeaux, mai 2021).

Corinne Cristini es profesora titular en la Universidad de la Sorbona (Facultad de Letras) y miembro del CRIMIC. Desde 2015, es redactora jefa de la revista digital *Iberic@l* (revista sobre los mundos ibéricos e iberoamericanos contemporáneos). Publicó en septiembre de 2019 un libro titulado *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre* (Paris, Éditions Hispaniques). Se interesa en la literatura española contemporánea (del siglo *xix* al siglo *xxi*) en sus relaciones con la imagen fija, cuestionando también la representación del cuerpo en el texto. Otra vertiente de su investigación radica en los estudios sobre fotografía: publicó varios artículos sobre *Las Pinturas Negras* de Francisco de Goya fotografiadas por Jean Laurent, sobre la artista mexicana Frida Kahlo bajo la mirada de los fotógrafos y sobre «La Guerra de África» (1859-1860) estudiada desde un punto de vista iconográfico y textual. Sus últimos trabajos se centran en la representación pictórica y fotográfica de los talleres de artistas y en la figura de Joaquín Sorolla. Participó entre otros en la obra colectiva *L'atelier d'artiste* (dir. Frédéric Prot, Jacques Terrasa, Presses Universitaires de Bordeaux, mayo de 2021).

MARIE DELANNOY

Marie Delannoy est maîtresse de conférences en littérature espagnole à Cergy Paris Université et membre de l'UMR Héritages : culture/s, patrimoine/s, création/s. Elle a soutenu sa thèse en novembre 2015 sur *L'écriture de la liberté et de l'identité dans les romans de Ramiro Pinilla*. Ses thématiques de recherche se centrent essentiellement sur l'écriture de l'identité et de la mémoire. Elle a publié plusieurs articles sur les romans de Ramiro Pinilla, Fernando Aramburu, Gabriela Ybarra, Marta Sanz et Elvira Navarro.

Marie Delannoy es profesora titular en literatura española en Cergy Paris Université. Como investigadora, pertenece a la UMR Héritages : culture/s, patrimoine/s, création/s. Defendió su tesis en noviembre de 2015 sobre *La escritura de la libertad y de la identidad en las novelas de Ramiro Pinilla*. Sus investigaciones se centran sobre todo en la escritura de la identidad y de la memoria. Publicó varios artículos sobre las novelas de Ramiro Pinilla, Fernando Aramburu, Gabriela Ybarra, Marta Sanz y Elvira Navarro.

CHRISTINE DI BENEDETTO

Christine Di Benedetto est maîtresse de conférences dans le Département Cultures et Langues Etrangères (CLE), section d'Études hispaniques, rattaché à l'EUR CREATES - Arts et Humanités de l'Université Côte d'Azur (UCA). Son aire d'études s'oriente autour de la littérature espagnole contemporaine. Elle a publié sur les thématiques : œuvre de Soledad Puértolas, roman de femmes, métafiction, littérature et transition, stéréotypes, identité, sujet, littérature et événement ; et elle a travaillé sur le théâtre de Valle-Inclán, le théâtre en Espagne après 1936 et les productions de la troupe Els Joglars. Elle est membre du Centre de recherches LIRCES de l'UCA.

Christine Di Benedetto es profesora titular del Departamento de Culturas y Lenguas Extranjeras (CLE), sección de Estudios Hispánicos, adscrita a la EUR CREATES — Artes y Humanidades de la Universidad

Côte d'Azur (UCA). Su área de estudio se centra en la literatura española contemporánea. Ha publicado sobre los siguientes temas: obra de Soledad Puértolas, novelas femeninas, metaficción, literatura y transición, estereotipos, identidad, tema, literatura y acontecimiento; y ha trabajado sobre el teatro de Valle-Inclán, el teatro en España después de 1936 y en las producciones de la compañía Els Joglars. Es miembro del Centro de Investigación LIRCES de la UCA.

LIDIA FLORENTIN

Lidia Florentin, professeure agrégée au lycée Claude Monet à Paris, prépare une thèse intitulée *Portraits et images de femmes dans l'œuvre romanesque de Javier Moro : entre historicité et héroïcité* sous la direction de Xavier Escudero, à Université Littoral Côte d'Opale. Elle est membre de l'unité de recherche HLLI UR 4030 et est l'auteur d'un article « La marginalité au cœur du pouvoir dans l'univers romanesque de Javier Moro » in *Dogmes et paradigmes de la marginalité dans les arts et la littérature hispanique contemporaine* (dir. Isabelle Billoo, Éd. Orbis Tertius, 2022, p. 39-55). Elle interviendra à la journée d'étude jeunes chercheurs « Passer à la postérité : contours et représentations des figures du passé » à Boulogne-sur-Mer en mars 2023.

Lidia Florentin, profesora en el instituto Claude Monet de París, prepara una tesis titulada *Portraits et images de femmes dans l'œuvre romanesque de Javier Moro : entre historicité et héroïcité* dirigida por Xavier Escudero, en la Universidad Littoral Côte d'Opale. Es miembro de la unidad de investigación HLLI UR 4030 y autora del artículo « La marginalité au cœur du pouvoir dans l'univers romanesque de Javier Moro » in *Dogmes et paradigmes de la marginalité dans les arts et la littérature hispanique contemporaine* (dir. Isabelle Billoo, Ed. Orbis Tertius, 2022, p. 39-55). Participará en el coloquio « Passer à la postérité : contours et représentations des figures du passé » de marzo de 2023 en Boulogne-sur-Mer.

LAURENCE GARINO-ABEL

Laurence Garino-Abel est maîtresse de conférences en Littérature espagnole contemporaine de l'université Grenoble Alpes. Depuis sa thèse sur la série policière parodique de Eduardo Mendoza, ses recherches portent sur les procédés de rénovation de l'écriture romanesque en lien avec l'expression de nouvelles formes de réalisme, au-delà de la période de la transition démocratique espagnole. Ses travaux approfondissent, en particulier, les procédés burlesques, de la parodie au loufoque, mais aussi le rapport au virtuel. En complément, elle examine les récits fictionnels comme voie privilégiée de construction et expérience de la subjectivité. Il s'agit d'étudier comment l'écriture fictionnelle sert la construction de l'identité, l'élaboration d'un récit historique et mémoriel intime, mais aussi dans quelle mesure elle questionne les notions de vérité et de vraisemblance.

Laurence Garino-Abel es profesora titular en Literatura española contemporánea de la Universidad de Grenoble Alpes. Después de la tesis doctoral sobre la serie policiaca paródica de Eduardo Mendoza, continúa estudiando sobre la renovación de la narrativa más allá de la época de la transición democrática española, examinando cómo la renovación continua de la narrativa produce nuevos realismos en la actualidad. Sus producciones se centran en las poéticas burlescas, de lo paródico a lo estrafalario, y también tratan de la tensión entre lo real y lo virtual. Además, analiza los relatos ficcionales como vía predilecta para la construcción y la experiencia de la subjetividad. Se trata de estudiar cómo la ficción se pone al servicio de la construcción de la identidad, la elaboración de un relato íntimo histórico, pero también en qué medida cuestiona las nociones de verdad y verosimilitud.

MARIE GOURGUES

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Marie Gourgues est agrégée d'espagnol depuis 2018. Doctorante en troisième année à l'Université de Caen Normandie, elle réalise une thèse sous la direction de Natalie Noyaret qui porte sur le thème de la connaissance dans l'œuvre romanesque de l'auteur valencien contemporain Alfons Cervera, intitulée : *Alfons Cervera ou les sentiers de la connaissance. Appréhension du monde et connaissance de soi dans l'œuvre cervérienne*. Dans ses recherches, elle s'intéresse à l'épistémologie et aux théories de la connaissance, à la mémoire historique et plus particulièrement du franquisme et de la période transitionnelle, à la théorie de la réception et à la post-modernité. Elle a publié divers articles traitant d'aspects variés de l'œuvre cervérienne.

Antigua alumna de la Escuela Normal Superior de Lyon, Marie Gourgues es titular de una agregación de español desde 2018. Doctoranda de tercer año en la Universidad de Caen Normandie, está realizando una tesis que trata del tema del conocimiento en la obra novelesca del autor valenciano contemporáneo Alfons Cervera, titulada: *Alfons Cervera ou les sentiers de la connaissance. Appréhension du monde et connaissance de soi dans l'œuvre cervérienne*. En su investigación se interesa por la epistemología y las teorías del conocimiento, por la memoria histórica y más particularmente del franquismo y del periodo transicional, por la teoría de la recepción y la posmodernidad. Publicó diversos artículos que tratan de varios aspectos de la obra cerveriana.

ROXANA ILASCA

Professeure agrégée à l'Université d'Angers, membre du 3L.A.M, docteure en Études hispaniques avec une thèse sur l'œuvre narrative de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora (Université Grenoble Alpes). Publication de plusieurs articles sur l'évolution de l'écriture narrative à l'époque contemporaine à travers la mise en place de diverses techniques d'hybridation qui remettent en cause le genre romanesque.

Profesora en la Universidad de Angers, investigadora asociada al grupo de investigación 3L.A.M, doctora en Filología hispánica con una tesis sobre la obra narrativa de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora por la Universidad de Grenoble. Artículos publicados sobre las evoluciones de la escritura narrativa en la época contemporánea, con un enfoque en prácticas de hibridación, que ponen en tela de juicio el género novelístico.

CAROLINE MENA

Agrégée d'espagnol, Caroline Mena est enseignante en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles et formatrice à l'INSPE de Caen. Elle dispense également des cours à l'Université de Caen-Normandie. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité* et de plusieurs articles consacrés à des auteurs espagnols contemporains tels que Juan Marsé, Soldad Puértolas, José María Merino... Une grande partie de ses recherches est consacrée aux réécritures de mythes, de récits bibliques ou de contes traditionnels et à l'exploration des techniques narratives spécifiques des auteurs étudiés.

Catedrática de instituto, Caroline Mena da clases en CPGE y clases de didáctica en el INSPE de Caen. También imparte clases en la Universidad de Caen-Normandie. Es autora de una tesis sobre la obra narrativa de Gustavo Martín Garzo titulada *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo une poétique de la continuité*. Es autora de varios artículos dedicados a escritores contemporáneos (Juan Marsé, Soledad Puértolas, José María Merino...). Gran parte de su investigación está dedicada a la reescritura de mitos, relatos bíblicos o cuentos tradicionales y a la exploración de las técnicas narrativas específicas de los autores estudiados.

JACQUELINE PHOCAS SABBAH

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, ancien membre de l'École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques (Casa de Velázquez), professeure agrégée d'espagnol, maîtresse de conférences à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle. Membre du Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine (CREC), elle travaille sur l'iconographie espagnole contemporaine. Ses travaux ont porté sur l'écriture théâtrale et la scénographie de R. del Valle-Inclán, F. García Lorca, R. Alberti ainsi que sur la peinture de Joan Miró, Salvador Dalí, Equipo Crónica, ou sur l'œuvre du photographe Joan Fontcuberta. Plus récemment, elle a élargi son domaine de recherche à la bande dessinée, s'intéressant au travail du scénariste et dessinateur Carlos Giménez, et plus largement au roman graphique espagnol contemporain, surtout dans ses rapports à l'histoire et la problématique de la *memoria histórica* (Antonio Altarriba et Kim, Paco Roca, Jorge García et Fidel Martínez). Dernières parutions : « El relato *Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario » (*Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Ed. Marmotilla, 2021) ; « Historia e historización, ficción y metaficción en *Los Surcos del azar* de Paco Roca » (*Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 24, 2020).

Formada en la Escuela Normal Superior, ex-miembro de la École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques (Casa de Velázquez), es profesora titular de lengua, literatura y civilización españolas de la Universidad de Paris III Sorbonne Nouvelle. Miembro del Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine (CREC), trabaja sobre la iconografía española contemporánea. Sus aportaciones científicas se han centrado en la escritura dramática y la escenografía de Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti, en la pintura de Joan Miró, Salvador Dalí, Equipo Crónica, así como en la obra del fotógrafo Joan Fontcuberta. Más recientemente ha ampliado su área de investigación para enfocarse en el trabajo del guionista y dibujante Carlos Giménez y la novela gráfica española contemporánea, especialmente relacionada con la historia y la memoria histórica (Antonio Altarriba y Kim, Paco Roca, Jorge García y Fidel Martínez). Últimas publicaciones: «El relato *Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario» (en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Ed. Marmotilla, 2021); «Historia e historización, ficción y metaficción en *Los Surcos del azar* de Paco Roca» (*Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 24, 2020).

EUGÉNIE ROMON

Agrégée d'espagnol, PRAG à l'Université de Bretagne Occidentale, Eugénie Romon est l'auteure d'une thèse sur l'œuvre de Soledad Puértolas intitulée *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien dans l'œuvre de Soledad Puértolas* (dirigée par Danièle Miglos et soutenue en 2009) ainsi que d'articles consacrés à la littérature espagnole contemporaine.

Profesora PRAG en la universidad de Bretaña Occidental, Eugénie Romon es autora de una tesis doctoral sobre la obra de Soledad Puértolas titulada *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien dans l'œuvre de Soledad Puértolas* (bajo la dirección de Danièle Miglos y leída en 2009) así como de artículos sobre la literatura española contemporánea.

VALERIA TETTAMANTI

Valeria Tettamanti est doctorante en littératures comparée à l'Université de Bologne et à l'Université Clermont Auvergne. Sa thèse, intitulée *L'enquête inquiète. Représenter, connaître, interpréter : poétiques et postures auctoriales (Zola, Capuana, Pardo Bazán)*, porte sur les discours et les modes de l'enquête chez Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán. Elle a publié des articles sur les poétiques naturalistes et sur Roland Barthes, ainsi qu'un ouvrage scientifique, *Il viaggio di Gulliver verso una (im)possibile cultura europea (1961-1963)*, Bologna, Pendragon, 2021. Elle est membre du comité éditorial de la revue doctorale *Pensées vives* de l'Université Clermont Auvergne. Elle a enseigné à l'Université Clermont Auvergne et à l'Université Lumière Lyon 2.

Valeria Tettamanti es estudiante de doctorado en literatura comparada en la Universidad de Bolonia y la Universidad de Clermont Auvergne. Su tesis, titulada *L'enquête inquiète. Représenter, connaître, interpréter: poétiques et postures auctoriales (Zola, Capuana, Pardo Bazán)*, se centra en los discursos y modos de indagación de Émile Zola, Luigi Capuana y Emilia Pardo Bazán. Ha publicado artículos sobre poética naturalista y sobre Roland Barthes, así como una obra científica: *Il viaggio di Gulliver verso una (im)possibile cultura europea (1961-1963)*, Bolonia, Pendragon, 2021. Es miembro del consejo de redacción de la revista de doctorado *Pensées vives* de la Universidad de Clermont Auvergne. Ha impartido clases en la Universidad de Clermont Auvergne y en la Universidad Lumière Lyon 2.

TABLE DE MATIÈRES

Préface	7
---------	---

PRÉLIMINAIRES

De algunos aspectos del retrato y del autorretrato en textos e imágenes <i>Philippe MERLO-MORAT</i> (Conferencia)	19
Alfons Cervera y la construcción de sus personajes <i>Alfons CERVERA</i> (Entrevista)	47

ÉTUDES

CHAPITRE I

PORTRAIT(S) DE PERSONNAGE(S)

Portraits de femmes dans trois romans de Javier Moro : <i>Pasión india</i> (2005), <i>El sari rojo</i> (2008) et <i>Mi pecado</i> (2018) <i>Lidia FLORENTIN</i>	77
Emilia Pardo Bazán et Micaeliña : (auto)portrait d'une sorcière-enquêteuse <i>Valeria TETTAMANTI</i>	97
Técnicas de construcción del retrato en el siglo XXI: de lo fragmentario a lo reticular en la novela <i>Fred Cabeza de Vaca</i> de Vicente Luis Mora <i>Roxana ILASCA</i>	113
Del retrato a la identidad narrativa en <i>Las leyes de la frontera</i> de Javier Cercas (2012) <i>Laurence GARINO-ABEL</i>	133

CHAPITRE II

PORTRAIT(S) ET SOCIÉTÉ

- Le portrait d'un citoyen dans *Lux* (2021),
une dystopie de Mario Cuenca Sandoval
Christine DI BENEDETTO 153
- Fotografía y autografía en *Los caminos de vuelta*
de Alfons Cervera y *Ella pisó la Luna* de Belén Gopegui
Marie GOURGUES 177
- De portraits d'hommes au portrait d'une femme
dans *Un amor* de Sara Mesa
Marie DELANNOY 201

CHAPITRE III

AUTOPORTRAIT(S)

- L'autoportrait d'un fou : modèles et enjeux
dans *Yó, loco*, de Antonio Altarriba et Keko
Jacqueline PHOCAS SABBAAH 225
- L'écriture de la lisière et ses miroirs :
l'(auto)portrait dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo
Hélène BASTARD 241
- Autorretrato sin mí*, de Fernando Aramburu (2018) :
de l'autoreprésentation à la métatextualité
Caroline MENA 261
- Los vancejos* (2021) de Fernando Aramburu :
Portraits et autoportraits d'un suicidant
dans le Madrid ultra-contemporain
David CRÉMAUX-BOUCHE 283

CHAPITRE IV
PORTRAIT(S) ET AUTO PORTRAIT(S)

De l'usage du portrait et de l'autoportrait dans <i>Tomás Nevinson</i> : une question de genre <i>Murielle BOREL</i>	307
Un personnage en quête de portrait. Variations autour de la figure de Manuel Mena dans <i>El Monarca de Las Sombras</i> de Javier Cercas (2017) <i>Corinne CRISTINI</i>	327
Evolution des portraits et des autoportraits dans les textes de Soledad Puértolas <i>Eugénie ROMON</i>	347
RÉSUMÉES	365
AUTEURS/AUTORES	377

