L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

NATALIE NOYARET
ANNE PAOLI
(ED.)

ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2017
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

ISBN : 978-2-36783-117-6-9

Édition originale : ISBN : 978-2-36783-088-9
ISSN : 2265-0776

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

GENÈSE ET PROJECTION

Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256 (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes) de l'Université de Caen-Normandie, d'ICTT – EA 4277 (Identité Culturelle, Textes et Théâtralité) de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, du MIMMOC – EA 3812 (Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain) de l'Université de Poitiers et de NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+)

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

GENÈSE ET PROJECTION

Natalie Noyaret et Anne Paoli (Éd.)

Éditions Orbis Tertius

PRÉFACE

Le présent ouvrage est le fruit de travaux consacrés à la question de l'écrivain et de son rapport à l'œuvre. Il représente l'ultime étape du premier des cycles d'investigation, établis sur deux ans, que la NEC+, dès sa création, s'est donné pour principe d'organiser, dans le but de nourrir et de fédérer la recherche sur la prose narrative espagnole contemporaine. Les propos tenus en mars 2015 au Colegio de España (Paris) par les prestigieux romanciers Luis Mateo Díez et José María Merino sous la forme d'une conférence à deux voix ont constitué le premier volet de ce cycle, le second étant ponctué par les communications présentées lors d'un colloque international qui s'est déroulé les 10 et 11 mars 2016, au Colegio de España également.

À cet effet, les travaux de la NEC+ se sont penchés sur les différents visages et contours que peut revêtir *l'écrivain à l'œuvre*, ainsi que sur toutes les formes de manifestations de ce dernier *dans sa relation à son œuvre* ou à l'œuvre de façon plus générale, à travers le récit de fiction (dans toute sa diversité générique : roman, nouvelle, micro-récit, etc.) paru en Espagne depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours.

Il convient de préciser d'emblée que nous entendions porter l'attention, non point sur la figure de *l'auteur* (M. Couturier) avec toute l'autorité qui l'accompagne, grâce à la reconnaissance que l'institution littéraire lui a accordée au fil du temps (A. Compagnon), mais bien plutôt sur la figure de *l'écrivain*, définie comme « [esa] persona que escribe materialmente » (M. Moliner) ; non point sur l'*auctor* (« autores, los que escriven libros y los titulan con sus nombres »), mais bien plutôt sur le *scriptor*, l'écrivain-compositeur d'œuvres, parfois même simple *copiste* (Covarrubias), copiste des autres, voire de lui-même. Plus encore, c'est *l'artiste-artisan* de l'écriture qui suscitait notre intérêt, cet homme si « habile dans l'art d'écrire » (Littré)

que certains voient en la personne de Cervantès, en raison de l'importance qu'il accorde au langage dans le *Quichotte*, « antes que un autor, un escritor, sin duda el primer escritor en el sentido moderno de la palabra » (A. Tenaguillo).

C'est ainsi que, à la suite de la transcription de la conférence de José María Merino et de Luis Mateo Díez qui surent déployer sur le sujet un bel éventail de perspectives, ce livre regroupe, dans une première partie et sous l'égide d'une variété de conteurs et de conteuses espagnol(e)s de l'époque contemporaine, treize études centrées sur la figure de *l'écrivain-écrivant* et sa représentation, sans pour autant exclure parfois une approche de la genèse des textes (objet de la deuxième partie). Partant de l'analyse de trois récits d'écrivaines radicalement différents (« Flores malva » de Carmen Martín Gaite, « Amor breve » de Nuria Amat et « Corazón de león », de Cristine Cerrada), Nadia Mékouar-Hertzberg s'interroge sur le fonctionnement de l'écriture et propose de concevoir la figure de l'écrivain(e) à l'œuvre sous le signe d'un paradoxe associant académisme et « quotidien trivial », qui serait la marque d'un « effet de genre/gender ». S'intéressant à l'œuvre de Juan Goytisolo, Diana Checa Vaquero identifie, notamment dans *Paisajes después de la batalla* et *La saga de los Marx*, un certain nombre de procédés métafictionnels concourant à la mise en abyme d'une figure d'écrivain-écrivant dont elle définit alors le tracé. Tout en dégageant les ressorts de la « faisance de l'œuvre » au gré de l'écriture de Juan Marsé, Viviane Alary dévoile dans le roman marséen diverses métaphores de l'écrivain au travail, qui sont autant de supports ou de contributions à l'invention de soi par l'écriture. C'est sur *El centro del aire* de José María Merino que Caroline Bouhacein se penche, ayant décelé dans cette œuvre une puissante mise en abyme de la figure de l'écrivain-écrivant, procédé dont elle analyse les modalités et les effets en termes de questionnement de la frontière entre vie et littérature, entre réalité et fiction. Dans son approche de *Mientras vivimos* de Maruja Torres, Marine Heinrich en vient, quant à elle, à sonder le lien entre l'écriture et la quête identitaire par le biais de trois personnages d'écrivaines, représentatives de trois générations différentes. Après avoir observé la présence d'une figure de personnage-écrivant dans la plupart des romans de Luis Landero, Natalie Noyaret centre l'attention sur *El balcón en invierno* pour voir, dans cette toute dernière œuvre, un pas important de son auteur vers l'autobiographie (romancée). Explorant pour sa part les romans de Rafael Chirbes, Catherine Orsini-Saillet en dégage deux modèles antagoniques de personnages-écrivains, perçus

comme des « ouvriers de la construction », tout en questionnant le rapport entre l'écriture et le pouvoir. Dans l'étude qu'elle consacre à *Hombres buenos* d'Arturo Pérez-Reverte, Marie-Thérèse Garcia aborde non seulement les enjeux du va-et-vient constant entre fiction et métafiction dans cette œuvre, mais aussi la question de l'image de l'écrivain créateur telle qu'elle s'y projette. Xavier Escudero s'emploie, de son côté, à montrer comment les nouvelles contenues à la fois dans *Oficio miserable* d'Alfredo Gómez Cerdá et *Escritores* de Salvador Gutíerrez Solís engagent à une réflexion sur la fictionnalisation de l'écrivain dans son rapport quotidien à l'œuvre et au travail créatif. À travers *Invitación a un asesinato* de Carmen Posadas et dans un recours aux concepts d'auteur implicite et d'ethos, Murielle Borel s'intéresse à cette présence plurielle que représente l'écrivain(e) à l'œuvre dans ce roman. À son tour, Anne-Sophie Gullo parcourt l'œuvre narrative d'Alejandro López Andrada pour découvrir, à travers les différentes figures d'écrivains qu'elle renferme, assurément une projection de l'auteur-écrivant. Sans doute, ainsi que le montre Anne Paoli, l'une des illustrations les plus magistrales de l'écrivain à l'œuvre se trouve-t-elle dans *Años lentos* de Fernando Aramburu, sur la base d'une possible mise en abyme de lui-même dans son travail créatif pour mieux retracer la naissance de l'ETA et de l'indépendantisme au Pays basque. Enfin, ce premier grand volet de l'ouvrage s'achève sur l'étude de *En el cielo no hay cerveza* de Carlos Salem à laquelle procède Émilie Guyard, qui dégage de cette fiction, en suivant le personnage détective, une figure d'écrivain imposteur propre à renvoyer à la personne de l'auteur.

Dans une deuxième grande partie, entrecroisant ou prolongeant ces analyses, sont rassemblées presque autant d'études qui, si elles traitent aussi de la figure de l'écrivain-écrivant, se focalisent toutefois davantage sur la genèse de l'œuvre, sur le processus d'écriture en soi, lui-même déclinable parfois en termes de coécriture ou de réécriture(s). Ainsi Pascale Peyraga s'emploie-t-elle à montrer comment, sous la plume d'Azorín dans C*apricho*, les figures d'écrivains se multiplient peu à peu pour n'être plus que les déclinaisons de diverses formes d'écriture, l'œuvre devenant par là même acte de théorie. Antonio Portela Lopa s'intéresse, quant à lui, à la *Vida de Greta Garbo* telle que César Muñoz Arconada la mit en récit, pour y observer la façon dont cet écrivain détourne les codes de la biographie, altérant peut-être de ce fait l'image mythique de la star hollywoodienne. La trilogie romanesque de l'humoriste Enrique Jardiel Poncela se révèle, à travers l'étude de Cécile François, comme étant cet espace ludique où

se reflètent les conditions matérielles de sa création, mais où s'exhibent aussi les codes narratifs et stylistiques présidant à l'élaboration du genre, avec, de surcroît, une mise en relief du signifiant même du texte. Álex Marín Canals et Geneviève Champeau explorent tous deux l'univers narratif d'Andrés Neuman, le premier en se penchant sur *Cómo viajar sin ver* en tant que « novela en marcha », la seconde sur *El viajero del siglo*, pour montrer notamment tout ce qui est en jeu dans le questionnement du processus créatif au cœur de ce roman. Dans sa lecture analytique de l'œuvre intégrale de Soledad Puértolas, Christine Di Benedetto décèle une interrogation constante sur la création de l'œuvre, ce qui suppose forcément, dans l'acte d'écrire de cette écrivaine, un dialogue avec le hors-texte et avec la vie même de l'auteure. C'est l'œuvre narrative d'Antonio Muñoz Molina dans son ensemble qu'Elvire Diaz considère, pour mieux en approcher la genèse tout en y repérant les manifestations de la figure de l'écrivain sous ses diverses formes. Pour sa part, Elide Pittarello centre son regard sur *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías pour y observer, dans une fine analyse, en particulier la valeur et les effets des images insérées dans la trame du récit. S'intéresser à la fois à *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas, à *La luz es más antigua que el amor* et *Niños en el tiempo* de Ricardo Menéndez Salmón, ainsi qu'à *Como la sombra que se va* d'Antonio Muñoz Molina permet à Christine Pérès non seulement de mettre en perspective les modes de projection de la figure de l'écrivain dans ces différents univers fictionnels, mais aussi de s'interroger sur le sens et la finalité de la mise en scène de la genèse de l'œuvre, décelable dans chacun d'eux. Gregoria Palomar, pour sa part, s'intéresse au processus de réécriture d'une œuvre par son auteur et à l'éventuelle altération du sens de celle-ci sous l'effet des retouches opérées, en comparant les deux versions de *El vientre de la ballena* produites par Javier Cercas à dix-sept ans d'intervalle. Parce que la littérature a aussi à voir avec l'intermédialité, Amélie Florenchie étudie deux cas de coécriture fictionnelle sur Internet en Espagne – *La rebelión de los delfines* et *La isla del fin del mundo* – pour mieux réfléchir sur les rapports entre l'utilisation des TICs et la cocréation.

Nous tenons à signaler que le choix du classement des articles présentés dans cet ouvrage répond au simple critère chronologique dicté par la date de naissance des écrivains ; il s'inscrit ainsi dans une logique offrant, en outre, au lecteur une perspective d'ouverture et d'évolution que révèlent la conception et les pratiques d'écriture de *l'écrivain à l'œuvre.*

En guise d'illustration des plus vivantes et des plus concrètes mais aussi en point d'orgue à ce qui précède, vient enfin le témoignage de Manuel Alberca retraçant son expérience d'écrivain à l'œuvre lorsqu'il s'attacha à mettre en récit la vie de Valle-Inclán, et nous livrant ainsi une intéressante réflexion sur ce véritable défi que représente l'écriture d'une biographie.

Nous ne saurions clore cet aperçu du contenu de l'ouvrage sans remercier très vivement José María Merino et Luis Mateo Díez qui nous ont honorés de leur présence en nous apportant leur éclairage, ainsi que les auteurs de ces études, pour la justesse et la richesse de leurs contributions, pour leur pertinente mise en lumière des caractéristiques et des ressorts essentiels de la poétique des écrivains et écrivaines dont ils ont fait l'objet de leurs réflexions, contribuant ainsi à l'exploration de la littérature espagnole contemporaine et au renouvellement de sa connaissance.

Gageons que les deux manifestations, tout aussi chaleureuses que fructueuses, de ce premier cycle de recherche dont cet ouvrage garde la trace écrite, augurent un futur prometteur pour celui à venir…

Natalie Noyaret et Anne Paoli

CONFÉRENCE INAUGURALE

Deux écrivains à l'œuvre : José María Merino et Luis Mateo Díez

EL ESCRITOR Y LA OBRA

José María Merino
Luis Mateo Díez

José María Merino

Tengo que empezar agradeciendo la invitación de esta asociación recién nacida, que comienza con los mejores augurios, así como las palabras de Gregoria y de Natalie, pues creo que en muy poco tiempo han concentrado la parte más densa, digamos, de nuestra obra, y eso es muy gratificante, sobre todo cuando ya pasados tantos años un repaso de ese tipo permite recordar al autor cosas que había olvidado.

Vamos a ser bastante breves en esta presentación, porque queremos tener un diálogo con ustedes y charlar, e incluso charlar entre nosotros.

Yo hablo en primer lugar porque voy a remontarme a algo importante. Cuando hablamos de literatura, estamos hablando de ficción. Y hay por ahí una idea, cada más asentada, de que la literatura es una actividad del ser humano que puede no tener mayor importancia que el estar entreteniéndonos con juegos cibernéticos o inmersos en esa interminable comunicación de breves mensajes en los móviles. Y con eso creo que estamos olvidando algo que nos pertenece de una manera íntima. Cuando empezamos a ser *homo sapiens* hace doscientos mil años –y no estoy seguro de que resistamos en esta condición doscientos mil años más– fue porque surgió en nosotros lo que se llama «el pensamiento simbólico». De

pronto un antropoide, primo de los chimpancés y familia de todos los mamíferos, y relacionado biológicamente hasta con los seres vivos más insignificantes, como las bacterias, empezó a tener una forma especial de ver las cosas a través de la palabra, constituyendo mediante palabras ficciones para poder descifrar la realidad.

La ficción está en lo que somos, en nuestros orígenes, mucho antes que la filosofía, mucho antes que la ciencia, cuando no teníamos ni idea absolutamente de lo que éramos, de lo que nos rodeaba –aun así, hoy todavía solo sabemos el cuatro por ciento de lo que sea el universo–. Es decir que cuando no conocíamos nada de lo que éramos, la ficción nos sirvió para intentar interpretar de un modo certero la realidad, y creo que sigue cumpliendo esa misma función.

Si pensamos en la gran literatura del siglo XIX, ¿para qué sirvió?, pues para comprender lo que somos los seres humanos, cómo nos comportamos. Como decía en *Le Rouge et le Noir* el narrador, por medio de Stendhal: «como Madame de Rénal no leía novelas, no sabía lo que le estaba sucediendo». Y es que las novelas nos han enseñado a saber lo que nos pasa, lo que nos sucede, pero no de un modo digamos externo, como una crónica objetiva, al modo periodístico, sino entrando dentro nosotros, en lo hondo de nuestros sentimientos y comportamientos.

Si naciésemos en un mundo donde no hubiese literatura –yo he escrito algún cuento sobre eso– cada generación tendría que aprender lo que es enamorarse, no sabría que estaba odiando ni que se estaba comportando heroicamente, no sabría que estaba actuando con cobardía. La ficción ha sido fundamental para ayudarnos a entender la realidad.

A mí me gusta decir que la realidad no necesita ser verosímil; a través de la ficción, la realidad se hace verosímil. Y el profesor Souto, que a mí me persigue, aunque ya nos hemos hecho amigos después de tantos años, tiene una explicación del tema, dice: «no fue el ser humano quien inventó la ficción, fue la ficción lo que inventó al ser humano». Somos hijos de la ficción, y la ficción está en nosotros, en los mitos, en los arquetipos, en los elementos que nos conforman. Últimamente en España han empezado a aparecer padres que matan a los hijos para castigar a sus mujeres. Esto parecía que era un arquetipo femenino: el síndrome de Medea; pues no, se trata de un arquetipo humano. Pasa el tiempo y de pronto empieza a haber

Medeos, o sea que a lo mejor pensábamos que eso no podría existir, pero la ficción ya había descubierto en su día que el ser humano era capaz de hacerlo; el modelo mítico era una mujer, pero resulta que ahora empiezan a ser hombres los que actúan como Medea; un arquetipo que ya hace miles de años estaba descubierto por la ficción...

Bueno ¿de qué hablarles como autor?, ¿qué voy a decir de mi tradición?

En realidad me encanta, ayer lo comentábamos al redescubrir París, redescubrir también, entre otros mitos, muchas cosas que están en nuestra tradición cultural. Nosotros nos formamos leyendo a los rusos, a los americanos, leyendo a los franceses, leyendo en mi caso también ficción científica o ciencia ficción. Como yo tuve un padre librepensador, ya muy joven conocí *La doncella de Orleans*, libro que puede escandalizar, pero por el que sigo teniendo un enorme amor. Y a través de esa vía de descubrimiento de muchas literaturas, igual que descubrí a Chéjov, a Poe o a Clarín, acabé descubriendo a Maupassant. Es decir, que tenemos una relación profunda con la cultura francesa, y tenemos una relación profunda con París, porque nuestra generación, educada en el franquismo, encontraba un horizonte de libertad en esa referencia...

En España hay una idea del realismo como tradición española, y así me formé yo. De eso podremos hablar luego, porque el realismo en España fue impuesto para evitar la competencia de lo fantástico con lo sobrenatural, lo que no impidió que la Inquisición lograse prohibir las novelas en alguna ocasión, y prohibir el teatro; lo que sucede es que la fuerza de la ficción es mucha. Y por culpa del prejuicio «realista» olvidamos ciertos mitos que se han acuñado en España. Por ejemplo, yo me considero hijo de un mito nacido en China, pasado por los árabes y que al final consiguió su cumbre en una obra pretendidamente de carácter religioso pero que sigue teniendo un enorme vigor, que es *La vida es sueño,* de Calderón. Ése es un mito formalizado en España, y creo que los españoles vivimos un poco la vida como sueño. Yo soy hijo de *la vida es sueño*, de ver un poco esa cinta de Moebius en la que en la misma superficie están el sueño y la vigilia.

Y *El gran teatro del mundo* es otro de los grandes mitos también acuñados en España; los españoles ya lo hemos olvidado, de esto

no se acuerda nadie: el mundo como una especie de gran escenario donde somos unos personajes extraños que no sabemos muy bien lo que estamos haciendo.

Y el tercer mito es, por supuesto, el del Quijote, el viejo mito del caballero y del escudero que ha nacido en la India –Rama y Hanuman, el *Ramayana*– y que en España se convierte en el paradigma de la novela realista cuando en realidad es el paradigma, yo creo, de muchísimos factores de la novela contemporánea. No podemos entender la visión de los paisajes y de los lugares del romanticismo sin el *Quijote*, donde las ventas son castillos o los castillos son ventas, eso nace ahí. No podemos comprender los personajes ambiguos, no sabemos exactamente donde está el sueño y donde está la realidad sin el *Quijote*, o sea que sería para mí el tercer elemento de referencia.

Además, tengo una mirada sobre el mundo, producto de considerar la realidad como algo muy raro. Luego podemos hablar de ello, pero ¿qué quieren que les diga a ustedes? La realidad es muy extraña: el hecho que estemos agrupados aquí, distribuidos de modo peculiar en esta sala, hija de la imaginación, porque todo lo que nos rodea es hijo de la imaginación. Si no hubiese funcionado ese elemento, ese pensamiento simbólico, no les quepa duda de que estaríamos en una estepa en este momento, intentando llegar a cazar un animal antes de que llegase el lobo, el chacal, el tigre, el león, que eran mucho más rápidos que nosotros. Menos mal que luego inventamos la agricultura y gracias a eso empezamos a reposar y a crear ciudades, etcétera.

Entonces esa idea, esa consideración de que la realidad es muy rara, una idea peculiar de la identidad –yo no sé muy bien cómo soy, lo confieso, ya he cumplido los setenta y cuatro y todavía no me comprendo muy bien–... Incluso a veces, cuando tengo un dilema grave y pienso en qué decisión tomar, me encuentro a dos discutiendo dentro de mí. Siempre digo que el ser humano es doble por razones biológicas: pertenecemos a lo que se llama «simetría bilateral». Ya saben que en los orígenes hubo una especie de gusano que para funcionar mejor empezó a proyectar esa simetría bilateral, dobles miembros, dobles sistemas perspectivos... Pero la parte derecha y la izquierda nuestra no son exactas, no vemos exactamente igual con un ojo que con el otro, y tenemos una serie

de disfunciones asimétricas que a veces se nos revelan. Yo tengo esa conciencia del doble.

El mito, el sueño, la memoria, el doble, el fantasma...

Luis Mateo y yo estuvimos juntos en Taiwán, donde creen en la presencia de los antepasados. Naturalmente que estamos rodeados de fantasmas, todas las gentes que hemos querido o hemos aborrecido, todos nuestros muertos son nuestros fantasmas, están con nosotros. ¿Cómo que los fantasmas no existen? Claro que existen. Las ánimas, esas ánimas que tan mal le caían a la Santa Iglesia, hasta que consiguió domesticarlas un poco, ese mundo de los fantasmas también está en mi percepción y, por lo tanto, en mi obra.

Y también las alteraciones espacio-temporales, el mundo de lo invisible, la relación con América, porque para mí la relación con América fue una experiencia peculiar. En América, la de habla español, vi ese ominoso freudiano, ese *Unheimlich*, cómo lo mío era igual y sin embargo distinto, mi lengua con otras melodías, cosas familiares y al mismo tiempo extrañas; y para mí el descubrimiento de América, aunque no fui el primero, fue verdaderamente deslumbrante y muy interesante para mi obra.

Creo que, en efecto, Natalie ha expuesto muy bien las «novelas del mito», las «novelas de la historia», las «novelas metaliterarias», «los espacios naturales», mi juego con los cuentos, cómo yo voy alternando novela y cuento, porque el cuento me parece que tiene una singular capacidad de expresión que en España, por ejemplo, es muy poco apreciada. En este momento se está haciendo en España un cuento de alto nivel. La gente joven está escribiendo estupendos cuentos, pero en una feria de libros en la que yo estaba presentando un libro de cuentos, mientras esperaba quién se acercaba para firmar, alguien llegó, cogió el libro, me miró, lo hojeó y dijo: «¡Ah, son cuentos!» y repuse «sí», ya con el bolígrafo preparado. Mas lo dejó, comentando: «Es que los cuentos se acaban enseguida». Pues sí, los cuentos se acaban enseguida...

Pero en ese juego del cuento estamos, llevamos ya muchos años, y seguiremos. Descubrí también los minicuentos, como los descubrió en su día Luis Mateo, que en cierto modo es un precursor de mi generación.

Y a estas alturas continúo ese viaje a través de esos círculos de la ficción que son la lengua –a la que llamaba Unamuno *sangre del*

espíritu–; la imaginación, que es internacional –porque yo soy hijo de todos los libros que he leído, posiblemente en mí influyó más Raskolnikov que en algún ruso que lo conoce, y yo lo conocí cuando tenía quince años–, la experiencia –de la vida y de la lectura: la vida en León, la vida en Madrid, en los lugares que yo he conocido, y la experiencia como lector de muchísimos libros–. Todo eso ha ido formando un poco mi mundo narrativo...

El escritor ¡a trabajar! concluiría. Está muy bien eso del escritor y su obra, o el escritor en su obra, porque también existe cierta ambigüedad, ¿no? Pero el escritor ¡al tajo!,¡a currar!, ¡a la obra!

Y nada más, le doy la palabra a Luis Mateo y luego ya seguimos hablando. Muchas gracias.

Luis Mateo Díez

Muy bien, ¿no? Pues me sumo al agradecimiento de esta cita aquí en París con todos vosotros y a esta asociación que nace le deseo la mejor cosecha posible. Para nosotros es un honor estar con vosotros en este momento inaugural, y hacemos los mejores votos para que esto prospere. Está en vuestras manos y también en nuestros intereses; o sea que se cultiva ficción española, uno viene aquí y se siente estudiado por vosotros.

Merino y yo participamos bastantes años en la Complutense en unos cursos de profesores franceses, ¿te acuerdas?, unos cursos interesantes que se hacían allí, y siempre teníamos muy buena relación con el mundo docente francés. Además, hemos estado en Francia en institutos donde hemos encontrado, la verdad, también respuestas muy interesantes, hemos apreciado mucho vuestro medio…

Os auguro un futuro interesante y agradezco de manera muy especial a Gregoria y a Natalie su dedicación a nuestras cosas con tanta capacidad y tanta generosidad. Da gusto escucharos. Al hacerlo yo ahora, me daba cuenta de que Merino y yo tenemos compartida una amistad que viene de lejos y muchas cosas comunes, pero además algo que yo creo maravilloso, y es que somos dueños de dos obras muy distintas, pero yo he tenido la suerte, en la compañía de Merino, de tener la experiencia de su escritura, y eso sí que es compartir la experiencia de la creación: el escritor en la obra, muchas iluminaciones.

Uno es deudor de muchas cosas, de prácticamente de todo lo que ha leído bueno y malo, y de la línea diríamos de magisterio que pudo haber, sobre todo en momentos concretos en los que uno necesitaba también el amparo de la ejemplaridad de algún tipo de escritores que podían iluminar o dar orientación a sus primeras inquietudes, esos momentos primerizos, y en eso estamos también en la relación del escritor con su obra.

Esos primeros impulsos donde probablemente hay desconcierto y búsqueda ¿no? El origen del escritor creo que está, más que en la convicción, en el desconcierto. De pronto escribes y luego estás dudoso, desconcertado: es un camino de búsqueda. De búsqueda ¿de qué? más que de búsqueda, de iluminación, pero sería un mundo personal, el tuyo, pues no quieres imitar ni a los grandes escritores ni a los que lateralmente te puedan influir. No quieres imitarlos, pero sí buscar la ejemplaridad o la maestría que ellos te pueden proporcionar. Pero esa búsqueda, cuando uno tiene la suerte de compartirla con escritores amigos, sí que suele encontrar una buena ayuda para que tú puedas seguir tu camino y te beneficies de iluminaciones que van teniendo los demás, compartir la experiencia.

Yo creo que lo que tienen sobre todo los escritores es un mundo común, en este siglo, cuando los mundos están muy contrastados y lo que te une es primero tu propia biografía personal. Como sabéis, dentro de los estudios literarios en nuestra lengua se han establecido en Francia, como en otros sitios, unas determinaciones generacionales para facilitar el acceso a las características de unos y otros escritores y hacer ese tipo de emparejamientos. Merino y yo formamos parte de lo que se llamó la novela de la transición, la generación del 68 –haciendo mención al mayo del 68– la novela de los 80, la novela de la renovación, muchas cosas, pero yo creo que generacionalmente él y yo somos, en compañía de otros escritores españoles, varios de ellos ahora compañeros nuestros en la Academia, un poco la generación de los niños de la posguerra.

Hay una generación en España, que es la de los 50, muy característica tanto en narrativa como en poesía: la generación de los grandes narradores del momento, de Benet a Marsé, todo lo que queráis, que termina en Carmen Martín Gaite, por ejemplo, y hay una generación acuñada en el medio siglo en los poetas que iría de Claudio Rodríguez a Sahagún, a todos magníficos poetas, una

generación muy interesante, que son los niños de la guerra. Ellos por edad vivieron la guerra, fueron niños en la guerra, y Merino y yo, que vamos por los setenta y no muchos, bien llevados, pues somos niños de la posguerra.

Y la verdad que no es muy honorable andar haciendo autoreconocimiento más allá de lo debido. Yo tengo la autoestima un poco baja y creo que Merino la administra un poco mejor, pero en la autoestima baja hay mucho sufrimiento, es una cosa así como *recovecosa* esto de la autoestima baja, comparativamente dices ¿por qué andaré yo tan cohibido?

Pero sí que hemos aprovechado el tiempo, a la hora de dirimir un poco esta condición, esta situación del escritor en la obra, en su obra, de su obra. Yo creo que en nuestro caso hay una primera evaluación que es fácil de ver. Habéis escuchado ahora a Gregoria y a Natalie hacer el repaso de los libros y, desde luego, sí que han sido unos años bien aprovechados. Es que hemos escrito mucho ¿no? Bien, ya es otra cosa, pero mucho sí, lo cual es signo –esto, como sabéis, no es nada indicativo de la calidad– de la identidad del escritor.

Un escritor puede tener una identidad enormemente marcada, una personalidad creativa poderosa con tres libros, como Juan Rulfo, o con trescientos. O sea, uno puede ser Simenon y estar todas las semanas publicando una novela y para mí es uno de los grandes del siglo XX. Pero, cuando uno escribe tanto, cuando está tan atado a la escritura, yo creo que hay algunas razones o algunas convicciones personales que pueden tener algo que ver con esto que nos convoca hoy, que es la necesidad. La necesidad de la ficción.

Merino y yo hacemos ficción por que la necesitamos. Ello siempre se sostiene en un elemento crucial que ambos compartimos: esa convicción de que toda literatura es, antes que nada, una escritura. Es una obviedad, pero es verdad eso, o sea que toda literatura, toda gran literatura, que es la que a nosotros nos gustaría hacer, toda literatura con gran reto es deudora en principio de una escritura. No vale cualquier escritura que a uno le salga y luego dice «bueno, esto ya me lo arreglarán un poco por ahí». No. Hay una labor, no voy a decir de laboratorio, pero sí de delimitación de un estilo personal.

En los orígenes compartidos con Merino, ese desconcierto y esas zozobras previas, en cuanto a la escritura, perviven a lo largo del

tiempo, y cuando uno empieza la última novela todavía está lleno de dudas. Tampoco la experiencia da la condición absoluta para hacer lo que te dé la gana, hay siempre un esfuerzo grande. Pero bueno, en ese punto originario, lo que indudablemente estás delimitando es un mundo personal. Nos parecía, nos parece, tenemos la convicción fuerte de que todo gran escritor tiene un mundo personal. Y ese mundo personal, creo que pronto Merino y yo nos dimos cuenta de que requiere un estilo propio. O sea, ese mundo personal no se puede hacer con cualquier cosa, no se puede hacer con una escritura desganada, con un costumbrismo inocuo o con un naturalismo desvencijado. Necesita el estilo personal, necesita una delimitación expresiva que sea el elemento formal, digo, de cómo se expresa ese mundo. Y eso es una escritura.

Y ahí está tal vez la parte que es apasionante desde el inicio del escritor: la parte de correspondencia con su obra. De pronto tu mundo se expresa en las fabulaciones que se te ocurren. Obviamente eres dueño de una imaginación –toda esta teoría posmoderna que a veces excluye la imaginación de la creación, es totalmente perniciosa, no os la podéis creer porque con eso se va a la vacuidad más absoluta–. La imaginación es un elemento sustancial de la creación y es un elemento sustancial, como antes decía Merino, del desarrollo y del progreso y de todo, es que aquí no hay nada que no esté imaginativamente creado ¿no? Todas las aplicaciones industriales, técnicas, científicas, existen porque alguien ha puesto imaginación para colocar las cosas en su sitio, y en la vida colocar las cosas en su sitio requiere conocimiento de causa y requiere imaginación. En la escritura, desde luego, eso es fundamental.

Yo digo que esa parte de la escritura, claro, es un elemento obsesivo y enormemente apasionante, y que en el desarrollo que hay hasta el momento en que tú delimitas tu estilo, tu escritura se compagina perfectamente con ese mundo en ese punto de conexión de la obra con la persona, con tu dedicación creativa. Eso establece ya, diríamos, como un compromiso, una deuda que tienes que saldar y que te incita personalmente a que sea algo normalmente apasionante, a veces costoso, casi siempre esforzado; por eso los escritores ¡a currar!, eso está claro.

Pero, yo pongo mucho en duda la idea de que escribir sea una manera de sufrir, que es algo que a veces los creadores predicamos

porque queda bien: «fíjense ustedes en esto que les leo aquí, si ustedes supieran con cuanto dolor está hecho, esto es un sufrimiento que no hay quien lo aguante. Aquí queda este libro, en fin, pues a ver si lo disfrutan ustedes.» ¡Mentira, cochina!

Merino disfrutó como un enano con *La glorieta de los fugitivos*, vamos; el mismo placer que ahora le produce a quien lo lee se lo produjo a él mientras lo estaba escribiendo y el libro es el resultado, en algún sentido, de la poca felicidad a la que el ser humano pueda acceder, que está esparcida por muchos sitios, pero aquí en lo creativo está sin duda alguna. Y yo lo creo por una cuestión, porque esa necesidad de la que hablaba antes está muy ligada con la propia vitalidad. La necesidad de la ficción, de la que hablaba Merino señalando muy claramente lo que es la ficción y lo que supone la ficción. Porque la ficción es un elemento crucial del alimento de la vida. El arte, desde luego, está unido a la vida. La vida se expresa y una de las formas más enriquecedoras que tiene el ser humano para expandir la experiencia de vivir es esa experiencia de la ficción o esa otra experiencia creativa de la música, del arte en general, del placer de la belleza.

Bueno, pues dejamos en un lado un poco el placer del creador y el sufrimiento porque hay creadores que las han pasado negras, pero normalmente el sufrimiento provenía de la vida, no de la experiencia. Van Gogh sufría como un desgraciado y probablemente los únicos raptos de felicidad o de viaje visionario a otro mundo eran los ratos en que él podía reflejar algo pintando esos cuadros tan tensos y tan especiales.

Este compromiso con la ficción creo que tiene bastante que ver con un sentido de que una parte crucial de la vida la hemos vivido leyendo ficciones, o viviéndolas gráficamente con otros lenguajes, pues una parte crucial del alimento de nuestra existencia está en las ficciones. Quien no lee novelas se priva de un elemento sustancial para vivir.

Todos somos dueños por lo menos de tres elementos, y seguro que nos pondríamos de acuerdo con cualquier escritor que estuviese aquí con nosotros, que son fundamentales para escribir novelas, ficciones literarias, que son:

–La memoria, como depósito de la experiencia, la vida que tú vas viviendo ya en lo personal; esa memoria que se alimenta de lo que vives, este depósito donde va quedando la huella de cada día, más desde luego todo lo que has visto, te han contado y has disfrutado y has padecido.

–El otro elemento es la imaginación, elemento crucial, además la memoria insufla mucho a la imaginación, es como un reactivo para la imaginación, y de ahí un poco esa idea –una frase que yo repito mucho– de que tal vez la imaginación no es otra cosa que la memoria fermentada, ¿no? Es verdad, algo hay de eso.

–Y luego, el elemento crucial de las ficciones literarias es la palabra, ahí estarían todos los elementos del estilo.

Esta parte de lo que es nuestro compromiso como creadores de ficciones, muy paralelo al compromiso de los lectores de ficciones, más cercano tal vez, en un grado de comunicación, que ningún otro género en ningún otro arte: la conexión que hay entre crear ficciones y leer ficciones. No hay que descubrir demasiado para decir que, como todos los que estamos aquí, toda la gente es dueña de su memoria y luego la usa o no la usa, la menosprecia, la recoge, la valora o no, y de la imaginación … porque además, todos nos contamos historias, todos tenemos nuestros ensimismamientos, y tenemos, diría, esos ratos un poco ajenos a todo lo demás donde derivan nuestras ilusiones. Nos contamos lo que quisiéramos ser, nuestras ensoñaciones, que pertenecen además un poco generalmente al grado más secreto de lo que somos, y esto tiene mucho que ver también con la literatura y con el arte en general.

El secreto de lo que somos, indagar en la parte oscura y misteriosa, como decía antes Merino, de la realidad y de la vida que vivimos y de nuestras experiencias.

La palabra es de lo que estamos hechos, no sé qué libro dice que al principio era el verbo. Sería otro verbo con mayúscula, pero vamos, al principio era el verbo. De la palabra estamos hechos y de la palabra en la vida hacemos un uso utilitario. Lo normal es el uso utilitario, con lo cual hacemos nuestros requerimientos, nuestras confesiones, nos dan órdenes, nos ponen firmes, vamos, venimos, ejercemos a través de la palabra el conocimiento de todo lo que se puede aprender en la vida y en los medios educativos y en todos

los sitios. Pero además hay un uso de la palabra que sería un uso artístico, un uso creativo, que es el que utilizan los poetas de una manera especial. La poesía es el grado límite de la expresión literaria y eso es lo que usamos ejerciendo este tipo de recursos con los cuales intentamos crear ese estilo, ese estilo personal, esa manera de hacer.

Claro, dices: pero eso ¿por qué? ¿por sofisticación? No, sino porque hay una manera de escribir que es la adecuada a lo que quieres contar. Que en lo que quieres contar está la historia que se te acaba de ocurrir y el subsuelo de esa historia, el *background* que tiene esa historia que es lo que la motiva, que es tal vez tu mirada de las cosas, tu mirada del mundo o tu reserva de imaginación secreta que es la que te incita a contar la historia de ese señor, de este Ambrosio Leda que anda perdido, extraviado.

Más tarde, en el total de los libros se va viendo cuáles son las obsesiones del escritor y qué mirada tiene sobre el mundo, y eso va dejando los datos o las huellas de lo que somos. Pero como todos somos dueños de estas potencias del alma que son las que os digo, creo que esto supone una complicidad total en lo que son las ficciones.

PREMIÈRE PARTIE

L'écrivain-écrivant : représentation, mise en abyme

FIGURES D'ÉCRIVAIN.E.S ET PRATIQUES D'ÉCRITURE

Nadia Mékouar-Hertzberg
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Considérer le texte en tant que structure travaillée entre les lignes, de l'intérieur, par une pensée théorique s'avère être une perspective des plus intéressantes pour aborder la question de l'écrivain, et plus précisément celle de « la figure » de l'écrivain. En effet, dans cette optique, repérer cette figure ne signifie pas élaborer une typologie fixe, mais considérer dans quelle mesure elle contribue à étayer une armature conceptuelle véritable et pourtant non formulée, en gestation : en somme, la considérer comme participant d'un authentique « impensé théorique » du texte sur le texte.

Cette dimension théorique particulière à la littérature est non dite, « in-sue » et « im-pensée », encline aux fluctuations et aux oscillations. La figure de l'écrivain l'active, – nous semble-t-il –, pour porter une vision de la littérature comme « ensemble de textes », comme espace de créations singulières, mais aussi comme institution, comme « champ littéraire », au sens où Pierre Bourdieu l'entend : « Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...] en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à transformer ou à conserver ce champ de forces[1] ».

1. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. *Le champ littéraire*, p. 3-46. <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986> [consulté le 08/04/2016].

Notre analyse portera donc alternativement sur ces deux aspects : la figure de l'écrivain produisant un texte, passant, naissant, venant à l'écriture ; la figure d'écrivain s'inscrivant dans cet espace codé qu'est l'espace littéraire. Pour cela, nous avons choisi d'analyser trois contes : « Flores malva » (1988) de Carmen Martín Gaite, « Amor breve » de Nuria Amat (*in Amor breve*, 1990), « Corazón de león » (*in Noctámbulos*, 2003) de Cristina Cerrada[2]. Ce sont des contes radicalement différents qui racontent cependant une même histoire, celle d'un personnage en prise avec le labeur d'écriture et/ou avec des écrivain.e.s plus ou moins illustres (dont Gustave Flaubert et Samuel Beckett) : autant de figures d'écrivain.e.s, donc, à valeur référentielle ou purement fictionnelle, qui apparaîtront inscrites, parfois nommément, dans le texte, mais aussi – et surtout – qui se construiront « entre les lignes », s'affirmant ainsi en oblique, mais de façon signifiante, structurée et structurante.

Nous entendrons donc par « figure » exactement ce que Maurice Couturier signifie par ce terme quand il évoque l'auteur comme une instance dans le texte « se camouflant tout en s'affichant sous les traits d'un figurant dont l'image exemplaire fait loi dans son espace culturel[3] ». L'écrivain, tout autant que l'auteur, est une construction : différents dispositifs dans les textes permettent de le repérer comme tel. Néanmoins, nous ne confondrons pas les deux instances : même si elles peuvent se superposer – sans se confondre –, s'entrelacer – sans se dissoudre –, les perspectives qu'elles impliquent sont différentes. Antoine Compagnon rappelle ainsi que l'*auctor* désigne « celui qui se porte garant de l'œuvre » ; du fait de sa dérivation de *auctoritas*, le terme désigne aussi « celui qui par son œuvre détient l'autorité ». Le concept de l'auteur.e ne renvoie pas à un individu réel, mais à une *instance* auctoriale qui n'existe qu'au travers de l'institution littéraire/artistique, une institution impliquant, selon A. Compagnon, une dimension juridique et institutionnelle et renvoyant mécaniquement aux principes d'autorité et d'authenticité[4]. La figure de l'écrivain s'inscrit également dans l'institution, mais elle renvoie à l'institutionnalisation de l'individu *œuvrant* plus qu'à

2. Carmen Martín Gaite, « Flores malva », *Obras completas III, Narrativa breve, poesía y teatro*. Barcelona : Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, 2010, p. 575-577.

3. Maurice Couturier, *La figure de l'auteur.* Paris : Seuil, 1995, p. 75.

4. Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? - Deuxième leçon : La fonction auteur », *Fabula, la recherche en littérature,* <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> [consulté le 08/04/2016].

celle de l'individu *autorisant et/ou permettant authentification*. Dans les trois récits, nous nous centrerons donc sur cet ouvrage d'écriture en tant qu'il est inscrit dans un espace institutionnalisé.

Dans un premier temps nous observerons l'écrivain.e comme figure « à l'œuvre », écrivant : en d'autres termes, la figuration de l'acte d'écriture, du labeur de création, souvent redouté et redoutable, mais invariablement présenté de forme paradoxale dans les trois contes : cet acte est d'une part inscrit dans un quotidien démystifiant, totalement prosaïque ; d'autre part, il célèbre une insertion dans une véritable filiation, une intégration dans une famille spirituelle, celles des écrivains. Ces éléments de réflexion nous amèneront à aborder la question de la situation et du positionnement institutionnel de l'écrivain. Quel est cet espace pour l'écrivain à l'œuvre et quelles en sont les frontières ? Qu'est-ce qui permet de dire qu'il « en est », qu'il appartient à cet espace, qu'il y participe et qu'il y est reconnu, ou qu'il « n'en est pas », ou plus ? En « est-on » différemment quand on est une écrivaine ? Le genre (entendu comme *gender*[5]) est-il une donnée pertinente pour approfondir la question de la projection de l'écrivain dans l'espace institutionnel ?

L'écrivain comme figure « à l'œuvre »

Les trois auteures (Carmen Martín Gaite, Nuria Amat et Cristina Cerrada) se sont largement exprimées sur le métier d'écrire, sur leur conception de la littérature et de l'art d'écrire. Manifestement, cette question les préoccupe au point que toutes trois ont rédigé des articles ou essais traitant de la question de l'écriture : prenons pour seuls exemples « Ponerse a escribir », entre autres réflexions, très nombreuses, de Carmen Martín Gaite sur le sujet[6] ; une analyse d'importance de Cristina Cerrada, « El agujero del dónut », sur l'esthétique de l'écriture du conte[7] ; enfin, un court et éloquent essai de Nuria Amat sur la mécanique de l'écriture,

5. Nous entendons la notion de « genre » dans son acception la plus basique, celle permettant de considérer que les différences entre les femmes et les hommes ne résultent pas d'un déterminisme biologique mais d'une construction sociale.

6. Carmen Martín Gaite, « Ponerse a escribir », *Tirando del hilo*. Madrid : Punto de lectura/Siruela, 2007, p. 96-97. L'on pourrait également citer de la même auteure *El cuento de nunca acabar*, Madrid : Destinolibro, 1997 [première édition, Trieste, Madrid, 1983].

7. Cristina Cerrada, « El agujero del dónut », *in* Eduardo Becerra, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid : Páginas de Espuma, 2006, p. 148-153.

Escribir y callar[8]. Rien d'étonnant, alors, à ce que les trois auteures peuplent leurs fictions d'écrivain.e.s, qu'il s'agisse de figures fictionnelles ou de « grands noms » de la littérature internationale[9]. Dans les contes de Nuria Amat et de Cristina Cerrada, aux côtés des personnages écrivains de fiction, et comme pour créer à la fois un « effet de réel » et de légitimation, des figures tutélaires apparaissent nommément : Gustave Flaubert et Samuel Beckett et, dans une moindre mesure, Gabriel García Márquez, Alfredo Bryce Echenique, Juan Marsé et José María Castellet. Des figures de poids, donc, évoquées avec toute la déférence qu'imposent les célébrités.

S. Beckett, dans *Amor breve*, surgit nimbé de mystère, « figura elegante, alargada y de torcida espalda », véritable apparition dans l'appartement berlinois où se réunissent quelques fins lettrés. Cette apparition vaudra à la narratrice un coup de coude et un reproche de la part de son mari, écrivain : « ¡no te has dado cuenta de que es Beckett![10] », intervention courroucée témoignant indirectement, dans le cours de la narration, que la narratrice n'adopte pas le comportement qu'il faudrait en pareilles circonstances. De fait, elle va mettre en place sa propre vision, sa propre mythologie de la figure de l'écrivain, lequel se trouve à un moment bien précis de son processus créatif : son travail collaboratif avec le repris de justice Rick Cluchey[11], condamné à perpétuité, mais sous liberté conditionnelle et passionné par le théâtre de Beckett au point de se transformer en acteur et de jouer trente-cinq fois, en prison, la trilogie, *En attendant Godot, Fin de partie* et *La dernière bande*.

S. Beckett est d'abord un horizon d'attente, assimilé au vide de l'espace qu'il a brièvement occupé pour s'enfermer dans sa chambre et n'en ressortir que quelques jours plus tard : il est ainsi « un ángulo oscuro de aquel

8. Nuria Amat, *Escribir y callar*. Madrid : Siruela, 2010.

9. La « mise en écriture » des écrivain.e.s, que ce soit comme figure centrale ou périphérique, est fréquente dans les textes de Nuria Amat et de Carmen Martín Gaite. Prenons pour exemple prototypique *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite. Nuria Amat, que ce soit dans *Amor breve, Monstruos, El siglo de las mujeres, Todos somos Kafka,* etc., fait du personnage de l'écrivain.e un trait marquant de ses récits. Le phénomène est moins net, il est vrai, dans le cas de Cristina Cerrada.

10. Nuria Amat, *op. cit.,* p. 155.

11. En dépit de la modification orthographique du patronyme opérée dans le conte (rajout) d'un « t », Rick Clutchey renvoie de façon assez évidente au Rick Cluchey, repris de justice converti en acteur lors de sa rencontre avec S. Beckett.

pasillo » et « un huésped fanstasma[12] », à l'image de l'écrivain ombrageux, isolé, laborieux, enfermé dans sa chambre, faute de disposer d'une tour d'ivoire. Cependant, la narration dérive vers des directions autres puisque la narratrice établit des relations privilégiées avec lui. Insistons : si ses comparses voient en S. Beckett l'auteur, autrement dit celui qui « fait autorité » au point qu'ils ont toujours sur eux un carnet « pour prendre des notes », la narratrice, elle, voit, figure, se figure l'écrivain : un écrivain célèbre, certes, mais un écrivain à l'œuvre, dans la concrétude de son labeur :

> Supuse que encerrado y escondido de todos, Beckett reflexionaba, escribía, tomaba ideas para la dirección de la obra que interpretaría Clutchey ... ¿Y no sería más cómodo quedarse en la habitación de su hotel en lugar de hacerse el desaparecido en esta casa? [...] Y a eso venía cada tarde, a ofrecernos su personalidad de hombre esquivo e insociable. Y también a espiar a Clutchey.

S. Beckett est saisi par la narratrice non pas en tant qu'autorité (ou si peu), mais en plein « travail », en ce moment crucial et singulier où le dramaturge doit « faire avec » la réalité d'un acteur. La figure de l'écrivain va alors devenir de moins en moins allusive. Se met en place une vision rapprochée de Beckett, comme au travers d'une loupe grossissante permettant la figuration extrêmement détaillée d'un écrivain à la tâche. C'est d'abord un corps au travail, une attitude, une posture entrevue au travers d'une porte entrouverte : « Nada más que un sillón, Beckett sentado en ese sillón, fumando y mirando a cualquier parte. La escena no me decepcionó. La ternura que traslucía me recordaba a la de mi padre[13] ». L'on notera que cette posture de l'écrivain – pas forcément en train d'écrire, mais en passe de le faire, comme si ces blancs d'écriture faisaient aussi partie du processus d'écriture – est également présente dans les autres récits : « He dado muchas vueltas al bolígrafo entre los dedos […]. En este lapso de tiempo en que he estado mirando el papel sin mancharlo con una sola letra […][14] », peut-on lire dans « Flores malva » ; dans *Corazón de león,* l'on retient de même les images réitérées du corps écrivant à l'arrêt, des multiples suspensions de l'acte d'écriture de l'écrivaine « entretissant » la rédaction du texte qu'elle écrit sur Madame Bovary de divagations personnelles, « pauses-cigarettes »,

12. Nuria Amat, *op. cit.,* p. 155.

13. *Ibid.*, p. 156.

14. Carmen Martín Gaite, *op. cit.,* p. 575.

considérations domestiques : « Arrugó el entrecejo y aplastó el cigarrillo contra el cenicero. […] Dejó de escribir[15] ».

La figure de l'écrivain, nous venons de le voir, n'est pas toujours saisie en flagrant délit d'écriture ; la « non-écriture » apparaît comme un élément à part entière de la composition de la figure. Dans *Amor breve*, quand S. Beckett et la narratrice (écrivaine également et enceinte) entrent en communication directe, cette figure de l'écrivain à « l'œuvre » s'élabore plus précisément encore :

> —Usted me gusta porque da la impresión de estar haciendo siempre la misma cosa.
> Yo miré mi barriga. ¿Aquello era la cosa? ¿O qué otra cosa?
> —Por supuesto, no me refiero a este accidente pasajero. Lo que pretendo decirle es que usted es la única persona de las que hay aquí que no espera nada de mí. El secreto para sobrevivir consiste en seguir haciendo siempre lo mismo[16].

La conclusion de la narratrice est alors essentielle : « Habrá quien no encuentre interés alguno en las palabras de Beckett. Habrá quien, por lo contrario, las considere como esenciales. […]. Fue entonces cuando descubrí de verdad lo que yo jamás podría dejar de ser[17] ».

C'est donc à ce moment-là précisément que la narratrice décide de devenir écrivaine. Ce qui importe dans ce moment capital, c'est que se configure, entre les lignes, une écrivaine dans le sens où Roland Barthes l'entendait : pour ce dernier, « l'écrivain » est celui pour qui écrire est un verbe intransitif, celui qui travaille sa parole et s'absorbe intrinsèquement dans ce travail. Il se distingue de « l'écrivant » qui est de l'ordre de la transitivité, qui pose une fin (témoigner, expliquer, enseigner, etc.) et utilise la parole pour réaliser cette finalité. Ce que dit R. Barthes est ainsi fort éclairant :

> L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivant une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son

15. Cristina Cerrada, *op. cit.*, p. 14.

16. Nuria Amat, *op. cit.,* p. 157.

17. *Ibid.*, p. 157.

> propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail[18].

Quand S. Beckett et la narratrice « communient » dans le constat énigmatique qu'ils sont toujours « en train de faire la même chose » c'est, « entre les lignes », ce que signifie R. Barthes. La révélation que S. Beckett fait à la narratrice ou, tout au moins, les conséquences qu'elle tire et l'interprétation qu'elle fait de ses paroles laconiques, peuvent être croisées avec cette différence fonctionnelle établie par R. Barthes entre écrivain et écrivant : s'il y a une part d'absolu dans l'activité d'écrivain, c'est bien à ce niveau. Écrire sans utilité première et continuer de le faire en le sachant. L'on retrouve, sous d'autres formes bien sûr, cette conception de la figure de l'écrivain comme (forcément) à l'œuvre, de l'écriture comme acte (forcément) intransitif, dans l'essai de Nuria Amat, *Escribir y callar* : « La mejor vanguardia consiste en continuar escribiendo a pesar de la inutilidad de la escritura. Envolverse en ella como en un laberinto secreto. […] Ser la palabra. El instrumento. La pluma ». Elle ajoute : « Escribir es un gesto interrogativo que se sabe inacabable y eterno[19] ». La figure de l'écrivain « à l'œuvre » n'est pas celle qui œuvre *avec* les mots ; c'est tout au contraire celle qui les « des-instrumentalise », qui devient, le temps de son labeur, « immanente » (nous reprenons le terme de R. Barthes) à son objet ; qui entre dans cette dynamique ardue, sans fin puisque sans objet, (ce « questionnement infini » qu'évoque N. Amat), qui consiste à « être le mot ». Sans fin ni sans objet, mais toujours inscrite dans un « faire » mobilisant tout le corps.

Cette intransitivité – exigeante, intransigeante – de l'écriture, cette interrogation infinie qui est le propre de l'activité d'écrivain, a partie liée avec le silence, avec un certain silence. Il est, en effet, un silence revendiqué, une absence de parole caractéristique des figures d'écrivains des trois contes. Dans *Amor breve,* les écrivains ne sont pas des gens de parole : c'est le cas de S. Beckett, conformément à son image, mais aussi de cette « jeune née » à l'écriture qu'est la narratrice ; Corazón de león, quant à elle, joue le jeu du silence et de la conversation laissée en suspens : « Llegó a considerar que si el mundo fuese el de su esposo – o el de su papá – sería un mundo sin palabras,

18. Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 148.

19. Nuria Amat, *op. cit.*, p. 102 et 89.

ancho y plano, como un mapa de carreteras » ; la narratrice écrivaine de *Flores malva* laisse parler son compagnon de voyage sans l'écouter ; l'on peut aisément supposer qu'elle n'est pas d'une grande conversation. La figure de l'écrivain qui se dessine est donc une figure silencieuse. « Escribir y callar », propose Nuria Amat : dans les trois textes, d'une façon ou d'une autre, l'un ne semble pas aller sans l'autre parce que, et pour citer à nouveau Nuria Amat, « escribir es vestir con palabras el silencio del lenguaje[20] ». Indéniablement, il est, dans ces textes, une conception non pas de l'écrivain, mais de l'écriture comme engendrée par le silence ; l'écrivain n'est plus alors figuré comme quelqu'un qui a « quelque chose à dire », ni comme celui qui n'a rien à dire, mais comme celui qui, d'une certaine manière, dit le silence, dit la part de silence et de secret que recèlent les choses, les gens et leurs histoires. « El agujero del dónut » de Cristina Cerrada, théorisant de façon humoristique l'esthétique du conte telle qu'elle la pratique, renvoie à ce silence :

> El cuento es el arte de lo no dicho. De lo omitido. El «agujero del dónut» […]. Dibujemos un círculo vacío alrededor del tema que pretendemos abordar –y de su nombre– y movámonos por los alrededores. No traspasemos nunca ese círculo. Contemos lo que sucede alrededor. Las consecuencias de su existencia. Los rastros que deja tras de sí[21].

L'on comprend alors les diverses suspensions qui marquent l'activité des écrivains à l'œuvre des trois textes : elles ne signalent pas une « panne d'inspiration », un manque à dire, mais cette difficulté à s'en tenir à ce « faire toujours la même chose » évoqué par S. Beckett dans *Amor breve*, à rester dans l'intransitivité de l'écriture, ou à tendre vers elle ; ne pas « dire » quelque chose, mais faire signe vers ce quelque chose sans jamais être sûr d'y parvenir et donc ne jamais cesser de le faire, « au cas où ».

Flores malva est, à ce titre, un texte magnifique. La narratrice somnole dans un train et fait un rêve. Se réveillant brusquement, elle demande à un voyageur un stylo et note quelques mots sur son paquet de cigarettes : « fleurs mauves ». Pensant qu'elle commence ainsi sa liste de courses, le voyageur la met en garde : si elle se contente de ce support de fortune (le paquet de cigarettes), elle ne pourra faire les courses correctement ; elle ferait mieux de rédiger une liste en bonne et due forme. Le malentendu est

20. *Ibid.*, p. 79.

21. Cristina Cerrada, « El agujero del dónut », *op. cit.*, p. 150-151.

total, car la narratrice, écrivaine de son métier, n'est absolument pas dans cette logique : ces mots, griffonnés de façon impulsive, relèvent d'un projet d'écriture intransitive (au sens que propose R. Barthes) qu'elle réalisera, avec grande difficulté, quand elle fera face à une page blanche. L'écrivaine veut rester à l'extérieur du « cercle du dónut », alors que le voyageur loge en son centre : au travers de l'interprétation erronée qu'il fait du geste d'écriture de l'écrivaine sur le paquet de cigarettes, il l'entraîne avec lui. Ce malentendu la met, malgré elle, au centre du « cercle » et ce n'est qu'en passant à « l'écriture », en se mettant en posture d'écrivaine, devant sa page blanche, que tout risque est écarté, que l'acte d'écriture reste intransitif, qu'il se résorbe en cet insolite « faire toujours la même chose » : écrire sans forcément désigner, écrire comme fonction, comme « faire » absolu et donc éternellement renouvelable.

Écrivaines et écrivains comme figures du « milieu »

Reprenons les préconisations sur la confection des « dónuts » de Cristina Cerrada : écrire s'apprend ; écrire est un métier. De la sorte, les écrivains qui exercent le métier font partie d'une corporation. Certes, l'enjeu est particulier et la corporation spécifique. Le principe corporatiste est le même : « en être » (de ce « champ », de ce milieu, de ce réseau, etc.) ou pas. Dans les trois récits, telle est, en tout état de cause, la question qui est plus ou moins subrepticement posée. La figure de l'écrivain est effectivement géolocalisée et géo-localisable : c'est une figure qui prend sens, qui fait signe comme appartenant, ou non, à un espace délimité, comme étant, ou non, du « milieu », d'un « champ littéraire » codifié, normé et réglementé. Parmi ces normes, la question du genre (dans le sens de *gender*), le fait, notamment, que les figures d'écrivains les plus marquantes de ces contes soient celles de femmes, permet d'envisager les problématiques liées à cette appartenance au « milieu » de façon différente et complémentaire.

Une fois n'est pas coutume, l'ordonnancement chronologique de ces contes est d'un assez grand intérêt dans cette perspective. *Flores malva* a été publié en 1988 : la « mise en lignes » de la figure de l'écrivaine y est clairement genrée. Souvenons-nous : selon le voyageur qu'elle a en face, une femme ne peut écrire que pour faire une liste de courses. Certes, nous sommes éloignée de tout discours revendicatif féministe. Il y a cependant pour « fond référentiel » de ce texte une Espagne tout juste sortie du franquisme mais capitalisant les prises de conscience féministes qui s'étaient

mises clandestinement en place les années précédentes. Le texte se fait, indéniablement, l'écho de ces évolutions plus ou moins vacillantes, plus ou moins assumées. Ainsi la narratrice est-elle écrivaine, mais éprouve-t-elle encore la réticence d'une timide écolière à couvrir la page de son écriture : « Es un respeto por la letra escrita que debe venir de aquella manía escolar de los cuadernos en limpio[22] ». Elle semble ne pas se sentir autorisée non pas véritablement à écrire, puisque la venue à l'écriture s'est déjà produite : les difficultés de la page blanche, qui ici se déclinent sous la forme du motif du « premier mot » initialisant le récit, sont les difficultés d'une écrivaine accomplie. Elle ne se sent pas autorisée à « mettre au propre », « con buena letra en cuadernos de limpio ». L'insistance est grande sur ce point et peut surprendre : la peur de mettre au propre, d'écrire sur « le cahier du jour », d'écrire au grand jour est réitérée dans le texte. La difficulté n'est pas d'écrire, la narratrice ayant déjà sa « chambre à elle » pour le faire, mais de faire ce pas (mettre au propre) vers ce qui pourrait être une entrée en littérature – le manuscrit remis à l'éditeur par exemple. La narratrice de *Flores Malva* « en est » donc de cet espace d'écriture, mais avec une certaine dose de clandestinité, sans y être tout à fait, ou plus exactement sans s'y sentir pleinement légitime et légitimée.

Amor breve n'est publié que deux années plus tard. Les propos quasi liminaires sont : « Ahora escribo. ¿Quién puede imaginar que miento? Mis palabras son el mejor testimonio de este relato[23] ». La narratrice écrivaine se proclame ouvertement et d'entrée de jeu comme telle et nous met devant l'évidence des faits accomplis. Elle « en est » ; elle est de plain-pied dans le « milieu » des écrivains et ce d'autant plus qu'elle s'autorise un discours narquois et distancié sur ce « mundillo de escritores » dont on pressent qu'elle serait sur le point de les classer dans la catégorie, infamante s'il en est, de « escribidores » ou de « escribanillos ». Là encore ce n'est donc pas l'accès à l'écriture qui est l'enjeu de la narration et qui permet de configurer une figure d'écrivaine, mais le positionnement de cette écrivaine en tant que telle dans le champ littéraire. L'évolution de la narratrice du statut (à supposer que cela en soit un) de « *femme d'*un écrivain » vers le statut d'écrivaine, après sa rencontre insolite avec S. Beckett, est à ce titre révélatrice. Elle profite de sa présence dans cet espace d'écrivains pour se familiariser et, avec

22. Carmen Martín Gaite, *op. cit.,* p. 575.

23. Nuria Amat, *op. cit.,* p. 157.

les us et coutumes de cette micro-société, pour « aprender a comportar[se] como una verdadera escritora ». L'on notera une nouvelle fois que le métier d'écrivain s'apprend, mais peut-être pas forcément ni seulement comme on l'entendrait : pour « en être », pour être une véritable écrivaine, il faut écrire, certes. Or, comme la narratrice précédente, la narratrice de *Amor breve* a déjà commis l'acte d'écriture littéraire ; elle a même produit son texte devant Josep Maria Castellet, autorité littéraire s'il en est : il lui avait trouvé pour seul défaut son excessive jeunesse. Mais le métier d'écrivain c'est *aussi* savoir occuper/imposer sa place dans cet espace : dans le cas de la narratrice écrivaine, cet espace, elle « en est », mais, dans un premier temps, seulement en tant qu'« épouse de » ; elle y entre, mais seulement par « la petite porte », au travers d'une intégration incomplète, en restant toujours un peu sur les marges, sur les bords. Le conte est alors centré sur un dispositif et une stratégie étonnants : c'est précisément en « en étant » sans vraiment y être, qu'elle « apprendra » à devenir écrivain, qu'elle « en sera » pleinement et qu'elle occupera véritablement toute la place qu'elle mérite dans cet espace ; c'est en s'amusant à forcer les traits de « genre », ceux d'une femme – enceinte, qui plus est – incapable d'un quelconque geste d'écriture, destinée à procréer sans créer, en s'affichant, « décalée », timide et sans voix face aux traits d'esprit de fins lettrés, etc.[24], qu'elle s'impose comme écrivaine : elle occupe ainsi pleinement et légitimement un milieu où le décalage, l'écart par rapport à la norme supposée est un élément de valorisation.

Corazón de león date de 2003. Dans ce texte, la narratrice « en est », absolument, sans conteste possible : « Nadie podía dejar de reconocer en ella una especie de diosa menor. Su lenguaje era siempre apropiado, original; sus intervenciones estudiadamente humildes. Y no es de extrañar: su parámetro era la perfección[25] ». Elle écrit pendant que son compagnon prend en charge les obligations domestiques, la préparation du repas, le soin des plantes, etc. L'écrivaine, dans ses choix de carrière, ne compose donc plus avec les assignations sexuées. Il n'y a plus de « petits arrangements

24. Parlant de son futur ex-mari, écrivain, elle dit : «Escribía cuando no estaba borracho. Entonces yo, impertérrita, fiel, no me movía de mi lugar de espera. Así era como aprendía a ser escritora. En esa posición tal vez esperaba que algún día me dijera: "anda, ten esas cuartillas y una pluma para que garabatees un poco". O tal vez no.», Nuria Amat, *op. cit.,* p. 156.

25. Cristina Cerrada, « Corazón de león », *op. cit.*, p. 15.

possibles[26] ». Cependant, et c'est peut-être l'un des intérêts majeurs de ce conte dans notre perspective, le processus d'écriture apparaît dans ce texte comme littéralement « empêché », sans cesse délogé du centre de la narration au profit de vagabondages intimes. Ce qu'elle écrit sur Madame Bovary se dilue, finit par se perdre dans le cours de pensées totalement exogènes et fondamentalement domestiques et/ou prosaïques. L'écrivaine « en est » : elle côtoie avec le plus grand naturel et la plus absolue désinvolture les textes de Flaubert, disserte sur Madame Bovary, fait autorité dans l'espace littéraire. L'écrivaine « n'en est » pourtant pas tout à fait, toujours un peu décalée, bancale, comme mise en décalage par le flux continu d'un discours intérieur parasitant la figure d'écrivaine : il s'avère en effet que cette ritournelle intime, obsessionnelle, active les paradigmes d'une éducation fortement genrée, rapportant les propos acides de sa mère sur la vie de couple et ceux, non moins acides, de son père quant à la carrière de poète qu'elle envisageait : « Si has de hacer algo, haz algo que merezca la pena[27] ».

Que peut-on dire alors du positionnement de ces figures d'écrivaines élaborées par les textes ? Indéniablement, elles apparaissent en perpétuelles et parfois difficiles négociations entre le lieu (on « en est »... de cet appartement, de cette institution, de cette « chambre à soi », etc.) et le non-lieu (« on en est »… mais toujours un peu à la marge). C'est là véritablement un trait commun de ces trois figures : un espace institutionnel littéraire auquel on appartient, dans lequel on s'inscrit, sans jamais y être totalement inséré, dans lequel on s'insère dans l'exacte mesure où l'on se maintient en sa périphérie. Ce positionnement paradoxal n'est pas sans renvoyer très directement aux réflexions de Dominique Maingueneau sur l'espace de la littérature comme paratopie. En effet, constatant l'impossibilité d'utiliser des métaphores spatiales sans guillemets s'agissant de création littéraire, ce dernier définit les « milieux » littéraires comme suit :

> Ce sont en fait des frontières. L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux. [...] L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais négociation entre le lieu et

26. L'expression est de l'historienne Delphine Naudier, « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées. », *in Sociétés contemporaines* 2/2010 (c 78), p. 39-63. *Cf.* <www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-39.htm. DOI : 10.3917/soco.078.0039. > [consulté le 12/04/2016].

27. Cristina Cerrada, « Corazón de león », *op. cit.,* p. 14.

> le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion[28].

Autrement dit, l'espace des écrivains est, par définition, un espace de l'entre-deux et la figure de l'écrivain s'établit en conséquence :

> L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui-même dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place[29].

Nous souhaiterions aborder pour conclure la question des modalités d'inscription dans cet espace paratopique, notamment la question de l'effet de genre sur ces modalités puisque, parmi les figures d'écrivains évoquées, invoquées, il en est trois, les narratrices, qui sont des femmes. Peut-on, doit-on prendre cet effet de genre (*gender*) en compte ? Il nous semble en effet que si le concept de genre peut être valablement introduit en littérature, ce n'est pas tant au niveau de l'écriture (la question de la prétendue écriture féminine/masculine) que de cette figure d'écrivain.e et de son élaboration dans le texte.

L'on peut aisément supposer que « l'impossibilité de s'assigner une véritable place » est particulièrement marquée pour la figure de l'écrivaine. De multiples indices dans les textes nous permettent de le constater : épisode de la liste de courses, figure de « la femme de » (l'écrivain), prégnance des préoccupations quotidiennes, etc. Si les trois écrivaines des contes se situent dans une dynamique paratopique, ce n'est certes pas par seul effet de genre : ce qui se joue avant tout, c'est bien cette figuration de l'écrivain « en paratopie », ni dedans, ni dehors, mais au milieu, et dans le « milieu » parce qu'au milieu. Cependant, la dynamique paratopique (trouver un lieu au travers de l'impossibilité de l'instituer ou de s'y instituer), la dynamique frontalière ne peuvent que se trouver renforcées par l'argument du genre, par la prise en compte d'une différence entre figure de l'écrivain et de l'écrivaine. L'historienne Delphine Naudier l'a remarquablement mis en lumière en analysant, par exemple, les tenants

28. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin, 2004, p. 72.

29. *Ibid.,* p. 85.

et les aboutissants du courant de la pensée de et sur « l'écriture-femme ». Il s'agit, au travers de cette expression, de considérer le féminin comme outil de création et d'analyse littéraires : D. Naudier constate que c'est précisément en se mettant au diapason d'une institution littéraire dont le maître mot est la « marginalisation », la singularisation, la différence, etc. que les femmes, pour appartenir à cette institution, « brandissent » ou ont brandi, leur « différence sexuelle[30] ». Mobiliser le « féminin » comme ce qui a été toujours exclu, c'était avancer une justification qui permette aux écrivaines de se placer dans le cadre d'une dynamique paratopique, « d'en être », sur cette modalité paratopique si particulière que l'on vient d'évoquer.

La question ne se pose pas en ces termes dans les trois récits ; nous dirions même qu'elle se pose en des termes exactement inverses, mais pour des résultats identiques. Quelle forme prend, pour ces écrivaines, l'entrée en écriture considérée au travers de la question du genre ? Les écrivaines s'imposent, se définissent et « s'autorisent » en tant que telles, en s'inscrivant/s'écrivant ouvertement dans une véritable filiation d'écrivains. C'est notamment le cas pour *Corazón de león* et *Amor breve*. Il est une parfaite conscience qu'en entrant en écriture, elles entrent en réseau, elles prennent place dans une sorte de généalogie. La narratrice de *Amor breve* le formule on ne peut plus clairement et de façon réitérée :

> El encuentro con Beckett ha sido esencial en mi vida. Influyó en ella como influyeron antes mi intercambio epistolar con Bryce Echenique, mi admiración nocturna hacia Marsé, mi intempestiva entrada en el despacho de Castellet y, por supuesto, mi matrimonio con Armando. Me siento más escritora si los tengo cerca. Es inútil escapar a las influencias[31].

Il ne s'agit pas d'affirmer là une caractéristique qui serait propre aux figures d'écrivaines. L'on sait que la figure de l'écrivain, que la conception de l'écriture elle-même (pensons aux diverses réflexions sur l'intertextualité qui ont émaillé les discours de critique littéraire du XXe siècle) sont indissociables de cette dynamique d'entrecroisements, d'influences, « d'entretissages » entre les textes mais aussi entre les écrivains qui les génèrent : « Pas

30. Delphine Naudier, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines* 4/2001 (n° 44), p. 57-73. *Cf.* <www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm.> [consulté le 12/04/2016].

31. Nuria Amat, *op. cit.,* p. 165.

d'écrivains sans insertion dans une chaîne d'écrivains ininterrompue », selon Julien Gracq[32]. Cependant, dans le cas des écrivaines, cette « affiliation » fait l'objet d'une insistance particulièrement flagrante. Les écrivaines sont autant de figures qui, ouvertement, en abritent d'autres, de figures en liaison constante avec d'autres, concaténées avec les autres : d'autres écrivains, en majorité masculins pour d'évidentes raisons socio-historiques et considérés comme autant de figures « autorisantes ». Plus encore, elles conditionnent cette figuration de l'écrivaine qu'elles prétendent être ou devenir par cette affiliation. Ces figures se dessinent donc dans un constant et délicat équilibre entre la dynamique paratopique que nous avons dégagée et une volonté, parfois obsessionnelle, de se situer, de se fixer dans une filiation. Cela donne lieu à des figures d'écrivaines à la croisée de deux mouvements : d'une part, celui conduisant à une marginalisation – « de rigueur » quand on veut « en être » – et, d'autre part, celui conduisant à une intégration, une incorporation qu'elles affirment et revendiquent comme si, obscurément, être reconnues par leurs pairs passait par l'acquiescement des pères. Elles se dessinent ainsi, dans ces trois contes, comme inscrites de façon constitutive dans un réseau d'écriture et d'écrivains dont, dans le même temps, elles se démarquent, dont elles ne cessent d'explorer les marges, renforcées (confortées ?) qu'elles sont dans cette démarche, par leur « différence », leur « étrangeté » de femmes dans un univers masculin. La dimension genrée stimule ainsi la dynamique paratopique qui anime le champ littéraire. Elle permet de situer pleinement ces figures en paratopie, dans cette cruciale et indécise « appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion[33] ». Elle fait également apparaître une conception de la pratique de l'écriture comme réceptacle d'une parole littéraire qu'il convient d'accueillir et d'assimiler pour imposer une singularité et une inventivité propres : c'est au travers de cet accueil que ces écrivaines jouent pleinement, elles aussi, de la dynamique paratopique qui les institue en tant que telles.

32. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, p. 144.

33. Nous reprenons les propos de D. Maingueneau, cités ci-dessus.

AMANUENSES, COPISTAS Y NOVELISTAS FRACASADOS EN JUAN GOYTISOLO: DE *PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA*[1] A *LA SAGA DE LOS MARX*[2]

Diana Checa Vaquero
Universidad Complutense – Madrid

Juan Goytisolo, escritor de reconocida trayectoria dentro y fuera de España y galardonado con el Premio Cervantes en 2014, entre otros tantos reconocimientos, representa uno de los casos más conocidos de escritores comprometidos con su propio estilo. De modo que entre sus señas de identidad se encuentra la práctica de marcar su presencia en los textos literarios de forma más o menos explícita y más o menos lúdica. Esto es visible especialmente en sus novelas, donde lo metaficcional se manifiesta como uno de los procedimientos para mostrar las costuras de ese lienzo de Penélope que no deja de tejer y destejer, como metafóricamente le gusta expresar a su autor[3].

Junto a los recursos metaficcionales, Goytisolo se introduce como personaje en algunas de sus obras. Elige diferentes maneras de proyectarse a través de una figura que adopta formas determinadas y que muestra una fuerte tendencia a la autorreferencialidad. Así, su *alter ego* protagoniza

1. Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

2. Juan Goytisolo, *La saga de los Marx*. El Aleph Editores: Barcelona, 2005.

3. Juan Goytisolo, *Paisajes…, op. cit.*, p. 160.

algunas experiencias del autor real, que a su vez fueron detalladas en sus textos autobiográficos, *Coto vedado*[4] (1985) y *En los reinos de taifa*[5] (1986).

Concretamente, en las novelas *Paisajes después de la batalla* (1982) y *La saga de los Marx* (1993) nos encontramos con un protagonista escritor que guarda una estrecha relación con el de carne y hueso, visible a través de algunas correspondencias entre uno y otro, pero que fundamentalmente se corresponde con un ente ficcional.

Ambas obras pueden ser analizadas teniendo en cuenta su vertiente política, puesto que se presentan como ejemplos de compromiso ético a partir de la ficción. La primera de ellas muestra a modo de profecía la ciudad de París como fracaso resultante de una convivencia heterogénea y multicultural que a menudo ha defendido el escritor:

> Si vine a París, dije en síntesis, lo hice no sólo por huir del régimen franquista y su vida intelectual miserable, sino también buscando el contacto con una sociedad mucho más viva y abierta que la nuestra. […] A esta gran densidad cultural había que sumar el atractivo de un clima de libertad política y la esperanza de una mayor igualdad social[6].

Por su parte, *La saga de los Marx* resucita al iniciador y principal ideólogo del marxismo y lo incorpora al mundo contemporáneo (el de la novela corresponde a principios de los años noventa) para que asista al derrumbe de lo que ha sido la puesta en práctica de sus ideas, visualizado en el fin de la Unión Soviética, imagen por excelencia del auge y desmoronamiento de un estado marxista.

Pero, además de esto y teniendo en cuenta una perspectiva de análisis a partir de las peripecias de su protagonista, ambas novelas encarnan ejemplos paradigmáticos de la parodia del compromiso que el escritor mantiene consigo mismo, puesto que en ellas el papel del escritor va sembrando toda una serie de pistas sobre lo que se está escribiendo y, consecuentemente, también leyendo.

4. Juan Goytisolo, *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

5. Juan Goytisolo, *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

6. Juan Goytisolo, «Por qué he escogido vivir en París», *El País*, 26/12/1980. <http://elpais.com/diario/1980/12/26/opinion/346633212_850215.html> [Consultado el 20/02/2016].

Paisajes después de la batalla (1982)

Esta novela representa, según Jorge Carrión, uno de los ejemplos más evidentes de Goytisolo donde la escritura «experimenta con el hibridismo, el mestizaje, la polifonía y el plurilingüismo[7]» a través de sus 77 secuencias narrativas. Se abre con una dedicatoria que ofrece ya un punto de partida basado en la ambigüedad, el juego y la falsificación: «El autor agradece a […] su presunto homónimo, el remoto e invisible escritor "Juan Goytisolo"[8]». Supuesta afirmación a la que habría que sumar algunas explicaciones que añaden notas definitorias para la obra, como la siguiente: «alquimia interior operada bajo el disfraz de una crónica burlona y sarcástica, de los lances y aventuras de una autobiografía deliberadamente grotesca[9]».

Teniendo en cuenta estas premisas de juego y perspectiva grotesca, podemos acompañar en sus andanzas a un polifacético sujeto que pertenece a una organización terrorista, pero que al mismo tiempo se ocupa en tareas de amanuense, copista y recopilador de versos místicos del sufismo mientras redacta un epistolario erótico. Además, por si fuera poco, *Paisajes después de la batalla* exhibe una consciente ambigüedad a partir de un sujeto que representa al autor, al narrador y al personaje; la cual queda plasmada mediante alusiones al protagonista basadas en mecanismos de humor:

> Nuestro protagonista –hemos empezado a buscar equivalentes de héroe en el Diccionario de sinónimos a fin de no aburrir al lector con un apelativo inevitablemente enojoso y reiterativo– huye como veloz lagartija […][10].

Del mismo modo, la ambigüedad también se vincula con el lector, con quien el narrador mantiene una posición condescendiente. El narrador guía al lector en su lectura y aprovecha para transmitirle las quejas sobre el personaje y el desarrollo de la historia:

> El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada tiene perfecta razón en plantearse una serie de preguntas sobre sus

7. Jorge Carrión, *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y G.W. Sebald*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009, p. 65.

8. Juan Goytisolo, *Paisajes…, op. cit.,* p. 11.

9. *Ibid.*, p. 270.

10. *Ibid.*, p. 108.

> silencios, ambigüedades y escamoteos y, según nos tememos, se las está planteando ya[11].

De esta forma, poco a poco vamos conociendo lo que se define en la secuencia denominada «En el París de los trayectos que se bifurcan» como la poética de la novela, para la que utiliza, a modo de metáfora, un plano de metro de París:

> El metro de París, como el espacio en el que se inscribe un ajetreo diario, es vasto y rico en posibilidades: ramificaciones, encrucijadas, pasajes, trayectos de una sola dirección, desvíos, parábolas, media vueltas, elipses, cuppos di sacco. Examinar el plano del metro es ceder al recuerdo, evasión, desvarío; abrirse a la utopía, la ficción y la fábula: recorrer los monumentos, abominaciones y horrores de la ciudad, los monumentos, abominaciones y horrores propios, sin necesidad de moverse de casa[12].

Y es que el narrador que venía hablando en segunda y tercera persona, comentando y juzgando el comportamiento del personaje principal, mantiene una posición tan ambigua como manipuladora. Llegado el momento, esto se nos descubre a partir de una confesión que el protagonista, debido a las consecuencias de su vinculación terrorista, tiene que redactar para salvar su vida cuando le adhieren un explosivo al pecho. Sin embargo, incluso la propia confesión aparece cifrada, de modo que resulta imposible diferenciar quién narra de quién es narrado, qué ocurre antes y qué después, ni qué personajes son inventados o reales, llegando incluso algunos a rebelarse y dar cuenta de su condición ficcional: «¡Pues lo haré!, te dice. Me has inventado expresamente para ello. Eres un hipócrita, un vago y un inútil. No sirves absolutamente para nada. Ni siquiera sabes componer tu novela[13]».

Los niveles narrativos se confunden entre sí y aturden al escritor, que relee su escrito y duda de sí mismo: «¿será él o yo quien se expresa?». Y, así, leeremos en una secuencia titulada, no por casualidad, «Su vida es sueño», declaraciones como la siguiente:

> Su vocación de amanuense le ha llevado a asumir la paternidad de la copia e, insidiosamente, confundirse con el autor: las elucubraciones científico-grotescas sobre la humanidad futura, ¿son

11. *Ibid.*, p. 214.

12. *Ibid.*, p. 163-164.

13. *Ibid.*, p. 202.

> obra de su musa o de ese escritor huraño y a todas luces antipático que las divulgó en *El País*?; la dificultad de vivir, comunicar con los demás, adaptarse a las normas y actuar conforme al llamado sentido común, ¿es propia del narrador o corresponde simplemente al personaje[14]?

En efecto, tal como un sueño, donde lo soñado toma a menudo una apariencia inquietantemente verosímil, lo imaginado parece tan real que resulta difícil diferenciar al soñador del soñado, como en una pesadilla borgiana. El duplicado, la copia, se apropian del original y asumen su papel y cabe preguntarse: ¿será el disfraz la auténtica apariencia? La duda está totalmente aceptada en el texto: «[…] al final, ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese Goytisolo lo está creando él[15]».

Es entonces, hacia el final de la novela, cuando el palimpsesto creado como resultado admite todas las posibilidades:

> […] frente a las cámaras saludando alborozadamente al público: reír reírte de ellos: escribir escribirme: tú yo mi texto el libro
>
> yo: el escritor
>
> yo: lo escrito[16].

Después de este momento, el círculo novelesco se cierra, se alude al momento de escribir y aparece una secuencia narrativa que lleva por título el nombre de la primera, la que iniciaba la novela. Es decir, en la última, denominada «El orden de los factores no altera el producto», se hace referencia a la redacción de la «Hecatombe», que justamente es el título de la primera secuencia narrativa de *Paisajes después de la batalla*. Pero tal vez el círculo no quede cerrado por completo y, tal como en una espiral, lo que se describa sean las vueltas alrededor de un mismo punto, solo que éste no parece ni fijo ni seguro, de acuerdo con lo que afirma Guy Scarpetta a propósito de esta obra:

> […] y es ahí donde reside toda la fuerza del libro, y su poder de desequilibrio, al introducir un incesante coeficiente de duda no consigue sino afirmar la insolente soberanía de la escritura, (en la que incluye su propio comentario) que incluye su propio

14. *Ibid.*, p. 266.

15. *Ibid.*, p. 267.

16. *Ibid.*, p. 282-283.

comentario sólo para sacarle más provecho: más allá del bien y del mal, desde luego[17].

La saga de los Marx (1993)

Por su parte, *La saga de los Marx* mantiene con *Paisajes después de la batalla* una relación de continuidad respecto a su vena cómico-burlesca. Visible resulta también la ejecución de los anuncios cargados de sarcasmo que auguraban el fin de la ideología marxista en el anterior ejemplo. La profecía se hace realidad y *La Saga de los Marx*, dividida en cinco capítulos, nos presenta en el primero a Karl Marx y su familia en las postrimerías del siglo XX, asistiendo a las consecuencias del derrumbe de la Unión Soviética, símbolo del teórico modelo marxista puesto en práctica. Así, en este primer capítulo el lector accede a un texto desconcertante en el que aparece desorientado un Marx sacado de su contexto y en esta primera parte, además, el narrador se parece mucho al de *Paisajes*, con alusiones al propio Marx como «nuestro héroe[18]». Sin embargo, en el segundo capítulo se rompe esta ilusión ficcional recién creada y descubrimos que lo anterior está escrito por un escritor que, paradójicamente, al mismo tiempo que escribe, también convive con las criaturas de su escritura.

La saga de los Marx son, pues, varios libros en uno[19]: una biografía novelada de Marx y su familia; una visión apocalíptica de nuestro entorno; la historia de cómo se escribe esta novela; y, llegado el momento, un melodrama televisivo, al convertirse en un serial sobre las vicisitudes de la familia Marx; así como también un debate, cuando se presenta una discusión entre expertos marxistas. Esto último incide en ejemplificar la polifonía textual y la lectura como desautorización, características de la trayectoria de Goytisolo. Y todo ello viene acompañado también de un *leitmotiv* muy particular, el éxodo de un numeroso grupo de albaneses que quiere llegar a EE. UU. donde les espera un prometedor futuro, tal como han imaginado gracias a la serie televisiva *Dallas*.

17. Guy Scarpetta, «Más allá del bien y del mal. *Paisajes después de la batalla*», *Quimera*, 133: 1995, p. 25.

18. Juan Goytisolo, *La saga…, op. cit.,* p. 56.

19. Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha: calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004, p. 90-91.

Por otro lado, respecto a las técnicas literarias que se exponen en la novela, estamos de nuevo ante un texto marcadamente autorreferencial, de efectos paródicos, juegos intertextuales y pastiche de estilos y géneros[20], al mismo tiempo que rechaza el principio de verosimilitud y rompe con las leyes de causalidad. Su planteamiento metaficcional es incluso más agudo que en la novela anterior. Para Juan Francisco Ferré, *La saga de los Marx* participa de una serie de mutaciones de la prosa metaliteraria cervantina en la posmodernidad[21]; o, como lo califica Francisco Márquez Villanueva, es un «risueño homenaje a una herencia cervantina puesta a contribución con saber y con tacto[22]». Pero es que, además, los miembros de la familia Marx, que al principio aparecen como telespectadores, se convierten asimismo en protagonistas de un serial televisivo, material de ficción, lo cual introduce un nivel añadido, jugando a ser televisado. Este serial se constituye como ejemplo de *mise en abyme,* ficción dentro de la ficción.

Podemos organizar los aspectos metaficcionales según tres perspectivas diferentes: primero, respecto a las alusiones al proceso de la escritura; luego, a modo de manual de lo que debe y lo que no debe contener el escrito y, por último, en cuanto a las alusiones autorreferenciales al propio escritor, como autor de carne y hueso. Todo ello está apoyado en un doble discurso, puesto que lo narrado convive también con meditaciones entre paréntesis que reflejan la conciencia del personaje escritor.

El proceso de escritura

El proyecto encargado por el editor –al que conoceremos bajo el nombre de Mr. Faulkner– se orienta en una dirección más parecida al caso anterior de *Paisajes después de la batalla*, en tanto y cuanto deconstrucción paródica de un escrito por encargo, en este caso no como confesión para salvar la vida, sino como medio de subsistencia para cualquier escritor. De este modo, planea sobre el texto la idea de escribir para ganarse la vida.

20. José Antonio Pérez Bowie, «¿La inviabilidad de la novela histórica? *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo», *in* José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED.* Madrid: Visor, 1996, p. 339.

21. Juan Francisco Ferré, «Zona Cero: El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *Mímesis y simulacro*. Benalmádena Costa (Málaga): E.D.A. Libros, 2011: p. 279-326.

22. Francisco Márquez Villanueva, «La imposible *Saga de los Marx*», *Saber leer (revista crítica de libros)*, 1994: 5, p. 79.

En particular, aparecen indicaciones sobre los avances en la «redacción de este manuscrito[23]», o alusiones a la «dichosa e imposible novela[24]». Asimismo, los personajes adquieren apariencias diferentes: como personas, protagonistas de un serial –actores o máscaras a modo teatral–, e, incluso, como fantasmas, de modo que el propio Marx invita al escritor a visitarlo en Highgate, el cementerio londinense donde se pudre «desde hacía más de un siglo[25]».

Marx como personaje, consciente de su naturaleza ficticia, le sugiere también al escritor que, en lugar de ocuparse tanto de su vida, explique a los lectores el propósito y la estructura de su novela[26]. Esta novela se desnuda y muestra la contradicción entre el proyecto exigido y aquello en lo que se va convirtiendo, que es en última instancia el propósito del autor empírico. Pretende ser una parodia de las obras de temática biográfico realista que tanto entusiasman en el mundo editorial y que se deleitan en los detalles sórdidos y lamentables, tal como paralelamente hacen los culebrones de televisión con personajes estereotipados. En lugar de trasladar la literatura al cine o la televisión, su propósito es la inversión de los papeles. Al mismo tiempo, también quiere mostrar las contradicciones en la personalidad de un Marx que, aunque hiperbolizado, deja traslucir a través de sus relaciones familiares su lado más íntimo.

Goytisolo y su *alter ego* reivindican, pues, los múltiples poderes de la escritura, mediante un infinito conjunto de técnicas, abierto ya hace tiempo por Miguel de Cervantes; el protagonista se pregunta si «*no era la prueba concluyente de la interacción entre realidad y ficción, de la contaminación cervantina del espectador?*[27]».

Manual de buena literatura

Por otra parte, el escritor aparece presionado y condicionado por una serie de reglas a las que debe someterse en favor de una perseguida «coherencia[28]».

23. Juan Goytisolo, *La saga…, op. cit.,* p. 73.

24. *Ibid.*, p. 151.

25. *Ibid.*, p. 181.

26. *Ibid.*, p. 176.

27. *Ibid.*, p. 176-177. El estilo en bastardilla y los ejemplos en los que se pasa por alto algunas reglas de puntuación aparecen en el texto original. Vuelve a aparecer en ejemplos posteriores.

28. *Ibid.*, p. 75.

El proyecto es el de presentar a los miembros de la familia Marx como personajes transparentes, componer una «novela real como la vida misma, con la descripción sicológica» de los acontecimientos más calamitosos de sus vidas en sus diferentes lugares de residencia, «todo ello urdido en una novela que conmoviera al lector y le llegara al corazón, hiciera justicia al personaje con severidad y rigor, pero también con humanidad, simpatía![29]». Como instrucciones de uso se le aconseja que lo haga de la siguiente forma:

> […] expresando quizá su subjetividad en forma de monólogos interiores y barajando luego con destreza los diferentes puntos de vista, configurando así, no sé si me explico, una obra que sería a la vez inventada y auténtica, dramática y cómica, amena e instructiva, eso era justamente lo que esperaba de ti, una innovación del género, no una serie de esbozos a veces jocosos, pero siempre disparatados, mezcla delirante de fantasía y situaciones absurdas[30]!

Repartidas por el texto aparecen lo que para el editor son algunas exigencias, según el supuesto criterio lector; o sea, nada de abstracciones, mejor detalles precisos y concretos[31], observaciones perspicaces[32]. Además, se presenta un texto como «mera sucesión de diseños, croquis, notas, apuntes, esbozos, bosquejos», elaborado «sin hilo conductor y argumento», que hace que el lector se pierda entre «datos contradictorios y absurdos anacronismos[33]». Frente a ello, los lectores, a los que se equipara con los espectadores de teleseries, necesitan de una trama sostenida y fácil de seguir. No pueden faltar, por supuesto, «escenas humanas y tensas, sobrecargadas de emoción[34]», se exigen «sentimientos, pasiones, diálogos y escenas realistas[35]» e insistentemente se le recuerda que lo verdaderamente importante son los «hechos, hechos![36]» –siempre por duplicado–.

Sin embargo, el escritor fracasa en cada uno de sus intentos y su compromiso con la escritura se impone al trabajo encomendado:

29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p. 80.
32. *Ibid.*, p. 79.
33. *Ibid.*, p. 120.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, p. 96.
36. *Ibid.*

> […] pero cómo decides […] que las descripciones verídicas y diálogos teatrales te jeringaban y parecían el colmo de lo artificioso y acartonado? que únicamente el vuelo de una imaginación libérrima podía dar cuenta de las realidades de la época y su conexión con el pasado[37]?

Autorreferencialidad

La discordancia entre intenciones y resultados enlaza directamente con el último punto al que vamos a referirnos, según el cual se observa que el desarrollo de la novela va contradiciendo las duras exigencias, y las referencias a la escritura del Juan Goytisolo real demuestran que su poética ficcional se va imponiendo en contra de su voluntad. La alusión a diferentes procedimientos literarios que remiten a ejemplos de su carrera literaria se dan cita en la obra al aparecer los «largos párrafos sin puntuación[38]» o su tendencia a «situaciones inverosímiles» con espacios y tiempos enmarañados[39].

Juan Goytisolo demuestra conocer muy bien diferentes opiniones críticas de sus obras e introduce sus valoraciones al respecto sin ningún reparo, en un ejercicio de autoparodia de sí mismo como escritor; y así, se le reconoce «perdido aún en tus[40] morerías de siempre[41]». Esta referencia mantiene una estrecha relación con su tendencia a una literatura que podría denominarse mudéjar debido a su empeño por integrar bajo este fenómeno matices especialmente árabes presentes en la cultura española medieval, surgidos a su vez a partir de la convivencia e interacción entre culturas. Es conocido el desarrollo de esta tendencia por Juan Goytisolo, vinculada con las opiniones de Américo Castro y Francisco Márquez Villanueva[42] sobre el pasado cultural de la península.

A su vez, la autoparodia añade a la proyección de sí mismo como sujeto literario la de sí mismo como objeto literario. De este modo, ironiza con

37. *Ibid.*, p. 79.

38. *Ibid.*, p. 73.

39. *Ibid.*, p. 96.

40. El protagonista utiliza a menudo la segunda persona para referirse a sí mismo. Se observa en este ejemplo y en otros posteriores.

41. *Ibid.*, p. 126.

42. Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruíz a Juan Goytisolo*. Madrid: Hiperión, 1985.

las propuestas que le exigen dejar de lado esa «acronía y atopía que tanto te gustan y se encarga de glosar tu pequeña cofradía de adeptos[43]». Esto último haría referencia a un grupo –aparentemente reducido– de lectores que sigue sus obras:

> manda a paseo a los eruditos y profesores que hablan de Baudrillard o Bajtín y celebran tus cronotopos! olvídate de ellos y ocúpate de una vez en los lectores! los juegos de escritura y mise-en-abyme (se dice así?) les dejan indiferentes[44]!

Tras los cinco capítulos aparece un breve Epílogo que nos resulta muy interesante al recoger dos motivos que se han apuntado ya. Por un lado, se anuncia que los veinte mil albaneses han llegado por fin a Dallas, cumpliendo así su objetivo idealista, basado en dejarse llevar por una pseudo-realidad televisada. No obstante, este suceso tal vez solo se encuentre perdido en uno de los diferentes niveles narrativos, puesto que el escritor recibe reconocimientos por su «idea salvadora» de resolver los problemas de estas personas al «conducirles al paraíso en el epílogo de tu novela![45]».

Por otro lado, se transmite un contradictorio mensaje a través de la figura del escritor, puesto que al parecer ha fracasado. Tal como ocurría con el propio Marx –que asistía a las consecuencias de su fracaso–, se anuncia la culminación de un evidente paralelismo entre el personaje escritor y el personaje Marx, que ya venía sugiriéndose a lo largo del texto. De modo que, por ejemplo, cuando se le reprochaba la intrusión de visiones y fantasías en medio de la utilización de datos reales, se añade en forma de duda la posibilidad de que se tratase tal vez de las «fantasías ideológicas y ensueños utópicos de Marx?[46]»; hipótesis que se hace mucho más explícita cuando dice que «a fuerza de escribir sobre él, no te estarías identificando de forma abusiva con Marx?[47]».

Ahora bien, se da la circunstancia de que la novela acaba con un anuncio basado en la ironía:

> todo había sido un error!

43. Juan Goytisolo, *La saga…, op. cit.,* p. 75.

44. *Ibid.*, p. 96.

45. *Ibid.*, p. 198.

46. *Ibid.*, p. 79.

47. *Ibid.*, p. 96.

> nunca escribirías *La saga de los Marx*[48]!

Esta revelación se proclama al mismo tiempo que la obra se da por concluida en el mundo del lector empírico; es decir, si la obra encargada dentro del nivel ficcional no ha podido ser completada, sí lo ha sido a nivel real o, al menos, una que lleva el mismo título. El lector empírico ha dado por concluida *La saga de los Marx*.

En definitiva, Juan Goytisolo nos ofrece en estas obras ejemplos de personajes que escriben y que simulan escribir el texto que tenemos entre manos: en *Paisajes después de la batalla* mediante un sujeto que fusiona y al mismo tiempo multiplica las categorías de escritor y personaje, usando un narrador que se desdobla en ambos papeles; mientras que en *La saga de los Marx* se superponen y confunden los niveles ficcionales dependientes del escritor, de su experiencia, de su conciencia y de su escritura.

Estas técnicas, que no solo se manifiestan en estas obras, sino que aparecen de forma continuada en su carrera literaria, quieren dar cuenta de la noción de literatura de su autor, en un intento de aunar vida y escritura de manera especular. Así, descubrimos en *Carajicomedia*[49] (2000), en boca de un personaje escritor que responde al nombre de Juan Goytisolo, los empeños por deshacerse de un *alter ego* que le persigue e imita, es decir, su yo por duplicado:

> Aquello no tenía remedio: su tenacidad resistía al ridículo. Cuanto más porfiaba en expulsarle de mi vida y escritura, más se aferraba a ellas. Al mirarme en el espejo le veía convertido en remedio o simulacro de mí mismo[50].

Para Juan Goytisolo el compromiso del escritor reside en tomarse muy en serio su trabajo y muy poco a sí mismo y, paralelamente, no concebir el oficio de escribir como medio de ganarse la vida sino que prefiere ganarse la vida para poder escribir[51]. Esta aspiración trasladada a su microcosmos literario da como resultado la frecuente aparición de personajes que posibilitan la fusión entre vida y escritura mediante la correspondiente

48. *Ibid.*, p. 198.

49. Juan Goytisolo, *Carajicomedia*, Barcelona: Seix Barral, 2000.

50. *Ibid.*, p. 216.

51. Juan Goytisolo, *En los reinos de taifa*, Madrid, Alianza, 1999, p. 124.

unión de escritor y lector, es decir, sujeto que escribe y sujeto que lee, confundidos ambos en un objeto común: el propio texto.

REPRÉSENTATIONS ET MISE EN INTRIGUE DES PROCESSUS D'ÉCRITURE ET DE CRÉATION DE L'ŒUVRE DANS LES ROMANS DE JUAN MARSÉ

Viviane Alary
Université Blaise-Pascal

Comme le rappelle Antoine Compagnon, la notion d'*écrivain* dans son sens moderne s'est instituée au début du XXe siècle supplantant « l'homme de lettres » ou « l'érudit » et impliquant une écriture à visée esthétique, inventive et originale[1]. Cette modernité s'est accompagnée d'une dimension métafictionnelle de projection de l'écrivain et d'inclusion des processus de création dans l'œuvre.

Juan Marsé, que l'on aurait du mal à qualifier *a priori* d'« homme de lettres » au sens classique, tant sa prose et ses intrigues prennent ostensiblement leurs distances avec l'érudition de la littérature savante, s'est imposé comme un des plus grands écrivains espagnols contemporains du XXe et du début du XXIe siècle. Dans tous ses romans, peu ou prou, par le biais d'un personnage, d'un narrateur, de l'échange interpersonnel, que l'on regarde du côté de l'énonciation ou de l'énoncé, de nombreux segments narratifs peuvent se lire comme une métaphore plus ou moins explicite de la représentation du processus créatif qui conduit à la production de l'œuvre que le lecteur est en train de lire. Nous nous proposons ici de cerner le sens que l'on peut donner aux formes et manifestations spécifiques de

1. Antoine Compagnon, *Naissance de l'écrivain classique*, Septième leçon.<http://www.fabula.org/compagnon/auteur7.php> [consulté le 19/04/2016].

projection de l'écrivain dans l'univers fictionnel marséen et aux mises en abyme des processus de composition et de réception de l'œuvre.

Par souci de clarté et d'analyse, nous distinguerons ici trois types de projections : le créateur et sa créature, les métaphores de l'écrivain au travail, l'entrée en écriture. La forme et les manifestations de ces projections sont tout à fait particulières chez Juan Marsé. Les mondes imaginaires déployés dans ses romans[2] ainsi que les nombreuses mises en abyme des processus instaurateurs de ces mondes, marquent très clairement leur tribut à la culture populaire, à l'histoire familiale, au monde de l'enfance et de l'après-guerre espagnole, à une sociabilité urbaine.

Le créateur et sa créature

El amante bilingüe se prête à une lecture métafictionnelle par la mise en intrigue du processus créatif centré sur le rapport entre le créateur et sa créature. Le roman commence par un problème exposé dans un cahier autobiographique, celui de Joan Marés, récupéré par Juan Faneca, le double qu'il a créé. Le « yo » raconte comment il a surpris sa femme en compagnie d'un cireur de chaussures. Il va tenter de la reconquérir en se transformant en Juan Faneca, ancien camarade *charnego*, donc non catalan. Situation assez cocasse, voire grotesque, pour parler de la création littéraire, on en convient. Mais, on le sait, à la question du double fictionnel se greffe celle du catalanisme et de son obsession pour une pureté linguistique illusoire. Et, à la jonction entre ces deux problèmes d'identité, individuelle et collective, le texte déploie une construction qui s'appuie, comme souvent en littérature, sur une réalité psychologique, celle de la schizophrénie.

Le roman décompose en quinze étapes une métamorphose qui se déroule sur huit mois. Très progressive, cette métamorphose comparable à celle de l'acteur de théâtre qui entre dans la peau de son personnage, aboutit tout de même à la schizophrénie. Le roman est très puissamment structuré pour que les différentes étapes de construction de la créature par son créateur soient bien mises en valeur, de manière chronologique, au fur et à mesure de l'avancée de la lecture. Le romanesque tient à cette inscription de la

2. Juan Marsé, *Si te dicen que caí* (1973). Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1993. *La muchacha de las bragas de oro* (1978). Barcelona: Planeta, 2002. *Un día volveré* (1982). Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1989. *El amante bilingüe* (1990). Barcelona: Planeta, 2002. *El embrujo de Shanghai* (1993). Barcelona: Lumen, 2002. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, Areté, 2000. *Caligrafía de los sueños*. Barcelona: Lumen, Futura, 2011.

progressivité dans le texte. Divers évènements et phénomènes, voulus ou subis, jalonnent les différentes étapes de la métamorphose : Joan Marès, à la suite d'un accident provoqué par un extrémiste catalan, est défiguré, il s'affuble d'une moustache postiche. Son double lui apparaît, puis il choisit un nouveau patronyme, il subit ses premières hallucinations, sa première crise de démence, il perd tout libre arbitre. C'est alors que Juan Faneca, à son tour, recrée Joan Marès, une silhouette fantomatique. Enfin, Juan Faneca se construit une nouvelle vie et raison sociale autour de la « pensión Inés », dans le quartier où, enfant, il a vécu avec Joan Marès. Malgré le dévoilement détaillé des phases qui mènent artificiellement du rôle de composition[3] à la schizophrénie, le lecteur se prend au jeu et se montre coopératif puisqu'il finit par croire à cette dissociation de la personnalité, alors même que tous les subterfuges sont apparents. Son acceptation le rend même, en quelque sorte, complice de la déchéance de Joan Marès.

Joan Marés dédoublé en Juan Faneca renvoie à la double identité de l'auteur, né Faneca et devenu Marsé par adoption. On peut ainsi, sans commettre d'erreur, affirmer que plane sur les différentes étapes de la métamorphose de Joan Marés en Juan Faneca, l'ombre de l'auteur, marqué par sa double identité de fils biologique et de fils adoptif. De fait, il prend prétexte de cette double identité pour en dévoyer une, celle de Faneca, et en faire une représentation salutaire, pourrait-on dire, de l'altérité en pays catalan. Marsé fait de ce qui pourrait être une fragilité, le moteur de sa créativité, au sens de « capacité à imaginer et réaliser quelque chose de nouveau[4] ».

La thématisation du dédoublement est très forte et récurrente dans l'œuvre marséenne. Au-delà de la question des origines et de leur utilisation romancée[5], elle renvoie également à la relation entre l'écrivain et son double

3. Nous entendons ici composition dans le sens de rôle de composition lorsque l'acteur doit construire son personnage qui ne correspond pas à sa personnalité et à son caractère d'acteur.

4. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/cr%C3%A9ativit%C3%A9> [consulté le 03/03/2016].

5. *Cf.* Josep Maria Cuenca, *Mientras llega la felicidad, una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama, Biblioteca de la memoria, 2015, p. 19-23. Josep Maria Cuenca a mené une véritable enquête, très fouillée, sur les circonstances de la naissance de l'auteur et de son adoption. La version officielle qui a été donnée au jeune Marsé par sa mère adoptive Berta Carbó Borrell et qui deviendra un matériau narratif important dans *Rabos de lagartija* et *Caligrafía de los sueños*, ne résiste pas aux faits. Selon Cuenca, Berta a tout simplement romancé les circonstances de sa naissance et de son adoption.

fictionnel. Le créateur – comme sa créature – se dédouble, organise, trie et manie de puissants symboles issus non pas de ses délires mais de son vécu et de son imagination. *El amante bilingüe* rend cette relation comparable à celle de l'acteur et de son personnage[6]. Tout comme l'acteur dans la pièce qu'il représente, peut-on commencer à écrire sans se prendre pour un autre[7] ? La tentation d'être quelqu'un d'autre à travers ce que l'on écrit et que l'on crée est ici peut-être représentée : un Faneca d'origine *charnego* qui ne serait qu'un autre lui-même. L'exposition méthodique des processus de création de Juan Faneca reconduit donc à l'identité du créateur qui devient ce qu'il crée, ce qui fonde son identité. À l'échelle de l'écrivain et de son œuvre, on pourrait dire que le romancier se forge au fil de ses compositions une identité narrative[8]. Il advient en tant que romancier en fonction de ce qu'il raconte.

Métaphorisation de l'activité de l'écrivain au travail

Le deuxième moment de cette étude sera consacré à la métaphorisation de l'activité de l'écrivain par le biais d'une transposition du faire littéraire à un autre type de pratique : picturale, graphique, photographique. Les segments narratifs consacrés à l'acte d'écrire métaphorisé mettent en lumière des correspondances intermédiales significatives par leur récurrence et par l'importance de leur déploiement. Il faut comprendre ces transpositions comme autant d'adresses au lecteur, dans un souci de le faire adhérer au monde de l'œuvre.

L'art de l'écrivain comme un art de la retouche, du recyclage et de l'assemblage

Dans *Un día Volveré*, deux personnages incarnant deux âges de la vie, se consacrent à deux activités qui se répondent et se complètent : un vieux peintre d'affiches de cinéma, Suau, et Paquita, jeune infirme qui collectionne les programmes de cinéma. Ce ne sont pas des personnages

6. Pere Gimferrer avait commenté l'importance de cet espace théâtral dans le roman dès 1974 (*Destino*, 8 mars 1974).

7. « Peut-on – ou du moins pouvait-on autrefois – commencer à écrire sans se prendre pour un autre ? », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1995, p. 94.

8. *Cf.* Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990 et *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté,* Paris : Seuil, 1985.

principaux. Cependant, la réitération d'épisodes centrés, en particulier sur l'atelier du peintre, ponctuent le roman avec, en contrepoint, l'activité de Paquita, qui classe et s'adonne à un rangement méticuleux de ses collections. Marsé n'est pas peintre mais il a un réel talent de dessinateur et une âme de collectionneur cultivée dans son enfance : *tebeos*, chromes, littérature de kiosque. En outre, ici comme ailleurs, le choix de l'activité pour métaphoriser l'activité de l'écrivain se porte sur des activités modestes, domestiques, artisanales.

Le vieux peintre, dans le réduit très encombré qui lui sert d'atelier, retouche des affiches de cinéma ou les peint à partir des programmes que Néstor et Paquita récupèrent. Il est toujours vu en train de peindre ou de retoucher une affiche et son travail est toujours décrit à moitié réalisé, l'énoncé « tenía el cartel a medio pintar » étant à ce titre significatif.

Par un jeu d'ombre et de lumière, la mise en scène du peintre observé dans son activité invite le lecteur à découvrir l'atelier, ses coulures de peinture et ses traces diverses sur les murs placardés d'affiches anciennes. Le contraste généré par le clair-obscur prend tout son sens lorsque le narrateur parle de « la ominosa tiniebla del taller del viejo Suau, con sus acartonadas figuraciones de una vida más intensa que nunca alcanzaríamos[9] ». Si les figures qu'il retouche semblent plus vraies et plus intenses que la vie même, c'est grâce à l'application de couleurs stridentes. Mais dans le même temps le narrateur affirme, comme apportant sa propre contradiction, que la touche d'un rouge intense sur le revolver argenté du cow-boy est si frappante qu'elle en devient invraisemblable. Tout comme le soulignement à l'excès de la ligne des paupières à propos du recyclage d'une autre affiche. Tout au long du texte, on retrouve des énoncés soulignant cette insistance maladroite et invraisemblable mais qui porte la marque du peintre reconnaissable par tous les personnages du roman, comme une signature. Cet art qui semble produire du vraisemblable avec de l'invraisemblable nous renvoie à l'art marséen, bien entendu. En donnant un nouveau chromatisme et une nouvelle lumière aux figures du passé, l'écrivain, tel l'affichiste dans son atelier, leur donne une nouvelle vie. Le rôle du romancier est d'apporter sa touche, singulière, invraisemblable et incongrue, telle une tache rouge mal appliquée, mais qui acquiert le statut de vestige et de trace rehaussés. Il réoriente ainsi des univers fictionnels préexistants.

9. Juan Marsé, *Un día volveré, op. cit.*, p. 35.

Une autre métaphore de l'activité de l'écrivain ayant une portée métadiscursive relie *Un día volveré* à *El embrujo de Shanghai* : Paquita reproche à Suau de confondre les visages et de mélanger les motifs des affiches dans ses créations. Ainsi Luis Mariano est affublé d'une gabardine et d'une mitraillette tandis que Richard Widmarck se retrouve en costume de torero. De même, dans *El embrujo de Shanghai*, une longue incise, qui n'existait pas dans la première édition de 1973, décrit le résultat du découpage-collage auquel se livre Susana à partir de revues de cinéma : elle rapproche Shéhérazade et Quasimodo tandis que le ténébreux Heathcliff se retrouve au bord de la piscine avec la nageuse Esther Williams et Sabú en compagnie de Charlot… Suau, tout comme Susana, assemblent et réassemblent à leur guise les figures et les genres cinématographiques, procédant à des rapprochements insolites, donnant ainsi une lecture métaphorisée mais très concrète et manuelle de l'activité mentale de l'écrivain qui, comme Susana, « trastoca[ndo] imágenes y recuerdos[10] ».

Par ces correspondances, écrire pour inventer une histoire équivaut à recycler une image, la découper, la retoucher, y apposer sa marque personnelle. Cette façon de voir les choses est métafictionnalisée dans le but d'en instruire le lecteur et de faire en sorte qu'il partage cette conception. À l'instar de Susana, le romancier décompose les traits caractéristiques d'une figure ou d'une scène cinématographique hollywoodienne et les redistribue dans des personnages ou des situations différentes. De cette façon, il évite la structure manichéenne et sa charge idéologique, inhérentes à la production industrielle de ce cinéma ou du roman populaire. Il livre ainsi le secret de son collage mental par le biais d'activités très manuelles et humbles. Cette activité est à prendre au pied de la lettre : en découpant il procède à « un correctivo a la realidad[11] ».

Work in progress

L'activité manuelle de découpage et de retouche ne figure pas à elle seule l'œuvre en train de se faire dans ces deux romans. Marsé rapproche les activités consistant à raconter à celles de dessiner ou de peindre. Ces activités sont mises en parallèle, elles se complètent et s'enrichissent mutuellement. Dans les moments de pause, Suau converse avec l'inspecteur Polo au lourd

10. Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai, op. cit.*, p. 57.

11. *Ibid.*

passé de policier franquiste, chacun donnant une version de l'histoire et de la personnalité de Jan Julivert. À la version officielle de l'inspecteur, s'oppose celle de Suau qui construit, tout comme Marsé, ses histoires et ses affiches à partir de « el rumor y la malediciencia, con las ruinas de la memoria, la suya y la de los demás[12] ». Dans *El embrujo de Shanghai*, Forcat s'intéresse au dessin qu'élabore Dani comme matériau narratif, ce qui inspirera son récit oral ; le dessin de Dani, quant à lui, s'inspire de l'histoire exotique racontée par Forcat. Le parallèle entre l'art de dessiner et de raconter est encore plus évident, marqué et structurant dans ce roman. Le lecteur a droit, de manière presque didactique, à une double démonstration sur l'art d'écrire avec une visée esthétique.

On constate que ce roman va assez loin dans le détail de la mise en intrigue du processus d'exécution de l'œuvre. Le lecteur assiste au déploiement, au fil des pages, d'un *work in progress*. Pour ce qui est de la progression de l'histoire exotique du Kim racontée par Forcat, on notera surtout le rôle et la fonction joués par Dani qui passe, tour à tour, d'observateur à « écoutant actif[13] », de celui de narrataire (*alter ego* du lecteur) à futur narrateur, *alter ego* de l'écrivain. Juan Marsé crée ainsi un effet de doubles fictionnels qui favorise la transmission directe de l'écrivain réel au lecteur. La prise en considération du lecteur, à qui le roman propose et même « téléguide » une certaine lecture par le biais de savants jeux métafictionnels, porte un discours sur le roman et renforce l'illusion réaliste. Le jeune Dani nous évoque bien sûr le romancier qui puise dans sa mémoire d'adolescent, de l'apprenti joailler qu'il a été, déambulant dans les rues de la Barcelone de l'après-guerre, observateur et écoutant actif tentant de décrypter les conversations des adultes dans le cercle familial ou celui du quartier[14]. Bien entendu, c'est dans *Si te dicen que caí* que s'affirme cette figure au travers de ce noyau narratif qu'est l'*aventi* et qui fonde la prose marséenne :

12. Juan Marsé, *Un día volveré, op. cit.*, p. 74.

13. Nous avons emprunté cette formule à Gérard Genette qui, dans *Figures III*, affirme : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté. » *Cf.* Viviane Alary, « Juan Marsé dans ses fictions, du raconteur à l'écrivain en herbe », *in* Christian Lagarde et Philippe Rabaté (ed.), *Hommage à Geneviève Champeau*, *Hispanismes* n° 3, 2014, p. 241-253.

14. Ce qui se confirme par ailleurs dans les nombreuses autoreprésentations que livre Marsé au fil des entrevues et ouvrages non fictionnels.

assemblage d'éléments narratifs hétéroclites puisés dans ce qui a été vu, entendu, lu et imaginé.

En ce qui concerne le processus d'exécution du dessin dans *El embrujo de Shanghai*, il convient de noter en premier lieu que la référence au dessin est constante du premier au dernier chapitre[15]. Le passage d'une étape à l'autre dans la réalisation construit ici un discours sur l'apprentissage laborieux de l'art « Pero ni la postura soñolienta ni el exótico atuendo terminaban de salirme bien; empezaba el dibujo y lo rompía...[16]». Daniel acquiert finalement une certaine maîtrise de l'art de dessiner lorsqu'il comprend que c'est par l'imagination qu'il arrivera à régler les problèmes techniques qui se posent à lui, et non en s'évertuant à copier la réalité. Un bon dessin doit être réel et convaincant tout en n'ayant rien à voir avec la réalité. Comme le vieux peintre Suau, il réussit lorsqu'il dessine de mémoire et à sa guise, rendant ainsi vraisemblable l'invraisemblable.

Par ailleurs, son activité première, qui consiste à esquisser des ébauches pour mieux les détruire, renvoie aux mille et une manipulations de l'écrivain au travail, à cet écrivain qui fait et défait ses intrigues et ses phrases et métaphorise ainsi sa pratique quotidienne d'écriture. Derrière cette activité, se cache une réalité non artistique mais qui a pourtant à voir avec une représentation de l'écrivain. Le narrateur, Dani adulte, telle une Pénélope, avoue que cette façon de faire et de défaire répond à une intention bien précise : retarder le départ de la maison des Franch. De même, les rebondissements sans fin de l'histoire exotique du Kim, inventés par Forcat, l'assimilent à une autre figure, celle de Shéhérazade, qui tente de repousser le moment de la mort en inventant de nouvelles histoires. C'est donc par ces deux trames et leurs mises en intrigue que se révèle une ipséité narrative, présente dans bien d'autres romans : écrire c'est faire et défaire ; et une condition, celle d'un écrivain qui habite ce lieu tout en clair-obscur qu'est la mémoire, protégé des vicissitudes de la vie et conjurant la mort.

Le regard photographique

D'autres correspondances intermédiales enrichissent la projection de l'œuvre en gestation chez Marsé. Le temps long ritualisé par une narration

15. Nous avons consacré un chapitre à l'étude de ce motif dans notre essai : *Filles de la mémoire : les images fixes de Juan Marsé*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, collection « Iconotextes », Perspectives historiques, 2013, p. 53-117.

16. Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, *op. cit.,* p. 174.

fondée sur l'itératif côtoie une autre temporalité, celle de l'immédiateté, de l'intuition, de l'instant, de l'étincelle et du surgissement.

La mise en scène du regard photographique – par le biais de personnages principaux ou seconds, acteurs de l'action ou témoins – comme métaphore du regard créateur, est assez caractéristique des romans marséens. La relation photographique, très importante dans *Rabos de lagartija*, développe la métaphore de l'instant décisif où le détail capté par un œil photographique va permettre le déploiement tout autant de la diégèse que de la créativité littéraire[17]. Le détail de ces vestiges du passé que sont les objets abandonnés dans le ravin qui jouxte la maison des Bartra est capté par David, le photographe. Son appareil photo, véritable prothèse de son œil, devient très vite agent de l'action et on assiste à un effacement du personnage. Cet appareil procède à une découpe de la réalité par un zoom sur le détail des objets cernés. Est ainsi figuré le processus qui conduit du presque rien, de l'insignifiant, des déchets de la mémoire, à la création littéraire : « El ojo de la cámara indaga una identidad oculta, *la toca*, la *recrea* más allá de la historia particular que pudiera sugerir su deterioro y su abandono[18] ». La prise de vue confère un nouveau modelé et une nouvelle identité aux objets par la mise au point, les effets de zoom, le cadrage, l'angle de vue, les effets de lumière. Mais surtout, les phases de la scrutation de l'objet sont dévoilées au lecteur qui se retrouve ainsi au cœur du processus de création. L'appareil devient un œil qui cherche, palpe et pense les objets. Le regard est optique et haptique[19], il engendre de puissantes images littéraires suggestives qui irrigueront le texte et seront le départ d'expansions narratives. D'ailleurs, Marsé n'oublie pas de faire dire à son narrateur, à toutes fins utiles, que tout ce qu'il nous livre dans ce roman part de l'image de ce ravin. L'acte photographique est une façon de métaphoriser la création littéraire appréhendée dans son rapport à la mémoire et à un processus mental d'exhumation. Les résidus de la mémoire sont ainsi proclamés *materia prima* de la création littéraire. L'acte photographique a une fonction instauratrice puisque c'est à partir de lui que se déploie la création. Il devient regard poïétique, c'est-à-dire chargé

17. Viviane Alary, *op. cit.,* p. 171-256.

18. Juan Marsé, *Rabos de lagartija*, *op. cit.*, p. 347. Souligné par nous.

19. « Haptique » renvoie à une faculté autre qu'optique de l'œil, équivalente à la fonction tactile de la main. Voir la définition qu'en donne Gilles Deleuze au chapitre 14 de son essai sur le peintre Francis Bacon. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, chap. 14, p. 70-86.

de rendre compte du processus diachronique de la création de l'œuvre et, plus particulièrement ici, de l'émergence créatrice.

Si l'on entre dans le détail de l'écriture de la métaphore de la « faisance » de l'œuvre[20], on remarque que dans nombre de romans est présente une activité rituelle, très précisément décrite dans toutes ses étapes : incubation, confection, progressivité, maturation, achèvement. Ceci met en avant une faculté active de créer des histoires, faculté parfois conquise de haute lutte, parfois vue comme une prédisposition naturelle à la mise en œuvre et à faire feu de tout bois. Ce qui est significatif d'une représentation de l'œuvre en train de se faire chez Marsé, c'est le fait que cela procède d'une activité pratique, modeste et artisanale, fruit d'une expérience physique et sensorielle, où tous les sens sont en alerte. Cela donne une représentation d'un écrivain visuel qui se proclame avant tout manuel, artisan et, pourrait-on dire, « synesthésié », les mots étant pour lui avant tout des odeurs, des couleurs, des images, des sensations tactiles.

Une récurrence spatio-topique mérite d'être signalée. Toute mise en abyme de la gestation de l'œuvre dans l'œuvre propose une mise en scène du lieu idéalisé mais souvent concret de « l'écrivain dans sa tour d'ivoire », loin des rumeurs du monde. Chez Marsé, une série de lieux, qui ont tous les mêmes caractéristiques, joue ce rôle. Ce sont des espaces désolés, décrits en clair-obscur – pénombre à l'intérieur, lumière zénithale procédant du dehors –, permettant la révélation – au sens photographique et métaphorique du terme – de détails, d'images, de souvenirs chargés de potentialités, soit comme embryons narratifs, soit pour leur puissance rhétorique et poétique. Il s'agit de la friperie dans *Si te dicen que caí*, de l'atelier du vieux peintre dans *Un día volveré*, la chambre de Susana dans *El embrujo de Shanghai*, le bar de Paquita dans *Caligrafía de los sueños*. Dans la plupart des romans cités ici, ces espaces miséreux acquièrent valeur de lieu de gestation de l'histoire ou de l'écriture. Mais c'est dans *Rabos de lagartija* que cette métaphore du lieu de la genèse de l'œuvre est la plus diversifiée et riche : le réduit de David qui fait office de chambre ou encore son laboratoire photographique, le ravin, la chambre de Víctor et l'utérus de Rosa, métaphore magistrale de la genèse de la création,

20. Terme emprunté à la poétesse canadienne Cécile Cloutier, « La faisance du poème selon *Poïetique* de Valéry », *Æ Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique,* volume 5, automne 2000. <http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/index.htm> [consulté le 19/04/2016].

contenant une image mentale qui tourne et retourne, s'amplifie, s'enrichit jusqu'à faire œuvre.

Ces métaphores de l'activité de l'écrivain au travail qui jalonnent les romans de Marsé offrent une certaine cohérence et continuité et participent du monde de l'œuvre marséenne où chaque partie représente un tout et inversement. Divers moments de l'œuvre en train de se faire sont figurés, que ce soit l'étincelle de départ, le travail quotidien, la touche finale. La mise en abyme de la genèse de l'œuvre souligne des dimensions qui, aux yeux du lecteur dans tous les cas, s'offrent comme un métadiscours qui distille une conception du roman. Cette fonction métadiscursive de la métaphorisation de l'activité de l'écrivain au travail est donc fondamentale.

L'entrée en écriture

Bien que le roman marséen ne mette pas au-devant de la scène l'acte d'écrire et préfère le passage par la métaphore intermédiale pour aborder l'activité de l'écrivain, plusieurs romans campent cependant des situations de personnages qui écrivent ou ont écrit ou ont le désir d'écrire. Nous pensons ici aux romans suivants : *La muchacha de las bragas de oro, El amante bilingüe, Rabos de lagartija, Caligrafía de los sueños*.

Ces personnages écrivent sur un cahier, jamais à la machine, et encore moins *via* l'outil informatique, définitivement hors du monde de l'œuvre. Ce qui fait écho aux confidences de l'auteur sur le sujet : « Escribir a mano me da confianza. Tengo la sensación de que el ritmo, la verosimilitud de lo que cuento tiene algo que ver con la escritura a mano[21] ». L'écriture manuscrite impose une temporalité, un rythme, une spatialité de la page qui ne sont plus accessibles au lecteur mais dont le texte nous rend compte à travers l'univers métaphorique foisonnant que nous venons d'aborder précédemment.

Le cahier d'écrivain est un incontournable de la littérature. Le cahier fait l'écrivain. Il est entouré de mystère et produit un effet de présentification métonymique. Il est investi d'une valeur presque fétichiste que Marsé reprend pour la détourner ou s'en moquer. Dans le cas de l'écriture d'une autobiographie de Luys Forest dans La *muchacha de las bragas de oro*, le cahier dit plus sur le présent et révèle l'imposture du personnage qui réécrit son autobiographie, l'adapte, rectifie la réalité afin d'apparaître comme ce

21. *Magazine* (interview), 14/05/2000, p. 37-44.

qu'il n'a jamais été, un individu plus conforme aux nouvelles valeurs de la société démocratique. Dans *El amante bilingüe*, le cahier autobiographique est l'occasion de porter un éclairage sur le personnage qui est en train de perdre son identité et de se métamorphoser en un autre lui-même. Trois traumatismes de la vie de Joan Marés y sont relatés, mais on ne sait plus si ce cahier est fabriqué par les circonstances (un prétexte pour approcher son ex-femme, Norma) et le doute plane sur son authenticité autobiographique. Dans ces deux cas, le cahier d'écrivain est finalement présent pour relever les défaillances du sujet et de son projet d'écriture.

Les cahiers de Víctor dans *Rabos de lagartija* ainsi que celui de Joan Marès relèvent d'un sentiment d'incomplétude dans son acception pyschologique : sentiment de « n'être pas assez un, de n'être pas assez vivant, de n'être pas assez réel[22] ». L'écriture du personnage-narrateur improbable Víctor, à la fois fœtus, handicapé mental et moteur, est marquée par l'incomplétude ; le cahier est l'occasion de mettre en scène une tentative d'écriture du roman familial, celui que David a raconté à Víctor et dont Víctor veut témoigner par écrit. Mais ce qu'il écrit est illisible. Il n'arrive pas à calligraphier son écriture. L'expérience physique d'écrire est bien retracée, le personnage-narrateur essaie péniblement d'écrire ce qui restera en l'état de *garabatos*, un signifiant sans signifié. Mais cette incomplétude est magistralement compensée par l'activité télépathique du narrateur. Si la représentation de l'écriture du roman comme activité graphique et manuelle reste en l'état de traces indéchiffrables – un pied de nez à la sacralisation du cahier d'écrivain ? –, un autre processus de création est représenté, achéropoïétique, c'est-à-dire non fait par la main de l'homme, compensant la défaillance du sujet écrivant. Víctor, fœtus ou adulte handicapé semble correspondre avec son lecteur de la même manière qu'avec son frère mort, il raconte directement l'histoire familiale par la pensée comme s'il s'agissait d'un « soliloque intérieur ». Víctor est un piètre écrivain, au sens premier d'écrire à la main, mais un très bon raconteur télépathique. On rappellera ici les positionnements très affirmés de Marsé sur la première qualité d'un roman qui doit d'abord raconter une histoire et savoir bien la raconter ; sur la nécessité de transparence de l'écriture dans un roman contre les opacités du roman expérimentaliste… dont regorge pourtant *Rabos de lagartija*.

22. Définition empruntée à Pierre Janet, médecin, philosophe et psychologue français (1859-1947), <http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=n&page=944> [consulté le 19/04/2016].

Dans le deuxième chapitre de *El amante bilingüe*, le narrateur confie que Joan Marès rêvait qu'il écrirait un livre qui commencerait ainsi : « Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así…[23] ». La mise en abyme s'impose comme un mécanisme produisant à l'infini le même commencement dans un cahier d'écrivain mort-né.

Il faut attendre *Caligrafía de los sueños* pour que le cahier d'écrivain et l'acte d'écrire soient chargés de promesses et énoncés simplement, pleinement et sans mise en abyme. Dans ce roman, le lecteur assiste à la naissance d'un écrivain, à son entrée en écriture, sa première phrase écrite à la main sur son premier cahier. Représentation tardive, à visage découvert, mais qui finalement peut se comprendre comme un aboutissement des romans précédents. L'histoire de l'adolescent Ringo, dont la biographie ressemble à s'y méprendre à celle du jeune Marsé, nous est racontée par un narrateur impersonnel, de manière très transparente, assez linéaire et simple, dépouillée de tous les artifices métafictionnels. L'enjeu n'est pas de savoir ce qu'est un bon raconteur d'*aventis* comme dans les romans précédents. L'affaire est entendue. Ringo endosse ici le rôle de l'écrivain en herbe. Très significativement, « Caligrafía de los sueños » est le titre d'un chapitre central[24] du roman où est racontée une expérience littéraire décisive. Comme de coutume, ce moment magique a lieu dans la pénombre et près de la fenêtre dans un coin du bar de la señora Paquita. Tout y est décrit avec une précision didascalique. Ringo a posé sur la table un roman, un crayon et un cahier d'école, il écoute, observe, lit, écrit et tente d'imaginer. Le chapitre fait alterner plusieurs scènes avec un retour, à chaque fois, à la table d'écriture. Ce qu'il voit et entend le distrait mais le nourrit également « El factor germinal ha hecho *mientras tanto* su trabajo[25] ». Depuis sa table, il observe au dehors Tito, un enfant qui, au prix de maints efforts, maintes tentatives et écorchures, réussit à rouler en bicyclette sans roue. Il y a un va-et-vient entre ces tentatives et celles de Ringo qui écrit ses premières phrases. Tout comme Tito, écrire est pour lui une souffrance physique et mentale : amputé de son index (suite à un accident de travail), il ressent

23. Juan Marsé, *El amante bilingüe*, *op. cit.*, chap. 2, p. 21.

24. Juan Marsé, *Caligrafía de los sueños*, *op. cit.*, p. 213-230.

25. *Ibid.* p. 229. Souligné par nous.

de terribles douleurs et éprouve une grande gêne à l'idée que l'on découvre qu'il écrit.

Trois groupes de phrases écrites de sa main, se distribuant en des lieux stratégiques, sont retranscrits en italiques dans ce chapitre central : une première phrase en début, placée en exergue, une deuxième phrase un peu plus longue en milieu de chapitre et, en fin de chapitre, un paragraphe entier. L'insistance sur ce moment d'entrée en écriture, sa recréation ainsi formulée produit un effet de progressivité en trois temps – le *work in progress* de l'écriture littéraire étant à nouveau figuré. Si la première phrase est très descriptive, factuelle et plate : « En la vertiente sur de la colina, cerca de la cumbre, hay tres peldaños de una escalera labrada en una roca[26] », la deuxième recèle un petit effet littéraire. Et c'est entre la deuxième et la troisième que se produit un changement important déjà cité : l'instant germinal de l'écriture a lieu parce que Ringo observe le monde, ce qui aboutit à une attention portée à « la mélodie des mots[27] ». Le texte littéraire convoque l'univers musical pour définir ce moment d'entrée en écriture. Il rend compte d'un processus créatif qui fait passer d'un ensemble : « mutilado conjunto de notas[28] » à un « fraseo musical[29] ». L'écriture se nourrit des vicissitudes de la vie et c'est ainsi que la littérature acquiert du rythme. Le chapitre se clôt sur une troisième production que le narrateur qualifie cette fois-ci de « párrafo seminal[30] », à la fois descriptif et suggestif. On passe donc de l'état germinal, à quelque chose jugé plus fécond, encore que maladroit, qui soutient mal la comparaison avec le style du narrateur.

Ces quelques phrases *princeps*, c'est-à-dire données comme n'ayant aucune antériorité, font autorité comme premières phrases d'écrivain consignées dans un cahier d'écolier et soigneusement placées, d'un point de vue spatio-topique : espace central du roman, lieux stratégiques dans le chapitre. La mise en scène grave dans le marbre, en la figeant par l'écriture, la naissance d'une vocation littéraire, le désir d'écrire et une foi sans limite : « Cree que solamente en ese territorio ignoto y abrupto de la escritura y

26. *Ibid.*, p. 213.

27. « La melodía de las palabras que ahora vuelven », *op. cit.*, p. 229.

28. Les notes que prend Ringo et qu'il couche sur son cahier. Le terme « mutilé » faisant, quant à lui, référence à son doigt amputé.

29. Juan Marsé, *Caligrafía de los sueños, op. cit.*, p. 230.

30. *Ibid.*, p. 230.

sus resonancias encontrará el tránsito luminoso que va de las palabras a los hechos, un lugar para repeler el entorno hostil y reinventarse a sí mismo[31] ». Par un transit continu des faits à la parole écrite, le sujet se transcende, se réinvente, devient ce qu'il raconte. Le roman propose une nouvelle déclinaison de l'identité narrative, plus positive que celle que proposait *El amante bilingüe* en 1990. Une identité narrative et littéraire imaginaires que le romancier âgé de 83 ans se fabrique par un retour à sa propre adolescence, au moment où commençait à germer en lui une vocation d'écrivain : « Así, hacia los quince años, aproximadamente, Joan escribe su primer relato, a lápiz y en un cuadernillo. No lo conserva pero no lo ha olvidado: "aquel cuento trataba de unos gitanos"[32] ».

Il est certain qu'à travers les projections de ses doubles fictionnels et des manifestations des processus créatifs au sein de l'œuvre, Juan Marsé distille une conception du roman. Que ressort-il de l'étude globale de ses romans ou du moins de ceux que nous avons cités et qui couvrent une période allant de 1973 à 2011 ?

On remarquera que les différents termes qui renvoient à cette activité qui consiste à écrire des romans et créer des histoires sont problématisés : dans *El amante bilingüe*, le créateur se fait doubler par sa créature, dans *La muchacha de las bragas de oro*, l'auteur de l'autobiographie est un imposteur. Il en va de même pour Forcat dans *El embrujo de Shanghai*. Dans *Rabos de lagartija*, celui qui tente d'écrire le roman familial reste à la porte du lisible. À ce compte-là, *Caligrafía de los sueños* apparaît vraiment comme une sortie du tunnel, une expérience humble, sincère, authentique, de celui qui s'essaie au métier d'écrivain. Il a fallu du temps avant que le texte marséen ne s'autorise le luxe de projeter une image d'un écrivain qui ne soit pas une imposture.

C'est par le biais des personnages adolescents que l'activité de l'écrivain retrouve son authenticité et sa valeur positive. C'est à travers eux que s'exprime le processus créatif dans sa matérialité, sa progressivité, ce qui reconduit à la figure d'un écrivain qui exploite l'existant, le retouche, le recycle, lui donne une seconde vie. C'est aussi par la mise en intrigue de leurs expériences que se mettent en abyme la littérarité du processus créatif et ce passage d'un état embryonnaire à un état d'épanouissement littéraire.

31. *Ibid.,* p. 222.

32. Josep Maria CUENCA, *op. cit.*, p. 80.

Il paraît inutile de rappeler, chez Marsé, le lien indéfectible à l'enfance, à l'adolescence et à une génération, celle de l'adolescent de Barcelone des années quarante, cette nostalgie d'un passé tourné vers le futur où une vocation littéraire qui, au niveau individuel, commençait à poindre. Il y a là comme un emboîtement entre ce moment de la vie et le moment de l'écriture : l'émergence créatrice est calée sur cette période de l'adolescence où tout est en gestation, tout est potentialité, moment d'initiation érotique, de formation aux réalités de la vie et premiers apprentissages de l'art. C'est cette conjonction qui est signalée comme permettant la transmutation de la vie en récit.

À l'instar de tous les péritextes et ouvrages non fictionnels, les modalités de projection de la faisance de l'œuvre construisent et consolident une image du romancier Juan Marsé. Cette image est le fruit de choix sélectifs de mise en intrigue de certains processus créatifs. Ils imposent une généalogie familiale et générationnelle en lieu et place d'une autre, plus conventionnelle, qui inscrirait la figure d'un écrivain adulte jouissant d'un certain prestige, dans une lignée de grands écrivains ou artistes dont il revendiquerait l'héritage. Cette généalogie va de pair avec la mise en relief d'une culture populaire et visuelle, avant tout cinématographique ; l'activité ou l'art figurés sont toujours manuels, artisanaux et modestes. Ce terme que nous reprenons ici l'est au sens d'« art modeste », terme inventé en 1988 par le peintre Hervé Di Rosa pour qualifier cet art qui prend appui sur les objets et les activités les plus banals, prosaïques et quotidiens, fruit du travail humain d'un créateur anonyme ou artiste reconnu.

De même, dans ses romans, Marsé n'a pas choisi comme matériaux narratifs autobiographiques toute la période de formation adulte à la grande littérature forgée auprès d'intellectuels et d'écrivains catalans et, bien sûr, auprès de Paulina Crusat, figure essentielle qui a contribué à faire de lui le grand romancier qu'il est devenu. Cet apprentissage littéraire des années cinquante finissantes et des années soixante est absent de ses romans mais on le retrouvera dans les nouvelles et l'œuvre journalistique.

Au moment de la rédaction de cet article, Juan Marsé a publié son dernier roman *Esa puta tan distinguida*[33]. Il constitue, du point de vue de la projection de l'écrivain dans son œuvre, un infléchissement certain. Dans cet

33. Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*. Barcelona, Lumen Narrativa, 2016.

opus, pour la première fois, la figure centrale d'un écrivain adulte reconnu – double autobiographique de Juan Marsé aux yeux du lecteur –, apparaît. Nous sommes en 1982, l'écrivain en question accepte la commande d'un producteur de cinéma et se plie à sa demande de sensationnel, aux antipodes de la conception romanesque marséenne distillée par ailleurs tout au long du roman. Ce choix de mise en intrigue mériterait une étude poussée à mettre en perspective avec les constantes observées dans la production antérieure de Juan Marsé, constantes que cet article s'est efforcé d'analyser.

LA PROYECCIÓN DE LA FIGURA DEL ESCRITOR EN *EL CENTRO DEL AIRE* DE JOSÉ MARÍA MERINO

Caroline Bouhacein
Université de Caen Normandie

En los textos de José María Merino (La Coruña, 1941), prolífico escritor leonés que cultiva géneros tan diversos como la poesía, la novela, el cuento, el microrrelato, la literatura juvenil o el ensayo, la escritura se ha vuelto un tema recurrente. Desde su primera novela (*Novela de Andrés Choz,* 1976), donde ya surge una reflexión sobre los códigos que obran en la construcción de un relato hasta ensayos como los que se encuentran en *Ficción perpetua* (2014), donde se muestra gran conocedor no sólo de la materia teórica que le es propia sino también de la obra de otros autores, Merino orienta su reflexión hacia la elaboración de la ficción y el papel que ésta podría desempeñar en las postrimerías del siglo XX, mientras van desmoronándose «estructuras que parecían indestructibles[1]». En este sentido, *El centro del aire*[2], novela publicada en 1991, ocupa un lugar clave en la obra del autor en la medida en que presta especial atención a la proyección de la figura del escritor dentro de las novelas y porque emerge de ella una honda reflexión sobre los procesos que operan cuando se redacta un texto novelístico, dotando a la narración de una potente carga metaficcional.

En esta novela, dos hombres y una mujer, amigos de la infancia, pero que se han ido distanciando con los años, descubren la posibilidad de

1. Declaraciones de José María Merino en *El Urogallo*, marzo de 1993, p. 123.

2. Cerrará en 2000 la trilogía *Novelas del mito* publicada por la editorial Alfaguara, edición sobre la que se basa nuestro trabajo.

que otra amiga –artífice de la cohesión del grupo en la pequeña ciudad originaria– no haya muerto en un accidente aéreo, como ellos creían, sino que se encuentre en algún lugar remoto, ocultando su verdadera identidad. Para descubrir la verdad, los tres amigos acuden a la isla donde se supone que esta mujer podría seguir viviendo y la búsqueda de ésta se convierte en la exploración del pasado materializado por un patio donde jugaban cuando eran niños-piratas y sobre el que Julio, uno de los tres amigos, personaje-escritor y *alter ego* de Merino, decide escribir su novela.

El relato de Merino resulta tanto más interesante para nosotros cuanto que permite analizar los aspectos del trabajo del escritor, las etapas que jalonan el recorrido del quien escribe una novela y que fomentan su poética. Proponemos, en esta ponencia, analizar cómo, mediante un personaje al que retrata «manos a la obra» y cuyo trabajo literario consiste en «arrancar de la memoria todas las palabras que dieron vida al patio […] y luego convertir aquello en escritura»[3], Merino indaga en el proceso creativo. Veremos cómo su reflexión desemboca en una pregunta fundamental, constante en su producción narrativa: ¿no es la ficción novelesca un medio imprescindible para sondear los límites entre vida y literatura, realidad y ficción?

En este sentido, el novelista cuya figura se proyecta en la novela a través del personaje llamado Julio Lesmes aparece como el motor de la interacción que existe entre el escritor y el proceso mismo de la escritura. Basta interesarse por la representación del personaje a lo largo de la novela y por la imagen que Merino ofrece del trabajo de su personaje para que se confirme el lugar central que la figura del escritor ocupa en la reflexión de Merino. Tal es la pista por la que iniciaremos nuestra investigación para luego hablar de los procedimientos con que el escritor leonés desvela las estrategias que obran en la creación novelística.

La proyección del escritor

La rememoración de las experiencias vividas por un grupo de tres amigos cuando eran niños (Julio Lesmes, un novelista que lleva a lo largo de la novela el peso de las reflexiones literarias que la caracterizan, Bernardo, un abogado depresivo y Magdalena, una mujer de negocios que vive en la soledad) constituye la trama principal de *El centro del aire*, relato en el que

3. José María Merino, *El centro del aire*. Madrid: Alfaguara, 2000 [1991], p. 558.

también se entrelazan evocaciones de un presente donde cada uno de los tres protagonistas se enfrenta con problemas personales.

La novela se compone de ocho capítulos, cada uno dividido en tres secciones en las que el narrador extradiegético se refiere sucesiva y respectivamente a Bernardo, Julio y Magdalena, los tres amigos de la historia. Desde un punto de vista estructural, la configuración de las tres secciones que conforman cada capítulo de *El centro del aire* refleja la posición central ocupada por la figura del escritor. En efecto, la sección que se le dedica se encuentra sistemáticamente enmarcada por el relato asignado a sus otros dos compañeros, como si se encontrara en el centro de la historia. Esta estrategia le permite también a Merino contrapuntear las opiniones y modos de pensar de los protagonistas solicitando la participación activa de un lector que, a su vez, tiene que forjarse su propia opinión respecto a los hechos relatados con matices diferentes por los tres amigos. Los diferentes enfoques tienen como núcleo de convergencias diegéticas y estructurales el lugar central que ocupa Julio Lesmes en el seno de la novela.

Sin lugar a dudas, este personaje puede considerarse como una proyección del propio Merino. Cabe recordar que la obra literaria del escritor leonés es una obra originariamente dedicada a la poesía. Y nos enteramos de que Julio Lesmes empezó de la misma manera su carrera cuando afirma: «solamente publiqué un libro de poemas, hace muchos años[4]». También vive de dar conferencias y lo vemos directamente en el ejercicio de su función cuando, acompañado por el organizador de la conferencia y por otra amiga ceramista, da una charla basada en la temática de «la ficción literaria[5]» y de sus relaciones con la realidad, tema que va desarrollándose a lo largo de la novela y que es clave en las conferencias del mismo Merino, del que Lesmes se vuelve, por consiguiente, el portavoz.

En *El centro del aire*, Julio Lesmes es representativo del escritor en una fase de improductividad. A lo largo del relato, se empeña en escribir una novela que fue precedida por intentos frustrados y acaba rompiendo los borradores de su nueva obra. Ya ha «escrito un par de novelas[6]» según dice él mismo cuando se inicia la narración. Piensa encontrarse en un periodo

4. *Ibid.,* p. 448.

5. *Ibid.*, p. 452.

6. *Ibid.*, p. 436.

de sequía creativa «que le hace incapaz de acometer la novela[7]». También se muestran las vacilaciones que le asaltan cuando intenta encontrar el tema perfecto y surgen las influencias que recibe. Por ejemplo, había pensado en «escribir un libro de intención política[8]» porque le afectaban las noticias de corrupción que invadían los medios de comunicación. Pero le obsesiona «aquel patio vivido y soñado como el sujeto de un relato que debía escribir[9]» y que remite al Paraíso perdido de su infancia donde la imaginación y la fantasía eran esenciales, personificadas por la pequeña Heidi, sin duda procedente de los libros de Johanna Spyri[10] que fascinaron tanto a Merino en su infancia.

Merino retrata con precisión el camino recorrido por el escritor que ha perdido la confianza después de haber vivido un éxito reconocido por «los especialistas, que valoran [en sus libros] aspectos singulares dentro del abundante panorama narrativo[11]». Vemos aquí el interés con el que un escritor puede considerar a estos especialistas y entendemos en qué medida pueden ejercer en él cierta influencia «los gustos de la crítica» así como la opinión de ellos en cuanto a «un tratamiento peculiar del punto de vista, del antecedente implícito y de la perspectiva irónica[12]». Son otros tantos aspectos que obran a su manera en *El centro del aire* que ofrece, en efecto, la originalidad de tres enfoques diferentes y que practica la estrategia del «antecedente implícito[13]» a la que se aludía anteriormente.

Las dudas e inquietudes del escritor afloran también cuando Julio Lesmes se encuentra con la joven artista ceramista que había intentado suicidarse algunos años antes. El escritor duda de su capacidad de haber podido salvarle la vida a través de la escritura de unos versos que para ella destilaban sentimientos profundos como la «emoción, vitalidad, esperanza[14]». Se plantea aquí el problema de la recepción de los libros producidos por los

7. *Ibid.*, p. 451.

8. *Ibid.*, p. 619.

9. *Ibid.,* p. 620.

10. Johanna Spyri, *Heidi*, 1880.

11. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 618.

12. *Ibid.*, p. 619.

13. Por ejemplo, cuando Basi, la criada de Bernardo que surge en las primeras páginas de la novela bajo la forma de una arpillera, alude de manera enigmática a «un rey malo» para hablar de su tío (p. 478).

14. *Ibid.*, p. 450.

escritores. Por una parte, vemos cómo ellos pueden dudar del alcance de sus obras y por otra parte entendemos cómo las cavilaciones de Julio Lesmes ponen de manifiesto el desfase que puede existir entre lo que se escribe y la manera en la que un lector potencial interpreta esos mismos textos. El escritor de *El centro del aire* «no creía que en sus poemas hubiese tales objetos llenos de vida […]. A su juicio no había en el libro poemas líricos, sino todo lo contrario[15]». La expresión «a su juicio» nos ofrece la distancia de una mirada exterior que refleja la voluntad del mismo José María Merino de proponer a sus propios lectores una reflexión sobre los procesos que van invadiendo la mente de cualquier escritor, cuando no sólo decide ponerse a escribir una novela que quisiera perfecta sino también cuando ofrece a los lectores el resultado de su proceso creativo. Aquí, el fruto de este proceso parece escapársele. Los lectores que recorren sus textos les confieren una dimensión que les resulta propia. Es eso lo que le permite al escritor seguir existiendo como tal, lo que le da confianza y le anima a seguir apresando entre sus palabras «tesoros invisibles[16]». En este sentido, *El centro del aire* se puede leer conceptualmente, posibilitando una reflexión sobre las condiciones de producción, incluidas las relaciones que se pueden tejer entre el escritor y su lector.

Cabe recordar que en las novelas de Merino se convoca a menudo la presencia de un personaje que cumple la función de escribir una novela. Titulada *Novela de Andrés Choz* (1976), la primera novela de Merino basta para confirmar la atracción que ejerce sobre él la figura del «artesano de la palabra», según la expresión con la que, en un artículo centrado en una visión ética y estética de la escritura, Augusto Roa Bastos define la misión del que escribe[17]. Merino va hasta plasmar gráficamente la imagen del escritor «manos a la obra». Así aparece «sentado, con la pluma desenfundada y las manos cruzadas, los codos sobre la mesa[18]». Algunas páginas más lejos, «cerró luego la pluma y releyó parsimoniosamente el resultado de su esfuerzo, anotando breves observaciones[19]».

15. *Ibid*.

16. *Ibid.*, p. 453.

17. Augusto Roa Bastos, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», *in* Luis Gómez Mesa, *Augusto Roa Bastos: la escritura, memoria del agua, la voz y la sangre*. Barcelona: Anthropos, n° 115, 1990, p. 14.

18. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.,* p. 620.

19. *Ibid.*, p. 524.

Sin embargo, a lo largo del relato, Julio Lesmes va cobrando mayor importancia que la del escritor improductivo cuya tarea se revela difícil gracias a las operaciones que realiza cuando se empeña en escribir:

> ¿Cómo se escribe una novela?, pensó. Se saca de lo invisible, palabra a palabra, como los mineros escarban en la sólida oscuridad de sus galerías. Se escribe con esfuerzo, casi a ciegas, y sólo mientras uno cava y cava pueden ir apareciendo los pedazos valiosos[20].

La comparación de sus acciones con las de los mineros confiere a su labor la dura dimensión del trabajo del obrero que busca entre las entrañas de la tierra –en su centro– piedras preciosas escondidas. La creación literaria está llena de riquezas y el texto salido de la mente del escritor se vuelve una joya, uno de esos «tesoros invisibles» a los que se alude a menudo en la novela.

A lo largo de la narración, el escritor se convierte en el receptáculo de los recuerdos relacionados con el espacio de la niñez simbolizado por el patio de los juegos infantiles. Como escritor, Julio se propone condensar estos recuerdos y ponerlos por escrito para realizar una novela que desde hace mucho tiempo le cuesta escribir. El recuerdo es el material elegido por él y la memoria constituye la base esencial de la novela que proyecta escribir con el fin de salvar del olvido ese pasado que suena a Paraíso perdido. La escritura se convierte aquí en el instrumento privilegiado para luchar contra el olvido y la imaginación viene a colmar las lagunas de una memoria que va volviéndose cada vez más borrosa. Así, memoria e imaginación acaban enredándose, haciendo de los recuerdos meras fantasías inventadas por el espíritu. En este sentido, a veces, se mezclan en el texto los campos léxicos propios de cada ámbito, como lo vemos en el momento en que Bernardo se acuerda de Heidi: «Tuvo entonces una vívida rememoración de aquel dolor, que había caracterizado a Heidi durante toda su vida. Se imaginó otra vez en la ciudad francesa[21]».

Al borrar las fronteras entre memoria e imaginación, José María Merino significa la complementariedad de ambas áreas y la necesidad de su compenetración en la elaboración de cualquier relato. La memoria ya no es mero recuerdo o recuperación del pasado sino experiencia vital recobrada gracias a la imaginación. Va más allá evocando la posibilidad de que también la sustancia de los sueños y de la imaginación sea la esencia misma de la

20. *Ibid.*, p. 622.

21. *Ibid.*, p. 547.

realidad. Así, la pequeña Heidi, que reivindicaba su condición de narradora y de soñadora frente a Magdalena, tenía tal capacidad imaginativa que los juegos que inventaba acababan confundiéndose con la realidad: «Me inventé este patio y luego os inventé a vosotros. Todos sois piratas en mi sueño, aunque os creáis otra cosa[22]».

Por todas estas razones, Julio Lesmes se asemeja a Robinson Crusoe, figura literaria con la que se identifica desde niño. Al principio de la novela, cuando se encuentra en la sala de la conferencia, se siente como «en una playa vacía en una orilla de su isla[23]» y el campo léxico del mar invade la letra del texto. La isotopía marítima es propia de las secciones dedicadas al personaje de Julio privilegiando los motivos del naufragio y de la isla en cuya búsqueda se ha lanzado el personaje-escritor. Éste encarna al náufrago solitario que quiere sobrevivir en un mundo donde «intentaba recoger aquellos espejismos y mantenerlos dispuestos para su utilización[24]». A imagen y semejanza de ese náufrago, el escritor tiene que «acumular de modo acuciante […] materiales diversos que pudiesen emplearse en el desarrollo de un relato[25]». Aquí el proceso de creación literaria se asimila metafóricamente a las acciones realizadas por Robinson Crusoe para sobrevivir, los materiales recuperados por el escritor son pedazos de un pasado añorado que hay que rescatar del olvido:

> Había descubierto con el tiempo que la tarea de escribir una novela representaba muy bien la fábula del náufrago que en la isla desierta va levantando su vivienda con despojos y tenacidad, pues hacía necesario rescatar fragmentos y residuos, arrancar de todos los lugares pedazos aprovechables, buscar sin descanso cuantos elementos pudiesen ser útiles para asegurar la inmediata conservación de la vida[26].

Otro nivel de proyección se puede determinar en el relato que nos ocupa. No se nos ha escapado la indirecta presencia de Julio Verne a través de Julio Lesmes, ni la relación entre *El centro del aire* y *Viaje al centro de la tierra* (1864). Por juegos onomásticos se rinde homenaje al escritor francés. Nos encontramos entre dos (o tres) escritores en busca de un centro, escritores

22. *Ibid.*, p. 567.

23. *Ibid.,* p. 452.

24. *Ibid.,* p. 445.

25. *Ibid.,* p. 446.

26. *Ibid.*, p. 528.

que proponen emprender un viaje metafórico a un núcleo –o a una isla– para descubrir los misterios de la creación. Con este juego de resonancias literarias, Merino muestra cómo un escritor se nutre de lo ya escrito, muestra cómo se recuperan los «tesoros invisibles» de la literatura (y de la infancia) para alimentar la fantasía del «artesano de las palabras» cuya trayectoria se alimenta de recuerdos de lecturas apasionadas «en el vientre del almacén[27]».

Esta imagen nos trae a la memoria el motivo del «vientre de la ballena», espacio cerrado y oscuro que desconecta del resto del mundo a quien se adentra en él y que Joseph Campbell considera «el cruce del primer umbral[28]», en el que el héroe devorado se encuentra expulsado de las entrañas de la bestia con un nuevo conocimiento. Cuando, en la Biblia, Jonás sale de las fauces de un cetáceo ya está listo para afrontar la vida. Y cuando Julio, adolescente, sale del almacén, portador de la riqueza de sus nuevas lecturas, ha sufrido el proceso iniciático de su vocación de escritor cuyas etapas están descritas en el centro del capítulo tres, confirmando la idea de adquisición de un conocimiento enunciada anteriormente: «Allí se presentía claramente el alma verdadera de un mundo por hacer[29]», «Allí esperaba ser usado todo lo que, según creía él entonces, sería el armazón íntimo de las cosas del mundo[30]», «fue allí donde comenzó a confirmar su intuición de que se encontraba en una isla, único superviviente de un pavoroso naufragio, y que debía utilizar todos los recursos para sobrevivir[31]». La anáfora del adverbio de lugar corrobora la importancia del almacén como núcleo vivo del destino del futuro escritor que echa las bases de una trayectoria que se construye entrelazando materiales procedentes de lo ya escrito, esos «territorios ficticios de la novela[32]», y vivencias personales. El almacén pudiera ser igualmente, según la famosa metáfora de San Agustín en las *Confesiones*[33], un lugar de memoria, el lugar donde el escritor encierra todas las cosas descubiertas y leídas que constituyen su propio tesoro, la

27. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 670.

28. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 77.

29. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 526.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 528.

32. *Ibid.*

33. Saint Augustin, *Les Confessions*, *Livre X*, traduction de Jacques Moreau, édition numérique réalisée par l'abbaye Saint-Benoît de Port-Valais en Suisse, 1864, p. 156.

sustancia con la que alimentará sus futuros proyectos[34]. El escritor aparece, sin lugar a dudas, como una figura indirectamente en relación perpetua con otras instancias creadoras.

Se nota que en *El centro del aire*, el universo intertextual de José María Merino se intensifica con la cita de relatos de naufragios y no resulta sorprendente que al final de la novela Julio se encuentre en el lugar elegido por Julio Verne para el desarrollo de su novela *Héctor Servadac* (1877). Por parte de Merino es una manera de rendir homenaje a un autor que, con Stevenson, le abrió «el camino de la familiaridad con las novelas y los cuentos[35]», pero mediante esta referencia se opera una transmutación del lugar que se convierte en espacio de ficción. El viaje que los personajes deciden emprender al final de la novela en busca de Heidi, a la que creían muerta y a la que Julio creía haber localizado viviendo en una de las Islas Baleares, encierra una fuerte carga metafórica. Es como un viaje a un centro mítico, el de la creación, cuya búsqueda convierte al escritor en una especie de hechicero o de alquimista[36] que adquiere el poder de transmutar, por su arte de las palabras, la materia real en materia de ficción:

> Era posible llevar a cabo la transformación de la sangre real en sangre imaginaria, y la necesidad de esa metamorfosis era lo que daba a su labor la lúgubre serenidad de los hechiceros, que se alarga en ensalmos interminables[37].

En tal contexto, no resulta sorprendente que la trayectoria de Julio siga dos rumbos paralelos: la recuperación de las experiencias vividas en la niñez y motivadas por la fantasía de la misteriosa Heidi, instigadora de los juegos de piraterías cuando eran niños y la creación de un mundo imaginario (la redacción de su novela).

Acabamos de mostrar cómo, a través de la proyección de la figura del escritor –como persona y como artesano «manos a la obra» que va cobrando varios rostros– José María Merino ilustra el proceso de maduración de la

34. Cabe recordar que Julio, en su afanoso proceso creativo, ha descubierto que «las novelas eran el verdadero lugar de la memoria, como esos parques ecológicos donde se conservan especies que, de otro modo, quedarían extinguidas» (p. 487-488).

35. <http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/luis-mateo-diez-jose-maria-merino-unidos-mitos-lectura_49418.html> [consultado el 10/03/2016].

36. También escribir es «reproducir el mito primero de la creación», José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 672.

37. *Ibid.*, p. 528.

persona que va construyéndose un universo narrativo. Determinadas estas formas de las manifestaciones del escritor, cabe desvelar ahora las modalidades de representación del proceso mismo de escritura.

El viaje a lo imaginario y la creación literaria

El centro del aire no es sólo el bonito relato de un grupo de adultos que deciden hacer revivir un pasado que suena a Paraíso perdido. También es una novela de fuerte potencia metaficcional impregnada de las reflexiones teóricas de un escritor sumido en un proceso de evolución literaria que incita a sus lectores a interrogarse sobre lo que es la ficción y lo que es la realidad. Si aparece en un primer tiempo como un acto de lucha contra la fuerza destructora del olvido, rápidamente descubrimos la dificultad de llevar a cabo el acto de escribir que se cristaliza alrededor del patio, lugar donde se desarrollaban los juegos de piratería de los tres amigos cuando eran niños y que tenía como centro propio a Heidi, artilugio de la fantasía y de la imaginación. Este patio se convierte no sólo en metáfora del pasado infantil lleno de imaginación y de fantasía sino también en metáfora de la complejidad de la creación literaria considerada como un viaje al centro de un mundo evanescente, como «una propuesta para interpretar, o desvelar, diversos aspectos y signos de la realidad[38]».

Para los personajes de *El centro del aire*, el patio se ha vuelto un lugar borroso, «un lugar olvidado entre tantos[39]» que sólo volverá a cobrar cierto espesor cuando el escritor, animado por lo que Barthes llama una voluntad de «ilusión referencial[40]», lo describa en el texto que aparece insertado en la sección central dedicada a Julio en el tercer capítulo. Son las primeras páginas de la novela que planea escribir, los primeros borradores que surgen cuando los amigos emprenden el viaje a la isla donde imaginan que Heidi se ha refugiado. Estas páginas están llenas de referencias espaciales precisas mediante las cuales se dibujan plásticamente los contornos del lugar. El patio va llenándose de una carga semántica que le estaba negada hasta ese momento por no ser más que un recuerdo a menudo confuso. Es una relación de complementariedad entre la realidad y la ficción la que se manifiesta

38. José María Merino, *in* Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn, *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*. León: Edilesa Ensayos, 2000, p. 5.

39. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 499.

40. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le discours de l'histoire*, Informations sur les Sciences sociales, Vol. VI-4, 1967, p. 20.

aquí, borrando la dicotomía con la que se suelen percibir estos dos ámbitos. La ficción enriquece la realidad que va desapareciendo conforme pasa el tiempo y cuando se introduce en ella, asistimos a una suerte de fusión que conduce a Castro Díez a afirmar que «esta intercambiabilidad entre vida y ficción literaria determina una dinámica metaficcional en […] *El centro del aire* donde el proceso de creación literaria y las discusiones de él derivadas son componentes de la trama[41]».

En este sentido, el texto redactado por el protagonista-escritor y puesto en abismo en el seno de la novela aparece en la primera mitad de *El centro del aire*, traduciendo la importancia de la experiencia literaria en la configuración de la realidad, como si lo real se construyera por la escritura. A lo largo de la novela, numerosas consideraciones inducen a considerar de manera original los vínculos que relacionan ficción y realidad, especialmente en las secciones dedicadas a Lesmes que son las de mayor alcance metaficcional. En la charla que Julio pronuncia en una ciudad donde se imagina ser un náufrago, explica que toda la realidad que nos rodea proviene de la acción de lo imaginario sobre el mundo natural, como si la ficción pudiera ejercer una influencia obvia en esa realidad. Julio Lesmes va más allá concluyendo que «si lo imaginario no hubiera mediado, ni el primer ladrillo se habría cocido, ni de la arena se habría fabricado el cristal. La imaginación habría producido los lápices con que el arquitecto diseñó la estructura del edificio, que durante tiempo fue solamente una ensoñación[42]». Mediante imágenes de un mundo en construcción y de edificios por levantar, el protagonista-escritor, en su conferencia, nos da a pensar que la ficción, cuyo motor es la fantasía y la imaginación o la ensoñación, es la sustancia original, la esencia misma de la realidad. Julio Lesmes, como escritor, tiene como misión ordenar los fragmentos del mundo circundante. A imagen y semejanza de la ceramista del segundo capítulo que tiene que reconstruir un mural a partir de «residuos de un conjunto destruido[43]», el escritor, con el motor de su imaginación, va a poder construir «su obra futura[44]». Se nota aquí el alcance simbólico del trabajo de la ceramista en cuyo proyecto transparenta el principio mismo de elaboración del texto literario, según lo entiende Lucien Dällenbach cuando

41. Asunción Castro Díez, *La narrativa del grupo leonés de Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999, p. 709.

42. *Ibid.,* p. 452.

43. *Ibid.,* p. 454.

44. *Ibid.*, p. 455.

afirma que una creación literaria puede ser «un lieu composite où coexistent, de manière irénique (tolérance envers les croyances différentes), et non contradictoire, toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire[45]».

No cabe duda de que, a través de estas imágenes, se reproduce el camino de elaboración del patio literario de Julio. De hecho, nada advierte al lector, cuando empieza la lectura del principio de la sección dedicada a Julio en el tercer capítulo, de que se trata de lo escrito por él, ningún indicio, excepto blancos tipográficos al principio y al final del fragmento que aparece en la novela publicada en la editorial Alfaguara. Parece confundirse con el relato primero como si desaparecieran las fronteras diegéticas entre el relato insertado y el relato primero. Pero los blancos tipográficos que lo enmarcan son también la proyección visual de la «fina pero sólida coraza que le hacía independiente[46]» al patio. Se vuelve como una isla en la novela, aspecto reforzado por el nombre que se da al lugar donde se desarrolla la ficción escrita por Julio y cuyo sufijo recuerda sin lugar a dudas la palabra «isla». Se llama Anguila, la delinean «sus bordes fronterizos[47]» y resulta separada «del mundo exterior[48]». Aspecto que aparece también en la presencia de los numerosos objetos con forma circular que pueblan el lugar escrito: los contornos de un pozo, la superficie redondeada de las piedras en la playa, las paredes redondeadas, un pestillo que tiene una gatera perfectamente circular, las ruedas de un carro…

Así, el camino que toma Julio como escritor sigue una línea paralela al viaje emprendido por los tres amigos y se dota de una fuerte carga metafórica. Al final de *El centro del aire*, se confunden los dos niveles mediante una red de correspondencias estrechas: los niños están jugando a piratas en un patio y la mujer a la que encuentran se parece a Heidi «pero no niña, sino con el aspecto que seguramente presentaría si estuviese viva[49]». Pasado y presente se superponen y parecen desaparecer las fronteras entre los estratos temporales. La isla cobra la dimensión mítica del lugar fuera del tiempo profano cronológico, conduciendo a los protagonistas a un tiempo sagrado, el tiempo de su niñez, el tiempo del origen. No se nos ha escapado la dimensión onírica del viaje emprendido por los tres personajes,

45. Lucien Dällenbach, *Mosaïques,* Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 167.

46. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 525.

47. *Ibid.*, p. 520.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 662.

dimensión reflejada en el campo semántico del sueño que caracteriza el texto durante este periodo: Magdalena y Bernardo se sienten «como en un sueño», éste «se sentía soñoliento» y «derivó rápidamente en un sueño[50]», luego «se sentía de nuevo soñoliento[51]»… Los ejemplos son numerosos pero el de mayor interés surge cuando Julio descubre que «aquella isla era la isla verdadera de sus ensoñaciones[52]». Aquí se afirma la importancia de los sueños en el proceso creativo de las ficciones. Es lo que el mismo Merino enuncia en «Las fiebres de la ficción[53]» donde reflexiona sobre la esencia de los sueños como principio creador de ficciones. La imagen del sueño persiste en el texto hasta que los personajes abandonan la isla.

La recreación del patio por la escritura y los sueños, metáfora de la novela, muestra claramente lo que está en juego en la escritura de Merino, cuyo reto consiste en borrar la dicotomía entre realidad y ficción. Aquí se ilustra cómo la imaginación puede invadir la realidad y formar parte de ella. También descubrimos que la escritura se vuelve el medio privilegiado para explorar la realidad y abarcar una más amplia. Es precisamente en este acercamiento entre realidad e imaginación o escritura donde surge la ficción y la novela aparece como el lugar de encuentro, de convergencia, de distintos ámbitos. Se puede deducir que, según escribe Julio Lesmes, la imaginación es la forma de crear la realidad y las numerosas «ventanas traseras de la casa[54]» y «puertas que daban al patio[55]» o las «salidas al patio[56]» presentes en los borradores que podemos leer de su novela son aperturas que traducen metafóricamente los perpetuos diálogos entre ambos universos. «Dans le monde décrit, aucune voie n'est sans issue; tout communique et la circulation peut se faire dans toutes les directions[57]» explica Natalie Noyaret que ve en el patio descrito un lugar de paso privilegiado hacia otra dimensión y de comunicación entre lo real y lo ficticio.

50. *Ibid.*, p. 637.

51. *Ibid.*, p. 638.

52. *Ibid.*, p. 649.

53. José María Merino, «Las fiebres de la ficción», *Ficción perpetua*, *op. cit.*

54. *Ibid.*, p. 520.

55. *Ibid.*, p. 521.

56. *Ibid.*, p. 522.

57. Natalie Noyaret, *L'œuvre romanesque de José María Merino : Une poétique de l'interférence*. Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 129.

En este sentido, en numerosos fragmentos de *El centro del aire* se manifiesta esta necesaria relación entre realidad y ficción a la que se considera como «uno de esos artificios literarios valorados por algunos especialistas[58]»:

> Como un juego, imagino que toda su peripecia era el asunto de una novela que alguien está escribiendo, un autor que había decidido asignarle a él el papel de escritor, obligándole a escribir también una novela con el mismo asunto[59].
>
> Conseguir que fuesen la misma novela que él debía escribir y la que aquel autor estaba escribiendo, de modo que la una contuviese a la otra, manifestando sus distintas identidades sin que los asuntos y los personajes fuesen diferentes […][60].

Estos sistemáticos juegos reflejan igualmente la problemática de las relaciones entre creador y personaje. Así, en la escena del aeropuerto, cuando Julio se detiene para comprar una revista, imita «al personaje que imaginaba[61]». Y de nuevo, al representar a un personaje escritor «manos a la obra», José María Merino acentúa la confusión de los niveles de realidad problematizando las relaciones entre autor y personaje. También es otra forma de cuestionar el límite entre realidad y ficción, temática de predilección para el escritor del grupo de los leoneses como lo indica en una entrevista con Francisca Noguerol:

> [C]uando «entro» en *Los invisibles* no soy exactamente yo, es una especie de doble, un alter ego literario, pero esa posibilidad demuestra la capacidad de la ficción para conculcar las leyes de la física y construir una realidad nueva, diferente, no menos valiosa, porque aunque derive del mundo de la imaginación, está materializada en la escritura. Para mí la literatura, la ficción, no es algo absolutamente ajeno, un mundo paralelo y subordinado, sino que se relaciona íntimamente con lo que somos[62].

En síntesis, las consideraciones que se desprenden a través de las reflexiones metaliterarias que surgen a lo largo de *El centro del aire* redundan esencialmente en el cuestionamiento de la realidad. Por encima de todos los

58. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 673.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. *Ibid.,* p. 641.

62. Francisca Noguerol, Entrevista a José María Merino, en *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española,* RANLE, 2013, Vol. 2, nº 4, p. 402-446.

ejemplos aquí expuestos sobresale la intención de mostrar la importancia de la literatura en sí misma, en un mundo cada vez más incierto. Bajo la pluma de Merino, la obra literaria no sólo es el sencillo juego de un espíritu creativo, de un «Yo» que se divierte con un personaje que podría ser su doble. Al contrario esta obra se vuelve el vehículo de un mensaje frente a una realidad que para muchos, y en pleno postmodernismo[63], va desmoronándose. Germán Gullón explicó que en este contexto de desencanto y de desconfianza «un sector de los creadores españoles […] han emprendido la tarea de devolverle a la realidad sus cualidades impalpables […] auscultándola desde la penumbra de los recuerdos, de lo soñado o lo simplemente intuido[64]». Y no podemos olvidar que el proceso de transición a la democracia, iniciado en España tras la muerte de Franco, que se fundamentó en un pacto de silencio y de olvido con respecto al pasado, alimentó la decepción de numerosos escritores que veían en la recuperación de ese pasado el camino más seguro para la construcción democrática.

No cabe duda de que José María Merino forma parte de ellos y hace de la escritura una herramienta simbólica no sólo para entender la realidad sino también recuperar lo perdido, lo que tenía verdadero valor, esos «pedazos valiosos» a los que aludíamos al principio de este estudio. Por ello, es consciente de que «extintos los tiempos en que el patio era un mundo vivo, el único patio que podía quedar era el de su escritura, tras reproducirse en la memoria, por muy modificado que quedase a través de la imaginación[65]».

63. Movimiento que Ken Benson define en «El postmodernismo y la narrativa española actual» como «una actitud creacionista; frente a un discurso intelectual y ensayístico, se propone un discurso fabulador e imaginativo. Rotas ya las frustrantes y obsesionantes relaciones con la época de los grandes relatos, de la que sólo restan vestigios y ruinas tras la deconstrucción llevada a cabo por la generación anterior, las nuevas generaciones se dedican a recrear y conformar unos mundos pequeños y limitados, las narraciones están constituidas por pequeñas historias y anécdotas que, sin embargo, conforman una visión del mundo radicalmente distinta y nueva, la cual se identifica plenamente con los rasgos del postmodernismo internacional. Para las nuevas generaciones de narradores la imaginación vuelve, por tanto, a ocupar un papel preponderante en la nueva narrativa, no corno escapismo de la realidad circundante, sino como profundización en la capacidad humana de percibir esta realidad: la realidad no es algo objetivo y finito, sino que está en continua mutación», *in* José Ángel Fernández Roca, Carlos Jerez Gómez Blanco, José María Paz Gago (eds.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 2. La Coruña: 1992, 1994, p. 62

64. Germán Gullón, *El reencantamiento de la realidad: «La orilla oscura», de José María Merino.*<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-reencantamiento-de-la-realidad-la-orilla-oscura-de-jos-mara-merino-0/html/01748ada-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [consultado el 10/03/2016].

65. José María Merino, *El centro del aire*, *op. cit.*, p. 525.

Por el procedimiento de la metaficción, Merino da cuenta de esa función de la memoria que restablece lo vivo, mediante la literatura. Sin embargo, persiste una duda. Julio, su personaje, rompe los borradores de su novela en ciernes cuando se entera de la enfermedad incurable de su mujer, como si la ficción tuviera límites, como si el escritor fuera impotente. A pesar de todo, este fracaso no resulta decisivo, el escritor no puede olvidar su proyecto, sus ideas. Le obsesionan imágenes que siguen forjándose en su imaginación. Su mujer le libera de las cadenas de la realidad aconsejándole que termine su relato. El lector puede imaginarse entonces que el libro que tiene entre las manos es el que ha escrito el mismo Julio.

Concluiremos diciendo que, en *El centro del aire*, al presentar a un protagonista que se acerca a la escritura como profesión, José María Merino ilustra los temas acuciantes para quien decide comprometerse en una reflexión sobre la figura del escritor y las modalidades de representación del proceso mismo de escritura de una obra. Se evocan las dudas del que escribe. Se muestra la transformación de los materiales autobiográficos en materia de ficción. Se ilustra el nacimiento de un proyecto. Asistimos a la construcción de la ficción. Y más allá de estos aspectos, que son indicios de la proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* y en medio de la trama ficcional, se infiltran reflexiones en las que se desarrolla la temática de las relaciones que unen realidad y ficción, traduciendo el fuerte grado de compenetración entre ambos ámbitos y la necesidad de reconocer su interacción como una propuesta para formar, quizás, un nuevo concepto de realismo.

L'ÉCRIVAINE À L'ŒUVRE : *MIENTRAS VIVIMOS* DE MARUJA TORRES

Marine Heinrich
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

La réflexion autour de l'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol nous permet de nous orienter vers le roman *Mientras vivimos*[1] de Maruja Torres, publié pour la première fois en 2001. L'analyse de l'ouvrage nous conduit à nous pencher sur le thème de l'écriture à travers plusieurs notions : celles de l'écrivain comme créateur, comme artisan, ainsi que celle de la mise en scène de l'acte d'écrire.

Alain Viala évoque dans *Le Dictionnaire du littéraire* les différentes façons de regarder l'écrivain et la possibilité notamment de « le voir comme un fabricateur, un artisan disposant d'une technique propre », « comme [un] artiste-artisan du langage[2] ». La mise en scène de l'acte d'écrire semble être d'une importance primordiale, comme le souligne Amancio Tenaguillo y Cortázar : « Pour l'écrivain, l'art d'écrire n'est pas dans la technique du tracé mais plutôt dans le tracé de la technique, dans le frayage de l'œuvre en train de se faire[3] ».

Partant de ces considérations, il s'agira d'essayer de comprendre comment le travail des écrivains (écrivains personnages et écrivain réel)

1. Maruja Torres, *Mientras vivimos*. Barcelona : Planeta, 2001.

2. Alain Viala, Denis Saint-Jacques, Paul Aron, *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF, 2002. <http://remue.net/cont/vialaDicoPuf.html> [Consulté le 03/02/2016].

3. Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Écrivain, artiste ou artisan ? Du processus créateur au microprocesseur », *in* Bernard Lafargue (Dir.), Figures de l'art n° 7, « Artiste / Artisan ». Pau, Presses Universitaires de Pau, 2004, p. 7.

est mis en lumière dans l'œuvre romanesque *Mientras vivimos*. Nous prendrons comme point de départ les trois écrivaines fictives du roman. Nous cernerons, tout d'abord, les différentes étapes et les aspects de leur travail d'écriture. Par ce biais, nous rejoindrons la question de la portée métafictionnelle de l'œuvre, ce qui nous amènera également à analyser les procédés narratifs utilisés. Notre étude se terminera avec la question des motivations de la personne réelle de l'écrivain pour l'écriture.

Processus d'écriture des trois personnages écrivaines

Dans *Mientras vivimos*, Maruja Torres joue avec les thèmes de la mémoire, du souvenir et des relations humaines. Trois femmes sont en quête de leur identité, de leur chemin – celui de leur épanouissement personnel – et de leur place dans le monde.

L'écriture est l'espace de création choisi pour aborder ces thématiques. Le roman s'organise en trois parties plus ou moins égales quant aux nombres de pages. Sa trame est construite autour des trois protagonistes (Judit, Regina et Teresa) aux personnalités fortes et affirmées, qui offrent leurs prénoms respectifs à chacun des chapitres. Les parties pourraient presque être autonomes mais une cohésion interne se voit assurée par la trame narrative, partant de la rencontre entre Judit et Regina, et de la relation que ces deux personnages écrivaines vont tisser pendant trois mois de vie commune et de travail d'écriture.

Les différentes étapes du travail d'écrivain

Dans *Mientras vivimos*, l'acte d'écrire est mis en scène grâce aux trois principales protagonistes écrivaines. Ces trois personnages appartiennent à des générations diverses, ce qui n'est pas sans conséquence puisque Maruja Torres s'offre ainsi la possibilité d'exposer différentes étapes du travail d'écrivain.

Âgée d'une cinquantaine d'années, Regina est une écrivaine expérimentée. Le début de sa carrière est glorieux : très jeune, elle est déjà reconnue comme étant une artiste de talent : « A los 27 años, Regina Dalmau había sido arrojada al éxito por la voracidad de la época en la que empezó a publicar » (p. 87). Mais voilà qu'elle traverse depuis deux ans une véritable crise créative. En panne d'inspiration et en pleine remise en question, l'acte d'écrire est pour elle « suspendu ». Or, cette suspension fait, elle aussi, partie du processus de l'écriture puisque l'écrivain, même lorsqu'il

interrompt le geste, reste écrivain dans son essence, au plus profond de lui-même. Ceci est suggéré par le texte, à travers les pensées de Regina notamment, l'écriture restant continuellement au centre de ses principales préoccupations et réflexions.

Décédée à l'heure où se construit le récit, Teresa, qui fut l'institutrice de Regina, est la plus ancienne des trois personnages écrivains. Elle a donné de nombreux conseils sur l'écriture à sa disciple, mais elle a aussi eu un rôle de mère pour Regina, se montrant toujours très protectrice et aimante envers elle. À travers plusieurs lettres laissées en héritage, Teresa continue à divulguer ses conseils tout en révélant des éléments de sa vie privée, dont l'histoire d'amour platonique qu'elle entretenait avec le père de Regina.

Judit, enfin, commence tout juste à emprunter ce chemin de l'écriture. Pourtant, à seulement vingt ans, elle ressent déjà une véritable passion pour la littérature, comme le soulignent de nombreux exemples : « En su propio dormitorio apenas hay espacio para la cama turca, una librería de conglomerado tan atiborrada de libros que se desmoronó hace pocos días » (p. 15). Elle nous confie également son habitude d'inventer des contes avec une déconcertante facilité : « Inventar historias y leer historias; en casa, en un banco, en la terraza de un bar; por la calle, mientras camino. Es lo que he hecho desde que tengo memoria » (p. 27). Cette diversion prouve la nette propension à l'écriture de la jeune femme, l'imagination en étant la source première. Mais bien qu'elle possède de véritables facultés d'invention, il reste à Judit encore beaucoup à apprendre sur le métier. La vie lui offre justement l'opportunité d'aller vivre chez Regina, et elle la saisit immédiatement afin d'apprendre en observant son aînée. C'est là une bonne initiative, l'observation étant très importante dans tout travail littéraire.

Son personnage va connaître une véritable évolution. Effectivement, au début du roman, Judit voit l'écriture comme un moyen de gagner de l'argent et de triompher. Cet esprit vénal vient s'ajouter à la vision faussée qu'elle peut avoir de Regina Dalmau. Mais au fil de l'œuvre, Judit se rend progressivement compte que la vie privée de Regina ne correspond en rien à sa vie publique. Si, avant leur rencontre, Judit voyait en elle une femme riche et heureuse, ayant tissé de nombreuses et positives relations sociales, elle s'aperçoit rapidement que la réalité est tout autre : la vie de Regina est empreinte de solitude et de frustrations. Judit connaissait seulement le personnage public de l'écrivaine. Dans bien d'autres domaines, son évolution semble évidente : auparavant, la jeune fille était par exemple

très instable dans le milieu du travail (elle enchaînait des métiers divers et variés, sans jamais parvenir à s'adapter). Mais à partir du moment où elle entre comme secrétaire dans la maison de Regina, elle devient constante et travaille de manière irréprochable. Sa situation sociale s'en trouve également modifiée. La jeune fille avance et apprend, elle ne cesse d'évoluer en tant qu'écrivaine, mais aussi dans sa façon de penser et de voir les choses : son parcours dans le roman peut donc être qualifié d'initiatique.

Malgré leur différence d'expérience, toutes trois se voient liées par un sentiment qu'il nous semble important de souligner : la nécessité de l'écriture. Lorsque Judit affirme « soy letra, soy papel » (p. 22), nous remarquons bien que l'écriture fait partie intégrante d'elle-même (ce qui est suggéré par le texte avec l'emploi du verbe « ser »). De la même façon, Teresa confie à Regina : « […] el proceso de creación de una novela que compromete tu alma no se puede describir » (p. 128). Écrire est donc bien pour elles trois une exigence vitale qui leur permet de mettre à distance les difficultés de leur quotidien. Grâce à la littérature et plus particulièrement à la lecture, elles arrivent à explorer de nouveaux horizons en s'échappant mentalement de leurs vies monotones. La littérature semble être le cœur du roman, et Charline Pluvinet souligne dans sa thèse cette tendance de plus en plus répandue chez les auteurs du XXIe siècle à insérer des personnages écrivains dans la trame de leur roman : « Les personnages d'écrivain […] se multiplient dans des récits où l'aspiration à la littérature devient le centre de l'intrigue[4] ».

Un jeu d'identification

La différence d'âge des protagonistes est également propice à un jeu d'identification que l'on peut qualifier de multiple.

Le plus évident se trouve être celui de Judit et Regina. La jeune disciple ressent envers l'écrivaine une obsession presque maladive. Son admiration est immense, sans limite. En revanche, il faut souligner que Judit ne partage rien avec sa famille : « no han penetrado nunca en sus pensamientos, […] no la conocen » (p. 11). Elle voue un véritable culte à la seule personne de Regina, lisant tout ce que cette dernière peut écrire (la moindre phrase, le moindre mot), réunissant tous ses articles, tout ce qui parle d'elle, de

4. Charline Pluvinet, *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, 2009, p. 171.

près comme de loin. La mère de Judit s'en inquiète même, pensant que toute passion effrénée n'est pas saine. Regina devient donc un modèle d'identification pour Judit, et les réactions de la jeune femme révèlent un désir implicite de s'élever dans l'échelle sociale.

Mais ce jeu d'identification est double. Il fonctionne dans les deux sens : Regina, elle aussi, se revoit à travers Judit, ce qui lui permet de revenir sur son passé. L'irruption de la jeune fille dans sa vie l'aide à se confronter aux racines de son mal-être, un mal-être engendré par la double crise que Regina traverse, à la fois créative et identitaire. La présence de Judit va l'aider à prendre conscience de ses problèmes, la poussant progressivement vers une réflexion personnelle : « Judit removió algo en mí, creo que me hizo pensar en mis propios veinte años, y de ahí yo sola volví al pasado » (p. 230).

C'est justement en revenant sur son passé que Regina se rend compte à son tour qu'elle aussi a eu un autre modèle d'identification. On se souviendra, à cet égard, de la relation dysfonctionnelle qu'elle entretenait avec sa mère María. En faisant le bilan de son existence, Regina finit par admettre qu'une autre femme avait occupé le rôle de mère pour elle : « Ni María, ni Santeta, ni las monjas llenaron mi ansia de madre. Sólo Teresa » (p. 165). Plus qu'un simple modèle, Teresa prenait soin d'elle comme si elle était sa propre fille. Dans l'une de ses lettres, elle le confirme : « comencé a quererte como si fueras hija mía » (p. 178) ; «pretendía convertirme en una segunda madre para ti » (p. 185).

Teresa s'inspirait de Regina, y compris pour la construction du personnage principal de ses livres d'enfant : elle en était secrètement l'héroïne, sous le pseudonyme de Martina. Nous observons donc que toutes les protagonistes se servent les unes des autres pour créer les personnages de leurs propres romans : Judit prend des notes sur Regina à son insu, et Regina projette d'écrire un roman davantage orienté vers la jeunesse en se servant de Judit. Teresa, Regina et Judit sont liées par leurs processus d'écriture respectifs, indissociables de la relation qui les unit.

Cette relation qu'elles établissent entre elles s'avère néanmoins enrichissante. En effet, un écrivain a besoin de se nourrir de son vécu dans la trame même de ses romans. Cette idée est présente chez nombre d'écrivains réels. À cet égard, Josefina Aldecoa, par exemple, confie à propos de son roman *En la distancia* : « Me ha dado mucha lata escribir este libro, mucho

más que cualquier otra novela, porque la materia es mi propia vida[5] ». Dans le prologue de la dernière édition de *Luna lunera*, l'écrivaine Rosa Regàs précise : « En *Luna lunera* es la memoria […] la que juega el papel más importante[6] », soulignant encore l'importance du vécu de celui qui écrit.

S'agissant de *Mientras vivimos*, l'idée de l'utilisation de la vie de l'écrivaine dans son écriture est résumée dans un article de Blas Sánchez Dueñas en ces termes : « Es un juego de perspectivas intergeneracional donde las escritoras más jóvenes admiraron y mitificaron a las maestras que las precedieron, tratando de ser reflejos creadores de aquellas y donde las mentoras tratarán de encauzar los rebeldes ímpetus creativos de sus discípulas[7] ».

Ode à l'héritage

Mientras vivimos est une ode à l'héritage reçu. Les conseils des aînées à leurs disciples respectives (Teresa à Regina, puis Regina, à son tour, à la jeune Judit) et leurs expériences s'avèrent d'une grande importance. Les exemples ou contre-exemples qu'elles fournissent permettent à la génération suivante d'avancer sans répéter les erreurs déjà commises auparavant.

Teresa aide Regina à travers des lettres posthumes qu'elle lui laisse en héritage. Elle lui répète, par exemple, l'importance primordiale de la lecture, et la nécessité de bannir le succès facile. Chacune des trois femmes fait référence aux plus importantes recommandations concernant l'écriture. Ainsi, une exigence d'authenticité dans la création est-elle fortement conseillée par chacune des protagonistes. L'accent est mis sur le travail (« de nada le sirve al escritor su talento si no trabaja sin piedad », conseille ainsi Regina à Judit, p. 22), ce qui permet de donner à voir au lecteur des procédés habituellement secrets. Teresa évoque notamment l'importance « de un buen arranque » qu'elle argumente sur une page entière (p. 169). Des conseils sont donnés sur la manière adéquate de rédiger et des descriptions du monde éditorial apparaissent au sein du roman. Sont évoquées les différentes étapes du travail d'écrivain et le monde littéraire : « corregir

5. P. Lara, « Josefina Aldecoa relata en *La distancia* lo esencial de su vida », 22/01/2004. <http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/josefina-aldecoa-relata-la-distancia-esencial vida_101523.html> [Consulté le 15/02/2016].

6. Rosa Regàs, *Luna lunera*. Barcelona, Planeta, 2007, p. 12.

7. Blas Sánchez Dueñas, « Búsquedas femeninas de la identidad: *Mientras vivimos* de Maruja Torres », Universidad de Córdoba, Revista *Signa 22* (2013). <http://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/4147565.pdf> [Consulté le 13/11/2016].

pruebas, suprimir párrafos, elegir portada, someterse a sesiones de fotos para el catálogo, determinar las ciudades que convenía tener en cuenta para la gira de promoción, eliminar los puntos de venta poco rentables » (p. 32).

La citation de Maruja Torres elle-même à l'intérieur du roman explicite et conclut ces relations extra-familiales qui apparaissent dans *Mientras vivimos* : « Mujeres que escogían a mujeres para mantener intacta la cadena, que creaban vínculos de amor y perdón tan fuertes como el mandato de la sangre » (p. 189). Le désir de s'inscrire dans une filiation est très présent.

Nous noterons, pour en terminer avec ce premier point, qu'aucune des trois protagonistes écrivaines n'a d'enfant. Or dans ce roman, la maternité est malgré tout évoquée, en lien avec le processus de création. Les femmes donnent naissance à leurs œuvres littéraires, substituant la grossesse d'un enfant par les étapes de « gestation » et de production de leurs écrits. Si, durant les mois précédant l'arrivée d'un nouveau-né, les émotions se bousculent, il en va de même dans la vie des écrivains avant la naissance d'un nouvel ouvrage, qui viendra, lui aussi, du plus profond de leurs entrailles.

Portée métafictionnelle de l'œuvre

Un reflet du monde littéraire et de ses évolutions

José Enrique Serano Asenjo fait référence à la propension des auteurs du XXe siècle à « reflexionar sobre su arte incluso en los mismos relatos », en précisant – comme nous allons le constater – que leurs écrits se retrouvent finalement « llenos de sugerencias para la historia del género[8] ».

Le roman *Mientras vivimos* répond aux critères d'une « metaficción », comme l'explique Geneviève Champeau dans « Le roman-essai de Javier Marías » : « […] le préfixe -méta s'est imposé ("metaficción", "metanovela") pour désigner des récits développant des stratégies réflexives[9] ».

En insérant des personnages écrivains dans la trame de son roman, Maruja Torres s'offre la possibilité de refléter le monde littéraire et ses évolutions, ce qui relève bien de la métalittérature, comme le précise Jean

8. Paul Aubert, *La novela en España, siglos XIX-XX: coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, 17-19 de abril de 1995: actas reunidas y presentadas por Paul Aubert*. Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, n° 66, 2001, p. 63.

9. Geneviève Champeau, « Le roman-essai de Javier Marías », Bulletin hispanique. <http://bulletinhispanique.revues.org/3346> [Consulté le 19/03/2016].

Tena en 1993, évoquant cette figure d'écrivain qui « ancre encore plus le roman espagnol récent dans un vertigineux processus de discours sur le discours[10] ».

Pour sa part, Ana Pérez Manrique précise dans son article sur *Mientras vivimos* particulièrement : « el recurso de insertar en la trama a una mujer novelista (Regina Dalmau) le permite a la autora reflejar de un modo más o menos fiel el mundo editorial actual, con sus exigencias, tendencias del mercado, premios, promociones, demandas del público, etc.[11] ». Maruja Torres critique implicitement la société de consommation, responsable d'un manque d'authenticité dans les écrits de certains auteurs de ce siècle, qui perdent la valeur artistique de leur projet au profit de la valeur commerciale. La réalité du monde littéraire est la toile de fond du roman. Les écrivains, s'ils veulent réussir à être publiés, semblent devoir se plier aux exigences du marché, aux attentes des lecteurs, aux impératifs commerciaux. Dans *Mientras vivimos*, Blanca, l'agent littéraire de Regina, recommande sans cesse à l'écrivaine d'écrire un roman sur les jeunes, thème alors très « en vogue » selon elle. Un point de vue que Blas Sánchez Dueñas exprime avec précision : « Los autores no pueden escribir en libertad, puesto que están mediatizados por los gustos lectores, los dictámenes editoriales y un entramado comercial que cada vez deja menos resquicios y libertades al escritor[12] ».

Le contexte culturel entre également en jeu pour un écrivain de métier, en influant sur ses possibilités de réussite et en conditionnant son éventuel succès. Dans *Mientras vivimos*, le lecteur a un aperçu de la façon dont l'époque dans laquelle Regina évolue peut jouer sur ses avancées et ses réussites dans le travail : « Regina Dalmau había sido arrojada al éxito por la voracidad de la época en que empezó a publicar, un tiempo en que el país estrenaba los nuevos modelos de consumo que traía consigo la transición política hacia la democracia » (p. 87). La voie passive utilisée dans cette phrase, ainsi que dans la description de son ascension en tant qu'écrivaine, souligne bien

10. Jean Tena, *Regards sur le XXe siècle espagnol*. Ed. J. Maurice, Nanterre : publications de l'Université de Paris X-Nanterre, 1993, p. 201.

11. Ana Pérez-Manrique, *Barcelona como Frontera Lingüística, Sexual, Espacial y Cultural: La Novela Española a Las Puertas del Siglo XXI*, Florida State University, 4/19/2006.

<http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4249&context=etd> [Consulté le 01/10/2015].

12. Blas Sánchez Dueñas, *op. cit.*

l'importante influence du contexte social : « Regina se vio […] transportada hacia otro mundo, hacia el triunfo, convertida en fetiche de la clase cultural emergente que corría complacida hacia la amnesia » (p. 88). La trajectoire artistique que connaît le personnage de Regina correspond à l'évolution de la place du roman dans le monde littéraire espagnol de ces dernières années (de 1975 à nos jours) : de la vague de créativité (qu'a engendrée la fin de la dictature du général Franco) jusqu'à la « best sellerisation » qui tend, quant à elle, à réduire la liberté et l'authenticité de certains écrivains, alors soumis aux impératifs du marché.

La portée métafictionnelle est donc indéniable dans ce roman de Maruja Torres où, comme le souligne Charline Pluvinet, « la présence d'un écrivain imaginaire s'inscrit dans une interrogation narrative de la création littéraire[13] ».

Mise en abyme : Mientras vivimos, un double projet d'écriture

La construction du roman *Mientras vivimos* peut être observée sous l'angle d'une mise en abyme de celui-ci : le livre que nous, lecteurs, avons entre nos mains se trouve être aussi le dernier projet d'écriture du personnage de Regina, et nous le découvrons en nous rapprochant de la fin de l'œuvre. Quelques indices sont néanmoins perceptibles dans les derniers chapitres. Par exemple, lorsque Regina demande à Judit : « Nos queda la gran escena final ¿no te parece? » (p. 241), sa vie paraît être un roman, ce même roman que nous, lecteurs, sommes en train de lire. Et ce qui suit dans l'œuvre de Maruja Torres peut effectivement être qualifié de « gran escena final », avec les révélations des personnages concernant leurs projets respectifs et la haute tension narrative qui s'instaure entre Judit et Regina et qui perdure jusqu'à la fin du roman.

Il s'agit là d'autoréférentialité, et l'on pourrait reprendre aisément à notre compte les propos d'Isabelle Fauquet : « […] en littérature, est dit autoréférentiel tout récit qui se réfère à lui-même, que ce soit de façon explicite, lorsque le texte se prend comme objet du discours, ou de façon plus large, lorsqu'il joue avec le "fonctionnement connotatif de la métatextualité"[14] ».

13. Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 601.

14. Isabelle Fauquet, « Autoréférence et engagement dans le roman espagnol contemporain », *Bulletin hispanique*, 116-2, 2014, p. 719-732. <http://bulletinhispanique.revues.

Dans *Mientras vivimos*, cette autoréférentialité est directement en lien avec la trame du roman que nous avons entre les mains, comme le précisait dans sa thèse Ana Pérez-Manrique : « leemos una novela que resulta ser el producto final dentro de la trama[15] », et les dernières lignes du roman nous le confirment réellement :

> —La signora ¿está escribiendo una novela? […]
>
> —Todavía no, Mario. Todavía no.
>
> Aunque algo se mueve. Arranca una hoja del bloc y escribe: «Mientras vivimos». No está mal, como título. (p. 264)

La genèse du futur livre du personnage de Regina nous apparaît en ces termes :

> Ya no será fruto del pillaje cometido en los archivos de su maestra muerta, ni encargos editoriales tamizados por los componentes técnicos y estereotipos característicos de sus novelas del gusto de sus lectoras, sino que será un texto personal que abordará problemas hasta entonces vedados por cobardía a su escritora. (p. 249)

Genèse et projet final se confondent finalement, dans un surprenant effet de mise en abyme, comme si la genèse de l'œuvre s'effectuait au moment même de la lecture, ce qui est suggéré par le texte de Maruja Torres avec, notamment, l'insertion du titre de l'ouvrage au sein de la narration. Tout au long de l'œuvre, le lecteur pénètre dans les secrets de la création grâce aux personnages écrivaines puisque nous savons que Regina souhaite se servir de Judit (« la tenía bajo observación literaria », p. 126) pour écrire un roman basé sur la jeunesse : son agent littéraire Blanca lui ayant conseillé de « centrar sus novelas en temas más juveniles » (p. 85). Leur relation serait la genèse de leur projet d'écriture puisque Judit projette également d'écrire sur Regina : la description que la jeune fille fait de son futur roman correspond parfaitement à ce qu'elle a pu observer pendant son séjour chez Regina.

Les thèmes s'entremêlent et la mise en abyme paraît alors créer une confusion entre écrivaine fictive et écrivaine réelle, un procédé que Charline Pluvinet résume en ces termes :

> L'écrivain gagne une présence matérielle lorsqu'il se révèle que le livre que nous lisons et tenons réellement entre nos mains coïncide

org/3525> [Consulté le 20/02/2016].

15. Ana Pérez-Manrique, *op. cit.*

> avec l'œuvre que s'efforce d'écrire l'écrivain. Le livre entier semble témoigner de l'existence de l'auteur[16].

Pourquoi écrire ?

Écrire sur le thème de l'écriture peut sembler « naturel » pour un écrivain, puisqu'il s'agit tout à la fois de son métier et de sa passion. Mais cette approche n'est pas dénuée de questionnements…

De l'écrivaine de chair à l'œuvre de papier

Amancillo Tenaguillo y Cortázar indique : « Pour l'écrivain, l'art d'écrire [...] est [...] dans le frayage de l'œuvre en train de se faire[17] ». Le faire créatif de l'auteur se retrouve dans le texte. Comme nous l'avons vu précédemment, la genèse de *Mientras vivimos* transparaît dans l'œuvre, lui conférant sa portée métafictionnelle. En recherchant « la marque du frayage de l'œuvre en train de se faire[18] », Maruja Torres remplit réellement son œuvre d'annotations sur les théories et les pratiques narratives et littéraires.

En effectuant des recherches paratextuelles, nous nous sommes aperçue que toute la trame du roman partait d'une situation réelle, vécue par Maruja Torres. En effet, à la question posée par la journaliste Ana Arbitarte « ¿Cuándo le surgió esta novela? », Maruja Torres répond : « [...] la idea final surgió cuando apareció en mi vida una mujer de mi edad que me empezó a hacer la vida imposible. Esa típica mujer que te quiere suplantar [...][19] ». Toute la trame du roman part donc d'une situation que Maruja Torres était en train de vivre. Des sentiments d'envie et de jalousie dont l'écrivaine souffrait alors, et à partir desquels elle a puisé son inspiration pour l'écriture de son roman. L'exercice de l'écriture suggère ici que l'écriture et la vie vont de pair...

Par cette démonstration, force est de constater que l'écrivaine réelle mobilise certaines dimensions de sa personne dans son entreprise d'écriture : elle se sert de son vécu, de sa vie, de son histoire comme source d'inspiration

16. Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 394.

17. Amancio Tenaguillo y Cortázar, *op. cit*.

18. *Ibid.*

19. Ana Arbitartre, « Maruja Torres: "Siempre quise salvarme de la mediocridad a través de la escritura" », Babab n° 6, enero 2001. <http://www.babab.com/no06/maruja_torres.htm> [Consulté le 15/12/2015].

(même si l'on n'oublie pas que *Mientras vivimos* est une fiction). Mais cela n'empêche pas Maruja Torres d'avoir recours à des matériaux authentiques et empiriques. Nous y ajouterons la pensée du poète Eduardo García : « La escritura [...] es una aventura en la que nos internamos dentro de nosotros mismos[20] », ou encore les mots de la romancière Rosa Montero : « El novelista habla de la aventura humana, y la primera vía de conocimiento de la materia que posee es la observación de su propia existencia[21] ». De plus, dans *Mientras vivimos*, lorsque Teresa conseille à Regina : « Si quieres escribir, busca en el fondo de ti misma » (p. 140), ou encore : « tendrás que averiguar quién eres, bucear en ti y en tus raíces, ser auténtica » (p. 253), ne serait-ce pas en réalité un message de l'auteur, à travers les mots de l'écrivaine fictive ?

Quels liens établir entre l'écrivaine et ses personnages ?

Depuis la « mort de l'auteur[22] » (proclamée en 1968 par Roland Barthes) et malgré sa résurrection partielle, il faut oser en chercher les traces dans la fiction.

Dans *Mientras vivimos*, le lien entre vie réelle et œuvre se poursuit à travers tout le roman. En effet, à partir de la configuration des personnages se dégagent des traits biographiques de leur auteur, selon ses propres déclarations. Tous les personnages du roman, dans les différentes étapes de leur vie, possèdent quelque chose de Maruja Torres elle-même.

Regina, par exemple, a le même âge que l'écrivaine réelle (ce qui peut paraître anodin mais qui entraîne en réalité d'indéniables similitudes : elles ont de fait la même maturité et peuvent avoir un certain recul sur leurs passés respectifs). Toutes deux ont également une institutrice : Teresa, institutrice fictive de Regina et Carmen Kurtz institutrice réelle de Maruja Torres (chacune étant écrivaine de contes pour enfants. Carmen de Rafael Marés est née à Barcelone en 1911 et décédée en 1999. Écrivaine de talent, elle signait avec le nom de son mari, Pedro Kurtz. De nombreux prix littéraires lui furent attribués – Planeta, Lazarillo, Ciudad de Barcelona, notamment pour sa série de livres pour enfants dans les années 60).

20. Eduardo Garcia, *Poesía e Introspección: nuevos mitos para la sensibilidad contemporánea*. 2003. <http://www.eduardogarcia.eu/index_archivos/Page986.htm> [Consulté le 01/09/2015].

21. Rosa Montero, *La loca de la casa*, Barcelona, Alfaguara, 2003, p. 296.

22. Roland Barthes, *La mort de l'auteur.* Paris : Manteia n° 5, 4ème trimestre 1968.

Judit appartient à une famille modeste et vit dans un quartier pauvre de Barcelone : « en el irrelevante hormigueo de una clase media que pretende convertir el suburbio en remedo de la verdadera ciudad » (p. 10). Les différentes biographies de Maruja Torres nous informent que l'auteure est également barcelonaise, et d'origine modeste : « Maruja Torres Manzanera nació el 16 de marzo del año 1943 en Barcelona. De familia humilde procedente de Murcia[23] ». Ce que l'auteur écrit sur la situation spatiale et sociale de ce personnage correspond donc à ce qu'elle a vécu étant plus jeune, en ce qui concerne les privations mais aussi en ce qui a trait au désir d'ascension sociale. Le souhait de Judit de sortir de son quartier, de fuir la misère financière et morale, et ce grâce à la littérature, est un trait qu'elle partage avec sa créatrice, Maruja Torres.

Il y a toujours quelque chose de Maruja Torres dans ses personnages, bien qu'ils ne soient pas représentatifs de tous les traits de son caractère de façon simultanée. Ainsi, l'auteur elle-même énonce à propos de Teresa : « soy yo cuando me idealizo », ou encore, sur Regina : « A la que menos me parezco es a Regina como prototipo, pero sí a la Regina que sabe que las mujeres somos personas que nacemos y morimos solas ».

Il y a donc bien un rapport entre texte et monde réel malgré le caractère résolument fictif de l'œuvre.

La conception personnelle de l'écriture de Maruja Torres

La conception personnelle de Maruja Torres sur l'écriture transparaît dans son œuvre. Les sentiments des différents personnages vis-à-vis de l'écriture – qu'il s'agisse de l'étroite relation établie entre la vie et la littérature, du besoin viscéral d'écrire qu'ils peuvent avoir, de leur passion pour la lecture –, toutes leurs réflexions, leurs émotions s'avèrent plutôt proches de ceux de leur auteur. Lors d'un échange journalistique, Maruja Torres s'exprime avec engouement sur la littérature : « La literatura se convirtió en mi pasión y en mi aspiración, y la cultura ha sido para mí un valor liberador. Siempre quise salvarme de la mediocridad a través de la escritura, y espero que en cualquier lugar siga habiendo niñas con el sueño de ser escritoras, de salvarse, a través de la literatura, de la mediocridad[24] ».

23. <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/terres_maruja.htm> [Consulté le 02/02/2014].

24. Ana Arbitartre, *op. cit.*

Pour l'écrivaine, l'essence même de la littérature réside dans la possibilité qu'elle offre d'accéder à de nouvelles connaissances, à une plus grande liberté. S'enrichir, sur le plan culturel, est essentiel pour l'écrivaine réelle et c'est certainement le message qu'elle entend faire passer à ses lecteurs. Nous sommes amenés à retrouver ici les valeurs de transmission et de partage que Maruja Torres n'a de cesse de mettre en avant dans *Mientras vivimos*, grâce aux relations qu'entretiennent entre elles les trois générations de protagonistes. De l'écrivain réel aux écrivains personnages, il n'y a donc qu'une page, qu'un pas...

Ainsi pouvons-nous dire, en conclusion, que *Mientras vivimos* est un roman chargé d'autoréférentialité, de métanarrativité ; il inclut, en outre, des annotations sur les théories et pratiques littéraires et sur le monde de la littérature.

Les liens établis entre personnages écrivaines et écrivaine réelle nous ont permis de constater que leur principale similitude était le travail d'écriture, à partir de cette pensée commune que la littérature peut être salvatrice. Leur liaison en est assurée par les procédés métalittéraires divers et notamment la mise en abyme, pour que l'auteure parvienne finalement à délivrer habilement son message aux lecteurs. Les personnages écrivaines recherchent la sincérité, l'authenticité, et ressentent un fort désir d'élévation (dans l'échelle sociale mais aussi intellectuellement, pour échapper à leur quotidien, en aspirant à une plus grande liberté). La question de l'écriture, qui nourrit leur existence, nourrit également celle de leur créatrice, qui retransmet ces pensées et ces réflexions à travers ses personnages. Maruja Torres trouve dans *Mientras vivimos* l'occasion de parler d'elle-même, et offre à ses lecteurs un éclairage sur sa propre conception de l'écrivaine à l'œuvre.

LA AVENTURA DE ESCRIBIR Y DE ESCRIBIRSE: LUIS LANDERO EN *EL BALCÓN EN INVIERNO* (2014)

Natalie Noyaret
Université de Caen Normandie

Para esta ocasión, parece más que oportuno, casi imprescindible, evocar esa relación tan estrecha, casi visceral, que, más allá de su gran pasión por la literatura, Luis Landero (Alburquerque, 1948) ha ido estableciendo con su obra a lo largo de casi cuarenta años hasta ahora dedicados por entero a la creación literaria y caracterizados por una constante y profunda reflexión, incluso dentro de sus novelas –también es autor de ensayos–, sobre el oficio de escritor y la escritura en sí misma. Para Landero, en efecto, «la *elocutio*, el acto preciso de ponerse a escribir, es […] lo más difícil y lo más apasionante[1]», pues «aquí empiezan las verdaderas aventuras», como reza el título del último capítulo de su novela *Hoy, Júpiter* (2007)[2] en el que, tras diversos y frustrados intentos de escribir el libro que le haga famoso, uno de los personajes principales, el llamado Tomás Montejo –«proyección bufonesca del escritor/creador[3]»–, empieza por fin la redacción de la obra en la que lleva años pensando, un relato que será mezcla de realidad y ficción, pero del que se deduce, mediante una revelación final, que bien podría ser la novela que terminamos de leer…

1. Luis Landero, «En torno a mi poética», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, Cuadernos de Narrativa, Madrid: ARCO/LIBROS, 2013, p. 19.

2. Luis Landero, *Hoy, Júpiter*. Barcelona: Tusquets Editores, colección «Andanzas», 2007.

3. Elvire Gómez-Vidal, «De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy, Júpiter*: en pos de la figura del padre», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, *op. cit.*, p. 187.

Más allá de ese particular relieve que cobra en *Hoy, Júpiter*, conviene observar que la figura del escritor se manifiesta en casi todas las novelas de Landero, constituyendo a mi parecer uno de los recursos esenciales por los que el extremeño lleva a cabo «una apasionada búsqueda de las vías de la identidad[4]» o, en palabras de Joan Oleza, una «irónica pesca en las aguas revueltas de la identidad[5]».

De hecho, la figura del escritor aparece desde la primera novela de Landero, *Juegos de la edad tardía* (publicada en 1989 y que cosechó un enorme éxito), una vez el protagonista se ha convertido en el gran Faroni, un doble ficticio creado por él mismo como para compensar lo que no llegó a realizar en la decepcionante vida real, un héroe imaginario, escritor y filósofo de gran éxito entre otras aptitudes.

La imagen del escritor surge de nuevo en *El guitarrista* (2002), ilustrada esta vez por el señor Rodó, quien, con sus muchas incertidumbres y titubeos, espera lograr algún día «darle forma a [su] mundo interior [para escribir por fin] la obra perfecta, hecha de frases perfectas» a la que aspira[6]. Encargado de explicar al joven protagonista de la novela por qué escriben los escritores y cómo se puede llegar a ser escritor, este personaje, claro portavoz del autor en este aspecto, da una verdadera lección de poética que anuncia la que, poco después, se inyectará con más fuerza y mayor desarrollo en *Hoy, Júpiter*.

La siguiente novela –son siete en total las publicadas por Landero hasta ahora–, *Retrato de un hombre inmaduro* (2010), encierra por su parte la parodia de un novelista por entregas, el señor Gisbert, que ofrece aquí y allá sus servicios de biógrafo, pero que, más que nada, transmite la imagen del escritor fracasado al revelarse incapaz de escribir «alguna obra personal, no hecha por encargo sino por inspiración[7]», pese a su «emoción sin límites y la fe ciega en las palabras[8]».

4. Joan Oleza, «Los juegos de la identidad y la parodia. Hoy, Luis Landero», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, *op. cit.*, p. 23.

5. *Ibid.*

6. Luis Landero, *El guitarrista.* Barcelona: Tusquets Editores, colección «Fábula», 2010, p. 240 [1ª. ed. Tusquets, colección «Andanzas», 2002].

7. Luis Landero, *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets editores, colección «Andanzas», 2009, p. 133.

8. *Ibid.,* p. 132.

Mención aparte se merece la novela *Absolución* (2012), en la medida en que aparece en ella no la figura del escritor artífice, sino la del artista artesano, representado éste por el viejo Olmedo, quien se define como escultor copista. «Solo copio, y no obras enteras sino detalles[9]», precisa él como para reivindicar uno de los principios esenciales defendidos por el propio Landero cuando indaga en su poética:

> Y uno aprende, cómo no, a amar desesperadamente los detalles. No el detalle aislado y un tanto gratuito, o el brillo de una frase o la mera ingeniosidad, sino el detalle capaz de hacer presente a un personaje, de insinuar un ambiente, de atrapar algún matiz insólito del alma, el detalle narrativamente potente, significativo, inquietante, o de gran contenido simbólico[10].

Por cierto, todas y cada una de las novelas que se acaban de evocar darían mucho de sí para un análisis profundo de la representación del escritor (algunos estudiosos ya se han ocupado de ello[11]) y de la relación que mantiene con su obra y la literatura en general. En tal caso, a la luz quizá de algún bosquejo biográfico de Luis Landero, se observaría forzosamente cómo esos escritores ficticios, al fin y al cabo, no son sino otras tantas máscaras de su creador, a veces claros trasuntos suyos. El mejor ejemplo lo ofrece, sin lugar a dudas, el denominado Manuel Pérez Aguado, que cumple funciones de protagonista en *Entre líneas: el cuento o la vida* (2001), un ensayo literario que se ha definido también como «novela experimental[12]», y que intercala anécdotas, reales o ficticias, imaginadas o biográficas. Asimismo, comparte mucho con el autor ese enfermo terminal que rememora su vida en *Retrato de un hombre inmaduro*, novela en la que, por su parte, Teresa González Arce ha visto, además, «un autorretrato, una falsa autobiografía y un conjunto de vidas ejemplares[13]».

9. Luis Landero, *Absolución*. Barcelona: Tusquets editores, colección «Maxi», 2014, p. 263 [1ª. ed. Tusquets, colección «Andanzas», 2012].

10. Luis Landero, «En torno a mi poética», *op. cit.,* p. 13.

11. Por ejemplo, Luis Beltrán Almería en «El simbolismo de Luis Landero», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, *op. cit.*, p. 81-98.

12. Véase Epitecto Díaz Navarro, «El cuento y la vida en Luis Landero», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, *op. cit.*, p. 146.

13. Teresa González Arce, «La identidad inestable. El *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero», *in* Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, *op. cit.*, p. 213.

Curiosamente, Luis Landero no siempre ha sido consciente de la dimensión autobiográfica de sus novelas. Según revela en el prólogo que escribió en 2005 para una nueva edición de *Juegos de la edad tardía*, fue al hojear de nuevo el libro después de trece años sin abrirlo cuando «descubr[ió], o cre[yó] descubrir, con un solo golpe de intuición, el oscuro fondo autobiográfico que latía en la novela sin que hubiera sido consciente de ello hasta ese mismo instante[14]». Una revelación que da pie a unas interesantes explicaciones del escritor sobre la manera como lo autobiográfico se convierte en ficción cuando escribe:

> Quizás esas invenciones sean un trasunto de algunas de mis experiencias, echadas al caudal de un relato que, una vez puesto en marcha, adquiere su propia autonomía, convirtiendo lo autobiográfico en anécdota más o menos curiosa[15].

Ahora bien, el último libro publicado por Landero hasta estas fechas –*El balcón en invierno* (2014), en el que centraremos ahora la atención– parece responder a algo diferente, puesto que ya de entrada el propio autor toma la palabra para explicarnos cómo abandonó pronto su proyecto inicial de novela para escribir algo «más sincero, más necesario, más esencial, si se quiere[16]», como en un intento de llegar a «ser uno mismo[17]», de «darse a luz a sí mismo[18]». Una vez publicado el libro, aun afirmaría Landero: «No fue difícil desnudarse. Lo hice en otras novelas, pero con máscara[19]». Por eso se define a sí mismo *El balcón en invierno* como una «deshilvanada y verdadera historia de recuerdos[20]», como una autobiografía de momentos «estelares[21]», entiéndase «momentos esenciales, deslumbrantes de tan reveladores, que te

14. Luis Landero, *Juegos de la edad tardía,* «Prólogo a esta edición», Barcelona: Tusquets Editores, colección «Fábula», 2007, p. 9.

15. *Ibid.*, p. 18.

16. Mercedes Barrado Timón, «Luis Landero: "*El balcón en invierno* es un acercamiento dulce y apacible al pasado"», entrevista, El diario.es Extremadura/Cultura, 15/01/2015. <www.eldiario.es/eldiarioex/cultura/Luis_landero_entrevista_0...> [consultado el 17/01/2016].

17. Luis Landero, *Entre líneas: el cuento o la vida*. Barcelona: Tusquets editores, colección «Fábula», 2011 [2001], p. 125.

18. Luis Landero, «En torno a mi poética», *op. cit.,* p. 16.

19. Juan Cruz, «El hombre de provecho», *El País*. Cultura, 15/10/2014. <cultura.elpais.com/cultura/2014/10/14/actualidad/1413307562_126232...> [consultado el 17/01/2016].

20. Luis Landero, *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets editores, colección «Andanzas», 2014, p. 234.

21. *Ibid.*

sacan del alma las verdades más hondas y escondidas, y que de pronto te dicen más de ti mismo y del mundo que todos los libros y la sabiduría de los maestros[22]». Recurriendo a otra expresión favorita del autor, diremos que es su «manantial secreto[23]» lo que Landero nos entrega en este libro, su mundo interior con sus «demonios[24]», fragmentos de su vida, pero también de las de sus parientes y antepasados, hasta brindar una visión de lo que fue la vida de muchos españoles a lo largo del siglo XX.

Antes de interesarnos por esta dimensión del libro y analizar la manera como el escritor va recuperando –recreando– este pasado a la vez personal y colectivo, nos detendremos en la narración de su desvío o desliz de la ficción hacia la autobiografía, con el pacto de veracidad que ésta supone. De hecho, llama la atención en este libro cómo Landero desmiente su reputación de mentiroso con la afirmación de que «esta vez no hay mentiras. Es un libro donde todo lo que se dice es verdad[25]». Quedaría por saber qué espacio le concede entonces a la imaginación, de la que afirmó alguna vez que es «la condición *sine qua non* de un escritor[26]». Bien podría ser que le sirvieran de espejo esas biografías sobre personajes más o menos ilustres de las que, en *El balcón en invierno*, indica haber leído muchas: «Biografías a veces noveladas, y no por eso menos verídicas, y a veces rigurosas y monumentales, donde se logra reconstruir con gran minucia hasta los años más recónditos de una vida, y se rescata así lo que parecía condenado al olvido[27]»…

La aventura de una escritura

Si *El balcón en invierno* constituye, como se ha observado con certeza, «un excepcional ejercicio de metaliteratura[28]», es, ante todo, porque revela

22. Luis Landero, citado por Bruno Montano, «Tertulia sobre *El balcón en invierno*, de Luis Landero» (reseña), Trabalibros en Gestiona Radio, 11 de junio de 2015, <trabalibros.com/libros/balcon-invierno-luis-landero> [consultado el 17/01/2016].

23. «El manantial secreto»: título de uno de los capítulos de *Entre líneas: el cuento o la vida*, *op. cit.*, p. 119-130.

24. *Ibid.,* p. 123, 125.

25. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 212.

26. Luis Landero, citado por Rafa López, «Luis Landero: "la literatura meramente de entretenimiento es literatura basura"», farodevigo.es, Sociedad y Cultura, 24/11/2012, <www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2012/11/24/luis-landero...>.

27. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 200.

28. Lale González-Cotta, «El balcón en invierno. Luis Landero» (reseña), 30/09/2014, <www.elplacerdelalectura.com/..el-balcon-en-invierno-de-luis-landero> [consultado el 17/01/2016].

de diferentes maneras su propio proceso de escritura, como para confirmar que una obra de ficción no es tanto la escritura de una aventura como la aventura de una escritura[29]; y una aventura, al menos para Landero, nueva y diferente con cada novela: «Lo que se aprende al escribir una novela, luego resulta que no sirve para la siguiente[30]». En particular, para él es crucial el momento en el que el escritor empieza a escribir, en el que, con sus planes ya hechos, el viajero echa a andar, según la metáfora a la que recurre Manuel Pérez Aguado, *alter ego* suyo:

> Y es entonces cuando surgen imprevistos: a veces el plano no sirve, ni la brújula, y hay que cambiar el rumbo sobre la marcha. […] Se hace camino al andar, se hace relato al escribir. Las cosas nunca salen como se proyectaron, afortunadamente. Por eso escribir es una de las tareas más laboriosas y extraordinarias que existen[31].

Una labor en la que, para Landero, el oficio, definido como «esa sabiduría difusa, grande o pequeña, que uno va adquiriendo tras muchos años de trabajo[32]», ya no sirve mucho, tan solo «para no cometer grandes errores, [...] el resto es solo incertidumbre[33]».

No más novelas

En lo que atañe a *El balcón en invierno*, las dudas e interrogaciones empezaron a surgir apenas hubo escrito las primeras páginas de lo que había de ser una nueva novela, según revela de entrada dirigiéndose al lector en primera persona y con un tono casi confidencial. En una extensa primera frase que compone un solo párrafo y representa el íncipit de la obra, tras evocar los «deliciosos raptos de euforia[34]» a los que se abandonó primero al ver «la facilidad con que despachaba los primeros compases del relato[35]», el escritor da cuenta de la profunda tristeza y del gran abatimiento que sintió luego, al leer lo que acababa de escribir. A saber, el inicio de una historia

29. Declaración de Jean Ricardou, recordada por Elvire Gómez-Vidal en «De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy, Júpiter*: en pos de la figura del padre», *op. cit.,* p. 188.

30. Luis Landero, *Entre líneas: el cuento o la vida*, *op. cit.*, p. 126.

31. *Ibid.*, p. 129.

32. *Ibid.*, p. 126.

33. *Ibid.*, p. 129.

34. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 13.

35. *Ibid.*

destinada a contar las andanzas de un recién jubilado, atraído por las armas y por el secreto placer del azar y del riesgo, y también por un mendigo a quien empieza a seguir con su pistola bajo el calcetín, según aprendemos al leer también nosotros este principio de novela, puesto que aparece reproducido íntegramente en el libro, cubriendo un espacio aproximado de tres folios y medio y destacándose claramente del resto. Aunque no se pueda hablar de *mise en abyme*, es interesante observar cómo, a continuación, el escritor se inspirará en los personajes de este embrión de historia para comentar su propia situación. En particular acudirá varias veces a la figura del mendigo, primero para justificar su decisión de abandonar la escritura de su novela: «me asqueaban mis propias palabras, que un rato antes habían comparecido ante mí llenas de novedad y de vigor, y que ahora me sonaban falsas y artificiosas, como si yo fuese aquel mendigo que agita y hace sonar su vasito de plástico ante el lector, implorando la limosna de su admiración[36]». Poco después, vuelve a evocar esta misma figura para recalcar cómo él mismo se transforma de mendigo en rey cuando toma la pluma –varita mágica– como en los cuentos populares[37]. No se nos escapa tampoco que presenta características comunes con el jubilado de su relato cuando, al cuestionar su vocación de escritor (barruntando que «todo esto de la escritura es el fruto de un espejismo[38]»), llega a afirmar que le hubiese gustado más una vida de acción y que, de adolescente, soñaba con haber sido pistolero en el Lejano Oeste. Lo cierto es que se siente «cansado y aburrido de la ficción, de los trucos retóricos, de las frases bien hechas, de las expectativas bien urdidas, de las penosas dudas hamletianas ante un adjetivo o ante el cierre de un párrafo, de la música verbal que acaba siendo canto de sirenas…[39]». Hasta llega a pensar que ha equivocado o desperdiciado su vida, tanto más cuanto que ahí abajo está la imperiosa llamada de la vida, el bullicio de la calle, «el limpio y humilde batallar de los días[40]». Así es como reaparece ese dilema entre vida y literatura que, en realidad, aflora constantemente en el pensamiento de Luis Landero, explicando, en este caso preciso, que la historia que finalmente va a escribirse sea contada desde el balcón, «ese lugar intelectual […] que está a mitad de camino entre la escritura y la vida,

36. *Ibid.*, p. 17.

37. *Ibid.*, p. 22.

38. *Ibid.*, p. 18.

39. *Ibid.*, p. 24.

40. *Ibid.*, p. 26.

buscando siempre lo que Heidegger llamaba "verdades existenciales"[41]». Aunque, por cierto, existe también el balcón real, que forma parte del panorama que el escritor contempla desde su puesto de trabajo, y, tras el balcón, la acacia que cambia de aspecto con las estaciones, y el inmueble de enfrente, con la figura de una violinista meciéndose de pie ante un atril con gracia de arlequín al compás de su música, y cuya silueta queda enmarcada al anochecer en el rectángulo de luz de la ventana «como si fuese algo mágico, la silueta traviesa de un duende proyectada sobre el espacio irreal de un ciclorama. Cuando se cansa de tocar o hace una pausa, [la violinista] apaga la luz de la habitación y sale a fumar al balcón[42]», como si ella también necesitara respirar el aire de la calle para regenerarse, y volver después a su taller, a su «lugar en el mundo[43]». Asimismo, bien sabe el escritor, por su parte, que su propio lugar en el mundo está en su cuarto, junto a la acacia y ante el atril, entre sus cuadernos y sus libros y su material de papelería, y que sólo en este espacio habitado por las palabras le toca laborar. Reconociendo, al fin y al cabo, que «no sabe vivir sin escribir[44]», intuye sin embargo que esta vez necesita hacerlo usando su propia vida como tema, para conseguir un texto verdadero (aunque surgen en seguida preguntas de este tipo ¿desde cuándo lo vivido, en literatura, es garantía de la verdad?). Un texto que, con toda evidencia, no puede ser la novela iniciada, ni ninguna otra, como ya indicaba el título –«No más novelas»– del primer capítulo. De hecho, si nos fijamos en el principio del segundo, bastó con que Landero se asomara al balcón para que comenzara el viaje mental –y escrito– hacia el pasado:

> Salí al balcón, a ese espacio intermedio entre la calle y el hogar, la escritura y la vida, lo público y lo privado, lo que no está fuera ni dentro, ni a la intemperie ni a resguardo, y entonces me acordé de un anochecer de finales de verano de 1964.
> Mi madre y yo salimos también al balcón, a tomar el fresco del día recién anochecido. Yo tenía dieciséis años, y mi madre cuarenta y siete. Mi padre, con cincuenta, había muerto en mayo, y ahora se abría ante nosotros un futuro incierto pero también prometedor. (p. 31)

41. Bruno Montano, «Tertulia sobre *El balcón en invierno*, de Luis Landero», *op. cit.*

42. *Ibid.*, p. 19.

43. «Escribir es lo más importante de mi vida, es más que una terapia. Yo sin la escritura no habría encontrado mi lugar en el mundo, no sé qué habría sido de mí », Luis Landero citado por Horacio Martos en «Luis Landero, el Caballero del Castillo de Luna », *Este País,* México D.F., 01/10/2013, <archivo.estepais.com/site/2013/luis-landero-el-caballero-del...>

44. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 28.

Así es como empieza, en efecto, el proceso de rememoración que tomará la forma de una narración a saltos temporales, como veremos ahora en nuestra búsqueda de las claves de escritura de esa autobiografía de momentos estelares, «fragmentos de lo ya vivido, depurados por el movimiento constante de la memoria y unidos entre sí por los trazos de la escritura, [como para] dibuja[r] el perfil más revelador de una existencia, sus claves más íntimas, su secreto engranaje[45]».

Prácticas de escritura para una autobiografía de instantes

En realidad, gracias al índice que descubrimos apenas nos asomamos al *Balcón en invierno*, ya sabemos que la obra va a constar de 18 capítulos numerados, dotados todos de un título temático, al que sigue siempre entre paréntesis una indicación temporal (fecha o período preciso), lo cual llama la atención en seguida, quizá más que los títulos en sí mismos[46]. Si algunos de estos últimos ya dejan entrever la dimensión autobiográfica de la obra, por su parte las fechas o épocas de referencia, al ser diferentes de un capítulo a otro y al remitir en su mayoría a la segunda mitad del siglo veinte (el período abarcado va del año 1925 a 1969), parecen anunciar un relato hecho de reminiscencias, capaz de mimar el «constante oleaje [de la memoria] revolviendo sin cesar el pasado[47]». La base de este vaivén será la época actual, como se puede deducir a partir de las indicaciones de «Septiembre de 2013» y «Marzo de 2014» entre todas las fechas mencionadas. Más aun, el que estas dos fechas aparezcan respectivamente en los títulos del primero y del último capítulos permite suponer que el lapso entre ambas –poco más que un invierno– corresponde al tiempo de la escritura de la obra, lo cual confirmará el escritor en las últimas páginas: «Hoy es 8 de marzo de 2014, y […] siento que estoy llegando

45. Bruno Montano, «Tertulia sobre *El balcón en invierno*, de Luis Landero», *op. cit.*

46. Estos son los títulos: 1. No más novelas (Septiembre de 2013); 2. El sonido más triste del mundo (Septiembre de 1964); 3. Ningún libro en ninguna casa (Hacia 1950); 4. Demasiado padre para mí (Septiembre de 1964); 5. Huérfano de mundo (Hacia 1950); 6. Ignominia (Septiembre de 1964); 7. Grandes descubrimientos (1936-1939); 8. Breve viaje sentimental por mi biblioteca (2013); 9. Caprichos del azar (Primavera de 1969); 10. Las cuentas de la vida (Hacia 1940); 11. Farándula (1964-1969); 12. La emoción del viaje (Hacia 1950); 13. Los hijos de los hojalateros (Hacia 1950); 14. Mundo mágico (Hacia 1950); 15. Una mano amiga sobre el hombro (1969); 16. Vidas oscuras (1925-1940); 17. Elogio del cubil (Hacia 1950); 18. Un grano de alegría, un mar de olvido (Marzo de 2014).

47. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 113.

al final de este libro. ¿Qué más podría añadir? Empecé a escribirlo en septiembre y ahora estamos ya casi en primavera[48]». Volviendo al índice, es de notar que reaparece el año 2013 en el título del capítulo 8 –situado en la parte central del libro– como para señalar la vuelta regular al presente de la escritura del libro, pudiendo el lector seguir el proceso creativo paso a paso gracias a indicaciones como la siguiente, diseminadas a lo largo de la obra: «Volví al sillón, cerré los ojos y al compás de la lluvia me concentré en aquellas fechas tan lejanas[49]», siendo la lluvia –indiquémoslo de paso– uno de esos elementos que, como el balcón del título, generan en la imaginación del escritor unas asociaciones mentales que participan activamente en la construcción del relato[50]. Concretamente aquí, la lluvia es a la vez la que contempla el escritor desde su mesa, también la de los días de lluvia de su infancia, así como la que cae en una escena de *Madame Bovary* que vuelve a revivir y que, dicho sea de paso, constituye un buen ejemplo de esa memoria poética, fundamentada en detalles menores pero cargados de sugerencia, por la que aboga a veces Luis Landero, siguiendo la estela de Antonio Machado y de Proust[51]. Otros indicios de esa vuelta regular al momento de la escritura aparecen en expresiones como: «Ayer, 16 de enero de 2014, […][52]»; «Ahora miro atrás y solo veo un paisaje de escombros[53]», si bien es verdad que el «ahora» también se utiliza varias veces en referencia a aquella noche de finales de verano de 1964 en que salió al balcón con su madre[54] y empezó a conversar con ella, a interrogarla «exhaustivamente sobre el pasado[55]», no sólo por recibir su testimonio sabiendo que quedan muy pocos de su generación, sino también por el puro placer de escucharla, pues «habla de un modo natural y sencillo, con la viveza y el vigor del antiguo lenguaje oral, el que ella oyó de niña, y que sería más o menos el mismo que aprendieron su madre y su abuela de otras generaciones anteriores[56]».

48. *Ibid.,* p. 234.

49. *Ibid.,* p. 121.

50. El motivo del viaje desempeña la misma función en la escritura del capítulo 12.

51. Luis Landero, «En torno a mi poética», *op. cit.*, p. 14.

52. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 199.

53. *Ibid.,* p. 208.

54. *Ibid.*, p. 31, 35, 39.

55. *Ibid.,* p. 201.

56. *Ibid.*

En particular, en el capítulo 14 titulado «Mundo mágico (Hacia 1950)», el escritor no dejará de recordar el encanto de los «interminables coloquios familiares[57]» de su infancia alrededor del fuego, que poblaron su imaginación de todo un mundo de fantasía y de palabras malabares: «Aquellos dichos y relatos fueron los libros que no tuve», confiesa en su evocación[58]. Pero a quien rinde homenaje sobre todo es a su abuela Frasca (*i.e.* Francisca), «la mejor narradora [de todos], la que más cosas sabía» pese a ser totalmente analfabeta[59]. Un homenaje que, de hecho, empieza desde la ilustración de la portada del libro, una fotografía de Francisca y Luis sacada hacia 1965, que procede del archivo familiar del autor y que sin duda le recordará al lector asiduo de Landero aquella otra escena de *Entre líneas: el cuento o la vida* en la que el niño Manuel –*alter ego* del autor– sentado con su abuela Francisca en sillitas de paja debajo de un evónimo, en Alburquerque hacia 1955, vive su «primera experiencia estética[60]» al escucharla contarle un cuento en el que fusionan el mundo real y el imaginario («Baciyelmo[61]»). Asimismo, en el capítulo 14 de *El balcón en invierno*, Landero vuelve a expresar su admiración por su abuela, presentándose también como heredero suyo, no sólo al cultivar (como siempre) el arte de contar sino también al introducir el lenguaje oral en la trama de su relato. Varias veces a lo largo de la obra, surgen en efecto, y como de improviso, fragmentos más o menos extensos de aquella conversación de 1964 cuando salió al balcón con su madre, una conversación que da así la impresión de continuar o repetirse en el presente de la escritura. También produce una fuerte impresión de inmediatez y autenticidad el empleo del estilo directo (al menos para las réplicas de la madre), así como la ausencia de los tradicionales guiones de los diálogos e incluso, a veces, del verbo introductorio. A modo de ejemplo, el fragmento siguiente, en el que se apreciará cómo se reproduce el habla natural y popular de la madre, con sus modismos:

> Tu padre lo que quería era vender todas las tierras y las casas y comprar taxis en Madrid. Vino de la guerra con esa rutina en la cabeza, y le estuvo dando la matraca a tu abuelo Luis durante

57. *Ibid.,* p. 161.

58. *Ibid.,* p. 172-173.

59. *Ibid.,* p. 171.

60. Lo que da su título al capítulo del libro en el que se cuenta dicha escena (*Entre líneas: el cuento o la vida*, *op. cit.*, p. 21-26).

61. *Ibid.,* p. 25.

> mucho tiempo, venda usted todo, padre, y compre taxis en Madrid, y vámonos todos para allá, no sea tonto, que allí es donde está el futuro, pero tu abuelo decía que la tierra era sagrada y que vender era pecado, y que ellos habían sido siempre campesinos y no tenían nada que ver con las ciudades ni los taxis. Bah, se pasaron toda la vida discutiendo sobre eso.
> Pues no le faltaba razón, decía yo. Seguro que con los taxis nos hubiéramos hecho ricos.
> Y ella: Pues a lo mejor. Tu padre sabía muy bien lo que decía. Sería como quiera que fuese, pero era un hombre muy inteligente. (p. 132)

Como ya resalta en estas líneas, el padre –su vida, su persona– constituye uno de los temas privilegiados de aquella conversación y, más aún, uno de los hilos conductores de la obra en su conjunto. Veremos ahora brevemente, en una última parte, qué momentos estelares y aspectos de la vida del escritor alimentan ese «paseo retrospectivo sin brújula[62]» que realiza al escribir este libro, y cómo algunos de esos recuerdos o episodios van cobrando una dimensión colectiva, hasta ofrecer verdaderas estampas de la España del siglo XX.

Unos momentos estelares... y un mar de olvido

Siguiendo los tuertos caminos de su memoria y dejándose llevar por el poder de la palabra, Luis Landero va inmortalizando en *El balcón en invierno* unos episodios claves de su propia vida, dando a veces a su relato los visos de una crónica familiar u otras veces el aspecto de un fresco histórico. Así, por ejemplo, es de notar cómo, en el antepenúltimo capítulo, al evocar lo que ha sido la existencia de su madre, acaba rindiendo homenaje a toda una generación, casi dos, que vivieron la guerra y la posguerra, que «trabajaron como mulas y lo sacrificaron todo para que sus hijos corrieran mejor suerte que ellos[63]»: «vidas oscuras (1925-1940)» como reza el título del capítulo, «vidas anónimas, de las que ya casi nadie quiere acordarse, aunque fuese al menos para agradecerles los servicios prestados[64]». Si por cierto el libro se ofrece como «un divertidísimo e inagotable caudal de historias y anécdotas[65]», está claro sin embargo que lo que persigue Landero

62. Lale González-Cotta, «El balcón en invierno. Luis Landero», *op. cit.*

63. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 199.

64. *Ibid.*, p. 199-200.

65. Como reza la contraportada.

con ellas –y lo afirma en las últimas páginas– es dar cuenta de «cómo fu[e] encontrando un sentido a [su] vida en el oscuro y errático devenir de los años[66]». De ahí la importancia que cobran los recuerdos relacionados con su encuentro con la literatura y su vocación de escritor, un período que él mismo resume con la expresión «del caos al canon[67]», y que abarca una infancia sin libros y las lecturas caóticas de la adolescencia, y también, una vez retomó los estudios, las clases en unas academias nocturnas definidas como unos «antros mal iluminados y peor ventilados», a imagen y semejanza de la España de entonces[68]. Un período cuya reconstitución supone también la rememoración de momentos mínimos pero decisivos, momentos «creadores, fundacionales, capaces de torcer el destino, de cambiar o corregir en un instante el curso de una vida[69]», como cuando entró de repente en una librería de la calle Preciados y se compró su primer libro para vivir con él un verdadero idilio amoroso, o cuando a los veintiún años sintió sobre su hombro la «mano amiga[70]» del profesor que, sin decirlo, asumiría la responsabilidad de su formación literaria, incitándole de este modo a quedarse para siempre en el «laberinto de papel[71]». Propiamente fundacionales fueron también, en aquellos mismos años de aprendizaje, momentos de revelación como cuando descubrió que [su] pueblo no formaba parte de las siete maravillas del mundo, o cuando se dio cuenta de que no quería ser guitarrista ni andar en el mundo de la farándula. Otro instante estelar fue cuando se vio vestido con el mono y las alpargatas de mecánico, conducido a la fuerza por su padre empeñado en hacer de él «un hombre de provecho[72]». Pero no cabe duda de que el momento fundacional más importante de su vida reside en la muerte de este último, «fuente de todo afán», como escribe Landero al final de su libro[73], desde la conciencia, adquirida con el correr de los años, de que casi todo lo que ha escrito en su vida no es sino un intento de saldar la enorme deuda que

66. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 233.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*, p. 188-189.

69. *Ibid.*, p. 233.

70. Remitimos al título del capítulo 15.

71. Metáfora a la que recurre a menudo Luis Landero (véase por ejemplo en *Entre líneas: el cuento o la vida,* p. 63).

72. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 68.

73. *Ibid.*, p. 234.

siente respecto a su padre desde «aquella tarde incesante de mayo» en que se murió, y que rememora con pudor en dos páginas de una gran intensidad[74]: «Su pérdida [admite Landero] cambió la forma de ser del hoy escritor[75]». Un padre añorado y amado ahora con la misma fuerza con que pudo ser odiado, por ser el jefe por excelencia: «Yo sabía, sí, que vivíamos en una dictadura, pero a mí aquel dictador me parecía inofensivo e irreal al lado de los dictadores que había tenido que sufrir y sufría cada día: mi padre, los capataces, los oficiales, algunos profesores, incluso algún que otro amigo que tenía también vocación de jefe, esos eran los auténticos tiranos, y a los que yo temía y odiaba de verdad[76]». Afirmándose una vez más como la figura central de sus «demonios literarios», el padre del escritor reaparece una y otra vez en el libro (en 7 de los 18 capítulos), introduciéndose incluso su temida figura por analogía en una evocación personificada del austero e imponente castillo del pueblo:

> Ah, granuja, ya estás aquí de nuevo, escuchabas su voz truculenta desde lo alto del canchal donde estaba encaramado, ya eres otra vez mío, y su mirada ceñuda y rencorosa ya no se apartaba un momento de ti, te iba siguiendo y rastreando por las sinuosidades del camino. Era como si entre mi padre y el castillo hubiera una secreta afinidad, una conjura de los dos contra mí. (p. 215)

Más que nada, del padre prevalece la imagen de un hombre con su inseparable garrota, cuyo ruido –el más triste de todos los que ha habido en su vida– escucha aún Landero mientras escribe. Así lo evoca infundiendo miedo a sus hijos –a él sobre todo– cuando regresaba a casa por la tarde, o cuando se fueron todos de allí, un día de octubre de 1960, para ir a establecerse en el madrileño barrio de la Prosperidad: «Y allá iba mi padre con su cayado, abriendo marcha, Moisés conduciendo a su pueblo hacia la Tierra Prometida[77]». Si es verdad que Landero brinda en otras páginas del libro una visión bastante positiva de lo que fue la emigración hacia las grandes ciudades en aquellos tiempos[78], no es menos cierto que la que vivió con su propia familia supuso una ruptura con el mundo rural, con un

74. *Ibid.*, p. 89-91.

75. Horacio Martos, «Luis Landero, el Caballero del Castillo de Luna», *op. cit.*

76. Luis Landero, *El balcón en invierno*, *op. cit.,* p. 81.

77. *Ibid.*, p. 228.

78. «No sé por qué cuando se habla de la emigración aparecen siempre el desarraigo y las maletas de cartón piedra amarradas con cuerdas, los trenes de carbón, las caras de miedo de

ancestral modo de ser, que explica sin duda la nostalgia y el lirismo con los que evoca la naturaleza y la vida campestre de los años de su infancia (de ahí los seis capítulos situados «hacia 1950»). Se apreciará por ejemplo cómo, en el espacio de un párrafo, el escritor acude al arte de la descripción para preservar la estampa de la finca que tenían en el campo, a quince kilómetros del pueblo:

> No había en el mundo lugar más bonito que aquel. Allí, en lo alto de la loma, estaban las dos casas que había hecho con sus manos mi abuelo Luis, el pionero, la casa de vivir y, enfrente, la cocina, las dos presididas por el eucalipto tutelar. El gallinero, hecho de adobe y bálago. El tinado y el horno con su cúpula blanca. Y aquí, por donde iba el camino, la vega que hacía el regato, verde y mullida de buenos pastos, y al fondo las frondosidades –el paraíso terrenal– de la huerta. Una pared antigua de piedra corría alegremente circundándola por completo, y aquí y allá rebosaban las ramas y el follaje de un granado, de un laurel, de una higuera. Aquel camino, que en verano criaba mucho polvo, un polvo fino de color canela, iba a Portugal. Si uno se subía a un alto, o caminaba un kilómetro más, ya podía divisar tierra portuguesa. (p. 155)

Poco después, en otra estampa, pasa a inmortalizar la vida social en este mismo lugar durante el verano, rescatando del olvido unos oficios abandonados y unas palabras ya en desuso:

> Era también en verano cuando pululaba más gente por aquellos lugares fronterizos. Además de los contrabandistas y los guardias civiles, un día por ejemplo aparecía un músico, otro día un vendedor de sardinas, otro día un curandero o un ensalmador que ofrecía sus servicios por la comida y poco más, y otros que se limitaban a ir y a venir, y con ese deambular se ganaban la vida. Unos llegaban andando, otros en burro, otros en bicicleta. Los que venían montados en grandes yeguas y caballos eran los merchantes y los recoveros. Los recoveros compraban huevos, pollos y pavos, pellicas de conejo y cordero, chacina, quesos, legumbres, hortalizas. Los merchantes vendían telas, material de costura, tabaco, mecheros, navajas, botellas de licor, bisutería, relojes, golosinas para los niños […]. (p. 156)

Así pues, tal como las grandes fotos enmarcadas en la salita de la casa de su infancia pretenden inmortalizar a sus padres jóvenes, en este libro

los niños, las lágrimas de las despedidas, y apenas se menciona lo que aquella desbandada hacia las grandes ciudades tuvo de alegre y de liberador», *ibid.*, p. 140.

Luis Landero intenta preservar la estampa inconfundible del espacio de su niñez, aunque ahora, «por encima de la belleza, se le revela ante todo un paisaje hecho de historia; es decir, de tiempo y de dolor[79]». Destellos del pasado salvados de «un mar de olvido[80]», por reutilizar la hermosa metáfora final del libro.

En el breve espacio que me queda para concluir, quisiera insistir en la importancia que, a mi parecer, cobra *El balcón en invierno* en el conjunto de la obra de Luis Landero, puesto que aquí, por primera vez y en una forma de catarsis, se quita la máscara. Pero una máscara que quizá no sea tanto la del ser de carne y hueso –«nunca somos transmisores fieles», declaró Landero en alguna parte[81]– como la del escritor, con sus dudas y convicciones, con sus dilemas y obsesiones, manifestándose además en muchas páginas del libro ese placer de narrar que le procura el vivir dos veces el mismo hecho al contarlo. No creo equivocarme al afirmar que, más que nunca, en *El balcón en invierno*, Landero se nos aparece como un escritor «de verdad», es decir, con sus propias palabras, como aquel «que vive intensamente, excluyentemente, su vocación[82]».

79. *Ibid*., p. 183.

80. *Ibid*., p. 245.

81. Luis Landero, «Una conferencia sobre *El Quijote*», *La Sombra del Membrillo* (Revista digital de poesía y creación), mayo 2005, Núm. 4, p. 7, <lasombradelmembrillo.com/lsm4pdf/landero quijote.pdf> [consultado el 22/01/2016].

82. Luis Landero, *Entre líneas: el cuento o la vida*, *op. cit*., p. 115.

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE OU LA VALEUR TRAVAIL DANS LES ROMANS DE RAFAEL CHIRBES

Catherine Orsini-Saillet

Université Bourgogne Franche-Comté

Dans cette contribution, la réflexion sur « l'écrivain à l'œuvre » ne portera pas sur ces êtres « en chair et en os » qui écrivent *réellement* mais sur les figures d'écrivains « à l'œuvre » représentées par leur *faire* dans la fiction ; c'est-à-dire sur un type de personnage qui « est très loin d'être un personnage comme un autre » pour paraphraser le titre d'un article publié dans le *Magazine littéraire* dans lequel Bernard Quiriny relève le grand nombre de « héros qui tâte[nt] la plume[1] » dans les fictions les plus récentes. Le phénomène n'est certes pas nouveau mais il occupe une place particulièrement importante dans la littérature des dernières décennies et les créateurs y trouvent une « manière distanciée de parler d'eux-mêmes, de leur travail, de leur rapport à la littérature et des réflexions qu'elle leur inspire[2] ». Même si Charline Pluvinet, dans *Fictions en quête d'auteur*, s'intéresse au personnage-auteur, qui recoupe, en partie, notre personnage-écrivain, nous pouvons faire nôtre ce qu'elle en dit :

> Ce personnage se définit par son activité littéraire qui le lie nécessairement à l'auteur réel du texte. Ce confrère d'écriture fictionnel est son double même si la fiction en présente un reflet

1. Bernard Quiriny, « L'écrivain est-il un héros de roman comme les autres ? », *Le Magazine littéraire*, n° 474, avril 2008, p. 18-19.

2. *Ibid.*, p. 19.

> troublé ou déformé : par-delà leurs différences manifestes, ils se rejoignent par leur identité d'écrivains[3].

Nous prendrons soin de distinguer l'auteur de l'écrivain, en suivant la proposition de Jean-Claude Villegas qui rappelle que :

> Les deux termes auteur et écrivain ne peuvent [...] se substituer l'un à l'autre. [...]
> [L']« écrivain » dit l'acte d'écrire, d'inscrire. Il renvoie à un être de chair et d'os, avec toutes ses difficultés existentielles ou matérielles [...]. Le terme définit donc une activité et une profession. Il dit un statut social. Mais il dit aussi le travail de l'écriture, les difficultés et les doutes qu'il comporte, la réflexion théorique qu'il implique [...].
> Le deuxième terme « auteur » renvoie à l'œuvre réalisée même si étymologiquement il comporte aussi la notion d'action et s'il peut se confondre avec l'acteur. Mais le terme, surtout, peut s'utiliser dans un autre contexte que littéraire. Il dit la création – et en tant que créateur d'un univers ou d'un monde, même fictionnel, l'auteur s'apparente ainsi à un démiurge. Auteur implique l'autorité c'est-à-dire dans le cas qui nous intéresse la toute-puissance d'un verbe inaliénable, la responsabilité de cet acte de création devant la loi. Il dit aussi la propriété intellectuelle. L'auteur a donc un statut juridique tout autant que littéraire et des droits dits « d'auteur » – qui impliquent aussi des obligations – et sont régis par contrat.
> Enfin, si l'écrivain est nécessaire aujourd'hui à la construction et au surgissement de l'œuvre, il n'est point besoin de l'auteur pour qu'elle existe. L'auteur peut être un inconnu, un étranger, un collectif, il peut être totalement anonyme : tout cela ne nuit en rien à l'existence de l'œuvre[4].

Nous nous intéresserons ici à l'œuvre de Rafael Chirbes qui est peuplée de personnages-écrivains mais aussi écrivants au sens où l'entend Roland Barthes lorsqu'il propose « une typologie comparée de l'écrivain et de l'écrivant[5] ». Selon Barthes, les écrivants apparaissent lorsque « à côté des

3. Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 97.

4. Jean-Claude Villegas, « Figures de l'auteur dans la littérature hispano-américaine contemporaine », *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine, Textes et contextes*, Collection « L'intime », n° 2. <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document.php?id=223 ISSN - 2114-1053> [consulté le 22/03/2016].

5. Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris : Seuil, 2015 [1964], p. 152-159.

écrivains proprement dits, il se constitue et se développe un groupe nouveau, détenteur du langage public[6] ». Dès lors les écrivains ne sont plus « les propriétaires incontestés du langage[7] ».

Dans les romans de Chirbes, de nombreux écrivains cohabitent au sein d'un même texte et instaurent un dialogue. Ils sont torturés ou détestables et traduisent un rapport complexe à l'écriture et, au-delà, à la littérature ; tous, à leur façon, sont et ne sont pas Rafael Chirbes. Ils permettent une représentation du travail d'écriture en train de se faire, qu'il soit couronné de succès ou voué à l'échec. Dans des cas extrêmes, ce personnage peut être atteint d'agraphie. Entre l'écrivain comblé et l'écrivain atteint du syndrome de la page blanche, tout un éventail de situations existe auquel il faut ajouter ces intellectuels-écrivants qui se caractérisent par une activité scripturale.

Tous apparaissent comme des personnages de fiction – ils ne renvoient jamais explicitement à des auteurs réels –, ils sont le plus souvent romanciers, parfois poètes ou biographes, professeurs d'université ou critiques littéraires : c'est le cas dans *Mimoun* (Anagrama, 1988)[8], *En la lucha final* (Anagrama, 1991)[9], *Los viejos amigos* (Anagrama, 2003)[10], *Crematorio* (Anagrama, 2007)[11], *En la orilla* (Anagrama, 2013)[12]. L'étude portera sur ces cinq romans car les personnages-écrivains y tiennent un rôle essentiel, dans la diégèse ou dans la narration. Néanmoins, dans tous les autres romans, l'activité d'écriture est présente à travers des personnages qui sont plutôt des « écrivants[13] ». Notons également l'omniprésence des personnages en rapport avec la création, notamment les peintres et galeristes dont l'analyse permettrait de prolonger la réflexion. Dans le dernier roman de Chirbes, publié à titre posthume en 2016, *París-Austerlitz* (Anagrama), le narrateur est un jeune peintre saisi dans une

6. *Ibid.*, p. 153.

7. *Ibid.*, p. 152.

8. Désormais abrégé en *M*.

9. Désormais *ELLF*.

10. Désormais *LVA*.

11. Désormais *C*.

12. Désormais *ELO*.

13. Dans *La buena letra*, par exemple, le rôle de l'écriture est capital, comme le laisse augurer le titre. Alors que la narratrice produit un discours oral, une anamnèse, sa belle-sœur incarne cette belle écriture considérée comme « el disfraz de la mentira », Rafael Chirbes, *La buena letra*, Barcelona : Anagrama, 1992.

activité d'écriture, de prise de notes. Le couple qu'il forme avec l'ouvrier français, Michel, reproduit un schéma que nous allons fréquemment trouver parmi les personnages-écrivains (l'homme de culture issu d'une classe sociale favorisée face à l'ouvrier).

Nous commencerons par tracer les contours d'une typologie de personnages-écrivains tels qu'ils apparaissent sous la plume de Rafael Chirbes et qui se résume à une opposition entre deux modèles fortement hiérarchisés du fait des modalités de leur présence dans les récits. Nous nous intéresserons ensuite à la présentation de leur « atelier d'écriture », des coulisses de la création, pour comprendre quel discours politique – de type marxiste – porte R. Chirbes sur le monde de la culture.

Typologie des personnages-écrivains/écrivants à l'œuvre

Malgré leur grand nombre, les personnages saisis dans une activité d'écriture se réduisent à deux types qui se construisent en opposition : insuccès *vs* succès.

Les personnages condamnés à ne pas connaître le succès s'élaborent à partir du mythe de la malédiction de l'écrivain[14], de la figure du poète-maudit qui se cristallise autour de figures d'écrivains en crise (personnelle et/ou de l'écriture) qui sombrent dans des formes d'autodestruction et adoptent des conduites déviantes et/ou suicidaires. Les autres correspondent à la figure de l'écrivain qui écrit dans le but avoué de connaître la gloire et la prospérité, quitte à renoncer à toute idéologie ou à devenir un imposteur (le cas extrême étant la figure du plagiaire narcissique[15]).

14. Sur le mythe de la malédiction de l'écrivain, voir Pascal Brissette qui considère que « La pauvreté, la persécution et la maladie représentent donc le socle topique à partir duquel a pu s'ériger une croyance dans le pouvoir bienfaisant de la souffrance sur la création littéraire et artistique ». Selon ses propos, ce mythe « se forme autour du noyau topique *malheur / légitimité* et son sujet est l'homme de lettres. Ramené à ses termes les plus simples, il est l'"histoire" d'un écrivain dont le génie (inné) entraîne le malheur ou qui découvre justement son génie par le moyen de la souffrance. […] L'émergence de ce mythe, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, est préparée par une multitude de discours où s'opèrent déjà les connexions topiques entre les formes diverses du malheur intellectuel (maladie, misère, persécution) et celles, diverses aussi, de leur valorisation (sagesse, vertu, sensibilité, génie, etc.) », Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *COnTEXTES*, Varia, mis en ligne le 12 mai 2008. <https://contextes.revues.org/1392#tocto1n1> [consulté le 23/03/2016].

15. Voir la typologie du plagiaire que dresse Hélène Maurel-Indart, *Petite enquête sur le plagiaire sans scrupule*, Paris : Ed. Léo Scheer, 2013, en particulier p. 14-15.

Parmi les exemples du premier type, nous trouvons le narrateur de *Mimoun*, Manuel, qui fuit l'Espagne de la Transition pour trouver refuge au Maroc où il espère, en vain, achever un projet de roman ; Manuel Weizer – qui meurt à Manille en laissant de précieux manuscrits et sera victime de deux plagiaires – et Ricardo Alcántara, le plagiaire narcissique démasqué, dans *En la lucha final* ; le romancier Carlos dans *Los viejos amigos* et Federico Brouard dans *Crematorio.* Soit six personnages en mal de reconnaissance. S'ils ont connu la gloire, ils sont dans une phase de décadence et en panne d'inspiration ; s'ils aspirent au succès, ils ne le connaissent pas, en dépit d'une éthique parfois discutable[16]. Parmi les exemples du second type, nous trouvons, dans *En la lucha final*, Tomás Beltrán (le plagiaire impuni de Manuel Weizer), José Bardón (*catedrático* et romancier à succès) ainsi que le jeune narrateur-romancier anonyme ; dans *Los viejos amigos*, Laura et Elvira ; dans *Crematorio*, Juan Mullor (autre *catedrático* et biographe de Federico Brouard), dans *En la orilla*, Francisco Marsal (ses articles sur le vin et la gastronomie lui ont apporté la reconnaissance et il écrit un ouvrage sur les traditions de sa région). Ces sept personnages-écrivains font de la gloire leur seul moteur, ils s'adaptent à la loi du marché, connaissent la fortune et sont des représentants du capitalisme.

Ce rapide repérage révèle que la plupart des romans de Rafael Chirbes font cohabiter ces deux types d'écrivains aux modes de vie et aux aspirations antagoniques, ce qui permet d'instaurer un dialogue entre eux (sauf dans *Mimoun*) et d'introduire un discours métalittéraire souvent critique sur la littérature et son monde. Cette co-présence est aussi une façon de souligner que tout écrivain (y compris Chirbes) est habité par cette tension entre l'écrivain malheureux – qui renvoie au génie dans l'imaginaire collectif – et le désir de reconnaissance publique – qui peut se traduire par l'accès à la renommée.

Si, en termes quantitatifs, nous remarquons un relatif équilibre, avec une légère supériorité numérique pour le succès social, ce n'est qu'une apparence aisément démentie car ses représentants occupent le plus souvent une position marginale dans le récit : seul le narrateur principal et anonyme de *En la lucha final* est narrateur homodiégétique ; il devient le dépositaire de la mémoire des autres personnages et s'emploie à écrire leur histoire. En revanche, dans *Mimoun*, par exemple, Manuel est un

16. « No, Carlos, no se puede confiar en ti. Venderías a Lenin por una buena novela, por escribir una buena novela; a tu padre, si viviera, venderías » (*LVA*, p. 11).

narrateur autodiégétique. Dans *En la lucha final*, Ricardo Alcántara est un des personnages principaux et une partie du roman reproduit son journal intime ; il donne sa version de l'histoire au jeune narrateur anonyme alors que Tomás Beltrán est le grand absent de la diégèse. La voix de Carlos (en première personne) est prépondérante[17] dans le roman choral *Los viejos amigos* alors qu'Elvira assiste au dîner sans que l'instance organisatrice daigne lui accorder le droit à la première personne ; Laura, pour sa part, est un personnage dont il est à peine question. Dans *Crematorio*, autre roman choral, la voix de Federico Brouard est plus présente que celle de Juan Mullor. Dans *En la orilla*, Francisco, qui incarne la réussite sociale, n'existe que par ce qu'en dit Esteban, le narrateur principal autodiégétique. Ce sont donc les écrivains déchus, décadents, pauvres qui occupent le devant de la scène, sans être pour autant des personnages-écrivains apparemment valorisés.

R. Chirbes se projette dans les deux types, en prêtant à tous ces personnages des éléments de sa biographie. Il est inutile de faire une liste exhaustive des nombreux biographèmes mais certains traits récurrents ou particulièrement saillants méritent d'être relevés. L'homosexualité, par exemple, est une caractéristique des personnages-écrivains du type maudit, vécue comme une sexualité marginalisante. Le seul hétérosexuel, Carlos, a divorcé ; son mariage et sa paternité sont vécus comme des échecs. Les autres sont hétérosexuels, avec une représentation de l'hétérosexualité comme le mode de la domination. José Bardón est un des meilleurs exemples : il est le mâle dominant, prestigieux professeur d'université qui séduit une infirmière et la met à son service en l'épousant en troisièmes noces. Par ailleurs, le narrateur de *Mimoun* passe une année au Maroc comme l'a fait Chirbes ; Francisco, dans *En la orilla*, est expert en vin et gastronomie, il écrit dans la revue *Vinofórum* comme Chirbes dans la revue *Sobremesa* entre 1984 et 2007. L'auteur prête également des caractéristiques aux œuvres de ses personnages qui pourraient qualifier ses propres romans. Rita, dans *Los viejos amigos*, dit de Carlos-écrivain :

> […] en sus libros, el amor era « un intercambio de líquidos, un lubricante ». Se refería a la saliva, al semen, a los flujos y decía que formaban parte de la « economía animal, para que la reproducción se lleve a cabo con el mínimo esfuerzo ». Según él, eso era el materialismo […], se defendía diciendo que no tienen que ver las opiniones que expresan los personajes de una novela con lo que el escritor mantiene en la vida normal. (*LVA*, p. 53)

17. Quatre séquences lui sont consacrées dont l'*incipit*.

Cette citation rappelle la sexualité telle qu'elle est vue par un autre personnage-écrivain, Federico Brouard[18], qui se fait voyeur lorsque la maladie bride sa propre sexualité et qu'il devient ce « mirón que contempla […] cómo se machihembran los dos cuerpos, el sucio animal que tiene dos espaldas […], la araña, el octópodo que se levanta y cae sobre la cama, el animal dañino » (*C*, p. 323) ; peu après, il est question des bruits que produit le couple observé : « se oye el ruido que hace al sorber, carne, saliva, flujo » (*C*, p. 326). Le parallélisme entre le roman de R. Chirbes et celui de Carlos – et donc entre l'écrivain réel et le romancier fictionnel – est facile à établir. Néanmoins ces personnages ne sont jamais qu'en partie des *alter ego* de l'auteur et le multiperspectivisme adopté dans la plupart des romans est utilisé par R. Chirbes pour se fragmenter en de multiples facettes, parfois irréconciliables, qui traduisent la complexité du sujet et les sentiments contradictoires qui l'habitent. Il reconnaît d'ailleurs volontiers que le traitement qu'il impose à ses personnages écrivains ou intellectuels relève d'un jeu avec lui-même et qu'il lui permet en même temps de dénoncer les abus de la littérature, de ses acteurs et du marché éditorial, milieu dont il a toujours cherché à se protéger en se maintenant à l'écart de la vie littéraire et en refusant les excès de la médiatisation. À la question que lui pose José Manuel López de Abiada – « Entre los personajes que peor salen en *Crematorio* figuran los críticos literarios y los escritores » –, il répond : « Sí, aparte de ser un juego irónico, de autocastigo. Creo que en nombre de la literatura y de la estética se cometen atrocidades, injusticias que indignan. La literatura es un paraguas que también protege y pone a resguardo a mezquinos y a canallas[19] ».

18. Les propos que tient J. Mullor sur la sexualité en général et sur l'homosexualité vue par F. Brouard ne sont pas sans rapport avec la vision de la sexualité transmise par les romans de Rafael Chirbes : « Brouard, con su toque vieja escuela, está convencido de que no hay homosexualidad que pueda vivirse de forma armónica, feliz; yo diría que no hay sexualidad que pueda vivirse de forma armónica » (*C*, p. 346). Une étude plus approfondie du personnage de F. Brouard permettrait de montrer qu'il est, en partie, un *alter ego* de Rafael Chirbes, un *viajero sedentario*, comme le définit Juan – « hay que ver la cantidad de sitios en que ha vivido este hombre que hoy se disfraza de sedentario » (*C,* p. 345) – en faisant une discrète allusion au livre de Chirbes intitulé *El viajero sedentario*. On reconnaît Chirbes également dans le rapport entre Federico et l'écriture : « Dice Brouard que cada vez que termina una obra suya cruza las manos y sabe que está muerto hasta que le dé por empezar otra » (*C*, p. 345) ; ou encore dans son intransigeance passée face aux compromissions : « el que no se ha casado con nadie, ni con el poder ni con la literatura » (*C*, p. 337).

19. José Manuel López de Abiada, « Entrevista a Rafael Chirbes », *in* Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada, *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael*

Tous ces personnages empruntent donc des traits à R. Chirbes et se font porte-parole de ses idées, mais aucun ne fait de l'écriture une expérience heureuse et du succès une expérience respectable d'un point de vue éthique. Il convient alors de s'interroger sur le sens accordé aux pratiques de l'écriture représentées dans ses romans.

Origines et pratiques de l'écriture : la vision marxiste de Rafael Chirbes

Nous ne nous intéresserons pas au discours explicite sur la littérature – très présent – mais plutôt au discours qu'introduisent ces personnages-écrivains placés dans un système d'opposition de par leur appartenance sociale ou grâce au dévoilement de leur atelier d'écriture.

Commençons par illustrer l'antagonisme de classe. Parmi les écrivains malheureux, nous savons que Carlos vient d'une famille ouvrière et qu'il vit ses années de jeune adulte dans un état de grande précarité ; dans *Crematorio*, Federico Brouard a eu une enfance malheureuse, sous le signe d'une profonde détresse sociale, battu par un père alcoolique qui finit par se suicider. Ce F. Brouard est issu d'une famille d'origine belge et son grand-père était potier, activité manuelle, qui renvoie à la création et plus précisément à la création originelle. À l'opposé, dans *En la orilla*, Francisco Marsal a grandi dans une riche famille phalangiste caractérisée par une accumulation de biens. Les personnages-romanciers qui connaissent le succès mais viennent, en revanche, d'une classe défavorisée sont les traîtres, ceux qui tournent le dos à leur classe d'origine et la trahissent en adoptant les comportements de la domination. L'exemple le plus parlant est celui de José Bardón qui est issu : « de una familia modesta y tuvo que luchar desde el principio [...] Estudió con ayuda de becas y se vio obligado a trabajar durante toda la carrera ». Il devient un « prestigioso catedrático de literatura y [...] novelista de moda » (*ELLF*, p. 54).

La caractérisation de ce groupe de personnages-écrivains introduit un discours qui prend appui sur un hypotexte marxiste, marqué par des oppositions telles qu'abondance *vs* dénuement, domination et exploitation *vs* soumission. La prose de R. Chirbes rend compte de ces relations de façon souvent métaphorique et en recourant à des procédés stylistiques qui relèvent de l'accumulation pour traduire l'obsession du capital et la

Chirbes, Madrid : Verbum, 2011, p. 19.

voracité des classes dominantes. Dans *Los viejos amigos,* voici, par exemple, la présentation que fait Pedro de Elvira, romancière, et de son rapport au savoir (un des privilèges de classe) :

> Aprender como una de las variables de la voracidad contemporánea, no como sinónimo de saber, sino de acumular, de tener más que, de estar por encima de. Elvira bebe manzanilla, bebe literatura, bebe arte. Saber deprisa: la necesidad de saber, la necesidad de comer y beber, vivir varias vidas, devorar vidas ajenas, comerte a los demás a bocado limpio. Por eso es bueno estar atenta, escuchar meter en la propia biografía la biografía de los demás, incorporar a la propia vidas ajenas, devorar, vampirizar, comulgar, época en que a los asesinos en serie se les descubre una despensa llena de chacinas humanas, cajones congeladores llenos con los sesos y vísceras de sus víctimas. Hannibal Lecter, el asesino de nuestro tiempo caníbal. Elvira y Lalo y Juanjo, los cachorros herederos genéticos de una generación famélica, practican la depredación, el neocanibalismo[20]. (*LVA*, p. 88)

La fréquence des répétitions y est particulièrement visible, grâce aux accumulations de verbes d'actions à l'infinitif, aux allitérations, aux anaphores. Les métaphores finales de la prédation et du cannibalisme renvoient au capitalisme par la suggestion de la dévoration, de l'engloutissement, mais aussi par l'effet de paronomase qui lie « canibalismo » et « capitalismo ». Ces personnages placés au sommet de la hiérarchie sont vus comme des prédateurs *via* une autre métaphore de type alimentaire qui convoque l'idée de l'absorption d'une classe par l'autre, rendant vain tout désir de lutte des classes : celle des relations trophiques[21]. Cette dernière est particulièrement adaptée à la représentation des rapports sociaux considérés comme des rapports de domination puisqu'elle permet d'opposer le niveau

20. En outre, à la page précédente, Elvira est présentée comme une romancière qui, contrairement à Carlos, nie l'existence d'une tradition littéraire espagnole, alors que l'on connaît l'admiration de R. Chirbes pour les classiques. L'avis de Pedro – « es como si […] hubiera[n] inventado [le narrateur pense, entre autres, à Elvira] el año pasado el arte » (*LVA*, p. 87) – est une dure critique ; c'est l'auteur R. Chirbes qui s'exprime par le truchement du personnage de Pedro.

21. La métaphore de la chaîne trophique est présente, par exemple, dans *Crematorio* lorsque F. Brouard dit au sujet de la bonne santé (incarnée selon lui par Rubén Bertomeu) : « Me ha costado mucho tiempo darme cuenta de que la salud es el resultado de una cadena de actos de depredación. Eres sano, porque tus antepasados se han comido felizmente a otros, porque tú te has comido cuanto ha caído en tus manos, porque vas a lo tuyo, cuidas tus procesos digestivos, rehúyes cuanto no te alimenta, todo lo que perjudica tus digestiones. Cadena trófica » (*C*, p. 306).

bas de la pyramide – celui des « producteurs » autotrophes – au niveau supérieur – celui des « consommateurs » hétérotrophes, qui se nourrissent des producteurs.

Ce n'est pas un hasard si ces prédateurs insatiables de la culture entrent fréquemment en relation avec le monde de la cuisine, voire de la gastronomie. Lorsque José Bardón évoque sa pratique d'écriture, il refuse de se livrer arguant que « resulta casi humillante enseñar el interior de la cocina » (*ELLF*, p. 53). L'emploi de ce terme – « cocina » –, qui renvoie à des « recettes », au mélange des ingrédients, pour désigner son « atelier », rend le lecteur plus suspicieux qu'admiratif de l'écrivain. J. Bardón est, d'ailleurs, totalement discrédité par tous les propos que portent sur lui les autres personnages qui le considèrent comme le pire de tous, pire que le plagiaire Alcántara. Le rapport entre l'écrivain et la cuisine est également important dans *En la orilla* car le personnage de Francisco a d'abord connu la gloire en publiant des articles dans une revue de vin et de gastronomie, ce qui lui vaut des moqueries de la part d'Esteban, son ami d'enfance et rival amoureux :

> [...] mi amigo de juventud, nuestra eminencia local: cuando aquí bebíamos vino de la cooperativa de Misent y encargábamos las paellas en algún merendero, él era periodista en Madrid, en una revista de tirada nacional, *Vinofórum*, además de copropietario de un restaurante de moda. [...] experto en vinos y escritor de libros de cocina y de artículos y libros de viajes. (*ELO*, p. 181)

De retour à Olba, le village de son enfance, il achète la plus belle maison, acquiert un voilier et entreprend une œuvre d'écrivain-anthropologue mais la présentation que propose Esteban est très caricaturale ; il en fait un anthropologue d'opérette ridicule : « un estudioso con cámara de fotos, cazamariposas y magnetófono » (*ELO*, p. 59). Le livre que Francisco est en train d'écrire, en se documentant sur les coutumes de son village, comme il se documenterait sur les jivaros – ce qui met en relief à quel point il est devenu étranger à son propre village – sera : « una enciclopedia de la despensa y cocina de la zona, más de mil páginas, un ejercicio literario y de investigación » (*ELO*, p. 267).

En revanche, R. Chirbes rend hommage, à sa façon, à la classe ouvrière par le biais d'écrivains qui peuvent être mis en rapport avec des travailleurs manuels du domaine de la construction (en particulier, le menuisier de *En la orilla*), vus comme des artisans qui œuvrent dans un atelier connu du lecteur. Ces personnages sont définis par leur rapport à l'écriture

et ne reçoivent pas le même traitement que les personnages dominants. Les « écrivains maudits » ont une relation fusionnelle avec l'écriture et rappellent les écrivains « intransitifs » de Roland Barthes alors que les autres se rapprochent du type « transitif » des « écrivants ». Le narrateur de *Mimoun*, Manuel, est en effet assimilé à ses brouillons et à ses notes de lecture :

> Yo no era más que un montón de papeles a medio escribir encerrados en aquellas húmedas cajas de cartón. También había subrayado ciertas frases en los libros que allí guardaba, y eso era parte de mí[22]. (*M*, p. 72)

Dans *En la lucha final*, Manuel Weizer est caractérisé par son vieux stylo-plume en or qui traduit la fascination de R. Alcántara et introduit un contraste avec l'apparence physique déplorable du propriétaire ; mais surtout cette « plume » toujours en mouvement, métonymie de l'écriture, constitue le prolongement de la main :

> Todas aquellas hojas habían sido escritas por la misma mano [...] La misma pluma había trazado aquellos millones de letras [...] Se notaba la personalidad de la pluma en el vaivén de las líneas, en los estrechamientos y alteraciones de determinados rasgos, en la monotonía que empastaba uniformemente el dibujo de las letras pegadas en los estratos amarillentos de las montañas de papel, tan iguales entre sí que parecía que iban a expresar una sola y obsesiva idea, una frase idéntica repetida un infinito de número de veces. Los millones de letras. La pluma que las había trazado. La mano, la mano que había arrastrado la pluma. Cerré los ojos y volví a ver la mano de Manuel Weizer arrastrando temblorosa la vieja Parker de oro [...]. (*ELLF*, p. 108-109)

Ces deux personnages sont des exemples particulièrement intéressants dans la mesure où ils se prénomment Manuel, ce qui, étymologiquement, renvoie à Dieu et donc à la création – Manuel signifie « Dieu est avec

22. Manuel est aussi un lecteur, ce que doit être avant toute chose l'écrivain, si l'on en croit les première et dernière règles du décalogue de R. Chirbes : « 1. La primera regla es leer, leer, leer y leer. Necesitas conocer la cadena milenaria de la literatura en la que no serás más que un pequeño eslabón. La mayor estupidez de un escritor es creer que está inventando un arte sobre el que tanta gente ha trabajado y reflexionado. […] 10. […] escribas o no, sigue leyendo. Lee y lee y lee. Ya te lo he dicho. Somos pequeños eslabones de una cadena deslumbrante: la literatura. Somos alumnos torpes de una colección de grandísimos maestros », Rafael Chirbes, « Diez reglas para escribir », *in* Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada, *op. cit.*, p. 489 et 491.

nous » – et, par effet de paronomase, Manuel se rapproche de « manual » et donc aussi de la main, celle de l'écrivain, celui que Roland Barthes voyait déjà comme un travailleur :

> l'écrivain est 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 (de composition, de genre, d'écriture) et des normes artisanales (de labeur, de patience, de correction, de perfection)[23].

L'écrivain authentique est donc pour R. Chirbes un travailleur manuel qui fait partie des ouvriers, de ceux qui *œuvrent*. Dans le même roman, Ricardo Alcántara livre grâce à la transcription de son journal intime, des informations sur son rapport à l'écriture manuscrite. Il y exprime de véritables préoccupations vis-à-vis de la création, un désir d'écriture mû par la nécessité, la mauvaise conscience du plagiaire, le non-renoncement à trouver sa propre voix. C'est un personnage hanté par l'obsession de l'écriture :

> *7 de julio*.
> […] He empezado a escribir. Escribo y rompo. Lucho por encontrar mi voz por encima de los papeles de MW. El me ayudará a empezar, pero después voy a tener que continuar yo solo.
> Cuando salí de Madrid pensaba que mi único objetivo era ser escritor. Ahora, desde que he regresado, vuelvo a sentirme obsesionado por la escritura. (*ELLF*, p. 132)

Si la main n'apparaît pas dans la lettre du texte, nous ne devons pas oublier que nous sommes censés lire un manuscrit, le journal écrit par Ricardo sur les pages d'un cahier lors de son retour à Madrid.

À l'opposé, José Bardón est toujours armé de son stylo-plume Mont-Blanc comme attribut de sa réussite sociale ; il est présenté comme un homme méthodique. Par l'intermédiaire du récit que Concha, sa troisième femme, a fait au narrateur, nous découvrons le rituel qui entoure son activité d'écriture :

> Afilaba los lápices, rellenaba la pluma y acariciaba las tapas del cuaderno […] acostumbraba a soplar sobre la superficie de la mesa, intentando eliminar unas motas de polvo que sólo existían en su imaginación […]. Sólo una vez concluido ese ritual, una

23. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 153.

> vez convencido de que todo estaba en su lugar, se sentía capaz de escribir. (*ELLF*, p. 53)

Dans *En la orilla*, le portrait qu'Esteban brosse de Francisco, situé au sommet de la pyramide trophique, est celui d'un écrivain-écrivant, terré dans sa chambre, profitant du calme de la nuit, reprenant, là encore, un stéréotype de la création :

> Francisco sentado ante su escritorio de palosanto rellena cuartillas, o teclea en el ordenador, escribe la novela o las memorias que le alcanzarán el prestigio que la agitación de estos pasados años no le ha permitido tocar. Cartas de vinos, reseñas de libros, críticas de restaurantes […], trabajos menores que no te permiten pasar a esa posteridad que los más ambiciosos reclaman […] Al anochecer se encierra en casa. Dice que se pone a trabajar, aunque yo creo que la clausura […] obedece más bien a cuestiones de imagen. (*ELO*, p. 173-174)

Francisco adopte une conduite qui rappelle le mythe de la solitude de l'écrivain, mais il adopte surtout une posture, une « pose » d'écrivain. On est face à une représentation, à un jeu d'acteur et non pas dans l'authenticité. Francisco ici, comme Juan Mullor ou José Bardón ailleurs, est un professionnel de l'écriture et non pas un créateur. Les métiers plus manuels auxquels sont associés les trois personnages, quand ils le sont, ne sont pas d'ailleurs très nobles car ils ne renvoient pas à la création mais à la destruction : par exemple le boucher[24] ou le plombier-Juan Mullor, celui qui dépèce les œuvres ou en explore la « tuyauterie » (*C*, p. 351).

Ce sont bien ces écrivains professionnels qui sont malmenés dans l'œuvre de R. Chirbes, ceux qui sont animés par des désirs de gloire, de reconnaissance et d'argent. Ils sont moins vus comme des écrivains à l'œuvre qu'à travers une fonction-auteur ; il est question de leurs publications mais assez peu du processus d'écriture qui leur permet de voir le jour ou alors celui-ci est considéré comme une (im)posture d'auteur. Ils arrivent sur la scène sans que l'on sache ce qui se passe vraiment dans leur atelier, à supposer qu'ils en aient un, au-delà de la cuisine où certains puisent des recettes. Ils incarnent la culture comme instrument de domination, une idée omniprésente sous la plume de R. Chirbes, qu'il emprunte à Walter

24. Dans *Crematorio*, J. Mullor reconnaît : « sería incapaz de inventarme un personaje […] pero sé hacer picadillo las novelas que escriben otros » […] ou encore « sólo Dios sabe[n] hacer corderos, pero los carniceros los despiezan estupendamente para que nos los comamos. Yo soy un buen carnicero […]. La gente se come con excelente apetito las novelas que yo les descuartizo » (*C,* p. 117).

Benjamin. Ils sont opposés à ceux qui manient le crayon, la machine à écrire, remplissent des pages et des pages de brouillon, dans la souffrance, sans connaître le succès ou de façon sporadique ; ceux qui refusent d'entrer dans le système sont condamnés à l'exil et à la mort. Le lecteur est en empathie avec ces derniers par la douleur qu'ils incarnent, même quand leur morale, vue par d'autres, est douteuse. Cette souffrance renvoie au prototype de l'écrivain maudit, à « [c]es hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front. L'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé d'eux et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres ». Cette phrase de Baudelaire sert d'épigraphe à *Crematorio* et, à l'intérieur du roman, la même citation est prévue par Juan Mullor pour ouvrir la biographie de F. Brouard, nous invitant à jeter des ponts entre les deux niveaux de fiction.

Ces écrivains-artisans sont à l'image d'Esteban, le menuisier – « carpintero » dans le texte original –, celui qui, d'après Francisco, « rechazó las vanidades del mundo para abrazar esa profesión de gente que elige la sencillez de los márgenes, los santos, carpintero como San José, el buen artesano[25] ». Bien que non-écrivain[26], il incarne et résume toutes ces figures d'écrivains maudits ou déchus puisqu'il a mis en faillite la prospère entreprise familiale en aspirant à une vie meilleure mais surtout en trahissant la volonté de son père de rester en marge du capitalisme et donc du cannibalisme[27]. Incapable de vivre en se sentant responsable du chômage de ses employés, il choisit de planifier son suicide, ainsi que la mort de son père et de son chien, et parcourt le marais, en quête du lieu idéal pour

25. Ce rapport entre le « carpintero » et l'écrivain (la création) n'est pas nouveau dans l'œuvre de Chirbes. Déjà dans *Crematorio* Juan Mullor valorise le travail artisanal et souligne que « la mitología cristiana eligió para padrastro de Dios a un carpintero, no a un filósofo, ni a un poeta, ni, por supuesto, a un soldado, un político y ni siquiera a un cura » (*C*, p. 112) ; ces propos anticipent le choix du personnage-menuisier de Esteban dans *En la orilla*. Mais la vision de ce dernier n'a pas la même connotation : « La profesión del cornudo, me digo yo » (*ELO*, p. 204).

26. Il est néanmoins un lecteur, qualité première de l'écrivain comme s'est souvent plu à le rappeler Chirbes. Voir note 22.

27. Il souligne l'intérêt qu'ont toujours suscité les livres russes dans sa famille et les convictions inébranlables de son père d'obédience marxiste : « La lucha de clases. Mi padre se negó siempre a ampliar la carpintería. Se aceptan los encargos que podemos hacer. Nada más. No vivimos del trabajo de los demás, sino del nuestro. No explotamos a nadie » (*ELO*, p. 49).

mourir. Comme ses homologues écrivains, il porte le mot *guignon* sur le front et R. Chirbes en fait la victime expiatoire du capitalisme, un héros :

> Y si le puse Esteban es porque es el protomártir del cristianismo y, [...] de esa religión de la que se dice en *Crematorio* que no honra a sus muertos, porque los que fracasan en el capitalismo son olvidados, despreciados. [...] Este es un santo del capitalismo, es un mártir [...]. Es un héroe de nuestro tiempo[28].

Avec l'écriture de *En la orilla*, c'est un hommage que Chirbes rend à la classe ouvrière, aux héros du capitalisme, réalisant le roman social que Rubén Bertomeu préconisait dans *Crematorio* :

> [...] también el capitalismo exige su ración de héroes, de mártires, a los que además condena al silencio [...] el capitalismo convierte a sus mártires en proscritos. [...] tu marido [dit-il à sa fille, Silvia] tan interesado por la literatura realista, por la novela social, tiene ahí un buen tema. (*C*, p. 30)

En revanche, l'autre type d'écrivain s'incarnerait dans le personnage de Francisco, le rival, l'ennemi de classe, qui représente le capitalisme triomphant. Lorsqu'Esteban gaspille le peu qu'il a, Francisco, au contraire, amoncelle :

> No me daba cuenta y resultaba que estaba gastando las escasas provisiones que la providencia me había puesto en el morral. Pero eso es olvidar que su turbo se movía alimentado por la gasolina de primera calidad que le inyectaban los padres. [...] Pero, además de eso, y quizá por eso, él tenía un proyecto. Viajar, follar, tomar drogas, ver cine, oír música, discutir de esto y aquello con unos y con otros, formaba parte de eso que Marx llama la acumulación primitiva de capital. [...] Seguramente más fácil cuando tu acumulación no es precisamente acumulación primitiva, sino un incremento de segunda generación. (*ELO*, p. 195)

Les deux personnages forment donc un couple antithétique qui résume les deux types dégagés dans la première partie : le grand vainqueur du capitalisme *vs* la victime. Francisco, le mal nommé s'il renvoie à St François d'Assise, synthétise tous les personnages d'écrivains triomphants *vs* Esteban,

28. Teresa Barjau y Joaquim Parellada, « Rafael Chirbes, en Beniarbeig », *Ínsula*, n° 803, novembre 2013, p. 21.

au prénom soigneusement choisi, qui incarne, par son activité manuelle et son échec, tous les écrivains maudits.

Cette construction repose sur une vision marxiste du monde visible à travers les oppositions de classe mais aussi à travers l'éloge du travail manuel comme valeur qui se perd. La belle présentation des mains rugueuses du père d'Esteban en rend compte :

> Le miro las manos rugosas, dedos torcidos, callosidades, yemas irregulares, deformes, las manos herramienta que tantas veces han atenazado las mías […] ¿Conoces algún carpintero que no haya sufrido esas pequeñas mutilaciones? Benévolas heridas de una profesión apacible, el bueno de San José. [...] Las manos ya no tienen la importancia que tuvieron, fueron sagradas: servían para trabajar, pero también bendecían, consagraban, se les imponían las manos a los enfermos para sanarlos. A los artistas, escritores, pintores, escultores, músicos, en el lecho de muerte se les sacaba un molde de las manos. Se les sacaba. Fue. Fueron. Tuvieron. Han sido. Todo pasado. (*ELO*, p. 420)

La nostalgie est clairement perceptible dans la fin de cette citation et l'échec d'Esteban dans *En la orilla* renvoie à l'inadéquation entre les valeurs associées au travail et le monde néo-libéral dans lequel s'inscrit la diégèse. Ces valeurs ont souvent été revendiquées par Chirbes, en particulier dans le court texte qui clôt le volume *Por cuenta propia* où il compare son travail d'écrivain à celui des ouvriers de la construction, jugé supérieur, tant que le livre n'a pas trouvé sa forme « solide » (celle du livre abouti) qui le rapproche de la maison et fait de l'écrivain un ouvrier :

> Me digo que puedo discutir sobre la resistencia de los materiales con los obreros del bar, porque una casa y un libro son expresiones de la sorprendente dureza interior que guarda ese frágil animal humano al que cualquier accidente tumba[29].

Ce texte et le mot « travail » ont été choisis par R. Chirbes pour sa contribution au *Lexique Nomade* de la Villa Gillet (Christian Bourgois, 2008) et il s'en est expliqué en ces termes :

> Par ces temps sans dieux, le travail bien fait nous offre une planche de salut, voire un éventuel point de départ pour rétablir certaines normes, un raisonnable mètre de platine irradié. C'est mon avis, en tout cas, probablement parce que je reste attaché à ce principe de l'idéologie

29. Rafael Chirbes, « Trabajo », *Por cuenta propia*, Barcelone : Anagrama, 2010, p. 294.

> marxiste selon lequel le travail et son orbite nous rendent humains[30].

Le personnage-écrivain artisan véhicule donc, malgré son échec, les valeurs humanistes du travail, celles que les « écrivants » ont perdues ou délaissées. Le discours sur la littérature prend une dimension politique comme le révèle l'hypotexte marxiste souvent explicite. C'est bien le rapport de l'écriture au pouvoir qui est questionné, un sujet que R. Chirbes aborde également dans ses essais où il cite de nombreux penseurs influencés par le marxisme et où il propose une réflexion sur le *travail* de l'écriture : « Escribir es trabajar en la organización del lenguaje de una determinada manera », où il fait la distinction entre les

> escritores que están en el centro del escenario y [de] escritores marginales; [de] escritores que prolongan el lenguaje hegemónico y [de] los que buscan mirar desde otra parte, crear otra sintaxis narrativa, averiguar algo que está ahí y no se nombra: es cierto que los vencedores tienden a sorberlo todo, a arrastrarlo todo en el cortejo con que celebran su victoria, como nos ha enseñado Walter Benjamin[31].

L'analyse des deux types de personnages-écrivains omniprésents dans les romans de R. Chirbes, de leurs relations et du dialogue qu'ils instaurent permet de faire émerger ce discours politique derrière lequel se profile la figure d'un auteur impliqué qui renvoie clairement à R. Chirbes et à ses convictions d'écrivain.

30. Marta Martínez Valls, « Entretien avec Rafael Chirbes », *La clé des langues* <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entretien-avec-rafael-chirbes-fr--56609.kjsp?RH=CDL_ESP050000> [consulté le 13/04/2016].

31. Rafael Chirbes, « La estrategia del boomerang », *Por cuenta propia*, *op. cit.*, p. 15.

LA AVENTURA DE LA ESCRITURA EN *HOMBRES BUENOS*[1] DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

Marie-Thérèse Garcia
Université de Toulon

José-Carlos Mainer en *La escritura desatada* constata con cierto humor: «[N]o existe escritor que no sea un lector furibundo de lo que escriben los demás. Quien escribe contrajo, sin duda, esa infección crónica leyendo[2]». Obviamente Arturo Pérez-Reverte también se contagió de la enfermedad de la escritura frecuentando con asiduidad los libros y desde su entrada en literatura siempre se ha definido a sí mismo no como escritor sino como «lector que escribe libros[3]». En efecto, desde su ópera prima *El húsar*[4], este aficionado a la lectura no deja de rendir homenaje en su obra a los grandes narradores (Stendhal, Dumas, Galdós, Stevenson, Conrad, etc.) –la lista no puede ser exhaustiva– que forjaron su imaginario. Así anexiona en su territorio novelesco todo un patrimonio literario procedente de la cultura europea y americana, intentando con esa empresa borgiana que el microcosmos del libro refleje el macrocosmos de la biblioteca. Además, a la

1. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*. Madrid: Alfaguara, 2015.

2. José-Carlos Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: ediciones Temas de Hoy, 2000, p. 45.

3. Arturo Pérez-Reverte, «Me considero un lector que escribe libros», entrevista de Juan Cruz con Arturo Pérez-Reverte, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 3-4.

4. Arturo Pérez-Reverte, *El húsar*. Madrid: Akal, 1986.

hora de escribir, este fabulador nato tiene siempre presente en la mente al receptor, sin cuya colaboración ninguna obra se realiza plenamente. Como escritor nunca pierde el punto de vista del lector y en realidad siempre procura escribir la novela que le hubiera gustado leer. «[…] cuando me siento a escribir un libro lo abordo como lector, soy un lector que va a leer un libro que aún no conoce. […][5]», afirma ya en 1998. Y esto explica, según él, su éxito: «Quizá por eso la gente me lee. Porque reconoce a un hermano de raza, a un hermano de culto[6]». Estos vínculos que unen narrador y receptor los noveliza en *El club Dumas*[7] en que una parte de la intriga, verdadera metáfora de la lectura[8], cuenta las desventuras de un enamorado de los folletines de Dumas, Lucas Corso, que va construyendo su propia historia estableciendo falsas conexiones entre diversos hechos «por exceso de intertextualidad[9]», subrayando así el proceso de reelaboración novelesca que se verifica durante la lectura.

La complicidad con el lector y el deseo de compartir con él la experiencia de la escritura lo llevan durante la fase terminal de la redacción de *El tango de la Guardia Vieja*[10] (publicado en noviembre de 2012) a hacer entrar al lector internauta entre los bastidores de la creación literaria. De abril a octubre de 2012, el académico publica cada mes en un sitio Internet llamado *novelaenconstrucción*[11] el archivo de algunas etapas de la escritura, comunicando así aquellas huellas que antes se encontraban en los borrones y manuscritos, como lo explica Amancio Tenaguillo[12] al comentar lo que el ordenador ha cambiado en el acto creador. Mediante aquel archivo digital

5. Arturo Pérez-Reverte, «Me considero un lector que escribe libros», art. cit., p. 4.

6. *Ibid.*, p. 2.

7. Arturo Pérez-Reverte, *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara, 1993.

8. Véase Marie-Thérèse Garcia, « *Le Club Dumas* d'Arturo Pérez-Reverte ou une métaphore de la lecture » *in* Jordi Bonells et José García Romeu (sous la direction de), *Univers fictionnels dans le monde hispanique*, Université Toulon-Var, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Babel nº 19-2009, p. 71-91.

9. Arturo Pérez-Reverte, *El club Dumas*. *op. cit*., p. 457.

10. Arturo Pérez-Reverte, *El tango de la Guardia Vieja*. Madrid: Alfaguara, 2012.

11. < http://novelaenconstruccion.com > [consultado el 09/09/2013].

12. « Sur son site personnel l'écrivain met à disposition du lecteur internaute ces traces que l'on cherchait avant dans les brouillons et les manuscrits », Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Écrivain, artiste ou artisan ? Du processus créateur au microprocesseur », *in* Bernard Lafargue (dir.), *Figures de l'art n° 7, « Artiste / Artisan »*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2004, p. 485-498. *Figures de l'art*. <http://www.marincazaou.fr/esthetique/fig7/ecrivain_artiste_ou_artisan.pdf> [consultado el 20/01/2016].

Pérez-Reverte entreabre la puerta de su taller de escritor. En la pantalla convertida en una especie de cuaderno de apuntes que el autor titula «anotaciones», éste deja testimonio de las fotografías que le ayudaron a montar los escenarios de la acción: Buenos Aires, Niza, Sorrento; anticipa algunas entregas de la obra en devenir imitando los tráilers que anuncian las películas y confía también sus reflexiones sobre el acto de escribir. Esas anotaciones que parecen «pinceladas de un cuadro a cuya creación asiste el lector de manera privilegiada[13]», según Manrique Sabogal, preparan de cierto modo la imaginación del internauta a recibir el texto.

Lo que está en juego en esta forma de comunicación –que algunos podrían tachar de empresa de seducción con fines mercantiles– es una voluntad de acercamiento al lector, una necesidad de empatía con ese destinatario de carne y hueso cuya mirada da vida a la novela. Pues escribir y leer son para Pérez-Reverte dos caras de la actividad creadora y el libro es un lugar de encuentro. Ofrecerle al lector los dibujos preparatorios, centrar su atención sobre la génesis significa darle la ilusión de que es partícipe de la aventura de la escritura. El académico, muy consciente de la poderosa atracción que ejercen el microprocesador y todos sus avatares, en particular sobre la nueva generación «lectoespectadora», según la expresión acuñada por Vicente Luis Mora[14], apuesta por la mediación electrónica[15] para captar el interés de un lector potencial e introducirse en su imaginario. Se vale de los medios digitales para suscitar aquel deseo de leer del que nos habla Roland Barthes[16] y evitar así que la lectura se convierta en una actividad caída en desuso.

Una estructura especular

En *Hombres buenos* Pérez-Reverte propone al lector otra incursión al otro lado del espejo, un viaje por el envés del relato, integrando esta vez en

13. Winston Manrique Sabogal, «Pérez-Reverte novela una turbia historia de amor en momentos clave del siglo XX», <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/11/actualidad/1342031740_929884.html> [consultado el 21/02/2013].

14. Vicente Luis Mora. *El lectoespectador. Deslizamientos entre narrativa e imagen,* Barcelona: Seix Barral, 2012.

15. Ver Marina Montes, «¿Cómo escribe Pérez-Reverte sus novelas?», publicado el 09/05/2012, <http://www.literaturate.com/novela-construccion/ > [consultado en 2013].

16. Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984, p. 43-46.

la novela la relación de su trabajo de creador. Así, hace dialogar el texto y su construcción proyectando la imagen de un narrador – reflejo del autor–, y se dedica a mostrar cómo la página blanca se hace verbo desde el momento fortuito en que brota el germen que dará lugar a la fábula hasta el desenlace, pasando por las diferentes etapas de la creación. La narración se despliega en dos planos imbricados: ficción histórica –o intrahistórica– y metaficción[17]. Pasado y presente se responden en eco. En una parte cuenta una aventura con visos folletinescos, ambientada en el siglo XVIII: la expedición a París de dos miembros de la Real Academia Española, comisionados por sus eminentes colegas para comprar un ejemplar de la primera edición de la *Encyclopédie*, *ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* publicada por Diderot et D'Alembert. En la otra, cambia de nivel temporal y diegético relatando la génesis de la novela que está escribiendo sobre aquel viaje. Va explicitando a la vez la amplia documentación consultada para ambientar la acción en el Siglo de las Luces, reconstituir recorridos por el París dieciochesco, diseñar a los personajes, y evoca también las dificultades con las que se topa para llevar a cabo su proyecto novelesco. El relato es como una página con sus dos caras: el anverso, es decir el episodio intrahistórico contado y el reverso, o sea la prehistoria de la aventura narrada. Pérez-Reverte novela la labor del escritor atreviéndose a rasgar el velo de la ilusión novelesca y, sin embargo, explica en su cuaderno de apuntes publicado en Internet lo que significa desvelar el artificio del proceso creativo:

> Una de las cosas que aprendiste escribiendo y publicando novelas es lo peligroso que resulta un lector al que se le interrumpe cuando está leyendo a gusto, sumido en la historia que le cuentas, y tu torpeza narrativa, tu incompetencia técnica, le obliga a pensar demasiado sobre la manera en que la historia está dispuesta […][18].

¿Por qué asumir entonces el riesgo de un posible divorcio con un lectorado adicto a una trama llena de peripecias y de sobresaltos? ¿Por qué

17. Terminología utilizada: llamo metaficción al discurso narcísico o reflexivo sobre la novela que el narrador autoficcional está construyendo y ficción a la metalepsis o metadiégesis, es decir al relato puesto en abismo, producción del narrador. Tal elección permite evitar algunas ambigüedades que podrían surgir del prefijo «meta» aplicado a las dos partes de la novela. La metaficción es también autoficción; sin embargo, privilegio el concepto de metaficción, porque el narrador autoficcional se pone enteramente al servicio del comentario de la obra que está escribiendo.

18. Arturo Pérez-Reverte, «Un problema de estructura», archivo de agosto 17/08/2012, <http://novelaenconstruccion.com/2012/08/> [consultado el 09/09/2013].

revelar el andamiaje de la obra y decepcionar a un receptor acostumbrado a que le cuenten historias donde pasan cosas? Veamos, pues, cómo el autor, introduciendo a un narrador autoficcional y acogiéndose a una estructura especular, se las ingenia para mantener el interés y hacer que la ficción –o la escritura de la aventura– y la metaficción –o la aventura de la escritura– trabajen a la par para conformar una sola novela.

En las primeras páginas, que funcionan a modo de escena de introducción, el punto de vista privilegiado parece ser el de un novelista que está comentando el principio de una aventura novelesca recién ideada; así lo demuestran estas frases del íncipit:

> Imaginar un duelo al amanecer, en el París de finales del siglo XVIII, no es difícil. Basta con haber leído algunos libros y visto unas cuantas películas. Contarlo por escrito es algo más complejo. Y utilizarlo para el arranque de una novela tiene sus riesgos[19].

Le proporciona luego a un lector espectador unas anotaciones/acotaciones para plantar el decorado, precisando el alumbrado como si se tratara de un guión cinematográfico y presenta a los personajes que han de protagonizar la acción. Tras estas consideraciones metaliterarias, invita al lector a franquear con él un primer umbral narrativo:

> Lo que debe atraer nuestra atención son los dos hombres inmóviles uno frente a otro, de pie sobre la hierba húmeda del prado. […] Ninguno de los dos parece joven aunque estamos a demasiada distancia para apreciarlo. Acerquémonos un poco a ellos, por tanto. Observémoslos mejor[20].

La luz de los proyectores se centra entonces sobre aquellos dos personajes sin nombre dispuestos a batirse en duelo y la escena queda como parada, capturada en el momento en que las espadas se entrechocan, evidente guiño homenaje al final del capítulo VIII de la primera parte de *El Quijote* en que el ilustre manchego y el vizcaíno se quedan con las espadas alzadas. El narrador anuncia después una retrospectiva introducida por unos imperativos que atraen la atención sobre la construcción especular de la novela (escribir/contar): «Sigamos escribiendo, ahora. Contemos la historia. Sepamos qué ha traído a esos personajes hasta aquí[21]».

19. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, *op. cit.*, p. 11.

20. *Ibid.*., p. 12.

21. *Ibid.*., p. 13.

En el primer capítulo, defraudando las expectativas de un receptor convencido de que va a leer lo que pasó antes del duelo –en realidad tendrá que pasar más de 380 páginas para enterarse de lo que lo provocó y del final que tuvo–, el narrador escritor abandona el visor de la cámara tras el cual parecía estar. Sale al escenario en su entorno predilecto: una biblioteca, y, disfrazado de sosias del autor (pues es académico y ocupa el sillón de la letra T desde hace doce años como Arturo Pérez-Reverte), empieza en primera persona otra historia: la del encuentro fortuito con los veintiocho volúmenes de la *Encyclopédie* en la biblioteca de la Real Academia Española, es decir la prehistoria de la novela. El descubrimiento de esta obra magna en los anaqueles de la docta institución suscita inmediatamente en el escritor autorreflexivo, bibliófilo empedernido, una ingente sorpresa expresada por estas interrogaciones:

> Me pregunté cómo esa obra, que durante tanto tiempo había estado en el *Índice* de libros prohibidos, había llegado hasta allí. Cuándo y de qué manera. Los rayos de sol, que al penetrar por las ventanas de la biblioteca formaban grandes rectángulos en el suelo, creaban una atmósfera casi velazqueña en la que relucían los añejos lomos dorados de los veintiocho volúmenes en sus estantes[22].

El lector seguidor de la obra de Pérez-Reverte ya entrevé en estas líneas el argumento condensado de la novela y ya vislumbra, por el empleo nada gratuito del adjetivo «velazqueña» para definir la atmósfera que rodea los volúmenes, una narración envuelta de misterio con juego de espejos. No tardarán en verificarse estas intuiciones. Pues el clon del autor, deslumbrado por el hallazgo de aquellos libros, se lanza en una investigación consultando a sus colegas académicos y busca ansiosamente unas actas que dejen constancia de aquella adquisición. La curiosidad del escritor ficticio y su instinto de cazador de historias ponen en marcha su imaginario y operan como desencadenante del proyecto narrativo; lo confiesa el narrador en las líneas siguientes:

> Entonces, de pronto, supe la historia que deseaba contar. Ocurrió con naturalidad, como a veces suceden estas cosas. Pude verla nítida, estructurada en mi cabeza con planteamiento, nudo y desenlace: una serie de escenas, casillas vacías que estaban por llenar. Había una novela en marcha, y su trama me aguardaba en los rincones

22. *Ibid.*., p. 16.

> de aquella biblioteca. Esa misma tarde, al regresar a casa, empecé a imaginar. A escribir[23].

Sigue entonces una frase en bastardillas terminada por puntos suspensivos que sirve de umbral a la fábula metaléptica: «*Son veinticuatro, pero este jueves sólo asisten catorce…*[24]». Después de un blanco tipográfico, frontera entre las dos ficciones, la misma oración –escrita en caracteres romanos esta vez– se repite, reproduciendo gráficamente el efecto visual de un fundido encadenado: el momento en que la imagen se enturbia un instante para dejar paso a un *flash back*. De esta manera el autor abre un nuevo íncipit y el lector se ve entonces proyectado a finales del siglo XVIII presenciando un pleno de la Academia en que se vota para elegir a los dos «hombres buenos» que irán a París.

A partir de ahí ambas narraciones caminan juntas demostrando así que son como unas siamesas, inseparables y solidarias. No pueden existir una sin otra porque se legitiman una a otra. En efecto el narrador escritor ejerce todo su arte para simular que sin sus pesquisas encaminadas a establecer la verdad histórica sobre aquella estancia en París, le sería imposible relatar la aventura; intenta así disuadir al lector de pasar páginas para reencontrar la ficción. Imitando la técnica del folletín que tanto le sedujo en su infancia el autor entrega por partes su novela ya escrita e inventa a un narrador, su *alter ego*, que está creando dicha novela. Éste interrumpe la narración de los acontecimientos para comentar los obstáculos y las opciones que se le presentan en el momento de organizar el relato, alimentando de esta manera el suspense. Cada intrusión de la metaficción viene justificada por un problema narrativo que resolver: cambio de marco espacial, ajuste de la temporalidad, caracterización de un personaje principal o secundario, lógica de una acción.

Además de señalar las etapas de la construcción novelesca, la metaficción anti-ilusionista opera como estrategia narrativa para autentificar la reconstrucción del pasado que se da a leer en la fábula histórica; de esta forma, avala el realismo de la novela a pesar de que casi todo en ella es imaginado.

Las dos ficciones imbricadas –sólo un espacio en blanco en el texto las separa– trasladan al lector de la fábula a su trasfondo en un continuo vaivén,

23. *Ibid.*, p. 22.

24. *Ibid.*

provocando a veces cierto vértigo metaléptico y suscitando preguntas: ¿cuál es el relato primero? ¿El del viaje de los dos académicos a París, es decir, la narración de la búsqueda de un ejemplar de la *Encyclopédie*? ¿O el de la narración de la génesis de esa misma ficción, es decir, la historia del escritor en busca de la obra que está escribiendo, cuyo argumento es explicar la presencia de aquel libro prohibido en la Real Academia? En realidad las dos búsquedas se contestan a modo de eco en un dispositivo especular articulado en torno a la *Encyclopédie*, que hace de puente temporal entre pasado y presente. El libro y el narrador, cuyas existencias en el mundo real son incontrovertibles, acreditan a la vez el relato novelesco y, por supuesto, la metanovela.

El narrador autoficcional transmisor de la ética del autor

Sin embargo, como lo confiesa Pérez-Reverte en una entrevista concedida a *XL Semanal*: «La novela está llena de trampas, tanto cuando cuento cómo la he escrito como cuando desarrollo la trama. Son dos historias entremezcladas en las que hay realidad y ficción en ambas[25]». En este juego de mentira/verdad, el narrador, pieza maestra para manipular al lector, se presenta desde el íncipit de la metaficción con unas características obviamente autoficcionales, aunque nunca revela su nombre. El escritor de papel es un hombre de letras, experto en el habla de germanías como el autor real, cuyo discurso de recepción en la Real Academia Española se titula: «El habla de un bravo del siglo XVII[26]». Su obra recuerda la producción novelesca de Pérez-Reverte: *La estocada* (alusión bien clara a *El maestro de esgrima*[27]), *El enigma del Dei Gloria* (eco de *La carta esférica*[28]), y *El bailarín mundano* (guiño evidente a *El tango de la Guardia Vieja*[29]). El lector asiduo del novelista cartagenero se sonríe al descubrir que en la ficción, escrita por

25. Arturo Pérez-Reverte, «Cuando a la gente la acorralas, tiene dos caminos: resignarse a ser cordero o pelear», entrevista con Virginia Drake, *XL Semanal,* 08/03/2015, <http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20150308/arturo-perez-reverte-cuando-8203.html> [consultado el 08/10/2015].

26. «El habla de un bravo del siglo XVII», discurso leído el día 12 de junio de 2003 en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Arturo Pérez-Reverte y contestación del Excmo. Sr. Don Gregorio Salvador, Real Academia Española Madrid: Talleres Gráficos Palgraphic 2003.

27. Arturo Pérez-Reverte*, El maestro de esgrima*. Madrid: Mondadori, 1988.

28. Arturo Pérez-Reverte, *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara, 2000.

29. Arturo Pérez-Reverte, *El tango de la Guardia Vieja*. *op. cit*.

su clon, aparece un personaje secundario, el duque del Nuevo Extremo, tal vez el antepasado de la duquesa del Nuevo Extremo, procedente de la novela *La piel del tambor*[30], publicada veinte años atrás. Notemos también que durante el viaje a París que el autor ficticio efectúa para seguir las huellas de sus personajes y situarlos en los paisajes adecuados, éste se detiene un rato en Meung, lugar donde comienza el primer capítulo de *Los tres mosqueteros*, para cumplir, según dice, «un pequeño rito personal[31]»; cita entonces la primera frase del capítulo XIV de *El club Dumas*, aquí bautizado con el subtítulo de la novela real –*La sombra de Richelieu*–: «*Era una noche lúgubre. El Loira corría turbulento…*[32]».

No obstante el narrador metaficcional no se contenta con ser un mero reflejo en el espejo. Si algunos rasgos autorreferenciales son puramente anecdóticos, como los que se acaban de mencionar, otros le confieren su significación al relato. Desde su salida al escenario, la figuración clónica reivindica el estatuto de académico. Aparece rodeada de algunos compañeros eminentes, también con indudables referentes reales: Víctor García de la Concha, el director honorario, autor de una historia de la Real Academia Española[33], Gregorio Salvador, Francisco Rico, el director Darío Villanueva, el bibliotecario José Manuel Sánchez Ron y Carmen Iglesias. Y todos ellos asumen un papel, aunque secundario, en la aventura de la escritura emprendida por su colega: le ayudan por sus conocimientos expertos a reconstituir los hechos que ocurrieron en la venerable institución durante el siglo XVIII. Tan excelsa compañía le otorga indudable autoridad al escritor autorreflexivo como supuesto productor del relato intercalado y también reviste de credibilidad a los protagonistas de la ficción, académicos ellos también. Y para darle más verosimilitud al texto que simula estar escribiendo, dicho narrador se vale del viejo artificio del manuscrito encontrado, finge basarse en actas y cartas archivadas en la Academia, inscribiéndose en una larga tradición literaria, llevada a sumo grado de perfección en *El Quijote*.

Pero este doble ficticio no es sólo un artefacto narrativo para arraigar la fábula en la realidad. Éste, siendo académico, puede con naturalidad hacerse

30. Arturo Pérez-Reverte, *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995.

31. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos. op. cit.*, p. 181.

32. *Ibid.*

33. Víctor García de la Concha, *La Real Academia Española. Vida e historia*, 1ª. edición. Madrid: Espasa Calpe, 2014.

el intérprete del deseo del autor real, es decir expresar su agradecimiento a la Docta Casa que lo recibió en 2003 y de quien se siente deudor: «[…] mi parte mejor, si es que la tengo, se debió a esos hombres buenos que me acogieron[34]», declara en una entrevista. En esta seña de identidad radica una de las intencionalidades del texto: rendir homenaje a la Academia, en su tricentenario, por la labor efectuada desde su creación en 1713 hasta hoy, según apunta el título escogido: *Hombres buenos*[35]. Las dos vertientes de la novela obran juntas en este proyecto: en la fábula abundan los elogios a aquellos «hombres buenos» del pasado que quisieron luchar contra el oscurantismo, trayendo simbólicamente con aquel libro las Luces a España. Además, en la metaficción son numerosas las marcas de amistad respetuosa dirigidas a los académicos de hoy cuyos trabajos, a veces reales a veces ficticios, son citados y comentados con entusiasmo. El *alter ego* del autor admira a la Academia, aquella «factoría lingüística de primer orden[36]» que sigue, a su juicio, siendo animada por el mismo afán de educación y por el mismo espíritu de ilustración y de tolerancia que le dieron origen. Nos transmite entre líneas su orgullo de participar de tal empresa cultural pues, como el ex reportero de guerras, piensa que la cultura es el único antídoto a los males que nos aquejan.

El narrador novelista comparte con su referente real la misma afición a la intrahistoria, la que late «[D]ebajo de esa Historia de hechos fugaces[37]», según la definía Unamuno; él también ha escrito una novela sobre el infierno que vivieron los marinos españoles durante el combate naval de Trafalgar[38] (sólo cambia el año de publicación) y un relato sobre la sublevación del pueblo madrileño contra el ejército de Napoléon, referencias evidentes a *Cabo Trafalgar* y a *Un día de cólera*[39]. Imitando al creador de *El capitán Alatriste*, se vale del pasado para alumbrar y criticar el mundo actual en *Hombres buenos*; denunciar el oscurantismo de ayer le sirve para arremeter

34. Arturo Pérez-Reverte., «Cuando a la gente la acorralas, tiene dos caminos: resignarse a ser cordero o pelear», art. cit.

35. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos*. *op. cit.*, p. 37.

36. *Ibid.*, p. 19.

37. Miguel de Unamuno, «La crisis del patriotismo», *Obras completas*, tomo 1 (*Paisajes y ensayos*). Madrid: Escelicer, 1966, p. 981.

38. Arturo Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*. Madrid: Alfaguara, 2004, 260 p.

39. Arturo Pérez-Reverte, *Un día de cólera*. Madrid: Alfaguara, 2007.

contra las ideologías de hoy, lo que explica el autor de carne y hueso en una entrevista:

> Me di cuenta que ahora esa historia valía también para el presente. No pude evitar mientras la escribía pensar en los fanatismos de ahora. No solamente hablo del Islam radical sino de tantos fanatismos, nacionalismos radicales, en fin hay mil tipos de fanatismos[40].

Como Pérez-Reverte, su representación mimética se adhiere pues a la concepción galdosiana de la Historia: está convencido de que conocer el pasado permite comprender el presente y afrontarlo con mayor responsabilidad y lucidez. Y si teje toda la trama de la fábula en torno a ese momento decisivo en que los entusiastas del progreso y de la razón intentan convencer a los defensores de la tradición y de la religión para hacer que otra España sea posible[41], es porque este conflicto ideológico, que no pudo resolverse en aquel momento, y esa oportunidad perdida trajeron trágicas consecuencias para el futuro del país, comentadas en la ficción por su insigne colega don Gregorio Salvador[42].

La lección de Historia invade el espacio narrativo tanto en el anverso como en el reverso del relato, delatando la intencionalidad esencialmente didáctica del texto. En efecto, en la narración de la aventura, al lado de las peripecias arquetípicas del género (los asaltos por el camino, la tenaz persecución a cargo de Raposo –el malo del cuento–, el duelo que sirve de prólogo y aliciente para proseguir la lectura y la relación amorosa del almirante Zárate con Madame Dancenis), se multiplican los diálogos con función pedagógica. El largo recorrido en coche para llegar a París favorece intercambios entre los dos hombres buenos que van dibujando los caracteres de los protagonistas. Etapa tras etapa se verá cómo don Hermógenes Molina, el bibliotecario, intenta conciliar su afán de progreso y su fe religiosa y cómo el almirante don Pedro Zárate, el marino ilustrado, encarna una franja más radical, partidaria de la emancipación del pueblo y vehemente adversaria del dogma católico. La búsqueda del libro prohibido

40. «Pérez-Reverte se lanza contra gobiernos de España y Latinoamérica al lanzar nuevo libro», 13 de marzo 2015, <http://www.emol.com/noticias/magazine/2015/03/13/707858/lo-nuevo-de-perez-reverte.html> [consultado el 7/01/2016].

41. Pérez-Reverte cita la obra de Julián Marías, *La España posible en tiempos de Carlos III*. Barcelona: Planeta, 1988. En ésta el autor muestra cómo el pensamiento ilustrado tuvo impacto sobre los siglos siguientes.

42. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos. op. cit.*, p. 35.

en París da pretexto a visitas de librerías y a comentarios de las obras allí expuestas que traducen la efervescencia intelectual que mueve la capital francesa. El guía que acompaña a nuestros viajeros por las calles parisienses –el estrafalario abate Bringas–, inspirado en el no menos extravagante abate Marchena, vierte sin cesar sus diatribas exaltadas contra la monarquía y la Iglesia. Acudiendo a algunos salones y cafés, nuestros académicos se encuentran con filósofos –por ejemplo, D'Alembert– que deparan una ocasión más de explicitar el espíritu de las Luces. Pérez-Reverte sabe que esta acumulación de datos puede aburrir; introduce entonces a su doble en la metanovela para acercarse al lector y dialogar con él, como lo explica en este comentario:

> Era una novela muy compleja, con mucha información. No podía llenarla todo el rato de referencias laterales, necesitaba mecanismos para aliviar ese flujo de información y hacer elipsis. Colocar a ese narrador que iba explicando cómo construía la novela me facilitaba ejecutarla de una manera muy complicada estructuralmente y me permitía integrar al lector, ir junto con él, compartir la búsqueda de pistas y datos, hacerle salivar conmigo en el envés de la trama[43].

Para poder integrar esa masa de informaciones el novelista metaficcional finge estar construyendo su novela histórica con el rigor de un historiador en busca de documentos testimoniales, simula estar investigando unos hechos totalmente ficticios. Y al mismo tiempo, atrayendo la atención sobre el proceso de creación literaria que está llevando a cabo, acredita la fábula contada y se legitima a sí mismo.

En la metaficción el narrador escritor profundiza la lección sobre la España de Carlos III y el París prerrevolucionario, consultando a unos expertos sobre la cuestión, a *buquinistas* (*sic*) proveedores de mucha documentación y comentando los manuales encontrados. Si la educación del pueblo fue un objetivo central de los filósofos del siglo XVIII, el propósito del escritor de papel es evidentemente enseñar y aquí también coincide su intención con uno de los fundamentos de la poética del autor real que bien resume la fórmula horaciana: *prodesse et delectare*. La relación de la aventura es sólo un pretexto para dar a conocer un período fundacional de la Historia de las ideas que él considera abandonado por la enseñanza secundaria; suplir

43. Arturo Pérez-Reverte, «He llegado a ver que la gente buena existe», entrevista de Jacinto Antón, 14 de marzo 2015, El País Babelia, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092_003776.html> [consultado el 10/11/2015].

las carencias de los programas escolares es otra de las obsesiones revertianas asumida por su representación diegética.

El escritor duplicado tal como se presenta ilustra plenamente la terminología y la definición acuñadas por Eric Wessler en su introducción a *L'Écrivain et ses doubles*[44]: es un *verus ego litteris*, es decir que el doble proyectado diseña la imagen del autor real haciéndose transmisor y portavoz de su ética y de su estética.

El doble diegético como teórico de la estética del autor

El autor autorreflexivo teoriza en la metaficción y pone en práctica en la ficción las reglas que fundamentan su estética. Ya en el íncipit define la perspectiva que suele adoptar cuando escribe. Lo fundamental para él «es lograr que el lector vea lo que el autor ve o imagina. Convertirse en ojos ajenos, los del lector, y desaparecer discretamente para que sea él quien se las entienda con la historia que le narran[45]». El novelista y su copia consideran que escribir es ante todo comunicar con el lector, compartiendo una mirada con él. Más que dar a leer se trata de dar a ver. Para conseguir esta conjunción de perspectivas, el texto, lugar donde se encuentran productor y receptor, opera sin cesar para hacer visible lo que el lector lee, proporcionando descripciones y retratos. El narrador de *Hombres buenos* es un hombre que mira y la escritura que genera es una escritura de la mirada[46]: por eso cuida la plasticidad del relato intercalado, privilegia los efectos «espectaculares» inspirándose en la técnica cinematográfica y convierte la página en pantalla donde se proyectan imágenes. El escritor ficticio muestra con ejemplos cómo aplica esa regla básica en su escritura. Muchas interrupciones de la fábula –explica– se deben a un ajuste de enfoques y a una búsqueda ansiosa del lugar apropiado para situar la acción, condición esencial para que el relato retome su curso. El marco espacial cobra gran relevancia en la narración; por eso insiste en su labor de novelista pintor:

> En una novela intento siempre cuidar los escenarios, aunque se limiten a unas pocas líneas. Facilitan el ambiente adecuado para los

44. Luc Fraisse & Éric Wessler, *L'écrivain et ses doubles : le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*. Paris: Classiques Garnier, 2014, p. 15.

45. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos. op. cit.*, p. 11.

46. Ver Marie-Thérèse Garcia, «Arturo Pérez-Reverte» *in* Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (1).* Leia vol. 20, Collection «Liminaires», Berne : Peter Lang, 2011, p. 287-313.

> personajes y la trama, y en ocasiones forman parte de ésta. […] Se trata, en esencia, de que el lector imagine lo que el autor sugiere: escenas y situaciones. Que comparta, hasta el extremo de lo posible, la mirada de quien le cuenta la historia[47].

Revela cómo, movido por la obsesión de la mímesis, de la verosimilitud y por el temor de incurrir en anacronismos, trabaja las descripciones de las calles de Madrid y de París –los dos principales espacios representados en *Hombres buenos*–, sumiéndose en la prosa y el teatro dieciochesco (Cadalso, Moratín padre e hijo, Jovellanos, Ramón de la Cruz…) o consultando planos antiguos que coteja con los modernos con una precisión de topógrafo. Cada edificio, cada local, sea café madrileño «al estilo del de *La comedia nueva o el café*» de Moratín, o parisiense como el café Procope descrito en *Le Paris des Lumières*[48], debe su imagen literaria a fuentes dignas de credibilidad. E incansablemente el escritor aplica el mismo rigor documental a la plasmación del itinerario que siguieron los dos académicos para cruzar España y Francia, sacando algunos detalles de la prolija literatura de relatos de viajeros del siglo XVIII como, por ejemplo, *El viaje europeo del Marqués de Ureña (1787-1788*) o el *Viaje de España, Francia e Italia (1806-1813)* de Nicolás de la Cruz[49], de los que incluye unos extractos[50]. Y para que su reconstrucción sea más fidedigna realiza el mismo recorrido que los protagonistas de su novela, haciendo coincidir de esta manera la aventura de la escritura con la aventura de sus personajes[51] en esos dos periplos especulares. Ese «ejercicio fascinante, a medio camino entre la literatura y la vida[52]» que consiste en andar tras las huellas de unos héroes de ficción aún por crear es lo que el narrador relata en la metanovela –y es también lo que publicaba el autor de *El tango de la Guardia Vieja* en su sitio

47. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos .op.cit., p.59*

48. *Catalogue Le Paris des Lumières d'après le Plan de Turgot 1734-1739*. Paris: Réunion des musées nationaux- Grand Palais. Les éditions Rmn-Grand Palais, 2006. Citado en *Hombres buenos, op. cit.,* p. 360.

49. María Pemán Medina (Estudio, comentarios y notas de), *El viaje europeo del Marqués de Ureña* (1787-1788). Madrid: Unicaja, 1992.

50. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos. op. cit.*, p. 180-181.

51. Para documentar *La reina del sur* (Madrid: Alfaguara, 2002), novela en la que el narrador reportero también autorreflexivo investiga sobre el narcotráfico, Arturo Pérez-Reverte voló varias noches en el helicóptero de vigilancia aduanera, participando en cazas nocturnas contra las planeadoras.

52. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos. op. cit.*, p.150.

novelaenconstrucción–, como si el novelista y su sosias quisieran demostrar que el libro no es mera emanación de un ser desencarnado, sino que es un receptáculo lleno de emociones y de vivencias pasadas por el filtro de la imaginación del creador. Y traduce la intensa excitación que le produce la selección del material que conformará la fábula en estas palabras:

> […] pertenezco a la clase de escritores que suele situar las escenas de sus novelas en sitios reales. Pocas sensaciones conozco tan agradables como caminar por ellos con maneras de cazador y el zurrón abierto mientras una historia fragua en tu cabeza: entrar en un edificio, caminar por una calle y decidir: este sitio me conviene, lo meto en mi historia. Imaginar a los personajes moviéndose por el mismo lugar, sentados donde estás mirando lo que miras. Comparada con el acto de escribir esa fase previa es aún más excitante y fértil, hasta el extremo de que ciertos momentos de la escritura, su materialización en tinta, papel o pantalla de ordenador, pueden presentarse luego como acto burocrático y hasta ingrato. Nada es parecido al impulso de inocencia original, el principio, la génesis primera de una novela cuando un escritor se acerca a la historia por contar como alguien de quien acabara de enamorarse[53].

Caracteriza aquí con mucha emoción esta fase feliz de gestación de la novela, cuando él empieza a delimitar el futuro territorio narrativo e imita a los maestros del realismo decimonónico paseando el espejo a lo largo del camino. Pero este realismo se tiñe a veces de fantasía cuando el escritor se representa a sí mismo adentrándose en aquel universo ficcional que aún no ha puesto en palabras, dispuesto a dejarse absorber por él y a disfrutar como primer viajero por esas tierras vírgenes. Valga como ejemplo este momento privilegiado en que se introduce en el relato:

> Y de ese modo, equipado con todo aquello en mis notas y situándolo con la imaginación sobre el plano de París de 1780, fue como, olvidándome de los rótulos modernos, de los animados restaurantes y comercios, de los turistas que llenaban el pasaje del Commerce Saint-André, entré, o hice entrar al almirante y al bibliotecario en el café Procope tal como lo habían hecho –o podido hacer– aquella mañana de su viaje, acompañados por el abate Bringas[54].

Con esta metalepsis del narrador que facilita la puesta en abismo del relato segundo, metadiégesis y diégesis se reúnen; así tras un espacio en

53. *Ibid.,* p. 150-151.

54. *Ibid.,* p. 361.

blanco, empieza a hablar don Hermógenes: «–No puedo creer que estemos aquí[55]».

El placer que el creador de novelas experimenta durante la génesis procede también de un sentimiento de omnipotencia y el novelista representado confía que ejerce con autoridad su poder de demiurgo capaz de manipular el tiempo y el destino:

> Decidí, por tanto recurrir a una elipsis –y en ella estoy ahora– que permitiese aligerar en el texto aquellas aproximadas ochenta y cinco leguas, una semana larga de camino para la berlina de los dos académicos, que separaban Poitiers de la capital francesa. En realidad fui yo quien las recorrió por ellos, […][56].

Lo que la parte metaficcional deja bien claro es que esta omnipotencia se la ha ganado tras reñida lucha, es el fruto de una entrega total a la obra en devenir. Si indudablemente es él quien manda –como se deduce de la recurrencia del verbo «decidir»–, no deja de ser un humilde y meticuloso artesano dedicado a su oficio que compone una obra partiendo de un material preexistente seleccionado con esmero, después de una documentación minuciosa. Su concepción del quehacer literario coincide con la del autor real que siempre ha reivindicado este estatuto de escritor artífice. El narrador de la metaficción, aplicando la técnica de su referente real, pule cada pieza del edificio narrativo, es decir cada unidad textual, para que encaje en su novela en construcción. En *El club Dumas* o *La sombra de Richelieu* (1993), Arturo Pérez-Reverte pone en boca de los hermanos Ceniza, los dos hábiles restauradores falsificadores de un ejemplar de las *Nueve puertas del reino de las sombras*, una fórmula que resume, salvando las distancias que existen entre restaurador y escritor, el trabajo del novelista tal como lo concibe el académico español y tal como lo realiza su doble metadiegético: «documentación e imaginación[57]». Toda la materia previa que sedimenta el imaginario del novelista duplicado queda aquí archivada y entregada al lector para que éste pueda, si lo desea, completar su información. Pues el libro es también invitación a otras lecturas; sumirse en él es internarse en el laberinto borgiano. Tanto la metaficción como la ficción acogen una acumulación de bibliografía: manuales de historia, ensayos, obras de filósofos o de científicos eminentes del siglo XVIII, mapas geográficos –una

55. *Ibid.*

56. *Ibid.,* p.179-180.

57. Arturo Pérez-Reverte, *El club Dumas o la sombra de Richelieu, op. cit.*, p. 162.

consulta recurrente de Pérez-Reverte[58]–, guías de carreteras, catálogos de pintura que recogen la iconografía del momento novelado y de los que saca alguna sustancia para diseñar retratos (por ejemplo, el de Margot Dancenis se inspira en un autorretrato de Adelaïde Labille-Guiard). El libro acoge una biblioteca con sus diferentes secciones, incluso la de la literatura galante y libertina –*Felicia ou mes fredaines*[59] (1775) o *Thérèse Philosophe*[60] (1760)–. Y el yo desdoblado no se limita a proporcionar títulos de libros raros, inserta a veces extractos de aquellas obras como si labrara una marquetería. Si bien esos fragmentos son como piezas de adornos que proclaman la inmensa cultura del narrador, también encuentran su lugar en el relato connotando, por ejemplo, la psicología de los personajes, o participando de la acción: valga como ejemplo la escena erótica entre Pedro Zárate y Madame Dancenis, reinterpretación ficcional de Teresa Cabarrús. En dicha escena puntuada por la lectura de *Thérèse Philosophe*, el texto libertino asume el objetivo evidente de vencer las resistencias del muy formal almirante[61].

El narrador ostenta a lo largo de la novela el rasgo con el que aparece en las primeras líneas de la metaficción: es bibliófilo, cazador de rarezas bibliográficas como Lucas Corso y otras muchas criaturas literarias de Pérez-Reverte y como muchos personajes de *Hombres buenos* (a veces ficticios: Monsieur Dancenis o Monsieur Hénault y el bibliotecario don Hermógenes, a veces reales: las libreras Michèle Polak, Chantal Keraudren, y otros más). Este rasgo autoficcional es eminentemente estructurante para la novela en construcción, pues el descubrimiento de *La Encyclopédie* en La Real Academia despierta el olfato del *homo fabulator*, siempre al acecho de una buena historia, y pone en marcha su imaginario, según se ha visto. Además el interés por aquel libro raro, piedra angular que sustenta la armazón narrativa en sus dos vertientes, legitima a la vez la ficción intrahistórica

58. Véase la utilización del plano «como lugar estratégico y umbral de la narración» en la narrativa de Pérez-Reverte *in* Natalie Noyaret, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (1)*, *op. cit.*, p. 296-300.

59. André-Robert Andréa de Nerciat, *Felicia ou Mes fredaines*. Londres: 1775. Desde entonces hasta hoy varias reediciones se han hecho. Para las primeras ediciones ver: Guillaume Apollinaire, *Essai touchant les diverses éditions de Félicia* (1778). Paris : Bibliothèque des curieux, 1921. <http://fr.wikisource.org/wiki/F%C3%A9licia/Essai_bibliographique> [consultado el 20/01/2016].

60. *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Eradice,* attribué à Jean-Baptiste Boyer d'Argens.

61. Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos, op. cit.*, p. 474-475.

ilusionista (o la escritura de la aventura) y la metaficción anti-ilusionista (o la aventura de la escritura). Indudablemente *L'Encyclopédie*, obra de una academia vecina y símbolo de la Ilustración, es el eje del proyecto narrativo y el azogue del espejo que refracta a la vez el siglo XVIII y el siglo XXI. Movido por la pasión del coleccionista, el narrador autoficcional describe con unción de devoto aquellos tomos que solicitan casi todos sus sentidos: tacto, vista, olfato, oído. Pero el narrador no les rinde sólo culto a los libros por ser valiosas piezas de colección; los valora porque son a la vez «una compañía, […] un remedio y un consuelo[62]» –según los términos del comedido Monsieur Dancenis– y a la vez una poderosa arma arrojadiza contra los prejuicios y la ignorancia, madre de la tiranía –según el rotundo dictamen proferido por el abate Bringas–: «Bendita letra impresa que un día, al fin, derribará falsos ídolos. Que acabará despertando al pueblo embrutecido[63]».

En toda lógica, el libro se hace omnipresente en una narración que quiere homenajear el Siglo de las Luces. Con esta profusión de referencias el narrador le ofrece a su receptor un juego de pistas muy borgiano para separar lo real de lo inventado y en eso estriba también el interés de la metaficción. Bien lo han entendido los seguidores de la obra del autor pues, en un sitio Internet en que comparten opiniones, ya existe una sección con la lista de los ciento cincuenta títulos citados en la novela, precedida de esta pregunta: «Pérez-Reverte afirma que dentro de *Hombres Buenos* hay mezclados libros falsos con libros verdaderos… ¿Te animas a distinguirlos?[64]». La investigación bibliográfica prolonga el placer de unos lectores así convertidos en detectives y pone a otros en alerta ante la trampa que supone toda ficción sobre todo cuando se disfraza de autoficción, interrogándolos sobre su «tendencia a la credulidad[65]», como lo analiza Justo Navarro.

Arturo Pérez-Reverte firma con *Hombres buenos* una novela posmoderna híbrida que explora con acierto las múltiples potencialidades del género

62. *Ibid.*, p. 318.

63. *Ibid.*, p. 219.

64. Ver: «Libros falsos, libros verdaderos en *Hombres buenos*», <http://icorso.com/imenu.html> [consultado el 4/01/2016].

65. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 16.

«llevando hasta sus últimas consecuencias las posibilidades novelísticas del juego, pero también las de la revelación[66]», según señala el profesor Darío Villanueva. En efecto, el autor inaugura una hibridación genérica muy peculiar: además de combinar, como ya solía proceder, el relato de aventuras con la dicción de la Historia, añade a esta fórmula narrativa un nuevo ingrediente, la metaficción. Y en ésta, propone una reflexión sobre el quehacer literario desvelando el proceso creativo de una ficción que un narrador escritor está proyectando. Si bien ofrece al lector un viaje por su territorio novelesco centrando el argumento en los temas predilectos de su narrativa –es un himno a la amistad, a los libros y a la cultura– y diseñando a unos personajes emparentados con otros héroes de sus ficciones anteriores, también invita al receptor a una visita prolongada en la intimidad de su taller de escritura donde le enseña el envés de la trama y los fundamentos de su poética. A pesar de la aparente fragmentación del texto que oscila entre fábula intrahistórica con peripecias folletinescas y metanovela, Pérez-Reverte teje tan fino los hilos de las dos historias que éstas llegan a formar una sola unidad textual: cuidando unas hábiles transiciones, permite al lector deslizarse de un nivel diegético a otro y disfrutar del espejismo de los dos relatos.

El yo autoficcional, *ego litteris* del autor, que protagoniza la aventura metaliteraria, no pretende ocupar el primer plano de la novela que está escribiendo sino que le deja a ésta el protagonismo[67]. Plasma aquí la imagen de un escritor documentalista en busca de la verosimilitud y la de un artesano fabulador entregado a su obra en construcción, que labra con esmero para que el juego ficcional funcione. De esta manera hace al lector partícipe de su labor y estrecha vínculos con él para convencerle de que todo lo imaginado es real. Vestido de académico reivindica en la metaficción sus prerrogativas y su legitimidad de autor y asume la responsabilidad de un relato que lleva sello y cuño de su referente real. Copiando a éste, elabora una trama bien urdida, fraguada a partir del canon de los maestros decimonónicos y un

66. Darío Villanueva, «En la jaula del jaguar», *El País*, Babelia, 14/03/2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.htm> [consultado el 10/2015].

67. « […] le double de l'écrivain, lorsqu'il va jusqu'à constituer son *ego litteris*, n'est ni plus ni moins que le support du texte, sa condition d'existence, puisque le texte joue cette fois-ci le rôle de moi (moi comme auteur) pour l'écrivain, et qu'il est le procès-verbal attestant de sa personnalité et de son humanité. », Luc Fraisse & Éric Wessler, *L'écrivain et ses doubles : le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 17.

texto, escrito con un lenguaje pulido, adecuado al pasado reconstruido y al estatuto de los personajes recreados.

Después de tres décadas de escritura, en *Hombres buenos* Arturo Pérez-Reverte se representa a sí mismo en plena actividad creadora, obrando detrás del espejo a través de un novelista ficticio que graba en su nombre para la posteridad la impronta de su arte de novelar.

FIGURA(S) DEL ESCRITOR EN *OFICIO MISERABLE* DE ALFREDO GÓMEZ CERDÁ Y *ESCRITORES* DE SALVADOR GUTIÉRREZ SOLÍS

Xavier Escudero
Université du Littoral Côte d'Opale

> « […] l'écrivain est 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 (de composition, de genre, d'écriture) et des normes artisanales (de labeur, de patience, de correction, de perfection)[1]. »

En *Oficio miserable* (2005), que recoge seis relatos, Alfredo Gómez Cerdá (Madrid, 1951) retrata varias figuras de escritores, desde el fracasado y desconocido hasta el más célebre y adulado. Visión de un escritor sobre su propio oficio, a la vez excéntrica y trágica, Cerdá nos invita a ver las múltiples facetas de la tarea y del destino del escritor, desde la investigación más obsesiva hasta la indiferencia más pura ante el éxito. Una obra que relacionamos con *Escritores* (2011) de Salvador Gutiérrez Solís (Córdoba, 1968), compuesta de diecisiete relatos que ofrecen «una reflexión, desde el humor, la ironía o el esperpento, del proceso literario, de los condicionantes y avatares que suelen envolver a los autores en su vida diaria y, por tanto, en su propia obra» (contraportada del libro). *Escritores* de Salvador Gutiérrez Solís y *Oficio miserable* de Alfredo Gómez Cerdá iluminan los aspectos polimorfos de la matriz de la escritura que se apoya tanto en lo

1. Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 153.

real concreto o fantaseado como en la imaginación más pura. Ambos libros nos colocan en la vía de una reflexión sobre la ficcionalización del escritor en la obra, sobre su vínculo con su quehacer y sus «demonios personales». Nos llevan a interrogarnos sobre el modo como la literatura se alimenta o se autoalimenta, entre re-creación más o menos oportuna de temas pasados, trillados y la originalidad más extravagante, pasando por la literatura fácil, de quiosco o la que sólo es «actitud» (el escritor puede definirse no sólo por su escritura sino también por su manera de ser o de estar en el mundo).

Para intentar navegar por la ficcionalización del escritor planteada por ambas obras, me propongo primero penetrar en el espejo perplejo de la materia textual donde se proyectan varias figuras del escritor que dan cuenta de las diferentes modalidades del oficio de escribir «una extraña forma de vida» (Enrique Vila-Matas).

El espejo perplejo de las figuras del escritor en la ficción: el oficio de escribir «una extraña forma de vida» (Enrique Vila-Matas)

Los diferentes textos que se analizan aquí escenifican diferentes formas de ser del escritor, invitando al lector a visitar la cara oculta del autor, a tener acceso a un «entre líneas» falsamente biográfico, a penetrar en las variadas moradas del escritor. Se tratará de hablar de una «instancia escritorial» si se me permite el remedo de la expresión «l'instance auctoriale» de Maurice Couturier en *La figure de l'auteur*[2]: no de una presencia sino de la máscara, de su figura. Nos interesará visitar, recorrer estas galerías ficticias del oficio y de las figuras del escritor: libros-museos de figuras curiosas de escritores, deformadas por la ironía, «esperpénticas», que no dejan de tejer una red verosímil de proyecciones del escritor. *Oficio miserable*, publicada en 2005, recoge seis novelas cortas de Alfredo Gómez Cerdá. Alfredo Gómez Cerdá es autor de más de cien novelas o cuentos, la mayoría de ellos para jóvenes, y ha recibido varios premios como el Gran Ángulo de novela o en 2009 el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por su obra *Barrio de Medellín* (2008). El tema de la escritura, del oficio de escribir y del estatuto del escritor son temas recurrentes en Alfredo Gómez Cerdá. En la novela para jóvenes de 2008, *Autobiografía de un cobarde*, el autor empieza el relato con la problemática de la escritura, reducida al punto de vista de un adolescente, pero que tiende a desvelar uno de los «demonios personales» de Cerdá. Así comienza la novela metaliteraria:

2. Remito al ensayo de Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris: Seuil, 1995.

> Dicen que no sé escribir. Ni falta que me hace. Pero estoy harto de que me lo repitan. No sabes escribir. Creo que me lo han dicho todos los profesores del instituto. No sabes escribir. Todos se equivocan. […] Yo sé escribir y no sé escribir. […] Sé juntar letras para formar palabras y completar frases. Lo que no sé es escribir bonito. […] Me estoy refiriendo a escribir pensamientos e ideas que dan vueltas por mi cabeza. […] Pero lo voy a intentar. El ordenador se encargará de corregirme las faltas de ortografía[3].

Esta preocupación por la escritura es aún más patente en *Oficio miserable*, un libro-espejo en el que Cerdá concentra su imagen y la multiplica en una pluralidad de identidades o de avatares de escritores. Todos los relatos se centran en la figura del escritor en su día a día, «sobre el maligno y seductor trabajo de escribir literatura» (según reza la contraportada). Proponen una reflexión sobre el poder de la literatura y la función de ésta a través del itinerario de seis personajes-escritores identificados con nombre y apellido o sencillamente designados por «el escritor» como lo ejemplifica el último relato «Habitación doble para uso individual». Incluso el título, *Oficio miserable*, remite a las claras a la actividad poco rentable o poco agradable para ciertos profesionales de la escritura como la Leonor Lozano de la novela corta «El hueco de una ventana abierto en la pared» invadida por un sentimiento de «hecatombe», de ruina personal, aunque está en la cumbre de la gloria, como lo veremos. El espejo acompaña justamente al último personaje-escritor del libro: escribe solo frente a un espejo colocado encima del escritorio que le devuelve una imagen cansada de sí mismo («El escritor no puede apartar la vista de su propio reflejo, como si esos ojos, que son los suyos, le hubieran atrapado con un abrazo invisible[4]»). El reflejo del escritor en la página-espejo de su relato será una manera de ir «más allá de su maltrecha anatomía[5]», de «perforar la epidermis[6]», de acceder a su identidad por el texto, injertando en éste el tejido de su propia piel. El escritor es así un ser mutante, como la serpiente[7]. El escritor Salvador Gutiérrez Solís comparte esta idea de mutación, de capacidad camaleónica

3. Alfredo Gómez Cerdá, *Autobiografía de un cobarde*. Madrid: Ediciones SM, 2008, p. 5-6.

4. *Id.*, *Oficio miserable*. Madrid: Ediciones de la Discreta, 2005, p. 162.

5. *Ibid.*, p. 163.

6. *Ibid.*

7. Enrique Vila-Matas, en el capítulo central «Sintonice con la cultura» de *El viaje vertical* (1999), utiliza esta acertada metáfora acerca de la identidad del escritor: «A veces tengo la

del escritor, en su cuento «El escritor a sueldo» de su obra *Escritores*: «El escritor a sueldo pensó en todas las pieles literarias que cobijaron su cuerpo[8]» y los *chats* de Internet le permiten vivir este «juego […] extraño, insano, infame[9]»; tantas pieles «que le cubrían el cuerpo y que no dejaban respirar al verdadero escritor que llevaba dentro[10]». «Porque escribir es transformarse», asegura Roberto Brodsky en su texto «Escribir[11]». También para Luis Landero, el escritor tiene que renovarse si no quiere caer en un formulismo rutinario[12]. Ser un escritor a sueldo o inventarse escritor como por capricho, paralelamente a otra actividad profesional (como en el caso del cuento «El cocinero escritor» de Gutiérrez Solís[13]), remite a la reflexión de Juan Benet cuando, en el texto «Los escritores y la edición de libros» de sus *Ensayos de incertidumbre*, lamenta el estado del escritor:

> Lo cierto es que el trabajo de un escritor –responsable máximo, casi único, de lo que un libro es– no puede estar más ridícula e inconsideradamente retribuido, tanto por sí mismo, como si se comparara con cualquier otra profesión liberal, artística o cultural […]. Así está constituido el panorama sociológico de nuestro hombre de letras: en contraste con lo que ocurre en cualquier otra rama, el escritor necesita tener un primer oficio para sobrevivir[14].

Ya Mariano José de Larra se quejaba de las condiciones difíciles para un escritor: «Escribir en Madrid es llorar[15]», había escrito.

---

impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel» (*El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 127).

8. Salvador Gutiérrez Solís, «El escritor a sueldo», *Escritores*. Córdoba: El Olivo Azul, 2011, p. 145.

9. *Ibid.*, p. 148.

10. *Ibid.*

11. Texto consultado el 12 de octubre de 2015 en el sitio internet: <www.enriquevilamatas.com>, «La vida de los otros».

12. «El oficio es esa sabiduría difusa, grande o pequeña, […] no es algo clausurado» (Luis Landero, *El oficio de escritor*. Madrid: Asociación de Profesores de español, 1994, p. 21; se trata de un librito de 31 páginas que recoge la conferencia pronunciada en enero de 1994, dentro del ciclo «Novela española actual» organizada por la APE Francisco de Quevedo de Madrid).

13. Salvador Gutiérrez Solís, «El cocinero escritor», *op. cit.*, p. 81-84.

14. Juan Benet, *Ensayos de incertidumbre*. Barcelona: Lumen, 2011, p. 180 y 182.

15. Sacado del artículo «Horas de invierno» publicado en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, nº 420, 25 de diciembre de 1836.

«El detective privado», primer relato de *Oficio miserable*, indaga en la identidad del escritor y presenta un caso singular de personaje-escritor. Ramiro Santovenia, de cincuenta años, ya no escribe desde hace diez años y espía una librería donde se venden sus libros, roído por la envidia:

> Pero sepa que para un escritor hay algo mucho peor que llevar diez años sin publicar un libro: llevar diez años sin escribirlo, descubrir que la sequía más espantosa se ha apoderado de ti, pasar un día, y otro, y otro… sentado ante el mismo folio de papel inmaculado[16].

La sequía de creatividad, esta angustia de escritor, es tema recurrente en *Oficio miserable* pero no parece constituir un obstáculo para afirmar la identidad de escritor de Ramiro Santovenia: «soy escritor» repite a lo largo del relato. Frecuenta con asiduidad, obsesivamente, una librería y, más precisamente, los estantes de los autores contemporáneos cuyos apellidos empiezan por una «S» o una «T». Hojea sus propios libros fingiendo interesarse por ellos para vigilarlos hasta que un día, un lector de unos cincuenta años compra uno de sus libros. Ramiro Santovenia se pone entonces a perseguirle pero lo pierde de vista. Deseoso de conocer la identidad de los lectores de sus novelas, decide alquilar los servicios de un detective privado llamado Ignacio Montero, pues, según recuerda Fernando Valls en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, «la "extraña forma de vida" que lleva el escritor [es] solitaria y azarosa. Parecida, se dice, a la de los espías (pero también, concede menos solemne, a la que llevan las amas de casa, los taxistas y los porteros), pues se alimenta de las experiencias ajenas[17]». La posición de espía es doble: de los otros y de sí mismo en una especie de autocomplacencia o autosatisfacción narcisista que Rafael Chirbes confiesa adoptar:

> Me gusta escribir, me gusta que me editen en eso que se llama libro, ayudar a elegir la portada, corregir; y una vez impreso el libro, pasar las hojas, visitar unos lugares que se llaman librerías para verlo expuesto. […] Me satisface ver los libros que he escrito cerca de otros que admiro[18].

16. Alfredo Gómez Cerdá, *Oficio miserable*, *op. cit.*, p. 18.

17. Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003, p. 276.

18. Rafael Chirbes, «El escritor y el editor», *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 291.

Esta investigación remite también a la obsesión del propio escritor por reconquistar su creatividad perdida, sepultada o huida y que dará lugar a un argumento para una nueva novela de seiscientas páginas (siguiendo las recomendaciones de Ortega y Gasset): «[...] no es bueno aprovechar una idea cuando acaba de nacer, tampoco cuando está muriendo; lo importante es pillarla en el momento de mayor desarrollo[19]». Al fin y al cabo, el vínculo muy estrecho entre escritor y detective privado[20] determina el sentido y la orientación de su escritura hasta llevarlo a interrogarse sobre los vínculos clásicos entre Literatura y Vida («Vida y literatura, seguro que hay más de un ensayo publicado con ese título[21]», comenta el personaje-escritor). La novela corta «El detective privado» propone una reflexión sobre el ejercicio o el oficio del escritor que copia de la realidad o sonsaca de ella intriga, personajes y sentimientos. Este relato desvela el negativo o los bastidores del proceso de escritura. «El detective privado» acaba de manera irónica: la lectora llamada Ana, sobre la que investigaba el detective y por cuya vida se había apasionado el personaje-escritor hasta el punto de escribir su vida, no existe finalmente; el detective, cansado de comprobar que nadie compraba los libros de Ramiro Santovenia, había acabado por contarle la historia de Ana Karenina que él mismo estaba leyendo durante sus largas horas vigilando la librería. El escritor es un ser atrapado en la red de las ficciones, a veces víctima del embuste o de la ilusión literaria. Este relato pone de manifiesto que, en palabras de Fernando Valls, «cada texto no es sino un pliegue del gigantesco lienzo de todos[22]»; el escritor tiene que aceptar ser derrotado por la escritura, dejarse invadir por los textos que le preceden para desempeñar así plenamente su papel, su función de mediador de textos. Tal vez el triunfo de la escritura exija la muerte del autor. La obsesión del escritor por conocer a sus lectores da cuenta de la otra dimensión de la labor del escritor, como dice José María Merino en su texto «Escritor y público[23]», es decir de la relación autor/lector nunca fácil, determinada de manera «azarosa y decisiva» ya que «sólo los lectores hacen

19. Alfredo Gómez Cerdá, *Oficio miserable*, *op. cit.*, p. 29.

20. La figura del detective-escritor es un poeta en el primer cuento «El detective poeta» que abre el libro *Escritores* de Salvador Gutiérrez Solís.

21. *Ibid.*, p. 28.

22. Fernando Valls, *op. cit.*, p. 335.

23. José María Merino, «Escritor y público». *La Página*, n° 7, 1992, p. 70-72.

despertar los textos». Como la escritura se realiza en la lectura, el escritor se realiza en el lector.

Diversos tipos de figuras de escritor que nos desvelan varias dimensiones del oficio aparecen en otros tres relatos de Gómez Cerdá. El primero, «Sepultaré tus despojos bajo las montañas que te vieron crecer», trata de un autor exitoso de novelas del Oeste, Peter Gordon, seudónimo de Hilario Martínez Alamillo. Peter Gordon, poco culto pero apasionado por los westerns, escribe con una rapidez desconcertante novela de éxito tras novela de éxito. Sus novelas se traducen en el mundo entero y son llevadas al cine por Hollywood con la actuación de Paul Newman o de Anthony Quinn. Acaba por ir a vivir en Sotumbrio (pueblo imaginario de la provincia de Guadalajara, no lejos de Atienza, en Castilla-La Mancha), a pesar de que su editor insiste para que se quede a vivir en Madrid, cada vez más solicitado por las empresas editoriales y cinematográficas hollywoodienses que le prometen comprar muy caros los derechos de autor de la futura novela de Peter Gordon. La última novela que escribe requiere más tiempo para componerla; se obsesiona mucho en cuidar su escritura como si quisiera descubrir un misterio –nos dice el narrador– mientras que, con las otras novelas ya publicadas, se había contentado con escribirlas casi a vuela pluma, de manera fulgurante. Peter Gordon acaba por dinamitar el pueblo entero de Sotumbrio que había comprado en su totalidad con el dinero de sus éxitos editoriales: se queda en el pueblo para así desaparecer de la geografía española (se podría ver aquí la capacidad del escritor para diluirse en el espacio y en el tiempo de su creación, de comprometerse hasta la muerte en su creación, de borrar cualquier frontera entre vida y literatura). El segundo relato «La playa de Gandía», cuyo título evoca una estación balnearia de la provincia de Valencia, se abre con los versos de Fray Luis de León que celebran el *beatus ille*, la soledad mística y la libertad total, sacados de la octava estrofa de su famosa oda «Vida retirada»: «Vivir quiero conmigo, / gozar quiero del bien que debo al cielo/a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo[24]». Estos versos van a contracorriente de la imagen de la estación balnearia –sobrepoblada y turística– que acoge el mundanal ruido veraniego. Pero, a este lugar efectúa un viaje un escritor fracasado, González, banquero, a fines de noviembre, es decir fuera de temporada, en la playa de Gandía donde se había comprado un piso. Se va allí con la intención de retirarse y de dedicarse a la escritura

24. Alfredo Gómez Cerdá, *Oficio miserable*, *op. cit.*, p. 81.

lejos de Madrid, de su mujer y de sus hijos. Así, en este cuento, la escritura se halla íntimamente vinculada con la idea de tomar el tren («Escribir en un cercanías perdía su sentido. Escribir sólo se podía hacer en los grandes trenes que tardan horas en llegar a su destino: los Talgo, los expresos, los rápidos… La funcionalidad siempre debe estar reñida con la buena literatura[25]»), de irse y de encontrarse con la soledad bienhechora: «La soledad es la gran aliada de los escritores, es en cierto modo su musa[26]» dice el personaje. Lo confirma Juan Villoro en el prólogo a *De eso se trata. Ensayos literarios*:

> Todo libro requiere de un aislamiento particular para ser escrito. […] El autor se sustrae del entorno y al mismo tiempo pierde el acceso novedoso a lo que escribe, no puede regresar a sus páginas como un lector sorprendido: es uno con su obra[27].

Además de estos aspectos caricaturescos de la figura del escritor que, incluso cuando está de vacaciones, sigue siendo una figura sacralizada según Barthes, el narrador se refiere a otros lugares comunes para seguir abarcando esta figura, ahora en su deseo de viaje, de evasión, «para acumular experiencias sobre las que elaborar un nuevo libro, como hacían muchos escritores[28]»; un escritor acompañado con el inevitable portátil («Con un portátil se podía escribir hasta en el tren. […] Cuando lo tuviese, no se separaría de él ni un instante e incluso en el tren, iría escribiendo. Y la gente lo miraría y, con toda probabilidad, lo identificaría con un escritor que no quiere perder ni un segundo de su valioso tiempo[29]») o, a la inversa, renegando de él. González se halla finalmente bloqueado en el ascensor que lo lleva a la séptima planta (el cielo) y muere de un infarto sin poder haber cumplido con su deseo de sentirse plenamente escritor. Su ascensión hacia su torre de marfil ha sido trivial y trágicamente interrumpida por lo real y por los límites físicos del cuerpo.

Por fin, Leonor Lozano, la protagonista del tercer cuento «El hueco de una ventana abierta en la pared» de Gómez Cerdá, que es profesora de Lengua y Literatura en un instituto de San Sebastián de Los Reyes, cerca de Madrid, obtiene el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de

25. *Ibid.*, p. 85.

26. *Ibid.*, p. 91.

27. Juan Villoro, *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 7.

28. Alfredo Gómez Cerdá, *Oficio miserable*, *op. cit.*, p. 86.

29. *Ibid.*, p. 86-87.

Narrativa, permitiéndole huir así de la obsesión de acumular puntos para enseñar en la capital. El premio trastorna su vida y, tras pasarse un año viajando y participando en numerosos eventos universitarios y literarios, tiene que ponerse otra vez a escribir. A pesar del éxito, atrapada en una dinámica decadente que la hunde en un estado de hecatombe personal (amén de la palabra «hecatombe», el narrador utiliza también «desplome», «derrumbe», «desmoronamiento») durante varios años, Leonor Lozano tiene dificultades para ponerse manos a la obra en su piso del centro de Madrid pero se queda dentro en lugar de retirarse al monte, así como se lo había sugerido el editor. Esta hecatombe o dinámica de caída en la que se encuentra este personaje-escritor femenino cuyo cuerpo se descompone remite al cuestionamiento general sobre la utilidad del arte, de la literatura que ella, Leonor Lozano, compara con una farsa. Complejo del escritor que aspira a modelar con sus propias manos una materia útil:

> —Privilegiada… ¿por qué? Mi oficio es el más miserable que existe. Preferiría mil veces ganarme la vida con mis propias manos, dando forma a un objeto que tenga alguna utilidad. ¡Utilidad! Tal vez ésa sea la palabra clave[30].

Rafael Chirbes dice también envidiar la tranquilidad o simplicidad de los artesanos en «Trabajo», último texto de *Por cuenta propia* y uno de los más intimistas. El escritor declara su vacío, su vacuidad al observar un grupo de carpinteros, cerrajeros, albañiles hablando de sus obras, pero también su satisfacción al poder comparar un libro con una construcción inmobiliaria:

> […] me veo a mí mismo braceando entre sombras, incapaz de nada, vacío un día tras otro. Echo de menos esas certezas artesanas: tener los avatares del tiempo por testigos. Claro que pasan los meses y lo que era bruma empieza a ser sospecha. El caos se ordena y, después de algún tiempo, un mensajero procedente de la editorial me trae un libro de varios cientos de páginas que no sé cómo puede haber surgido del fondo de la niebla que me ocupa. También mi libro, como las paredes, las puertas y los grifos, es sólo un fruto del trabajo. […] Me digo que puedo discutir sobre la resistencia de los materiales con los obreros del bar, porque una casa y un libro son expresiones de la sorprendente dureza interior que guarda ese frágil animal humano al que cualquier accidente tumba[31].

30. *Ibid.*, p. 107.

31. Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 293-294.

Si, para Roland Barthes en su texto «L'écrivain en vacances», el escritor es un «falso trabajador[32]», Camilo José Cela en *La forja de un escritor (1943-1952)* lo integra en una enumeración con otros oficios manuales: «el oficio del leñador y del vaquero, el del calafate y el del escritor, el del pastor que chifla en su silbo de caña y el del marinero que iza sus velas sobre la mar incierta y tenebrosa[33]». Invadida por un sentimiento de «hecatombe», de «ruina», tratando de huir del éxito que nunca más la abandonará, Leonor Lozano decide suicidarse en su literatura al proponer una última obra en la que verterá toda su amargura, «lo que ella misma no dudó en calificar de disparate, de aberración, de barbaridad[34]». Pero, esta nueva obra, con la que ella pensaba granjearse desprecio y odio, le permite obtener de nuevo un reconocimiento mundial y Leonor gana por segunda vez el Premio Nacional de Literatura, en la modalidad de Narrativa (en la historia de este premio, sólo Luis Mateo Díez lo obtuvo dos veces, en 1987 y en 2000), así como el Premio de la Crítica. Resuelta a acabar con su literatura, asqueada de sí misma y convencida de la inutilidad de su oficio que califica de «miserable», el personaje escribe otra obra aún más abyecta, contaminada por torpezas variadas, una chapuza, «un montón de basura[35]» con la intención manifiesta de mofarse de los críticos y de los lectores. Leonor Lozano acaba por huir de la capital para irse a la costa mediterránea con la esperanza de regenerarse. A su vuelta, el éxito la espera otra vez y los efectos en ella parecen normales en palabras del editor: extravagancia y excentricidad del comportamiento que se explicarían por este éxito ininterrumpido. Sin embargo, ella sigue cultivando la idea de que su literatura es una farsa («todo, absolutamente todo, era una farsa[36]»). Se refugia finalmente en un pueblo termal al oeste de Salamanca, determinada a escribir con minucia y disciplina, con estiércol, para oponerse a la actitud clásica y pura del escritor que se aleja, que se aísla para componer una obra buena, bella. Una vez acabada esta nueva obra y después de declarar a su editor que pone un punto final a

32. «Ce qui prouve la merveilleuse singularité de l'écrivain, c'est que pendant ces fameuses vacances, qu'il partage fraternellement avec les ouvriers et les calicots, il ne cesse, lui, sinon de travailler, du moins de produire. Faux travailleur, c'est aussi un faux vacancier», Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 33.

33. Camilo José Cela, *La forja de un escritor (1943-1952)*, Fundación Banco Santander, 2016, p. 114.

34. Alfredo Gómez Cerdá, *Oficio miserable*, *op. cit.*, p. 109.

35. *Ibid.*, p. 113.

36. *Ibid.*, p. 120.

su carrera de escritora, decide ya no escribir, juntándose a la compañía de los *bartlebies*. Leonor Lozano, a pesar suyo, constituye una referencia en la narrativa contemporánea. Al modo de una Carmen Martín Gaite, se encierra en su piso pero recibe a los periodistas; acaba por obtener el Premio Nobel de Literatura. Se vuelve loca. Esta novela corta propone una visión exagerada, irónica y deformada de la gloria, del reconocimiento literario. Es un capricho, un «disparate». «El hueco de una ventana abierto en la pared» observa el proceso de la escritura y el vínculo del escritor con la obra, con el éxito, tal como nos lo presenta también en *Escritores* Salvador Gutiérrez Solís a través del relato «El poeta maldito», que evoca la impostura del éxito[37]. Los premios aceleran el trastorno de las fronteras autor-escritor, el espectáculo mediático que acompaña la entrega de un premio «desarrolla ciertas actitudes autoriales que no excluyen ciertas imposturas[38]». El premio permite al escritor pasar de una zona de mediación (confrontar su identidad de autor con el público y con el espacio de la circulación de los libros) a otra de mediatización, alterando su visión como en el caso de Peter Gordon, que se suicidará en su propia creación, después de haber hecho de su sueño realidad. El autor es el espejo del escritor, el «retrato de sí en artista legítimo que compromete el valor de la tarea de escribir y su recepción literaria[39]». La hecatombe del personaje-escritor femenino (Leonor Lozano) o el suicidio de Peter Gordon dan cuenta del poder de transformación del éxito y de la perversión de la construcción identitaria del escritor basada, según Sylvie Ducas, en los tres imperativos categóricos de «ser, pertenecer y permanecer» que definen un retrato soñado de autor como escritor reconocido. En «El destino del narrador» de Salvador Gutiérrez Solís, el narrador cuenta «el destino del narrador» que quería ser escritor. Gutiérrez Solís, a través del personaje-narrador, despliega toda una crítica del mundo literario, constituido de impostores. Los poderosos agentes literarios, influyentes hasta en la elección y entrega de los premios, participan asimismo de la gran estafa o farsa de la literatura, haciendo del escritor una inversión económica y del libro un producto de venta difundido en Carrefour o Pryca.

37. La impostura forma parte de algunos relatos: el escritor sueña con ser famoso y crea un autor con éxito.

38. Sylvie Ducas, « Entretiens autour d'un prix : "auteur cherche écrivain…" », *in* Audrey Alvès et Maria Pourchet (Sous la direction de), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 240.

39. *Ibid.*, p. 241.

Autor y escritor: paralelamente

Diferenciar la figura del autor de la del escritor no induce a oponerlos[40]; es ocuparse de una zona fronteriza difícil de trazar, es encontrar una mediación, es confrontar la identidad del autor (más bien colectiva, asociada al libro como producto cultural de consumo, abierto al campo del intercambio) con la del escritor (asociada al acto de escribir, a su oficio, una práctica más bien individual, intimista, singular). El escritor es el que «trabaja su palabra[41]», nos dice R. Barthes en sus *Ensayos críticos*. Benoît Berthou, en su texto «Auteur contre écrivain? Le secret de Raymond Roussel», recuerda la diferencia entre autor y escritor: si el primero es el que garantiza, avala, asume y es responsable de la obra (según la etimología del latín *auctor*), el segundo es el que la construye, la elabora (del latín, *scriba*), el que produce el texto:

> L'auteur-écrivain doit ainsi lier commentaire et création, tenter de passer outre une fracture que stigmatise André Vaillant[42] en parlant de « personne » pour désigner l'écrivain et de « personnage » pour désigner l'auteur et en évoquant la tension existant entre le *«s ujet de l'écriture »* et celui qui est *« chargé de le représenter au sein de l'institution littéraire »*[43].

Acceder en la ficción a la dimensión oculta del escritor es borrar o hacer desaparecer la frontera entre ficción y realidad, es hacer partícipe al escritor de la ficción, es hacer de él otro «ente de ficción», es dar cuenta de cómo el autor se alimenta del escritor y viceversa. A través de los relatos vistos en los que el escritor proyecta figuraciones de sí mismo, el escritor se imagina escritor, crea fantasmas, imágenes basadas en las figuras que lo representan, que lo identifican. El autor es el otro, el autor se alimenta «de modo vanidoso» como diría Borges del escritor, compartiendo gustos, preferencias: «[…] yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar

40. Bernard Pingaud se proponía hacerlo en su artículo «La non-fonction de l'écrivain», *L'Arc*, nº 70, 1977.

41. « […] l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) », Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 153.

42. André Vaillant, «Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne» *in* G. Chamarat et A. Goulet (dir.), *L'auteur*, Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.

43. Benoît Berthou, « Auteur contre écrivain ? Le secret de Raymond Roussel », *in* Audrey Alvès et Maria Pourchet (Sous la direction de), *Les médiations de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 16.

su literatura y esa literatura me justifica[44]». El escritor cede el paso al autor, puesto que el primero está destinado a perderse, definitivamente, nos sigue diciendo Borges, y sólo podrá sobrevivir en el segundo. Borges habla de una fusión o más bien de una continuidad del escritor en el autor, pero también de esta especie de juego entre ambos, de fuga:

> Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora, y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página[45].

Ficcionalizar la figura del escritor es anular la escisión entre el ser y el parecer, lo de dentro y lo de fuera, es hacer coexistir al que «lleva» la obra y al que la «hace», es colmar un espacio entre ambas caras del dispositivo de la literatura. Se puede decir que la muerte del autor ha dejado sitio al nacimiento del escritor, del que «curra» y se cura por la escritura: efecto catártico, simple juego narrativo, puesto que «[…] nada obliga a un autor a respetar estas categorías narratológicas más que otras, pues con frecuencia la escritura es transgresora[46]». Contrariamente a la autoficción en la que se confunden el nombre del autor y el del narrador para establecer una ilusión autobiográfica, un «pacto ambiguo[47]», las figuras del escritor pueden ser «sujetos deseantes» según la terminología de Maurice Couturier, es decir

44. Citado en Ana Ayuso, *El oficio de escritor*. Madrid: Ediciones Suma de Letras, 2003, p. 102.

45. Sacado de Borges *En diálogo: conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari* o de *Conversaciones con Jorge Luis Borges* de Richard Burgin, dos referencias citadas por Ana Ayuso, *ibid.*, p. 103.

46. Geneviève Champeau, «El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», *in* Ana Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, 2012, p. 263 (originalmente, «L'auteur dans le texte. À propos de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías»).

47. Manuel Alberca, «Las novelas del yo», *in* Ana Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, *op cit.*, p. 123-149: «[…] estos relatos acaban por dibujar una determinada figura del autor, y esa figura remite al individuo que reconocemos en el escritor» (art. cit., p. 125). Manuel Alberca ya nos invitaba a ir más allá de la frontera de las instancias narrativas, entre literatura y vida, proponiendo describir el estatuto particular de la autoficción mediante un pacto ambiguo entre lo autobiográfico («diálogo o situación comunicativa con tres vectores principales: autor-texto-lector. […] relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo», art. cit., p. 128) y lo novelesco o de ficción, pacto en el que se postula «el principio de distanciamiento del autor con su narrador» (art. cit., p. 131).

«cuya imagen es producida por el texto», esclarece Geneviève Champeau en «El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías[48]»: son entes de ficción que escenifican la figura del escritor. Si la dualidad narrador-escritor en el caso de nuestros relatos establece otra manera de afrontar, abarcar las fronteras entre lo textual y lo extratextual, éstos no alcanzan la dimensión autobiográfica de la autoficción pues falta el yo. El autor vierte cierta dosis de la experiencia vivida por el escritor, en su cotidianidad. El autor, a través de la figura del escritor, reconcilia escritura y ficción, escritor y personaje, literatura y vida. Cuando se introduce la figura del escritor en la ficción, el autor se hace el biógrafo del escritor, siendo el autor «un hombre-orquesta habitado por un "ansia de totalidad"» (Champeau), entre unidad y multiplicidad. El autor busca así al escritor al pasearse por sus diferentes espacios mentales y físicos, sus moradas. Si, con la autoficción, el «autor reivindica, también para él, el derecho a la ficción[49]», el escritor que reivindica su figura en la ficción ¿no nos estará proponiendo una «escritoficción», estableciendo otro pacto ambiguo, donde reine la perplejidad? Ningún anclaje referencial concreto aparece o, si existe –la mención a un escritor, a elementos biográficos– queda totalmente fabulado. Así ocurre en varios relatos de Salvador Gutiérrez Solís como en «La viuda del poeta (*Polígonos industriales*)» en el que un personaje llamado el «crítico/antólogo» declara haber descubierto las herraduras de Platero o las cebollas que inspiraron a Miguel Hernández. Incluso en otro relato de Gutiérrez Solís, «El destino del narrador», existe una flota de autobuses de personalidades literarias con autocares personalizados que corresponden a obras y autores (como el bus Borges o el bus Millás). Así, asistimos al despliegue y repliegue de la ficción, en un juego de autorreferencialidad «caníbal», que se alimenta sin cesar de otros textos. Presentar la figura del escritor en la ficción es volver a insistir en la evidente dimensión autorreferencial, pero cualquier intento de realidad queda subvertido, «porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin

48. Geneviève Champeau, «El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», art. cit., p. 263.

49. Catherine Orsini-Saillet, «Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas», *in* Ana Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, *op. cit.*, p. 285 (originalmente «Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas », *in* Jacques Soubeyroux (éd.), *Le Moi et l'Espace. Autobiographies et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 247-260).

traicionarla» (Javier Cercas, *Relatos reales*[50]). La gran dificultad del oficio de escritor contemporáneo acaso sea la de «sincronizar la representación que un escritor tiene de sí mismo (decirse y sentirse escritor) y la designación que hace el otro de él (ser considerado escritor)[51]». Joan Oleza nos invita a replantearnos esta relación autor/escritor de la manera siguiente:

> Se puede hablar, en efecto, de mutaciones profundas de las condiciones de existencia de la práctica literaria. […] se hablaba de la escritura *de* un autor, si se quería destacar su propiedad, o de la escritura *por* un autor si lo que se deseaba señalar era el agente creador, o de la escritura *según* un autor, si se apuntaba a la factura, al estilo, pero estas tres preposiciones coincidían en marcar la subordinación de la escritura a *su* autor, propietario y creador de la misma, a la que dejaba marcada con su sello. Ahora las cosas han cambiado, y hablaré de los nuevos nexos, hablaré del escritor *bajo* la escritura, o *ante* ella, o *con* ella, o *sobre* ella, o *contra* ella, o finalmente *desde* ella[52].

Más allá de la posición ficticia del autor, la nueva posición de «demiurgo» alcanzada por el autor ¿no se explicaría justamente por la instalación de la figura del escritor en la propia ficción, quedando así completado el círculo de la creación, mordiéndose la cola?

El escritor que obra en *Oficio miserable* y en *Escritores*, constituidos de relatos en negativo del proceso de la literatura, es también el escritor a prueba de éxitos o de fracasos, es el que propone una reflexión sobre el asunto de la escritura. El escritor está confrontado a la angustia de escribir atacado por la duda sobre la finalidad de su tarea, sobre el tiempo que se le escapa para terminar su obra, o por el miedo al fracaso, a errar su propósito. El escritor y el hastío, el aburrimiento, el vacío o el silencio tras la obra terminada, como los de Gustave Flaubert después de seis años para terminar *Madame Bovary* (de 1851 a 1857). La escritura como enfermedad, patología, obsesión, que

50. *Ibid.*, p. 286.

51. «La problématique identitaire de l'écrivain contemporain a déjà montré qu'elle repose sur une indétermination fondamentale due au faible degré de professionnalisation de l'activité d'écrire, à la multiplicité des pratiques qu'elle recouvre comme aux réticences à se désigner d'un qualificatif fortement connoté culturellement et à mettre en phase la représentation qu'un écrivain donne de lui-même (se dire et se sentir écrivain) et la désignation qui en est faite par autrui (être dit écrivain)», Sylvie Ducas, art. cit., p. 242.

52. Joan Oleza, *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, 2012, p. 332-333.

le impone al escritor «vivir dentro», que lo deja exhausto hasta que por fin deje de escribir. El escritor en su ficción es el metaescritor que se interroga sobre su estatuto, su legitimidad, es el que se proyecta en el espacio-espejo de la página para convivir con autor, personaje y lector en el mismo plano de la ficción; el escritor en la obra crea una especie de *flânerie* en torno a su figura en las distintas facetas de su actividad. Las figuras de los escritores presentadas por Salvador Gutiérrez Solís y Alfredo Gómez Cerdá son así múltiples y van más allá de la dicotomía establecida por Juan Goytisolo cuando en su discurso de entrega del Premio Cervantes 2014 diferencia acertadamente a los «literatos» de los escritores o aprendices de escribidor:

> En términos generales, los escritores se dividen en dos esferas o clases: la de quienes conciben su tarea como una carrera y la de quienes la viven como una adicción. El encasillado en las primeras cuida de su promoción y visibilidad mediática, aspira a triunfar. El de las segundas, no. El cumplir consigo mismo le basta y si, como sucede a veces, la adicción le procura beneficios materiales, pasa de la categoría de adicto a la de camello o revendedor. Llamaré a los del primer apartado, literatos y a los del segundo, escritores a secas o más modestamente incurables aprendices de escribidor[53].

La ficción que todo se lo permite anula la frontera, la escisión entre escritor y autor para reunirlos en la obra. Las dos caras de un mismo ser que desvelan el quehacer de la literatura, el oficio de escribir: proyectar una figura de escritor es volver a la génesis de la escritura, pues «[l]'écrivain ne prévoit ni ne conjecture : *il projette*[54]».

53. Juan Goytisolo, «A la llana y sin rodeos», discurso de entrega del Premio Cervantes 2014.

54. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris: Éditions Gallimard, 1948, p. 48.

TRACES D'ÉCRIVAINS DANS *INVITACIÓN A UN ASESINATO* DE CARMEN POSADAS

Murielle Borel
Aix-Marseille Université

S'il y a pléthore de travaux critiques consacrés à l'auteur, au narrateur, aux différentes voix qui s'expriment dans un roman, aux instances mises en jeu par la création littéraire, il faut reconnaître que depuis la proclamation de la mort de l'auteur par Roland Barthes en 1968[1], malgré sa résurrection partielle avec l'auteur implicite de Wayne C. Booth[2] ou les travaux de Maurice Couturier[3], semble peser sur la figure de l'écrivain le poids d'un interdit ayant définitivement discrédité sa présence dans le texte, comme si seuls des lecteurs très naïfs pouvaient encore, à l'aube du XXIe siècle, oser chercher dans la fiction les traces de cet auteur pragmatique sans lequel, pourtant, la littérature ne serait pas[4].

1. Roland Barthes considère que « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. [...] dès qu'un fait est raconté [...] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. », Roland Barthes « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes III*. Paris : Éditions du Seuil (1994), 2002, p. 40.

2. Wayne C. Booth, *The Rethoric of fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961 ; « Distance et point de vue », *in Poétique* n° 4, Paris : Seuil, 1970.

3. Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995. Le critique constate que « Depuis une dizaine d'années [...] il est apparu que la recherche ne pourrait plus progresser beaucoup si l'on s'obstinait encore à exclure l'auteur du champ discursif [...]. », p. 9.

4. Antoine Compagnon affirme : « On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais, si on aime

La notion d'écrivain offre ainsi de nombreuses résistances et, malgré les réticences de Proust[5] ou de Mallarmé[6], reste au cœur de la création littéraire[7], surtout dans les productions actuelles qui brouillent avec tant de malice les frontières entre univers réel et fictionnel.

C'est aux multiples projections de l'écrivain dans le texte que nous allons nous intéresser, à partir de l'étude de *Invitación a un asesinato*[8] paru en 2010 sous la plume de Carmen Posadas. Ce roman qui joue avec les codes du genre d'intrigue et rend ouvertement hommage à la reine britannique du suspense, Agatha Christie, nous permet de nous interroger sur les différentes façons d'appréhender auteur et écrivain en nous invitant à les dissocier car si les deux notions entretiennent des liens étroits, elles ne sont pas forcément interchangeables. Au-delà des aspects conceptuels, nous nous attacherons aux liens particuliers qui unissent le producteur d'un texte à son récepteur afin d'en révéler les principaux enjeux. Notre réflexion s'organisera autour de trois axes : la trace intertextuelle, le reflet métatextuel et enfin, la notion d'ethos qui semble à même de réconcilier auteur et écrivain. Mais nous commencerons par quelques précisions préliminaires visant à délimiter brièvement les contours des concepts clés qui guideront cette analyse.

la littérature, on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur. », *in* « Qu'est-ce qu'un auteur ? Introduction : Mort et résurrection de l'auteur », *Fabula*, < http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>, [consulté le 15/11/2015].

5. On connaît la querelle qui l'a opposé à Sainte-Beuve dont il remettait en question l'approche biographique dans son recueil *Contre Sainte-Beuve*.

6. Roland Barthes remarque que « toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture. », *op. cit.*, p. 41.

7. Les travaux d'Alain Brunn (*L'auteur*, Paris : Flammarion, 2001), mais aussi ceux de Ruth Amossy autour de la question de l'ethos (*La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010) ou encore ceux de Tom Kindt consacrés à Wayne C. Booth (« L'auteur implicite. Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », *in* John Pier (dir.), *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*, Villeneuve D'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007. Article consultable sur Vox poetica : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>, [consulté le 18/11/2015]), montrent bien que la notion d'écrivain « réel » ne peut être évacuée aussi simplement. Tom Kindt met notamment en cause l'aridité à laquelle ont pu conduire les excès du formalisme.

8. Carmen Posadas, *Invitación a un asesinato*, [2010]. Barcelona: Editorial Planeta, Booket, 2011.

En préliminaire

Un auteur est-il forcément un écrivain ? Si la plupart des dictionnaires tendent à donner les syntagmes pour équivalents, le Littré distingue quant à lui clairement entre les deux termes :

> ÉCRIVAIN, AUTEUR. Auteur est plus général qu'écrivain ; il se dit de toute composition littéraire ou scientifique, en prose ou en vers : un poëte en composant une tragédie, et un mathématicien en composant un traité de géométrie sont des auteurs. Mais écrivain ne se dit que de ceux qui ont écrit en prose des ouvrages de belles-lettres ou d'histoire ; ou du moins, si on le dit des autres, c'est qu'alors on a la pensée fixée sur leur style : Descartes est un auteur de livres de philosophie et de mathématiques, mais c'est aussi un écrivain. Racine est un grand écrivain, par la même raison, parce que son style est excellent, car eu égard à la forme du langage employé on dira toujours que c'est un grand poëte[9].

A. M. Bassy confirme cette distinction :

> Primitivement, il désigne donc une qualité, une fonction : l'écrivain est « préposé aux écritures », avant de devenir, plus noblement, « préposé à l'écriture ». Le mot cependant ne s'impose pas d'emblée dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Jusqu'au XVIIIe siècle, on lui préfère souvent celui d'auteur : celui-ci définit moins l'exercice d'une activité que la responsabilité effective d'une production [...]. Lorsque les deux mots rivalisent, on attribue à l'auteur l'origine des contenus, on reconnaît à l'écrivain le maniement de la langue et l'art de la mise en forme[10].

Or, comme le rappellent J. Loehr et J. Poirier :

> Si, au plan du droit, tout signataire d'une œuvre est considéré comme l'« auteur », il en va autrement dans la mémoire collective. Dans le Panthéon national comme dans l'histoire littéraire n'existe en effet que le « grand auteur »[11].

Voilà qui expliquerait la prépondérance d'emploi du terme « auteur » lorsqu'il est question de productions littéraires de qualité, ce qui contredit les oppositions initiales proposées par A. M. Bassy ou E. Littré.

9. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris : Hachette, 1874, p. 1297.

10. Alain-Marie Bassy, « Mot d'écrivain ou "mot d'auteur" ? », *in Dictionnaire des littératures de langue française*, J. P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey (eds.), Paris : Bordas, 1995 [1984], p. 771.

11. *Retour à l'auteur*, Joël Loehr et Jacques Poirier (Dir.), Reims : EPURE, 2015, p. 7.

Du côté de la critique spécialisée, la distinction n'est guère plus claire. Les définitions semblent avoir disparu en même temps que leur objet et seuls les arguments développés au gré des réflexions sur le sujet, laissent entrevoir une différence de perception et d'usage. Ainsi, l'auteur a-t-il pu, pour R. Barthes, renvoyer dans un premier temps à l'homme :

> L'*auteur* règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre. [...] L'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; [...] comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence »[12].

D. Mainguenau abonde dans le même sens lorsqu'il relève l'ambigüité d'un terme convoquant deux réalités bien distinctes :

> [...] cette nécessaire distinction entre énonciateur et producteur du texte est elle-même insuffisante, comme le montre le flou qui enveloppe une notion comme celle d'« auteur » qui est manifestement équivoque : il s'agit tantôt de la personne qui a tenu la plume, qui a écrit l'œuvre, tantôt du personnage qui se pose en responsable d'une œuvre, qui y appose son nom (fût-il pseudonyme), qui la présente au public. Ces deux acceptions ont en commun d'inscrire le sujet dans l'institution littéraire. Pour clarifier les choses, on divisera le « sujet parlant », l'individu qui a produit l'œuvre, en deux instances : l'homme, qui est doué d'un état civil, d'une famille, d'une santé, etc., et l'écrivain qui se meut dans l'institution littéraire : il y mène une certaine carrière, il se réclame de tel positionnement esthétique[13].

L'écrivain serait donc, par opposition à l'auteur, celui qui fait profession d'écrire, l'homme réel qui signe une œuvre de son nom. On remarquera d'ailleurs que, pour évoquer les productions consacrées aux vies des hommes de lettres, c'est bien le syntagme « biographie d'écrivain » qui est retenu et non celui de « biographie d'auteur ».

12. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 41.

13. Dominique Mainguenau, *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 2003 [1986], p. 92.

Par souci de clarté, nous réserverons donc le terme d'« écrivain » à l'auteur pragmatique qui appose son nom sur l'œuvre sans toutefois exclure la dimension humaine et biographique de l'individu. En revanche, dès lors qu'il sera question de l'activité créatrice, nous recourrons au terme d'« auteur », qu'il renvoie ou non à l'instance abstraite en charge de l'élaboration de son récit, identifié comme « auteur implicite » par Booth pour qui il se distingue dans tous les cas de l'auteur concret :

> Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de « second moi »[14].

Dans notre propos, les figurations de l'auteur relèveront donc autant de l'ethos discursif que du sujet écrivant perçu dans le processus d'élaboration de l'œuvre.

Agatha Christie *et alii* – Le poids de l'intertextualité

Dans *Invitación a un asesinato,* Carmen Posadas joue la carte de l'intertextualité en émaillant son roman d'emprunts incessants à l'œuvre d'Agatha Christie. Les multiples références affectent autant le contenu du récit que son organisation. Miss Marple est prise pour modèle lorsqu'Ágata décide d'enquêter sur les circonstances précises de la mort de sa sœur. Plusieurs romans (*Meurtre au champagne*, *L'assassinat de Roger Ackroyd*, *Némésis*, ou encore *Les dix petits nègres*) sont non seulement cités mais font partie intégrante de l'énigme à résoudre puisqu'ils renferment la clé du mystère. Ils sont autant d'indices qu'Olivia a disposés à l'intention de sa sœur afin de la guider dans le dévoilement de la vérité.

C'est donc bien l'écrivaine, l'auteure reconnue et reconnaissable que Carmen Posadas choisit de projeter dans son texte ; l'écrivaine et non une auteure de circonstance puisqu'elle ne se contente pas de faire référence à « une » œuvre mais bien à un *Opus* identifiable. Or, l'écrivain ne saurait être l'auteur d'un texte isolé, mais celui qui écrit régulièrement, fût-ce par profession ou non[15]. Par ailleurs, il jouit d'une reconnaissance sociale et

14. Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.,* p. 515.

15. Le questionnement d'Alain Brunn nous paraît très éclairant sur la distinction entre auteur et écrivain : « au sein de l'œuvre d'un même écrivain n'y a t-il qu'une seule figure

éditoriale comme le suggèrent A. Viala[16] ou A. M. Bassy[17].

Si nul ne songe à contester la condition d'écrivain d'Agatha Christie, élevée même au rang de « classique » malgré ou du fait, peut-être, de son succès populaire, il n'est pas certain qu'elle puisse revendiquer pourtant le statut tant convoité de « Grand Auteur ».

Carmen Posadas réserve une place ambiguë à la romancière. Alors que l'hommage ne fait guère de doute lorsque les marques intertextuelles se mesurent à l'aune de la quantité, le prestige de la créatrice d'Hercule Poirot est vite démenti par une Ágata professeur de lettres dont les préférences ne vont pas précisément à son homonyme qu'elle juge même médiocre, plébiscitant plutôt des auteurs tels que Virginia Woolf ou Oscar Wilde dont la légitimité littéraire ne saurait être discutée.

Paradoxe donc d'un discours qui réinvestit l'œuvre d'A. Christie, son idiolecte, son style, imités à l'occasion dans certaines scènes ou dans les dénominations parodiques de divers chapitres, et qui n'hésite pourtant pas à décrier le modèle dont il s'inspire. Attitude contradictoire qui, nous y reviendrons, s'inscrit dans une logique toute post-moderne.

Cette apparente contradiction s'efface sitôt que les notions de distance, d'auteur implicite et d'ironie auxquelles s'intéressa Wayne C. Booth en son temps[18], entrent en jeu. Pour ce dernier, l'auteur implicite est une entité abstraite, une voix construite par le texte et réélaborée par le lecteur, on s'en souvient. La distance correspond au degré avec lequel l'auteur implicite adhère au discours du narrateur ou des personnages. Cette voix et cette distance sont celles-là mêmes qui autorisent le discours ironique, à savoir les décalages entre les positions idéologiques présentes dans le texte et celles que véhiculent les propos et considérations du narrateur ou des personnages.

d'auteur, ou chaque texte construit-il sa propre figure d'auteur ? », *op. cit.*, p. 14.

16. « En quelques décennies, "écrivain" a rejoint "auteur" dans l'ordre des titres de dignités. [...]. Le nom devient par lui-même une valeur, une distinction accordée à quelques-uns seulement. » *in* Alain Viala, *La naissance de l'écrivain*. Paris : Ed. de Minuit, 1985, p. 277-279, cité par Alain Brunn, *ibid.*, p. 23.

17. « C'est la professionnalisation croissante de l'activité d'écriture et l'entrée des écrivains sur la scène politique qui, à la fin du XVIIIe siècle et surtout au XIXe siècle, vont profondément transformer le concept d'écrivain. Au-delà du "préposé à l'écriture", celui-ci se voit investi d'une véritable fonction sociale. Le terme désigne moins, dès lors, une activité qu'une dignité, moins un emploi qu'une place dans la hiérarchie sociale et une mission créatrice », Alain-Marie Bassy, *op. cit.*, p. 771.

18. Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.*, p. 511-524.

Dans *Invitación a un asesinato*, les voix se caractérisent par leur multiplicité. Si l'on s'en tient à la simple personne grammaticale, la narration des chapitres configurant la première partie du roman est assumée par un narrateur hétérodiégétique tandis que le récit est ensuite pris en charge par une voix interne, celle d'Ágata, lorsqu'elle décide d'élucider le mystère entourant la mort de sa sœur. Pourtant, malgré l'instance hétérodiégétique, ce sont bien les voix de tous les suspects qui se font entendre, car les narrations adoptent le point de vue de chacun, comme s'il s'agissait d'autant de narrateurs intradiégétiques délivrant donc leurs opinions. C'est dans ce contexte qu'Ágata émet toutes ses restrictions envers l'œuvre de la romancière dont elle est pourtant bien un ironique et paradoxal reflet.

Ce dédain de façade n'est bien sûr pas à mettre sur le compte de Carmen Posadas, écrivaine empirique qui, par ailleurs, déclare ouvertement son admiration pour la romancière britannique[19]. Il relève d'un étrange dédoublement où parole de lecteur (l'écrivaine est aussi lectrice) et discours de professionnel de l'écriture s'entrechoquent et fusionnent dans un ironique retour sur soi qui, non content de brouiller un peu plus les constants allers-retours entre réalité et fiction, contribue à la désacralisation d'une écrivaine ayant pourtant largement conquis ses lettres de noblesse, ne serait-ce qu'auprès de son lectorat.

La dilution des frontières, déjà amorcée par l'intertextualité, se confirme avec le personnage d'Ágata.

Ágata ou le marquage métatextuel et autoréférentiel

Ágata s'inscrit à plusieurs titres comme un lieu de croisement entre sphère factuelle et imaginaire. Son prénom est un autre clin d'œil à la romancière ; tout autant que la façon dont elle mène son enquête, en s'inspirant de l'habile Miss Marple, nous l'avons dit.

Mais Ágata ne se contente pas d'approcher le statut d'auteur par procuration intellectuelle. Elle accède à la fonction à l'intérieur même de la fiction, lorsqu'au gré d'une mise en abyme dont C. Posadas use avec fréquence dans son œuvre, elle propose au lecteur des « Notas para una posible novela » par « Ágata Uriarte » et dont le titre ne serait autre que « Invitación a

19. Nous renvoyons à l'interview réalisée par Caroline Bojarski en novembre 2012. *Cf.* <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/carmen-posadas-173875> [Consulté le 17/04/2015].

un asesinato[20] ». Pour mieux accréditer l'illusion et renvoyer dos à dos réalité et fiction, la page de garde censée précéder les notes, est reproduite, incluant ainsi un livre dans le livre. On peut se demander quel statut est alors dévolu à Ágata à l'intérieur même du roman et quelles relations s'établissent désormais entre les personnages du récit et leur créatrice.

Dès cet instant, l'auteure invite le lecteur à entrer dans les coulisses de la création littéraire et transforme Ágata en possible miroir. Elle dépeint un personnage en proie aux affres de l'élaboration d'un récit, novice mais plein de bonne volonté, qui tente d'appliquer une méthode « professionnelle » :

> antes de lanzarme a narrar los hechos, tal vez debería dedicar un par de líneas a describir mi estado de ánimo. Es lo que haría un escritor profesional, ellos conceden mucha importancia a lo que llaman «el factor humano»[21].

À travers la figure d'Ágata, Carmen Posadas renvoie ironiquement à une certaine doxa qui court dans les milieux autorisés, véhiculant ainsi une image stéréotypée de ce que serait un bon roman, bien écrit et de la meilleure façon d'atteindre cet objectif. Aspiration à laquelle la néophyte ne prétend d'ailleurs pas :

> Supongo que a una persona más hábil que yo en esto de poner por escrito sus recuerdos, jamás se le ocurriría elegir como título para uno de sus capítulos uno tan cacofónico como el que acabo de teclear. Sin embargo, he aquí una de las ventajas de no escribir para la posteridad o la gloria: al diablo con la belleza de la prosa[22].

Ágata ne s'inscrit pas comme « auteur » mais s'en tient modestement à la condition de scripteur. Pour autant, elle ne reste pas étrangère aux sacro-saints doutes de l'écrivain :

> Una parte de mí piensa que se trata de una historia que merece ser publicada en una novela [...]. Pero otra parte –que de momento es la que manda– razona que es preferible que jamás vea la luz[23].

Et montre clairement que l'auteur réel conçoit effectivement la production d'un récit comme un acte de communication destiné à un

20. Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 169.

21. *Ibid.*, p. 171.

22. *Ibid.*, p. 183.

23. *Ibid.*, p. 171.

lecteur dont il a ouvertement conscience, se faisant ainsi le porte-voix du discours théorique :

> No es mi intención detenerme en detalles tristes que nada añaden a la historia. Por eso, es mejor que vuelva a situarme en el mismo punto en el que comienza este relato[24].

C. Posadas propose donc une image de l'écrivain à l'œuvre fondée sur une mythologie bicéphale combinant simultanément les représentations stéréotypées du « grand public » et celles du professionnel de l'écriture.

Les clichés se retrouvent jusque dans les expressions langagières :

> [...] aquí estoy, tomando lápiz y papel (esto es una licencia literaria, claro; yo, como todo el mundo, escribo en ordenador) para contar lo sucedido desde entonces[25].

Si R. Amossy[26] rappelle que le cliché intervient forcément dans la reconstruction de l'image car il est un référent inaliénable, on pourra cependant s'étonner que l'écrivaine offre une représentation si peu flatteuse de l'auteure, car les notes d'Ágata renvoient bien au titre du roman qu'elle signe et propose au lecteur. Comme d'autres avant elle[27], elle s'installe dans l'autodérision en démythifiant l'activité créatrice, attitude que Sylvie Ducas estime conforme aux nouveaux stéréotypes de la postmodernité, conséquence directe de la mise à mort de l'auteur et des nouvelles structures de pensée[28].

En projetant l'écrivain dans son œuvre, elle déjoue par ailleurs l'illusion référentielle, longtemps restée un fondement de la fiction, pour

24. *Ibid.*, p. 187.

25. *Ibid.*, p. 171.

26. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 44-48.

27. Nous pensons, parmi tant d'autres, à Andrés Trapiello avec *Los amigos del crimen perfecto*, pour rester dans le domaine du policier.

28. Sylvie Ducas, « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours. Cf.* <http://aad.revues.org/669> [Consulté le 13/11/2015]. Elle écrit d'abord « cette littérature [autofictionnelle] révise la définition de la littérature en réhabilitant la figure de l'auteur [c'est à dire en la réinvestissant], mais sans pour autant arpenter de nouveau les sentiers bien balisés des représentations édifiantes et des postures convenues du Grand Ecrivain ». Elle précise ensuite : « l'écrivain contemporain doit donc composer avec cet imaginaire social et les stéréotypes de son époque qui dévaluent son image et le contraignent à un discours fondé sur la double aporie de l'effacement ou de la comédie fantoche ».

paradoxalement mieux faire entrer la réalité dans l'univers textuel. Les commentaires métafictionnels, on le sait bien, renforcent le brouillage entre réalité et fiction. Carmen Posadas pousse le jeu dans ses ultimes retranchements en s'amusant à faire coïncider exactement les pages du livre qu'écrit Ágata avec celles du roman que feuillette le lecteur réel :

> Escribo estas líneas finales de mi relato en mi vieja Hewlett Packard. [...] Cuento las páginas que llevo escritas. 353 en total desde que comencé a hacerlo en aquel hotelucho de Magaluf, 13 desde el capítulo anterior que encabecé con un « A quien pueda interesar ». Calculo que necesitaré aún otras seis o siete para narrar cómo acabó todo[29].

Toutes les précisions s'avèrent exactes. On parcourt en effet 353 pages depuis le début du roman, 13 depuis le début du chapitre et le point final interviendra bien à la page 359.

Si la narratologie a eu à cœur de distinguer entre auteur et voix narrative, entre narrateur et personnage, de questionner le concept d'auteur implicite et surtout de bien le différencier de l'auteur empirique, il semble que Carmen Posadas prenne plaisir à dépasser les antagonismes et à réconcilier toutes les fonctions et instances convoquées par le récit. Ágata se présente comme le résultat de ce syncrétisme unissant création et interprétation, puisqu'elle passe d'abord du statut de personnage externe au récit à celui de narrateur autodiégétique. Puis, tandis qu'elle s'inspire de Miss Marple pour mener son enquête, elle rassemble ces notes susceptibles de donner lieu à l'écriture d'un roman intitulé *Invitación a un asesinato*. Au cours de son investigation, elle assume aussi la fonction d'herméneute qui revient en dernier lieu au lecteur, lorsque celui-ci organise et interprète les discours du récit pour en faire émerger le sens. Ágata endosse donc simultanément les rôles de récepteur et d'auteur implicite en charge de l'organisation des éléments de la narration, tout en frôlant de très près la qualité d'auteur « pragmatique » sinon « réel » grâce aux artifices de la métafiction, lesquels transforment la narratrice en avatar de l'écrivaine, dans une certaine mesure du moins.

Une certaine mesure... Oui, mais laquelle ? Jusqu'à quel point Ágata Uriarte et Carmen Posadas sont-elles superposables ?

29. Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 353.

Carmen Posadas – Auteure et écrivaine

Nous allons nous attacher aux diverses façons dont l'auteur pragmatique se projette dans le texte. Se pose alors la première difficulté : où se trouve l'écrivain dans la fiction ? Comment en repérer les manifestations ?

La tâche paraît d'autant plus ardue que la narratologie a contribué à son effacement dans le récit[30] et que le retour de l'auteur s'est opéré sous la forme d'une abstraction, nous l'avons vu. Or, si nous entendons aussi prendre en compte l'instance abstraite, c'est avant tout à la recherche de l'écrivain pragmatique que nous souhaitons nous livrer.

Nous commencerons par cette observation qui nous renvoie à notre point de départ : Ágata Uriarte, possible transfuge de l'auteure, ne s'appelle pas Carmen Posadas. Ainsi, si le brouillage des voix existe bien, l'écrivaine uruguayo-espagnole n'a pas eu pour propos de brouiller les genres. Elle ne donne ni dans l'autobiographie ni dans l'autofiction, mais propose bien un « roman », un récit d'invention, comme le confirme le paratexte. Le pacte de lecture instauré est celui de la fictionnalisation. Pacte transgressé pourtant, sitôt que le lecteur parvient à la page 169, où personnage, narrateur et auteur fusionnent. Cette découverte n'est pas sans conséquence sur le récepteur car celui-ci risque d'avoir tendance, volontairement ou non, sinon à assimiler les deux figures (tout dépendra de son degré de conscience et de familiarité envers les mécanismes textuels, sachant qu'un lecteur averti tombe moins facilement dans le piège de la construction spéculaire qu'un récepteur s'adonnant à une lecture plus naïve) du moins, à chercher dans le roman des traces pouvant trahir la présence de l'écrivain.

Pour évoquer cette image de l'auteur inscrite dans le texte, l'analyse du discours recourt au concept d'ethos qu'elle envisage sous deux formes : l'ethos préalable et l'ethos discursif, pour reprendre la distinction établie par D. Mainguenau[31] ou R. Amossy[32].

---

30. Alain Brunn considère que « L'invention du narrateur par la critique littéraire semble l'un des moyens décisifs de celle-ci pour se débarrasser de l'auteur. Remplacé par une figure interne à l'œuvre [...] l'auteur semble en sa présence condamné au silence. », *op. cit.,* p. 223. Antoine Compagnon précise que : « L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. », *op. cit.*

31. Dominique Mainguenau, *op. cit.*

32. « Le lecteur est invité à reconstruire à partir de divers indices textuels un caractère et un corps qu'il assigne à la source énonciative », Ruth AMOSSY, *op. cit.*, p. 39. « [l'ethos

L'ethos préalable renvoie globalement à l'écrivain réel tout en se distinguant de la personne : « L'ethos préalable serait donc l'image contextuelle de l'être réel. Elle ne se confond pas avec la réalité de la personne, mais consiste en la schématisation d'une réalité préexistante[33] ». Nous divergerons de cette définition stricte afin d'inclure dans le concept d'« ethos préalable » tout ce qui fonde la personnalité de l'écrivain, sans nous limiter aux seuls aspects professionnels et/ou institutionnels, car il est des données biographiques dont il est parfois difficile de faire abstraction. Depuis Mallarmé et Proust, la dimension biographique est entrée dans l'ère du soupçon. Si elle ne suffit certes pas à expliquer le sens d'un texte, elle n'est pas pour autant absente de l'œuvre. La difficulté réside surtout dans son repérage. Pourtant, tout lecteur un tant soit peu curieux, qui aurait parcouru même dans les grandes lignes la biographie de l'auteur[34], dispose d'indices. Carmen Posadas ne fait aucun mystère de sa double nationalité, ni de sa condition de fille d'ambassadeur et des années vécues à Londres ou dans la capitale russe. Difficile dans ces conditions de ne pas établir de rapprochement entre réalité et fiction lorsque les deux sœurs du roman évoquent leur enfance en URSS auprès d'un père gratte-papier officiant dans les bureaux de l'Ambassade moscovite, que les rêves de grandeur d'Olivia transforment vite en prestigieux diplomate.

De là à croire que Carmen Posadas puise exhaustivement dans ses souvenirs, il n'y a qu'un pas... à ne pas franchir. Déterminer où s'arrête le factuel et où commence l'invention s'avère très hasardeux : seule l'auteure détient les clés. En outre, la véracité ou non des événements rapportés reste en soi anecdotique pour le lecteur. Le véritable intérêt réside dans l'existence d'une donnée détectable par le récepteur car, en contaminant

préalable] comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social », *ibid.,* p. 73.

33. *Ibid.*, p. 77.

34. « Carmen Posadas (Montevideo, 1953) reside en Madrid desde 1965, aunque pasó largas temporadas en Moscú, Buenos Aires y Londres, ciudades en las que su padre desempeñó cargos diplomáticos. Su primera novela, *Cinco moscas azules* (1996), la consagró como autora de éxito entre los lectores y los críticos, distinción que se confirmaría con la colección de relatos *Nada es lo que parece* (1997). Ganó el Premio Planeta en 1998 con *Pequeñas infamias* [...]. Ha escrito, además de varias novelas, una veintena de libros infantiles, ensayos, biografía y guiones de cine y televisión. Sus libros han sido traducidos a veintiún idiomas y se publican en más de cuarenta países. », Reproduction partielle de la biographie précédant le roman, *in* Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 3.

l'univers de fiction, cette dernière favorise des zones de porosité entre récit et biographie.

Ce brouillage est renforcé par le jeu de miroirs qui favorise l'assimilation entre Carmen Posadas et Ágata Uriarte. Le lecteur, incité à percevoir dans le personnage le reflet de l'auteur réel, peut confronter l'image d'Ágata à l'ethos de sa créatrice. Il est vrai qu'il existe des points de convergence entre les deux instances. Ágata est cultivée, professeur de lettres et affiche un goût prononcé pour la littérature. Autant de caractéristiques qui vont comme un gant à Carmen Posadas. Pourtant, il est sans doute très improbable que le lecteur associe sans réticences la femme réelle à la créature fictionnelle. Car Ágata réinvestit la figure de la vieille fille dans ses attributs les plus caricaturaux : célibataire et sans enfants, sa vie sentimentale est un désert ; dotée d'un physique ingrat, elle livre une lutte permanente contre les kilos et ne dispose que de son humour et de son esprit pour espérer attirer l'attention que sa ravissante aînée déclenche d'un seul sourire. Or, le physique avantageux de Mme Posadas évoque davantage la séduisante Olivia que la rondouillarde Ágata. L'assimilation devient presque évidente si le lecteur sait que l'écrivaine a défilé pour de grands couturiers. Les flèches décochées contre la superficialité du monde de la mode sentent d'ailleurs le vécu. Pourtant, le cynisme, la superficialité et la vénalité d'Olivia constituent d'un autre côté des freins à l'identification, car l'ethos préalable renvoyé par les interviews de la romancière, son blog etc., s'adapte mal à la machiavélique héroïne de *Invitación a un asesinato*. Le capital de sympathie dégagé par l'image publique complique donc la projection dans un personnage qui, *in fine*, s'affiche pourtant aussi comme un *alter ego* de l'auteure dans le récit puisque, comme celle-ci, elle tire les fils de l'histoire et manipule tous les personnages aussi sûrement que tout auteur à l'œuvre.

L'écrivaine met donc un peu d'elle-même dans les deux personnages antagoniques de son roman, rien de bien nouveau en cela. Pourtant il est moins question de chercher à déterminer derrière qui elle se dissimule que de souligner l'existence d'un jeu de cache-cache inscrit dans son texte. Les confrontations entre ethos préalable et créations textuelles se trouvent favorisées par les nouveaux médias qui, à grands renforts de blogs et autres sites dédiés, simplifient l'accès à l'information (biographie, bibliographie, photographies, interviews etc.) et modifient sans doute la reconstruction de l'ethos en l'élargissant à la sphère personnelle, redonnant peut-être une part

de sens au biographique, discrédité ces dernières décennies[35].

L'ethos préalable se construit aujourd'hui à partir d'un paratexte élargi qui permet de confronter l'ethos discursif à l'ethos préalable ; la scission entre réalité et fiction devient dès lors de moins en moins radicale. Ainsi, un simple parcours du blog de C. Posadas, permet-il de retrouver cette tonalité très ironique indissociable de son œuvre. Car l'écrivain c'est aussi un ton particulier, un style repérable, une attitude face au monde révélée dans l'écriture et identifiable. L'écrivain se donne à voir dans l'ethos discursif qu'il inscrit dans son texte.

Ágata en est d'ailleurs la meilleure preuve. Alors qu'elle se croit à l'abri derrière son pseudonyme de « Madame Poubelle » qu'elle emprunte pour intervenir dans son blog consacré aux cœurs solitaires, elle est identifiée, repérée, reconnue par l'un des personnages à cause de son idiolecte fait d'interjections démodées qu'elle est la seule à encore utiliser.

Si, pour W. C. Booth, l'auteur implicite ne pouvait référer qu'à une œuvre et non à l'œuvre d'un écrivain, cinquante ans plus tard, S. Heinen[36] considère que la notion doit englober également tous les discours de l'auteur, fusionnant ainsi en partie ethos préalable et discursif. Et, en effet, le lecteur familier des productions de C. Posadas saura détecter ces thèmes récurrents, ces figures de construction rémanentes, ces personnages insistants, cette vision du monde particulière, cette tonalité propre qui se font écho d'une œuvre à l'autre, mais également hors l'œuvre. L'écrivain s'inscrit dans ses productions à travers les références intratextuelles qu'il tisse et qui peuvent devenir des signes identitaires. Ainsi, de *Pequeñas infamias* à *Juego de niños* ou *Invitación a un asesinato*, le lecteur retrouve-t-il la présence d'un personnage-auteur mis en scène dans la fiction ; ce personnage-auteur en train d'écrire le livre dont le lecteur tourne les pages.

Dans les productions romanesques autant que dans les essais, le blog ou les interviews de l'écrivaine, transpire ce ton à la fois léger et corrosif dont elle use pour épingler les travers de la société et de la nature humaine. Ce sont ces répétitions qui agissent chez le lecteur comme des signaux

35. Maurice Couturier estime que « le lecteur ne peut lui demander [à l'auteur] des comptes ou des explications, sauf à succomber à cette tentation biographique qui n'est plus de mise. », *op. cit.*, p. 241.

36. Sandra Heinen, « Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des "impliziten Autors" und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft », *Sprachkunst* 33, 2002, p. 337. Cité par Tom Kindt, *op. cit.*, p. 10.

de reconnaissance et d'identification d'une personnalité et forgent sa signature textuelle, sa présence repérable dans le texte, pour qui sait voir[37]. Car la reconstruction de l'image de l'écrivain est forcément soumise à l'Encyclopédie du lecteur, pour reprendre le terme d'Eco[38].

Mais le lecteur peut-il toujours voir ? À côté de l'ethos discursif, perceptible pour le lecteur attentif à reconstruire l'image de l'auteur, se cache aussi l'auteur impliqué, celui qui organise le récit avec plus ou moins de discrétion ; un auteur modèle dont la présence s'affiche parfois sans complexe, comme chez Sterne ou Diderot, par exemple. Mais l'instance sait également se faire discrète jusqu'à ne laisser poindre sa présence fugace qu'entre les lignes du récit, dans d'imperceptibles « intrusions d'auteur ». Ces appréciations, observations et commentaires divers ne sont pas à attribuer aux personnages ni au narrateur même s'ils en empruntent apparemment la voix. Ainsi en va-t-il lorsque l'instance narrative se laisse aller à quelques remarques désobligeantes sur les acteurs du récit ou sur certaines habitudes sociales jugées navrantes. Il est alors bien difficile de ne pas entendre une autre voix : celle de Carmen Posadas. L'auteur implicite semble dans ces cas perdre en abstraction et renvoyer à l'écrivaine. Mais comment être sûr de l'identité du véritable locuteur[39] par-delà l'intuition ? Si l'intuition s'avère sans doute trop amie de la subjectivité pour être probante, nul doute que le lecteur peut détecter quelques traces supplémentaires par lesquelles l'écrivain s'inscrit encore dans son œuvre.

On constate donc que l'auteur investit le texte de multiples façons et que sa disparition est loin d'être avérée. Lieu de projections diverses, le roman récupère l'écrivain dans tous ses états : en tant que référence reconnue par l'institution littéraire à travers la figure d'Agatha Christie dont la présence intertextuelle hante le récit. En tant que créateur de fiction lors de la mise en scène de son activité au gré du jeu spéculaire et de l'autoréférentialité. En réconciliant ensuite auteur et écrivain en la personne de Carmen Posadas dont l'ethos est perceptible autant dans les empreintes biographiques imprimées au texte, que dans la tonalité, les

37. « [Booth] entendait par auteur implicite la construction émanant du récepteur empirique et attirait expressément dans ce sens l'attention sur ce que la présence d'un auteur est reconnaissable dans son texte seulement par celui qui sait le chercher », Tom KINDT, *ibid*., p. 6.

38. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

39. Voir Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*. Paris : Editions de Minuit, 1985.

figures de construction, les thèmes de prédilections propres à l'écrivaine dont ils élaborent la signature littéraire, tout en configurant un espace de transition entre l'auteur pragmatique et l'auteur tout court. Enfin, en tant qu'« auteur implicite », aspect que nous avons le moins développé afin de ne pas outrepasser le temps imparti et rester dans notre propos[40], chaque fois que sa voix propre semble se faire entendre parmi la polyphonie des diverses instances du récit, perdant dès lors une grande part d'abstraction. On constate que chaque modalité met en place un rapport très paradoxal à la condition auctoriale, faite simultanément d'autorité acceptée et de déni ironique à travers la désacralisation tant de la figure de l'écrivain que de l'auteur ou encore de l'auteur-écrivain, comme le proclament Ágata et Olivia, transfuges possibles mais incomplets de C. Posadas dans ses divers rôles. Nous terminerons enfin en remarquant que le brouillage permanent entre les différentes instances, associé à un accès élargi à l'information, invite plus que jamais le lecteur à débusquer dans le texte la présence de l'écrivain, redonnant sans doute une part de sens à la donnée biographique désormais traitée avec toutes les précautions qui s'imposent comme le synthétisent admirablement J. Loehr et J. Poirier :

> Contre les mythologies de l'anonymat, et au plus loin des « biographies d'écrivains » (R. Rolland, A. Maurois), la fictionnalisation de l'écrivain instaure un biographisme de second degré, qui conduit l'auteur, dépossédé de sa puissance magique, à prendre les chemins de traverse[41].

40. L'auteur implicite est particulièrement perceptible dans les jeux que l'auteur met en place avec le lecteur. Nous avons développé certains de ces aspects dans une communication présentée lors du colloque consacré aux « Réécritures de l'imaginaire policier », organisé par Felipe Aparicio à Mulhouse les 4 et 5 juin 2015. Actes à paraître.

41. Joël Loehr et Jacques Poirier, *op. cit.*, p. 10.

L'ÉCRIVAIN DANS L'ŒUVRE D'ALEJANDRO LÓPEZ ANDRADA : FIGURE ET GENÈSE

Anne Sophie Gullo
Université de Caen Normandie

L'écrivain à l'œuvre. Face à un questionnement aussi vaste et aussi complexe, nous allons tenter de proposer quelques éléments de réponse à travers l'œuvre romanesque d'Alejandro López Andrada. Rappelons tout d'abord la définition de l'écrivain : il s'agit, d'après le *Trésor de la langue française*, d'une « personne qui compose des ouvrages littéraires ou celui dont le métier est d'écrire pour autrui[1] », faisant référence au copiste, « une personne habile dans l'art d'écrire ». Le dictionnaire mentionne une citation de Paul Valéry extraite de *Regards sur le monde actuel* selon laquelle un « "écrivain", en France, est autre chose qu'un homme qui écrit et publie. Un *auteur,* même du plus grand talent, connût-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un "écrivain". Tout l'esprit, toute la culture possible, ne lui font pas un "style"[2] ». En d'autres termes, tandis que l'auteur est le créateur, l'inventeur, la source, celui qui constitue « la cause première », la raison de l'existence d'une œuvre, l'écrivain est celui qui écrit avec habileté. Une même personne peut à la fois être auteur et écrivain. Pour autant, un auteur n'est pas forcément écrivain tandis qu'un écrivain est un auteur ; ainsi, l'auteur de livres non littéraires (livres de cuisine, par exemple) ne sera

1. Dictionnaire en ligne *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [consulté le 26/01/2016].

2. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel.* Paris : Gallimard, 1966, p. 186.

pas considéré comme un écrivain. Antoine Compagnon établit pour sa part une différence d'ordre hiérarchique entre les deux et indique que l'auteur exerce une suprématie sur l'écrivain, car l'écrivain n'est pas forcément un grand auteur. Il précise que l'auteur est celui qui produit l'idée, et l'écrivain, celui qui la met en forme littéraire ; s'il le fait bien, c'est un bon écrivain, c'est-à-dire qu'il écrit bien, ce qui fera de lui un « grand auteur », toujours en termes d'Antoine Compagnon[3]. Il décrit la double relation qui existe ainsi entre auteur et écrivain, tous deux participant à la construction, à la genèse de l'identité de l'autre.

La différence entre auteur et écrivain est primordiale si l'on veut pouvoir expliquer les interférences entre les deux instances dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada. De plus, il nous faut prendre en compte que celui-ci est, en premier lieu, un poète. C'est à la lumière de ces quelques informations que nous allons centrer notre réflexion autour du travail de « sculpteur », de façonneur du texte. La question se pose régulièrement de savoir comment émerge l'idée chez un auteur/écrivain, et comment il la met en forme, quel est le processus d'élaboration littéraire depuis la naissance, l'émergence de l'idée, jusqu'au point final apposé sur le papier. Il est souvent difficile de concevoir l'avancée du travail d'un écrivain. La question est toujours de savoir, en particulier pour un poète, quels sont les processus d'écriture réfléchis, travaillés, imposés par un exercice de style, et quels sont les autres éléments qui sont le fruit de l'imagination et du génie d'un écrivain dont ce dernier n'est parfois, *a priori*, même pas conscient ; en effet, certaines formulations, répétitions de sons (assonances ou consonances) ou de rimes, l'utilisation de métaphores, entre autres, sont parfois les caractéristiques de la signature de l'écrivain.

Nous essaierons donc, dans cette étude, de déterminer dans quelle mesure la figure de l'écrivain ainsi que sa genèse apparaissent dans l'œuvre fictionnelle d'Alejandro López Andrada.

Pour mener à bien cette réflexion, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la représentation de la figure de l'écrivain dans les œuvres d'A. López Andrada ; nous verrons ainsi les différentes manifestations de l'écrivain, notamment à travers certains personnages, ce qui nous permettra de comprendre la portée métalittéraire ou métafictionnelle des œuvres de

3. Antoine Compagnon, revue *Acta fabula*, cours n°. 2, <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> [consulté le 13/01/2016].

cet auteur, en particulier dans ses deux derniers romans, *El jardín vertical*[4] et *Los perros de la eternidad*, ce dernier n'étant pas encore paru[5]. Il conviendra également d'évoquer certains parallèles entre auteur et écrivain, autrement dit, quelle part d'A. López Andrada nous retrouvons dans ses écrits. Ce dernier aspect sera également l'occasion de mettre en exergue les différentes références à d'autres écrivains. Ensuite, nous analyserons le processus de « l'écriture en train de se faire » dans quelques-uns de ses récits ainsi que certains procédés d'écriture, puis la relation entre l'écrivain, le personnage et l'avancée de l'intrigue. Enfin, nous étudierons les fonctions de l'écrivain ; nous nous efforcerons d'une part, d'étudier la relation qui s'établit avec le lecteur et, d'autre part, de mettre en évidence les objectifs de l'écrivain « réel » à travers l'écriture.

Représentation de l'écrivain

Intéressons-nous tout d'abord à la figure de l'écrivain. Pour bien la comprendre, il faut néanmoins connaître quelques aspects biographiques et littéraires de l'auteur. A. López Andrada est né en 1957 à Villanueva del Duque, dans la province de Córdoba. C'est un homme attaché à sa terre et à ses racines qui fait son entrée dans le monde littéraire par la porte de la poésie, bien qu'il aborde des genres littéraires variés tels que le roman et l'essai. Dans ses poèmes, il décrit avec beauté et pudeur cette Andalousie natale et ses transformations physiques et sociales à travers le temps. Dans ses œuvres, indépendamment du genre de celles-ci, l'auteur projette régulièrement des éléments de sa propre vie ; il existe donc une part biographique réelle. Le narrateur est très souvent, voire la plupart du temps, un narrateur-personnage qui s'exprime à la première personne, ce qui contribue à rendre floues les frontières entre fiction et réalité, personnage et auteur. Dans *El libro de las Aguas*[6], le personnage principal, Ángel, retourne dans la maison de son enfance et s'attable pour écrire. Il se met en position d'auteur écrivant, ce qui renvoie au travail d'A. López Andrada en personne, d'où la relation étroite entre auteur et écrivain. Nous sommes là en présence du cliché même de l'écrivain écrivant, attablé, seul avec sa plume, face à sa page blanche, comme le traduit si bien cet extrait :

4. Alejandro López Andrada, *El jardín vertical*. Sevilla: Trifaldi, 2015.

5. Roman qui m'a été transmis par l'auteur avant sa publication.

6. Alejandro López Andrada, *El libro de las aguas*. Sevilla: Algaida Editores, 2007 (colección Algaida Literaria-Algaida Narrativa).

> Recoger mi pasado en las páginas de un libro es la ingrata tarea que, hace unos días, me propuse: yo, ese viejo escritor infeliz, misántropo, que, hasta este momento, ha cosechado sólo olvido. […] Y es en este lugar, precisamente, en mi antigua casa, donde, al fin, me he puesto a escribir sobre mí mismo […]. Ahora, sentado aquí junto a esta mesa donde la carcoma ha hilado su refugio, rodeado por una frágil estantería que, hace ya muchos lustros, estuvo llena de botellas de vino manchego, pitarras y anís dulce, intento, al fin, rescatar de mi memoria fragmentos de un tiempo negro ya caduco […]. (p.16-17)

L'extrait suivant présente un narrateur-personnage qui, tout comme l'auteur, est un écrivain andalou, trouve en ces lieux, au milieu de ses proches, dans le maquis, le meilleur endroit pour écrire :

> Empecé a sentir en mi alma claridad, un fulgor parecido al que emanan las palabras cuando, estremecidos, leemos un verso hermoso. Precisamente escribí mi primer poema uno de aquellos días; fue un domingo. Lo recuerdo muy bien porque, antes de escribirlo, había estado almorzando en casa de don Joaquín y, en la sobremesa, después de hablar de Dios y de asuntos místicos, salí reconfortado. Pergeñé el poema en un rapto virginal, en un vaporoso estado de inconsciencia. Eran líneas ñoñas, pueriles, bien lo sé, pero a mí me ayudaron, no obstante, a levantar un delgado poste de luz sobre las sombras. Los versos decían:
>
> *Llegaron las golondrinas*
> *volando sobre la alameda,*
> *con ramos de luz en sus picos*
> *para alegrar la tristeza.*
>
> Recuerdo que se los leí a don Joaquín Plaza y él me animó bastante a seguir escribiendo. Después del citado poema, escribí otros donde dejé constancia del dolor y la melancolía que, a veces, me embargaban. (p.199-200)

Les premiers pas de l'écrivain sont décrits avant même qu'il ne le devienne. Sont évoqués les tâtonnements, les hésitations des débuts, puis l'affirmation de l'écriture, ainsi que le plaisir d'écrire. Les circonstances de la naissance de cette passion sont précises, « un domingo », dans un état d'esprit apaisé, « reconfortado ». Il évoque également le processus de création littéraire ; en effet, pour cet écrivain-personnage, les mots sont apparus d'eux-mêmes, « en un rapto virginal, en un vaporoso estado de inconsciencia », et donc sans effort. À la fin de cet extrait, le personnage émet lui-même un avis sur sa propre production et qualifie ses vers de « pueriles ». L'attitude du personnage-écrivain est humble et celui-ci est

lucide et conscient de la difficulté de l'exercice et des efforts à fournir pour s'améliorer.

Dans le roman *El césped de la luna*[7], le protagoniste est un écrivain peu soutenu par sa femme (le couple divorce). Ici, bien que la situation personnelle de l'auteur soit différente, A. López Andrada projette encore une fois ses ambitions d'écriture sur ses personnages. Le protagoniste retourne, lui aussi, en Andalousie, et explique les raisons de ce retour :

> Y, después, le explicó los motivos de su regreso: el asco profundo que sentía por lo urbano, la nostalgia de las raíces […]. Además de todo esto, estaba su esposa –cuyo nombre ni siquiera quería mencionar–, que, desde hacía tiempo, le estaba haciendo la vida imposible cortando su sueño más limpio y pudoroso: dedicarse en cuerpo y alma a ser escritor. (p. 34)

Cet extrait met en scène le narrateur, face à une boîte enterrée au milieu d'un stade de football par son meilleur ami, mort il y a des années. À l'intérieur de cette boîte se trouve un secret : une lettre écrite pour le narrateur. L'acte d'écrire peut ici s'interpréter comme la confession des péchés, et la demande du pardon. Il y a une volonté que l'on pourrait qualifier d'expiatoire étant donné le poids de ce secret. En effet, le meilleur ami confesse au narrateur Arturo, alors victime d'un malaise, avoir eu envers lui un comportement déplacé. À ce moment, le narrateur n'est pas en position d'écrivain, mais plutôt en position de lecteur, ce qui permet de mettre en avant la place de ce dernier.

La figure de l'écrivain est également présente grâce à l'évocation d'autres écrivains et de leur travail, comme le traduit cet extrait de *El jardín vertical* :

> Me detuvo hablando del pueblo y de su vida allí transcurrida durante casi media hora; hasta que hubo un instante en que, al fin, desvió el discurso hacia el tema sabroso de su alumno aventajado, el novelista Antonio Muñoz Molina, y yo, que había releído varias veces *El jinete polaco* y *El viento de la luna* (las mejores novelas sin duda del autor), aproveché la ocasión para asaetarle con varias preguntas sobre el escritor jiennense. (p.146)

Un peu plus tôt dans le récit, l'un des personnages dit avoir été le maître de Muñoz Molina, mettant ici en exergue le processus d'apprentissage et de la pratique :

7. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna.* Sevilla (Meridianos): Algaida, 2001.

> Entonces recordarás a quien le dio clase, un autor de prestigio internacional.
>
> —Claro, a Muñoz Molina, ¿no es así?
> […]
> —Fue el alumno más aplicado y bueno que yo tuve durante mi etapa de maestro en Úbeda. (p.144)

A. López Andrada, comme nous l'avons dit plus haut, vient d'écrire un dernier roman, *Los perros de la eternidad*, qui devrait paraître prochainement[8]. Dans cette fiction, Joaquín, le narrateur-protagoniste, professeur de littérature, est victime d'un malaise qui le plonge dans le coma. Il se réveille à l'hôpital, conscient de tout ce qui l'entoure mais incapable d'interagir de quelque manière que ce soit, à son grand désespoir. Bien qu'il ne puisse pas écrire, les lignes que le lecteur parcourt sont les pensées de ce personnage qui nous raconte sa vie passée, les événements qui l'ont conduit jusqu'à cette chambre d'hôpital, et ceux produits en temps réel. Il constitue, de ce fait, une sorte d'écrivain dans le roman. De plus, la figure de l'écrivain apparaît également à travers le personnage du meilleur ami qui se trouve être un poète, auteur d'un recueil de poèmes intitulé « Los perros de la eternidad ». On peut constater que le poète n'est pas le personnage principal ; le rôle est cédé à un autre protagoniste, ce qui n'ôte cependant rien à l'importance de l'écriture dans les œuvres de l'auteur.

À travers ces quelques exemples, il semble évident que le travail d'écriture d'A. López Andrada est omniprésent dans ses ouvrages. L'écrivain semble se projeter dans l'univers fictionnel qu'il crée, brouillant un peu plus les frontières entre fiction et biographie ; l'auteur se livre chaque fois davantage à ses lecteurs au fil des romans. Peut-être est-ce là une façon de rendre éternelle une part de soi par le biais de l'écriture, une façon de survivre, même après la mort ? La similitude entre écrivain et auteur chez A. López Andrada souligne l'une des qualités essentielles qui définit la signature de l'écrivain : l'humanisme. Par exemple, dans *El jardín vertical*, la femme du narrateur ne comprend pas que celui-ci accueille des sans-abris (personnage de Pamuk) chez eux ; dans *Los perros de la eternidad,* le narrateur accueille également Genoveva après qu'elle a été expulsée de son appartement. La vie de l'auteur ainsi que son propre travail d'écriture semblent être deux de ses sources d'inspiration. Nous pouvons peut-être avancer l'idée que l'écrivain est un copiste de

8. Publication du roman postérieure à l'écriture de cet article : novembre 2016 chez Almuzara.

lui-même ; en effet, certains thèmes chers à l'auteur sont particulièrement récurrents dans ses œuvres et dans ses romans : la famille et, notamment, la figure du père, la femme aimée, l'enfance, l'Andalousie, la nature, la religion, la solitude (*El jardin vertical, los perros de la eternidad, Los ojos de Natalie Wood*[9]…), l'orientation sexuelle (*El césped de la luna* avec le meilleur ami, *El jardin vertical*, *Los perros de la eternidad* pour le fils Hugo et son ami d'enfance mort). L'écrivain s'inspire également de ses pairs ; avant lui, dans son roman intitulé *El Caldero de Oro*[10], José María Merino avait abordé le thème du terrorisme contre une centrale nucléaire. Deux romans d'A. López Andrada rapportent des faits similaires : *El césped de la luna,* qui met en scène un acte terroriste en préparation contre un cimetière radioactif, et *El Jardín vertical* qui présente la même exaction contre le gouvernement. On peut également penser à Antonio Machado parmi ses sources d'inspiration puisque la couleur bleue[11] est omniprésente dans ses descriptions et fait référence à la pureté, à l'apaisement[12], comme dans cet extrait de *La luz del Verdinal*[13], ouvrage que l'on peut qualifier de prose poétique :

> Hay un azul puro y machadiano que se duerme en la voz de las colinas como un rumor de seda bautismal. Es un color sereno y

9. Alejandro López Andrada, *Los ojos de Natalie Wood*. Córdoba: El páramo (colección Mayor), 2012.

10. José María Merino, *El caldero de oro.* Madrid: Alfaguara, 2008.

11. En référence au célèbre vers d'Antonio Machado « Estos días azules y este sol de la infancia... », retrouvé dans son manteau après sa mort en 1939 à Collioure. Il faut indiquer que la référence à la couleur bleue est commune à plusieurs écrivains. *Azul* est par exemple le titre d'un recueil du chef de file moderniste Ruben Darío datant de 1888. Il peut s'agir ici d'une référence à une citation du romantique français Victor Hugo, « l'art c'est l'azur » que Darío reprend en épigraphe. Cependant, cette référence fut par la suite niée par Darío qui expliquera que la couleur bleue est pour lui la couleur des rêves, comme le rapporte cet extrait tiré de *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* de Juan Carlos Rodríguez et Alvaro Salvador, Akal (3ème édition, 1987 (Universitaria), p. 210) : «¿Por qué ese título *Azul*? No conocía aún la frase huguesca "L'art c'est l'azur", aunque sí la estrofa musical de *Les Châtiments*: "Adieu, patrie !/ L'onde est en furie ! Adieu, patrie !/ Azur !/ Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el "Caerulum", que en Plinio es el color simple que semeja el de los cielos y el zafiro…/ Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística...».

12. D'après les déclarations d'Alejandro López Andrada lors de notre première rencontre le 18 avril 2015, la question étant de savoir si l'évocation récurrente de la couleur bleue avait un lien avec le poète Antonio Machado qu'il admire.

13. Alejandro López Andrada, *La luz del verdinal*. Córdoba: puntoreklamo, 2008.

> juvenil que se repite ante mí de tarde en tarde: aparece de pronto, como un sueño que nos visita una siesta de verano y enciende nuestro pecho de emoción y aromas lejanísimos. [...] Los cielos puros de El Viso son azules sobre la soledad del campanario a la hora de la siesta; son muy suaves como los cuadros del pintor Nemesio Rubio [...]. (p.120)

Le processus d'écriture

Pour A. López Andrada, il semble important de décrire dans ses œuvres non seulement la personne, la figure de l'écrivain, mais aussi l'importance du travail d'écriture en train de se faire. Il faut tout d'abord noter les différentes mises en abyme présentes dans les romans de l'auteur. Dans *El libro de las aguas*, le titre correspond également au cahier du père du narrateur dans lequel celui-ci répertoriait les différents phénomènes météorologiques. Symbole du père et du passé, mais aussi de l'écriture, cet élément n'est pourtant pas le plus important de l'intrigue. Quant à *El Césped de la luna*, la lettre écrite par le meilleur ami d'Arturo est un secret caché, enterré, au sens propre comme au sens figuré puisqu'il est réellement enfoui dans la terre d'un stade de football, où seule la lune a pu être témoin des événements, d'où le titre, *El Césped de la luna*. Il s'agit là encore d'une mise en abyme, d'un objet ou lieu, qui correspond au titre du roman. Dans *Los perros de la eternidad,* comme nous l'avons dit, le titre correspond également à un objet, et ici aussi il s'agit d'un ouvrage littéraire auquel les personnages se réfèrent, comme dans l'extrait suivant :

> —Si lo pudieras entender, comprenderías porqué estoy aquí, delante de este lago. ¿Recuerdas tu hermoso poema "Entre las ovas", el que cierra tu libro "Los perros de la eternidad"?
> —Claro que sí lo recuerdo, ¡cómo no! —dijo él observándome aún con más asombro—, ¿pero a cuento de qué viene el tema de mi libro?
> —A cuento de que incluiste ese poema que, cada vez que lo leo, me traslada, sin poder evitarlo, a este lugar. En él tú decías: "La noche detendrá su corazón cansado / entre los juncos / y, horas después, la luz será en el lago / una paloma lisa entre las ovas, / la tumba horizontal de mi niñez". Supongo que recordarás bien estos versos.
> —No los podré olvidar mientras esté vivo. Son los mejores del libro —aseveró—. Escribí ese poema, duro y acendrado, como tú sabes bien, pensando en tu dolor, en lo que vivimos aquella tarde juntos.

La mise en abyme est totale : les personnages parlent d'un recueil de poèmes portant le même nom que le livre que le lecteur est en train de lire. De plus, ils en évoquent certains passages et émettent, une fois de plus, des jugements sur ce travail d'écriture. Il semble nécessaire pour l'écrivain que son propre travail d'écriture soit reconnu. Le fait que *Los perros de la eternidad* soit un roman, et que dans celui-ci, le titre corresponde à un recueil de poèmes est assez révélateur. L'écrivain qu'est A. López Andrada semble vouloir, à travers une œuvre fictionnelle, attirer ses lecteurs vers sa propre poésie et les œuvres qu'il a lui-même écrites.

Le processus de l'écriture semble également apparaître dans *El jardín vertical* : le narrateur-protagoniste s'y exprime à la première personne (récit autodiégétique), au présent, mettant en évidence la relation étroite qui existe entre l'intrigue et la situation d'énonciation. Le protagoniste est l'auteur d'un attentat en Espagne en 2014. La situation d'énonciation correspond à la fin de cet attentat, quand le protagoniste rentre chez lui pour s'enfermer, en attendant que la police arrive pour l'arrêter. C'est ce moment précis que choisit le narrateur pour nous raconter son histoire et les raisons qui l'ont poussé à commettre cet acte. Le lecteur a ainsi l'impression d'être aux côtés du narrateur, de vivre les choses avec lui, et de voir l'ouvrage s'écrire sous ses yeux, tout comme dans *Los perros de la eternidad*. Cette impression est renforcée par la fin du roman puisque l'histoire se termine quand le narrateur ne peut plus parler ; il entend les forces de l'ordre arriver, et il semble ne plus être en mesure de raconter son histoire :

> Oigo un portazo, una patada en la puerta y muchas voces. Pero ya no me encuentro aquí. Sigo en la luz que nunca había visto antes de este día. La realidad se va distorsionando. Ya no sé si esto es real o estoy soñándolo, mas me dejo llevar sin oponerme casi. Creo que esposan a alguien; pero ese no soy yo. Mi alma ahora es la luz, un resplandor que asciende ágil, demasiado deprisa, y sube sin cansarse la pared de un jardín celeste, vertical, en el que me diluyo como un sueño, igual que un pedazo de nieve bajo el sol. (p.181)

Les dernières lignes de *Los perros de la eternidad* relatent le moment où le narrateur-protagoniste voit son fils se faire arrêter à la télévision et le roman se termine sur les sensations que ressent Joaquín, laissant entendre au lecteur que celui-ci est en train de mourir :

> Mi hijo, esposado, agacha la mirada y, con los ojos astillados sobre el suelo de la acera espaciosa que lleva a los juzgados, intenta pasar desapercibido. A su lado se agolpan y espesan muchos rostros:

> periodistas, alcahuetes, vecinos, algún fotógrafo que intenta sacar tajada del asunto, y, además, varias cámaras de televisión. [...]
>
> Yo cierro los ojos con fuerza y el dolor va quemándome el bazo, el hígado, las tripas, mientras deseo apagarme, diluirme en el plano intangible, espacio o dimensión, en el que se hundieron antaño, cuando niño, Jimi Hendrix, Jim Morrison, y mi primo Barrabás.
> Me cuesta hilvanar, dar forma a las ideas que bullen dentro de mí desordenadas. Los recuerdos resbalan ahora mismo en mi cerebro como peces oscuros que arrastra la corriente de un río caudaloso, ebrio de infinito, un turbión de palabras, voces, lejanías que, en mitad de la nada, fuera de su cauce, lleva al confín de los nombres que murieron: el etéreo rincón donde aún ladran como entonces, igual que en mi infancia, tras los tallos del maíz, cuando se amaban mi primo y Anastasia, los perros malditos de la eternidad.

Par-delà les différences, ces romans présentent néanmoins certaines pratiques d'écriture communes au journal intime fictif. En effet, le narrateur s'exprime à la première personne et se confie, et le récit se termine lorsque le narrateur n'est plus en position de s'exprimer/d'écrire, comme nous l'avons vu précédemment. Nous pourrions plutôt parler, notamment en ce qui concerne ces deux romans, de monologue intérieur, puisque toutes les pensées du narrateur, aussi bien ses souvenirs, ses doutes que les actions se déroulant dans le présent d'énonciation, sont rapportés à l'instant T. Comme l'indique Natalie Noyaret dans *Au seuil de la mort* :

> Si, dans ces deux formes de discours, énonciateur et énonciataire ne font qu'un, journal intime et monologue intérieur ont ceci de bien différent que le premier est écrit, alors que l'autre est censé être purement mental. *« Le monologue intérieur exprime toujours le discours mental, non prononcé, des personnages »*. De ce fait, « *la 'voix' du personnage atteint la limite possible de son autonomie : le présent de l'activité mentale du je-personnage est le seul point d'ancrage*[14] ».
> Effet d'authenticité garanti, bien qu'à degré variable, comme l'observe Dorrit Cohn[15]. Le monologue intérieur est notamment propre à conférer une « *authenticité spectaculaire* » à certains moments décisifs de l'existence du personnage, en l'occurrence l'imminence de la mort. Tous les récits dont on traite sont là

14. Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología.* Salamanca: Ed. Colegio de España, 1995, p. 146.

15. *Cf.* Dorrit Cohn, *La transparence intérieure.* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 101, citée par Natalie Noyaret, *Au seuil de la mort : discours de mourants dans le roman espagnol contemporain.* Presses Universitaires de Rennes, coll. "Mondes hispanophones", 2009, p. 120.

> pour l'attester, chacun d'eux offrant « *la citation directe du langage intérieur*[16] » du narrateur mourant ou trépassé[17].

Parmi les autres procédés d'écriture caractéristiques de l'écrivain on retrouve le suspense. En effet, l'intrigue comporte toujours un secret annoncé dès le début et révélé à la toute fin du roman. Dans *El libro de las aguas* le mystère entoure le cahier du père mais il plane aussi sur une aventure du narrateur ; en effet, au début du roman, celui-ci explique avoir été enlevé, avant de réussir à s'échapper en sautant du camion ; quant à *El césped de la luna*, la boîte renferme un objet – la lettre –, qui recèle un secret ; pour ce qui est de *El jardín vertical*, l'acte terroriste n'est dévoilé qu'à la fin ; dans *Los perros de la eternidad*, il s'agit des circonstances de la mort de la mère, de la relation avec le père, de l'absence du fils ainsi que d'un amour caché. Ce n'est pas un procédé nouveau puisque l'un des intérêts de la littérature est le suspense qui doit pousser le lecteur à poursuivre la lecture jusqu'au bout. Cependant, on pourrait aller jusqu'à dire, à l'instar de Jorge de Barnola à propos de *Los ojos de Natalie Wood*, qu'il s'agit d'un « macguffin[18] », dans la mesure où ce sont des événements qui représentent la raison d'être de l'intrigue mais qui ne lui sont pas forcément indispensables. Sans ces éléments, l'intrigue serait tout aussi sensée.

Le point commun entre les deux derniers romans d'A. López Andrada, *El jardín vertical* et *Los perros de la eternidad*, est la fin abrupte que ceux-ci proposent, laissant au lecteur le loisir d'imaginer la suite des événements. Que se passera-t-il pour le fils de Joaquín ? Joaquín reparlera-t-il un jour ? Qu'adviendra-t-il du terroriste de *El jardín vertical* ? Le roman n'impose donc pas une issue précise au lecteur, et cette incertitude quant au devenir

16. *Ibid*, p. 106.

17. Natalie Noyaret, *Au seuil de la mort : discours de mourants dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.,* p. 120.

18. Expression empruntée à Jorge de Barnola à propos de *Los ojos de Natalie Wood*, «Las ruinas del presente; *Los ojos de Natalie Wood* de Alejandro López», <http://www.factorcritico.es/los-ojos-de-natalie-wood-alejandro-lope/> [consulté le 25/09/15]. Le Mcguffin est «el gran pretexto que desencadena y guía la acción. El mcguffin es una información importante, pero insignificante a la vez, porque no se dan detalles de ella. Hitchcock contó a Truffaut que en *Con la muerte en los talones* todo giraba en torno a la "importación-exportación de secretos de Estado", pero nunca se explica cuáles son ni qué supondría su revelación. Otro ejemplo claro de mcguffin es el maletín que llevan los protagonistas de *Pulp Fiction*, en el que no vemos el contenido, pero es el pretexto que guía toda la película. », *in* «¿Qué es el "Mcguffin" en cine?», Quo, 09/07/2015, <http://www.quo.es/ser-humano/que-es-el-mcguffin-en-cine> [consulté le 02/03/2016].

des personnages peut s'interpréter comme une invitation à participer activement à la construction de l'histoire, une invitation au questionnement, à la réflexion ; peut-être est-ce aussi une façon de mettre en avant le contenu du roman, l'intrigue dans son ensemble plutôt que le dénouement. Cette réflexion, que l'on peut qualifier de métalittéraire, s'inscrit dans le contexte littéraire actuel ; en effet, dans notre société consommatrice, la littérature est elle-même devenue objet de consommation. De même que pour un film, l'intérêt semble résider dans l'épilogue proposé. Or, ici, le roman incite le lecteur à savourer non seulement l'histoire mais également la prose de cet ouvrage.

Fonctions de l'écrivain

L'activité d'écriture « en train de se faire » permet donc de mettre en avant le travail de l'écrivain. Voyons alors maintenant les motivations de cet écrivain et les procédés qui permettent la genèse de l'œuvre et celle de l'écrivain lui-même. Tout d'abord, force est de rappeler que le lecteur est l'instance indispensable sans laquelle la littérature n'existerait pas. Tout écrit, si l'on parle des œuvres publiées, a pour but d'être lu par autrui. Le procédé « d'écriture en train de se faire » peut être envisagé comme une manière d'interpeler, d'attirer l'attention du lecteur. En effet, se sentir aux côtés du narrateur, avoir l'impression que l'histoire se passe au moment même de la lecture permet d'attirer toute l'attention du lecteur. Ce dernier peut ainsi s'identifier plus aisément au narrateur ; de plus, la situation prête à une certaine confusion entre fiction et réalité. C'est d'ailleurs un des objectifs du narrateur de *El libro de las aguas*, qui essaie de convaincre le lecteur de la véracité des faits qu'il raconte tout en admettant la difficulté d'y croire : « He regresado a este pueblo, Bruma [...], con el fin de narrar unos hechos de mi vida que [...] parecen casi irreales (p. 14) ». À la fin du roman, le narrateur, interpelant, voire questionnant le lecteur sur sa propension à croire son histoire, tente de le convaincre qu'il est le véritable écrivain, qu'il est réel, allant jusqu'à « dévoiler » sa véritable identité ; ainsi, l'écrivain-personnage essaie-t-il de se substituer à l'auteur-écrivain :

> Mi nombre real podrá sonar como un seudónimo estampado en las nuevas portadas de mis libros. ¿Me creerán los amigos de Gijón cuando les narre la rocambolesca historia de mi vida? ¿Creerán mis lectores que estoy contándoles la verdad? ¿No pensarán que todo esto es una mentira, un truco publicitario para vender libros? Me llamo Ángel Pedraza, igual que entonces. (p. 251)

Dans les premières lignes du roman, l'écrivain écrivant va jusqu'à utiliser l'Histoire de l'Espagne pour authentifier ses paroles, justifiant ainsi ses changements stylistiques et thématiques :

> Para burlar la censura del franquismo, tuve que escribir mintiendo a mis lectores y expresé una realidad que no sentía. Deseo enmendar cuanto antes mis errores. Quiero hacer constar mi arrepentimiento. Esta misma mañana, cuando abandoné Madrid, al dejar la estación de Atocha a mis espaldas, comprendí que en este viaje a mi pueblo natal me jugaba a una carta mi futuro de escritor, porque, a partir de hoy, no engañaré a nadie. Intentaré contar a tumba abierta un largo e intenso fragmento de mi vida: unos sucesos acaecidos en la posguerra, en un ambiente adobado por el rencor, por la pobreza sórdida y la hipocresía. (p.17)

Dans l'extrait suivant de *El libro de las aguas*, le narrateur, qui est à la fois protagoniste et écrivain, explique ce que représentent la littérature et l'écriture pour lui, en particulier la poésie :

> Todos los sentimientos negativos lograba expulsarlos a través de la poesía. Era un desahogo físico y mental que me hacía más humano, más tierno y positivo.
> Esa fue, en realidad, mi válvula de escape, la cálida ayuda que necesitaba: me refugié en el fulgor de lo invisible. [...] La fe en el Altísimo y la escritura me ayudaron a tomarme la vida de otro modo. (p. 200)

L'écriture apparaît ici comme un refuge, un lieu dans lequel personne n'est autorisé à entrer, à part l'écrivain lui-même. L'écriture, la poésie en particulier, est pour ce personnage écrivain le journal intime dans lequel il renferme ses maux ; en plus d'être un « défouloir », écrire lui permet de transformer ses propres sentiments, ce qu'il parvient à faire à travers la poésie. À plusieurs reprises, le narrateur y fait allusion, renvoyant ainsi le lecteur à l'œuvre poétique de l'auteur de manière subtile.

Ses deux derniers romans, *El jardín vertical* et *Los perros de la eternidad* marquent d'ailleurs une évolution plus importante. Ceux-ci semblent plus élaborés et plus approfondis[19], tant au niveau de l'intrigue et de son développement qu'au niveau de l'écriture ; il faut cependant noter que les caractéristiques de la poésie sont moins présentes, bien que cette dimension fasse partie intégrante de son identité et de sa signature. Son écriture

19. Déclarations extraites de la correspondance électronique entretenue avec l'auteur, en date du 07/01/2016.

poétique dans ses œuvres en prose est donc le signe que l'écrivain est toujours sous l'influence du poète. En effet, la question du genre est assez confuse chez Alejandro López Andrada qui mêle poésie, prose, y compris dans ses essais. Alejandro López Andrada a effectué un travail important sur ses propres écrits, sur son propre travail d'écrivain. Ses œuvres elles-mêmes semblent avoir un impact sur son écriture puisqu'elles modifient la façon d'appréhender et de « façonner » le roman suivant. Peut-on alors parler de la genèse de l'écrivain au travers de ses propres œuvres ?

Il faut à cela ajouter que l'écrivain semble vouloir faire réfléchir le lecteur. Bien que les romans qui nous occupent soient faciles d'accès, l'écrivain emmène le lecteur dans le labyrinthe de ses méditations et de la mémoire du narrateur et lui fait partager presque toutes ses pensées. Dans *Los perros de la eternidad*, ce procédé est très présent puisque le narrateur ne peut agir sur ce qui l'entoure, il ne réalise aucune action, si ce n'est nous raconter son passé et son présent, dans un aller-retour incessant. Le lecteur doit alors être vigilant. Il en est de même pour *El jardín vertical*, dans lequel le narrateur n'a de cesse d'introduire petit à petit les raisons qui l'ont poussé à commettre cet acte terroriste. Les mouvements de la mémoire sont également présents dans *El libro de las aguas* ou dans *Los ojos de Natalie Wood*, œuvre dans laquelle le temps ne semble pas fiable, puisque le narrateur ne se souvient pas du passé. Intéressons-nous de plus près au dernier roman, *Los perros de la eternidad*. Non seulement les mouvements de la mémoire forcent le lecteur à reconstituer le puzzle de la vie du narrateur, mais l'ensemble de ses sentiments semble être exprimé, il y a une transparence totale entre lecteur et narrateur ; les sentiments sont multiples et changeants pour cet homme qui ne peut rien faire d'autre que penser. L'une des fonctions de l'écrivain, en établissant une relation privilégiée avec le lecteur, semble donc être de mettre en avant l'activité d'écriture. En effet, le lecteur, devenu confident du narrateur, est invité à lire attentivement entre les lignes pour comprendre toute la portée de l'ouvrage fictionnel.

Nous avons vu que l'écrivain-personnage de *El libro de las aguas*, explique les raisons qui l'ont poussé à commencer à écrire et nous retrouvons ce procédé dans plusieurs autres des romans d'A. López Andrada. Par exemple, le narrateur de *El jardín vertical* nous indique comment est née l'idée d'un attentat :

> [...] tocaron mi trabajo, lo que aún sostenía mi leve porvenir. [...] Luego, se fue Marieta, mi mujer [...]. Fue entonces cuando empecé a rumiar la idea. A esas alturas, lo había perdido todo.

> Cuando uno no tiene ya nada a lo que aferrarse y el futuro se desdibuja y se emborrona como un brote de niebla a un metro de los ojos, la ilusión por vivir se va desmoronando hasta que llega un cansancio insostenible que todo lo cubre y nada deja en pie. (p.48)

À travers certains extraits, nous avons pu constater que l'une des motivations de l'écriture et de l'écrivain était le plaisir d'écrire (en particulier de la poésie), mais que cet acte permettait également à l'écrivain de se retrouver lui-même, de se connecter avec son moi profond et d'atteindre un état d'apaisement, comme dans *El libro de las aguas*. Dans *El jardín vertical,* au contraire, le personnage nous livre son histoire comme un condamné dans le couloir de la mort qui voudrait livrer sa version des faits, se confesser peut-être, avant la fin. Il nous éclaire ainsi sur ses motivations et l'on peut penser que cet acte constitue un défouloir pour le narrateur. En effet, la critique de la société et des politiques y est féroce (« corrupto y miserable », p. 49 ; l'adjectif « baboso » revient à plusieurs reprises dans le roman) ; le terroriste souhaite atteindre les riches et les politiques qu'il dit trop éloignés de la réalité ; il vise également le débat autour de l'homosexualité et de l'immigration avec ses deux derniers romans et les personnages qu'il intègre à ses confessions. Ici le narrateur semble clamer haut et fort des points de vue dont l'actualité ne cesse de se faire l'écho. Prenons un dernier exemple : le narrateur de *Los perros de la eternidad* voit à la télévision, depuis son lit d'hôpital, une photo qui a fait le tour du monde : celle du petit garçon syrien, Aylan, retrouvé mort sur une plage turque le deux septembre deux mille quinze, dans le contexte des migrations syriennes causées par la guerre civile en Syrie. Peut-être est-ce là encore une autre façon d'authentifier le récit en l'inscrivant dans un contexte historique et politique réel ?

Pour conclure, l'écrivain se manifeste de diverses façons dans les romans d'Alejandro López Andrada : à travers un personnage, les thèmes évoqués, les références aux œuvres de l'auteur ainsi qu'à des œuvres d'autres écrivains. La figure de l'écrivain renvoie souvent au cliché de l'homme avec sa plume devant une feuille blanche. C'est cette mise en abyme, cet instant précis, où l'écrivain est en train d'écrire qui attire toute l'attention sur ce travail d'écriture. Ce procédé peut également se retrouver dans le présent d'énonciation, lorsque le narrateur s'adresse au lecteur. Le récit est alors authentifié, soit parce que le lecteur s'imagine l'écrivain réel en train d'écrire le livre, – et si l'écrivain est réel, ce qu'il dit apparaît tout aussi vrai pour le lecteur, bien qu'il s'agisse d'une fiction –, soit parce que le roman

retranscrit les pensées d'un homme au bord du précipice, que le lecteur est alors plus enclin à croire.

L'écrivain A. López Andrada se projette dans ses œuvres, d'où les multiples parallèles entre sa vie et celles de ses personnages. De plus, la figure de l'écrivain revêt plusieurs fonctions ; au-delà de ce rapprochement entre écrivain et lecteur dans les œuvres d'A. López Andrada, celles-ci permettent, d'une part, de critiquer ouvertement la société et, d'autre part, de mettre en avant le travail d'écriture et en particulier l'attachement de l'auteur pour la poésie.

A. López Andrada, écrivain de notre temps, n'hésite pas à se servir de moyens de communication tels que les réseaux sociaux pour diffuser sa littérature. En particulier, il met en ligne, au jour le jour, des publications sur facebook, la plupart du temps quelques vers décrivant son état d'esprit ou évoquant les thèmes qui lui sont chers. Le numérique joue un rôle prépondérant dans cette élaboration littéraire en train de se faire. Le lecteur, ici l'internaute, peut, au quotidien, constater l'évolution de l'écriture et des thématiques de l'écrivain. Enfin, ses essais présentent de manière régulière des interviews qui permettent de suivre le cheminement du travail de recherche de l'auteur. Ainsi, pouvons-nous dire que, pour A. López Andrada, l'écriture va de pair avec la vie et permet de construire chaque jour un peu plus l'écrivain qui habite en sa personne.

AÑOS LENTOS, DE FERNANDO ARAMBURU : LES COULISSES D'UN ROMAN EN PERSPECTIVE

Anne Paoli
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
[…] Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
[…] Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Nicolas Boileau[1]

À Fernando Aramburu

Si au Moyen Âge l'écrivain fut d'abord scribe ou copiste, il devient à partir des XVIe et XVIIe siècles « créateur d'ouvrages à visée esthétique », rappelle Alain Viala dans son ouvrage *La naissance de l'écrivain*, tout en soulignant la distinction faite par Richelet entre l'écrivain, cet « auteur qui a fait imprimer quelque livre considérable », et l'auteur, « celui qui a composé quelque livre imprimé[2] ». Cette « visée esthétique » suppose une parfaite maîtrise de l'expression, une élégance de style, donnant ainsi à entendre que tous les auteurs n'ont pas droit au titre d'écrivain. La question de l'esthétique demeure centrale, pour ne pas dire unique, pour certains. Songeons à

1. Nicolas Boileau, *Art poétique*. Paris : Garnier Flammarion, 1969, p. 91.
2. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*. Paris : Minuit, 1985, p. 276-277.

Flaubert, sans cesse tourmenté par les « affres du style », écrivant à Louise Colet, en 1846 : « Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes[3] ». Ou, plus proche de nous, Giraudoux affirmant que « la seule affaire est de savoir trouver son style, l'idée vient après[4] ». Un point de vue contrecarré par Jean-Paul Sartre, pour qui « la prose est utilitaire par essence[5] ». L'écrivain porte en soi-même une « fonction » – terme déjà employé au XVIIe siècle par Charles Sorel, sous une autre acception cependant[6] –, « celle de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse trouver innocent[7] » : lourde tâche qui met en première ligne l'engagement de l'écrivain, mais implique également l'importance accordée à la réception de l'œuvre, et donc au lecteur. Ce qui n'empêche pas le philosophe de souligner que « l'on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu[8] ».

Le récit de fiction est, sans doute, l'un des moyens les plus représentatifs pour permettre à l'écrivain d'exercer son talent artistique, tout autant que d'y laisser son empreinte, qu'elle soit d'ordre éthique, social ou politique. Même si d'aucuns ont maintes fois annoncé la mort du roman – Ortega y Gasset la professait déjà –, la littérature espagnole du XXIe siècle voit fleurir une prose romanesque où l'écrivain livre une part de lui-même, en dévoilant la mise en œuvre de sa création. Fernando Aramburu est de ceux-là. Né à Saint Sébastien en 1959 (année de la création de l'ETA), mais installé en Allemagne depuis bientôt trente ans, il publie en 2012 *Años lentos* (Barcelona, Tusquets). Le roman, paru six ans après *Los peces de la amargura*[9], un recueil de nouvelles mettant en lumière les conséquences des actions terroristes perpétrées par l'ETA, obéit à un objectif narratif de

3. Cité par Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1998 [1ère édition 1992], p. 63-64.

4. Cité par Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 1948, Collection « Folio », 1993, p. 31.

5. *Ibid.,* p. 25.

6. Charles Sorel fait référence à la « fonction sociale » et notamment au fait que l'écrivain soit reconnu par le public qui lit ses œuvres. Il est donc confronté à son opinion.

7. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 31.

8. *Ibid.*, p. 30.

9. Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets, Colección « Andanzas », 2006.

plus grande envergure : inclure une forme d'engagement civique et moral de l'auteur dans l'évocation des événements qui ont tressé un pan de l'histoire de son pays[10]. La trame se déroule en bonne part dans la ville natale de l'écrivain, à l'un des moments-clés de l'évolution du Pays basque espagnol. La diégèse court de 1968, date du premier attentat de l'ETA, à 1978. Ce temps de la narration, associé au quartier d'Ibaeta – lieu privilégié du récit –, est lié à l'enfance de l'auteur, tout comme les noms de certains personnages qui, loin d'être fortuits, renvoient à des personnes ayant existé[11]. S'il s'agit bien cependant d'une fiction, l'œuvre en elle-même est bâtie dans la perspective de sa création. Cette singularité, qui contribue de manière non négligeable à la richesse littéraire de *Años lentos*, se fonde sur une construction binaire.

Les chapitres impairs, titrés, présentent un récit que le protagoniste Txiki Mendioroz, résidant à Pampelune, pharmacien, marié et père de famille, offre par écrit « al señor Aramburu », narrateur écrivain, à sa demande – le motif en sera révélé dans les dernières pages –. Il y retrace ses souvenirs d'enfance, lorsqu'en 1968, alors âgé de huit ans, sa mère, dépourvue de ressources pour élever seule ses trois enfants, le confie à sa sœur Maripuy et à son beau-frère Visentico. Installé dans le quartier ouvrier d'Ibaeta, Txiki apprend à vivre dans sa famille d'adoption : un oncle alcoolique et veule, mais profondément humain, une tante au caractère bien trempé, au langage fleuri et à la main leste, se pliant aux conventions de l'époque qu'au demeurant elle déteste, une cousine âgée de seize ans à l'arrivée du jeune garçon, dont la sexualité débridée trahit sans ambages son doux prénom de Mari Nieves, flanquée de son frère Julen qui, épris de liberté, du haut de ses dix-neuf ans, se laisse embrigader par Victoriano, le féroce curé nationaliste du quartier. Des années pesantes, durant lesquelles le jeune Txiki sent le poids de la répression, de la précarité, du silence et des préjugés, tandis que le terrorisme basque naissant jouxte avec l'immobilisme du régime franquiste. L'enfant sera

10. « Tengo el propósito de contar mi país desde una perspectiva personal. Digo contar mi país porque concibo este como un espacio cuajado de historias, muchas de ellas trágicas, como todos sabemos, que está esperando quien las relate. Si nada se tuerce me complacería llevar a cabo mi modesta parte en esta vasta tarea », explique l'auteur. *Cf.* Nuria Azancot, « Fernando Aramburu: "Me mueven la aversión a la violencia y la pena de las víctimas" », 03/12/2012, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Fernando-Aramburu/30475>, [consulté le 25/08/2015]. *Patria*, roman qui vient de paraître chez Tusquets, est le fruit de « cette vaste tâche ».

11. *Ibid.*

témoin du désespoir muet de son oncle face à l'engagement de Julen, sa fuite en France, son retour dans l'ombre, avant son départ définitif pour le Brésil ; il appréciera l'amitié progressive qui se noue avec son cousin, même si ses paroles et ses agissements lui échappent. Il assistera également à l'acharnement dont fait preuve avec succès Maripuy pour marier sa fille – à son corps défendant –, sauvant ainsi l'honneur de la famille avant que celle-ci n'accouche, peu importe que le benêt de mari soit hideux et rustre. Le doute sur les circonstances de la mort de la créature anormale que Mari Nieves a mise au monde, après s'être adonnée, suivant les ordres de sa mère, à toute sorte de pratiques pour que l'enfant ne voie jamais le jour, demeurera présent dans l'esprit de Txiki. Le récit qu'il livre au narrateur Aramburu se veut parfaitement fidèle à une réalité vécue, datée et localisée. Pour autant, ce dernier le considère comme une matière modelable pour la construction d'un roman.

Les chapitres pairs, quant à eux, correspondent aux notes de l'écrivain à l'œuvre. Écrits en italique et numérotés, ils traduisent les doutes, les interrogations du « señor Aramburu » sur les modalités de mise en œuvre des confidences que lui a faites Txiki – « [su] informante », ainsi surnommé – pour façonner une fiction ; car nous avons bien affaire à de la littérature. Or la littérature est avant tout un art – celui de bien écrire – et, au risque de trahir parfois l'histoire racontée, la poétique du texte et la justesse de l'expression doivent prévaloir sur l'authenticité, la véracité des faits. Les notes étoffent le récit de Txiki, mais elles suivent aussi le cheminement de la pensée de l'écrivain qui cherche à établir la cohérence entre les épisodes vécus, harmoniser le registre lexical avec les personnages, maintenir en haleine le lecteur potentiel. Nous voici donc en présence de deux canevas qu'informateur et écrivain tissent alternativement, dans le but de donner à lire aux lecteurs que nous sommes ce roman à venir, ancré dans une réalité tangible, que rédigera le narrateur écrivain Aramburu ; le tout sous la plume de l'auteur et écrivain Fernando Aramburu. Le public récepteur s'accommode parfaitement de ce double tissage dont il croise les fils, entrant ainsi pleinement dans la fiction. La construction particulière de *Años lentos* et le sujet abordé me conduisent à poser d'abord un regard sur les ressorts de l'écriture propres à chacune des voix narratives, puis à m'intéresser à la question du choix de l'écrivain, aux prises entre fiction artistique et vérité historique, pour aborder en dernier lieu la place accordée au lecteur.

D'une écriture à l'autre

L'*incipit* de *Años lentos* et, plus encore, l'attaque donnent d'emblée le ton du récit que va présenter Txiki à son destinataire :

> Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos de San Sebastián. Y fue de esta manera: que mi pobre madre, desamparada por aquel mal hombre que fue su esposo, el cual me niego a nombrar en este escrito, no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos. (p. 11)

Voilà une claire réminiscence du *Lazarillo* et, plus amplement, de la littérature picaresque dont l'empreinte est significative dans le mode d'expression du narrateur[12] – qui n'étonnera point le lecteur des œuvres de Fernando Aramburu –. Un procédé dont se départit difficilement l'auteur[13], qui vise à mettre l'accent sur la nécessité du narrateur de raconter les faits tels qu'en eux-mêmes. Et poursuivant le parallèle avec Lazarillo dont Pío Baroja ou Camilo José Cela se sont également inspirés – avant que ne s'en nourrisse notre écrivain –, Txiki a recours au procédé épistolaire, n'omettant pas de mentionner ses origines sociales, la défaillance paternelle et la précarité dont souffre sa mère, contrainte de se séparer de sa progéniture. L'intérêt que porte également Fernando Aramburu à la prose de Charles Dickens ou de Pío Baroja transparaît en outre dans l'ingénuité et la bienveillance de Txiki enfant, tentant de trouver sa place dans un univers déroutant. L'humour pointe à son tour dans les propos de l'informateur. Ainsi, celui-ci, qui se targue de n'être ni un connaisseur ni un passionné de littérature et tient à donner à son récit son caractère d'authenticité, ne se prive-t-il pas d'égratigner cette prose dont est pétri Fernando Aramburu et dont il tire quelques ingrédients pour la composition de son personnage. Humour, mais aussi quelque ironie dans cette intertextualité implicite où Txiki se joue de l'écrivain en lui signifiant que son enfance vécue auprès de son oncle et de sa tante, malgré la pesanteur de ces années placées sous le joug dictatorial, les difficultés matérielles et les premières exactions de l'ETA, ne saurait en aucune façon donner matière à une littérature romanesque larmoyante,

12. À titre d'exemples : « me daba a mí que de un tiempo a aquella parte » (p. 62), « y fue así », « y fue de esa manera » (p. 64).

13. « He prometido en diversas ocasiones dejar de reescribir a mi manera el *Lazarillo de Tormes*, pero no lo consigo », souligne F. Aramburu, *in* Antonio Astorga, « Aramburu: "Si yo soy escritor vasco, subvencionado, y abro mucho el pico puedo truncar mi carrera" », *ABC.com*, 14/02/2012, <http://www.abc.es/20120214/cultura-arte/abcp-perdon-debe-estar-dirigido-20120214.html> [consulté le 25/08/2015].

propre à apitoyer le lecteur. Fernando Aramburu manie le paradoxe dans un jeu d'écriture : voilà un homme qui affiche clairement son désintérêt pour la littérature, mais qui dans le même temps, avec l'éloquence d'un Lazarillo et dans le plus pur style picaresque, se prête de bonne grâce à la volonté de l'écrivain en lui livrant des faits authentiques de son enfance vécue à la même époque et dans le même quartier que l'écrivain, pour qu'il en fasse un roman.

Si le narrateur choisit de raconter suivant la perspective enfantine pour en garder l'innocence, l'écrivain Aramburu, pour sa part, supprime toute distance en émettant ses observations et ses interrogations lors de sa prise de notes. Il est à l'œuvre et se livre ainsi au lecteur comme s'il était face à lui-même. Le premier élément, et non des moindres, renvoie à son identité. Amorcer l'ouvrage en faisant figurer dans le texte son nom pourrait orienter le lecteur vers un pacte de lecture tenant de l'autobiographie ou de l'autofiction. C'est pourtant sur un autre registre que nous entraîne l'auteur : celui des coulisses du roman qu'il envisage d'écrire, en dévoilant son processus de création[14]. Pour ce faire, il va modeler les différents épisodes de la narration offerte par son « informante ». Chaque fragment est ainsi repris, complété, modulé, avec pour objectif celui de donner à lire une fiction aboutie, dont tous les ingrédients sont puisés dans le réel, faisant écho à la propre enfance de Fernando Aramburu. Toutes ces notes donnent à croire qu'elles ne sont que matériau et modalités d'écriture nous amenant, une fois achevé ce travail préparatoire indispensable, au constat suivant que révèle la dernière page du roman : l'écrivain est maintenant prêt à rédiger son œuvre. On observe, au fil des chapitres, une absence de priorité, d'ordonnancement de paramètres justifiant la cohérence de l'œuvre. Ce procédé s'explique dans la mesure où l'écrivain se trouve face à un récit qu'il découvre – et donne à lire au lecteur – et qu'il va devoir « mettre en œuvre » pour en faire un roman. La lecture des chapitres successifs fait alors jaillir une série de points que l'écrivain couche sur le papier, car il lui importe avant tout de les résoudre avant de rédiger la fiction. Sous la plume du « señor Aramburu », l'écriture du roman apparaît alors dans toute sa complexité et dans toutes ses nuances. C'est le cas pour la matière même du roman ; modelée de manière à combler le récit en creux de l'informateur, elle doit éclairer le lecteur sur différents aspects que Txiki a écartés, volontairement ou non. Ainsi, l'écrivain Aramburu considère-t-il

14. Ce processus n'exclut pas en soi la notion d'autobiographie ou d'autofiction.

nécessaire de s'arrêter sur la personnalité des êtres qui, à des degrés divers, ont traversé la vie de Txiki. En donnant plus d'étoffe à ces protagonistes, l'écrivain les fait passer du statut de personnes au statut de personnages. Ils deviennent la matière même du roman, rejoignant ainsi les convictions de Fernando Aramburu pour qui le personnage est essentiel dans une œuvre de fiction, dans le prolongement de Miguel Delibes qui déclarait :

> El personaje es para mí el eje de la narración y, en consecuencia, el resto de los elementos que se conjugan en una novela deben plegarse a sus exigencias. […] El personaje influye sobre la novela aun antes de que el novelista se haya sentado a escribir[15].

Je prendrai pour exemple les prémices de l'entretien entre Mari Nieves et le curé Victoriano, ce dernier ayant appris l'état de la jeune fille. Le choix des détails d'ordre physique – totalement absents du récit de l'informateur – qu'ajoute l'écrivain dans la description du personnage laisse sous-entendre le caractère hypocrite du prêtre abusant de son pouvoir d'homme d'église, dans un mélange de componction et de férocité judicieusement dosé :

> *Sentado a la mesa, el cura la recibe con dos expresiones distintas en la cara. A ver si me explico (cuidado con estropear la escena dándole un sesgo grotesco). De la nariz para abajo, dureza, severidad de labios apretados, etcétera. Quizás le ponga halitosis, ya veré. De la nariz para arriba, ojos líquidos, santidad dolida, surcos en la frente*. (p. 69)

Mais l'écrivain s'attache également à relier les épisodes, à détailler l'atmosphère propice aux différents événements évoqués, pour permettre au lecteur d'adhérer à la fiction. L'absence de césure entre la chair du texte de fiction qu'élabore l'écrivain et son articulation s'accompagne d'un effet de réflexivité : l'écrivain, dans le temps de l'écriture, analyse simultanément le processus qu'il adopte, ou cherche à adopter, voulant éviter tout écueil, anticiper la moindre faille qui viendrait rompre le contrat qu'il s'est proposé d'accomplir. Il en arrive ainsi à formuler sa propre autocritique, se jugeant sans complaisance aucune, non sans quelque ironie : « *Unas pocas características para singularizar a Eulalia la de José Mari,[…] y para de contar, que esto no es una novela del siglo XIX* » (p. 40). Le registre lexical demeurant essentiel, la terminologie est source d'interrogations et sera objet de vérification pour la retranscription de certaines scènes, avant que d'être retenue pour la rédaction du roman, de manière à ce que soit respectée

15. Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino, 2004, p. 126.

une parfaite cohérence entre le personnage et son mode d'expression, à une époque, dans une région d'Espagne et pour un milieu social donnés. Tel l'épisode entre Txomin, électricien et futur beau-père de Mari Nieves, et Maripuy à qui il demande un paiement en nature en échange de ses services :

> *¿Qué te debo? Si quieres me puedes pagar en especie. (Esta expresión tal vez sea demasiado rebuscada para esta clase de personajes. Pensar en otra de menor relieve literario. En todo caso, puedo preguntarle a mi madre. Si la conoce, la dejo.) Maripuy no capta la indirecta. ¿Cómo en especie? Joé, chica, te haces la tonta (buscar un sinónimo menos trillado) o qué. Esto es un poco bruto.* (p. 22)

L'écrivain se dicte ainsi des consignes d'écriture laissant apparaître le degré d'exigence dans l'application des stratégies narratives et linguistiques envisagées : « *Deberé adaptar el lenguaje a la condición social de los personajes. Esto es importante. Ojo sobre todo con las palabras y locuciones hoy corrientes pero que entonces aún no se habían inventado* » (p. 107), car l'effet de réel que requiert la fiction doit aussi tenir compte du contexte géographique et donc linguistique. L'usage du conditionnel se substituant au subjonctif imparfait est courant dans le récit de Txiki lorsqu'il prête sa voix à son oncle, modeste ouvrier qui, s'échinant toute la semaine à l'usine de savons d'Ibaeta, ironise amèrement devant les propos de son épouse qui le juge faible et veule : « Tienes razón. Si yo *sería* un hombre no me levantaría a las cinco de la mañana para ir a trabajar » (p. 102). Si l'incorrection est relevée en italique dans le texte, l'écrivain dans ses notes considère cette distorsion de la langue comme une preuve de l'authenticité du récit souhaitée par son informateur. Lui-même la reprend à son compte, gommant un possible aspect factice de la fiction qu'une discontinuité ou une rupture stylistique entre informateur et écrivain laisserait sous-entendre. Tout est dans la mesure et « el señor Aramburu » en a bien conscience, qui note : « *Meter vasquismos y faltas gramaticales propias de la zona en la conversación, pero sin propasarse* » (p. 107).

Mettre à profit le récit de Txiki, sans dénaturer son expressivité, c'est aussi, d'une certaine manière, s'attacher à ne pas tomber dans l'outrance, la caricature que peut engendrer l'exposition de certaines péripéties, de certains comportements. L'écrivain, loin d'occulter les influences littéraires dont il se revendique, s'interdit, par exemple, tout mimétisme « valle-inclanesque », prompt à faire basculer certaines scènes dans l'« esperpento », qui ferait perdre toute crédibilité au récit. S'inspirant du procédé de

script cinématographique pour accentuer le caractère visuel de la scène, évitant tout détail superflu, il envisage l'épisode de la fuite de Julen et de son comparse Peio Garmendia, sous la forme la plus plausible qui soit, sans écarter l'amateurisme et l'ingénuité dont font preuve les jeunes gens, presque risibles – s'il ne s'agissait pas d'une mise en jeu de leur vie – :

> *Acción: se paran a pensar. Sitio propicio para un diálogo a salvo de miradas y oídos ajenos. Aunque me cueste, haré lo posible por resistir la tentación de meterlos en una escena risible a lo Valle-Inclán. Cuentan el dinero.* (p. 126)

Derrière le mode d'expression de l'informateur et de l'écrivain, se dégage aussi une manière de raconter l'histoire suivant une perspective propre à chacun d'eux.

Entre fiction et réalité : la fonction de l'écrivain

Si Txiki dévoile un pan de son enfance, c'est essentiellement en tant que témoin qu'il raconte des faits : les avatars de Mari Nieves ou les fragments du parcours existentiel et politique de Julen. Alors âgé de huit ans, Txiki reçoit les confidences de ce cousin à peine sorti de l'adolescence dont il partage la chambre une année durant : des confidences ancrées dans un discours idéologique nationaliste puissamment instillé par don Victoriano. Le garçonnet devient l'interlocuteur privilégié de Julen, tout d'abord rétif à voir s'installer chez lui un intrus, navarrais de surcroît – une sous-nationalité pour un basque de pure souche –. Le jeune homme est inconsciemment inféodé aux mots d'ordre extrémistes du prêtre, redoutable dans sa capacité à instrumentaliser les jeunes têtes éprises d'idéal, de liberté, dans un pays écrasé par la dictature. Julen rêve, comme ses compagnons, d'héroïsme, de salut, de gloire et rentre chaque nuit, la bouche pleine des prêches clandestins de don Victoriano poussant ses jeunes ouailles, encore malléables, à la lutte armée, à grands renforts d'apprentissage de la langue basque, de randonnées au sommet du Txindoki – chacun se disputant l'honneur de porter l'« *ikurriña* » bientôt déployée devant le paysage qui s'offre à eux –, et suivies du solennel discours patriotique de l'aumônier. Julen récite à Txiki sa liste de mots basques appris avec ardeur ; gardien temporaire de la bannière qu'il cache sous son matelas, il l'arbore avec fierté comme le symbole d'un combat qu'il entend gagner, sous les yeux de l'enfant ignorant. Le mode opératoire du récit de Txiki met alors en évidence, d'une part, la naïve conviction de Julen, persuadé d'avoir à jouer un rôle essentiel

pour le salut de sa patrie, d'autre part, l'écoute attentive mais prudente d'un Txiki dont l'innocence n'exclut ni désintérêt ni pragmatisme :

> —En verano, cuando el generalísimo de los huevos venga de vacaciones. A ver, pues. A lo mejor, me voy nadando, desde la playa hasta el yate con mi tubo de buceo, subo sin que me vean y empujo Franco al agua. Así de simple. Como está viejo, se ahoga seguro, seguro. […]
> —¿Cómo te escapas después? —le pregunté en cierta ocasión.
> Me lanzó una mirada furiosa.
> —¿Escapar? Un *gudari* no se escapa. (p. 53)

Si Txiki garde en mémoire l'image d'un don Victoriano omniprésent, il n'oublie pas pour autant l'aversion déclarée de sa tante pour ce représentant, indigne à ses yeux, d'un Dieu auquel elle croit fermement. Cette aversion se soldera par une gifle restée mémorable dans le canton, dont elle gratifie le curé, lorsque ce dernier, placé en embuscade à l'arrêt de l'autobus où descendent Txiki et Maripuy, glisse ces propos : « Rezo mucho por ti, Maripuy. Quiero creer que Dios se llevó a la nieta y no que tú le llevaste a él » (p. 213). Quelle que soit la vérité sur cet événement, l'implicite accusation du curé va alimenter le doute qu'éprouve Txiki sur la possible culpabilité de sa tante. Mais cette persécution à peine déguisée qu'exerce don Victoriano sur Maripuy pour ébranler sa conscience illustre sa mainmise sur les paroissiens, dans une forme d'appropriation de leur vie ; ce que tient à rappeler Txiki à l'écrivain : « yo afirmo sin temor a equivocarme que aquel cura era el propietario de las vidas privadas de muchas personas » (p. 29).

Les principes de base du récit de Txiki reposant sur la restitution fidèle et objective d'une réalité impliquent un double regard du transcripteur porté sur une double histoire, en quelque sorte : d'une part celui de l'enfant, témoin des péripéties de son cousin. Une histoire familiale dont le garçonnet ne saisit ni les enjeux ni le drame qui se noue. Enfant, les propos de Julen lui semblent abscons. D'autre part, celui de l'adulte qui a néanmoins gardé gravée dans sa mémoire une phrase, incompréhensible dans son jeune âge : « La partida ha comenzado » (p. 83). Le retour temporaire de Julen est évoqué avec cette même part d'ombre que laissent les souvenirs d'enfance, mais le comportement hostile et méprisant des habitants du quartier à l'égard du jeune homme et des siens, don Victoriano en tête, demeure volontairement non explicité, malgré le recul et le regard que pose l'adulte d'âge mûr sur ce pan de l'histoire, qui dépasse le cadre familial. Txiki se limite à des allusions derrière lesquelles

plane le terme de « chivato », se remémorant le langage sibyllin de Julen qui, après avoir essuyé les brutalités de ses anciens camarades de lutte, lui offre avec une certaine forme de sagesse et de fatalisme une leçon de vie : « –Aprende mucho en el colegio, Txiki.[…] Si no aprendes estás perdido. Hazme caso » (p. 194). Tout est dit dans les paroles inattendues de ce jeune loup qui reconnaît implicitement s'être laissé embrigader et manipuler et exhorte son cousin à étudier. Le savoir et la culture sont les véritables armes contre l'endoctrinement. Txiki en bénéficiera, grâce à l'aide financière de son cousin depuis son exil lointain. L'activisme de Julen est alors totalement étranger au jeune Txiki. Il ne peut donc en faire le rapprochement avec l'Histoire du Pays basque qui bascule dans la violence. Mais le travail de reconstitution que lui impose son récit d'adulte le conduit à poser un autre regard qui va combler certains vides, laissant entrevoir la résolution de l'énigme autour de la vie de son cousin à cette époque-là. L'informateur rappelle alors les événements politiques de 1968, année de la détention de Julen. Sous-entendant qu'il veut rafraîchir la mémoire de l'écrivain Aramburu, lui aussi jeune habitant du quartier à cette même période, il mentionne dans son écrit les tortures infligées à l'un des jeunes activistes de l'ETA qui ont précédé l'assassinat de Melitón Manzanas par les indépendantistes, puis l'état d'urgence. Cette évocation de la situation politique du Pays basque à cette période n'élude pas le besoin réitéré de rappeler l'ignorance de l'engagement de Julen dans laquelle le jeune homme maintint la famille. Une telle insistance traduit une forme de défense du protagoniste à son profit, mais également à l'égard des siens. Comme si l'histoire ne s'arrêtait pas au rappel de ces épisodes douloureux, mais révolus. Et l'on en vient à l'orientation abordée ces dernières années par certains écrivains : le choix de la fiction pour raconter un pan de l'histoire contemporaine qu'il est encore difficile de mettre en mots, en toute objectivité. D'où la demande explicite de Txiki faite à l'écrivain de modifier l'identité des membres de sa famille, comme de celle du curé, pour éviter toutes possibles représailles. Le paradoxe soulevé plus haut qui mettait Txiki face à ses contradictions de pharmacien se disant peu versé dans la littérature, peu digne d'intérêt selon lui, mais s'exprimant tel un Lazarillo, se poursuit dans cette volonté manifeste de raconter une histoire vraie, de la manière la plus authentique possible, mais sans être cependant capable d'en assumer les conséquences ; d'où le besoin de recourir à la fiction et de modifier l'identité des personnes pour en faire des personnages

– procédé qui, toute proportion gardée, fait écho à la prose cervantine –. Il appartiendra à l'écrivain Aramburu de retenir ou non ce choix.

Celui-ci, pour sa part, laisse apparaître au fil de ses notes les options susceptibles de donner vie et forme à la matière dont il dispose. La question du réalisme demeure pour lui essentielle, semblant rejoindre là la volonté de son informateur de présenter les faits avec exactitude. L'application de ce procédé suppose une investigation minutieuse visant à vérifier l'authenticité des événements que Txiki lui a relatés. Le travail de l'écrivain s'apparente alors à celui de l'historien. Cependant, « el señor Aramburu » ne perd pas de vue son objectif : capter l'intérêt du lecteur par le biais d'une fiction. Or, si le principe de réalité est en soi nécessaire pour permettre à ce dernier d'entrer dans le roman, en acceptant les règles du pacte de lecture, il faut également que l'écrivain se garde d'y introduire ce remplissage inutile que Carmen Martín Gaite surnommait « la paja[16] ». Aussi n'hésite-t-il pas à exprimer ses doutes sur l'utilité ou non de détailler la prise en charge de Julen lors de son passage en France, en se référant à des personnalités bien réelles, parmi lesquelles Telesforo Monzón, Piarres Larzabal ou le curé Oixa, dont on sait qu'il perçut l'impôt révolutionnaire créé par l'ETA.

Restituer donc le récit dans toute sa vérité suppose également pour l'écrivain une mise en question d'ordre éthique mettant en évidence une responsabilité à l'égard des personnes impliquées, qu'il résume en ces termes : « *¿Les cambio el nombre? Cobardía. ¿Lo conservo? Crueldad* » (p. 201). Ne pas transiger sur la vérité que l'écrivain se doit de transmettre tout en la respectant est sans doute un choix ardu. Mais l'éthique dicte également le respect des personnes citées, au nom d'un droit à la dignité, à l'oubli. Pour autant, l'histoire racontée ne mérite-t-elle pas que l'on fasse la lumière sur ses protagonistes ? S'agit-il alors de courage pour l'écrivain que d'assumer le choix de ne rien modifier du récit transmis, et surtout pas l'identité de ses acteurs ? C'est l'option que retient l'écrivain Aramburu. Et ce d'autant plus que lui-même n'a pas recours à un pseudonyme. En effet, l'écriture de ce roman est pour lui une forme d'expiation, de règlement de compte avec sa conscience ; car c'est à sa demande que Txiki accepte de lui révéler les fragments d'une histoire dont il n'a suivi que les rumeurs dans son enfance. Mener à bien son projet sous forme de fiction vise à le racheter d'une certaine culpabilité qui l'accompagne depuis ce lointain

16. Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destinolibro, 1985 [1ère édition Madrid, Trieste, 1983], p. 306.

retour provisoire de Julen à Ibaeta où, épousant par un cruel mimétisme les réactions haineuses de la population du quartier, le jeune Aramburu condamna du regard le père de Julen :

> *Un recuerdo personal que no debería faltar en la novela a menos que no la escriba. Soy adolescente y viajo en el autobús.* […] *En el Antiguo* […] *se monta Visentico.* […] *Siento nada más verlo una aversión invencible. No me ha hecho nada ¿A quién iba a hacer nada malo aquel obrero bondadoso e inculto? Se dice, se cuenta, se murmura. Me han contagiado el odio que le profesa a él y a su familia mucha gente en el barrio por causa del hijo supuestamente colaborador de la policía. Me ve, me saluda. En lugar de corresponder a su saludo le clavo una mirada de fuego. Comprende. Sin decir nada vuelve la cara hacia otro lado. De entonces acá han transcurrido cuarenta años. Me gustaría pedirle perdón, pero no vive. Así y todo, me gustaría pedírselo y además públicamente, y ya sólo por dicho motivo debería escribir la novela.* (p. 202-203)

La notion d'éthique est difficilement séparable de celle d'une esthétique que supposent l'expression romanesque et plus amplement la littérature. « El señor Aramburu » soulève également cet aspect dans ses notes, mais pour mieux affirmer son point de vue. Tenant compte du sujet abordé, l'écrivain ne peut se substituer à l'historien, même si ses investigations le conduisent à emprunter pour un temps le même chemin. Sa fonction est avant tout créatrice ; écrire est un art qui doit prévaloir sur la vérité historique et s'en affranchir, au nom de l'esthétique qui le définit : « *Si hay que apartarse del testimonio del informante, se hará. Primero la literatura; después si queda sitio, la verdad* » (p. 181). Voilà qui nous renvoie à la définition même de l'écrivain, suggérant implicitement une distinction avec celle de l'auteur. « El arte de la palabra[17] », selon les termes de Fernando Aramburu, est bien ce qui caractérise l'écrivain, « un maître de l'esthétique, de la forme […] représentée par la maîtrise de la langue[18] ».

Quel roman pour quel lecteur ?

Lorsque Txiki présente sa version des événements tenus pour vrais et demande au « señor Aramburu » de modifier l'identité des personnes, de

17. Pedro Vallín, « Fernando Aramburu: "La función del escritor no es la verdad histórica" », *La Vanguardia*, *Libros,* 08/05/2012, <http://www.lavanguardia.com/libros/20120508/54290521399/aramburu.html>, actualizado el 09/05/2012, [consulté le 04/12/2015].

18. Alain Viala, *op. cit.,* p. 278.

changer le lieu de l'action, il donne à croire au lecteur que son récit est l'absolue vérité, ou plutôt il crée l'illusion de la vérité tout en renforçant son statut d'informateur de chair et d'os. Lorsque, pour sa part, « el señor Aramburu » décide de ne pas tenir compte de cette requête et de privilégier son propre mode opératoire de l'écriture du récit, il instaure une forme de jeu, non sans humour, en proposant au lecteur plusieurs pistes. Réalité ou fiction ? L'illusion référentielle qu'induit l'inclusion du nom propre de l'auteur Aramburu flirte avec le brouillage des genres ; le lecteur, pour sa part, est invité à ne pas mettre en doute la véridicité d'une histoire dont l'écrivain narrateur a connu certains de ses protagonistes dans son enfance et qu'il choisit de fictionnaliser. Pour autant, la démarche de ce dernier ne s'arrête pas là. Il donne également à croire au lecteur qu'il se trouve face au mode d'emploi de l'écriture d'un roman, en lui dévoilant le processus qu'il compte mettre en application ; ce faisant, l'auteur Fernando Aramburu construit bel et bien une fiction, en y incluant « el señor Aramburu » qui, s'il répond au même nom que son créateur et exerce le même métier, n'en est pas moins un personnage. Et l'une des trouvailles de *Años lentos*, me semble-t-il, est d'y ajouter ce supplément d'âme en offrant précisément la part belle au lecteur. En effet, tout d'abord pour « el señor Aramburu », écrire ce roman ce n'est pas seulement régler un compte avec sa conscience ; ou plutôt si, mais de manière publique, en se livrant à ses lecteurs, même si son histoire personnelle n'est qu'un maillon lié à l'histoire du Pays basque. Libre alors au lecteur d'associer ou non les similitudes identitaire, géographique, temporelle entre narrateur et auteur[19]. Ensuite, le choix du procédé et la mise en regard des deux textes impliquent une participation active du lecteur ; c'est à lui qu'il revient de reconstituer l'ensemble de l'histoire, et plus encore, de faire son propre choix, lorsque plusieurs options lui sont présentées. Il envisage ainsi cinq versions différentes pour décrire de quelle manière Mari Nieves pourrait mettre fin à ses jours. Passant en revue les suicides les plus remarqués dans l'univers littéraire – qu'il s'agisse de personnages, tels Emma Bovary ou Anna Karénine – ou d'écrivains, comme Virginia Woolf, Sylvia Plath ou Alfonsina Storni, pour terminer avec

19. Je signale, à cet égard, la publication dans le cadre de la FNAC en accord avec Tusquets editores d'un petit livret intitulé *Un niño en San Sebastián*, tiré en exemplaires limités, et remis lors d'une présentation du roman de Fernando Aramburu par les librairies de la FNAC. Dans ce fascicule de 11 pages, parsemé de photographies du jeune Fernando, l'auteur retrace son enfance et son adolescence dans le quartier de El Antiguo. La matrice de ce document, qui n'est ni un appendice ni un supplément à l'œuvre, m'a été gracieusement envoyée par Albert Andreu, responsable du service de marketing de Tusquets. Je l'en remercie vivement.

une pointe d'humour sur sa propre interprétation (« *¿O hago simplemente que se tire por el balcón ? Esto da poco juego literario.* », p. 73), el « señor Aramburu » – et, on l'aura compris, l'auteur de *Años lentos* – place son lecteur à un certain niveau d'exigence culturelle ; mais en même temps il l'élève, en mettant en exergue sa capacité à interpréter ; il le respecte en rappelant son droit ou sa liberté de choisir, tout en faisant preuve lui-même d'exigence et de modestie sur ses capacités narratives. Ce respect vis-à-vis du lecteur est palpable dans l'élaboration des notes de l'écrivain, pour qui l'objectif est de rédiger une œuvre digne d'intérêt. Certes – rappelle-t-il –, il s'adresse à des adultes, capables d'abstraction ; encore faut-il les maintenir en haleine, savoir doser le suspense, mais aussi – répondant au principe de réalité – traduire cette impression de lenteur démesurée qui drape l'Espagne muselée de son enfance et rythme sa vie de garçonnet, au point d'en donner son titre au roman qui, « pris au pied de la lettre » offre « une puissante marque de réalité au livre[20] ». L'art du conteur consiste alors à rendre cette sensation de monotonie sans pour autant la provoquer chez le lecteur : « *me tienta, al menos en algunos tramos de la novela, hacer un esfuerzo por trasmitir mediante un estilo calculadamente moroso aquella sensación de marasmo histórico. ¿Se aburrirán los lectores?* » (p. 164). L'écrivain précise en outre que sa fonction n'est pas de tout dire, de tout révéler. C'est au lecteur de prendre part au récit en découvrant le pouvoir de suggestion des mots et des non-dits. Les ellipses n'excluent pas pour autant la présence de deux dénouements, respectivement liés au récit de Txiki et aux notes de l'écrivain Aramburu, exerçant ainsi un effet de complémentarité entre les deux textes[21] et donnant libre cours à un autre roman : celui que va se forger le lecteur au fil de sa double lecture – pour ainsi dire –, tout en suscitant sa réflexion et en éveillant son imaginaire, et qui répondra au nom de *Años lentos*.

Fernando Aramburu analyse avec finesse, sensibilité et originalité la question du terrorisme basque naissant, dans une forme de témoignage personnel : « la historia de mi país me afecta. Soy hijo de ella y también testigo[22] », confie-t-il. En jouant sur la construction d'un roman qu'il reste à

20. Je reprends là les termes de Balzac mentionnés dans *Contre Sainte-Beuve*, cités par Gérard Genette, *Seuils*. Paris : Seuil, Collection « Points », 1987, p. 88.

21. On retrouve là, dans une certaine mesure, un écho à *La sima*, de José María Merino, Barcelona : Seix Barral, 2009.

22. Courriel personnel de Fernando Aramburu, 22/12/2015, à qui j'adresse mes plus chaleureux remerciements pour sa disponibilité, sa gentillesse et sa précieuse aide.

écrire, il offre un éclairage particulier sur sa conception de l'écrivain à l'œuvre. Le choix d'un sujet ancré dans l'histoire de son pays l'induit à respecter la véridicité de certains faits, mettant ainsi en avant sa responsabilité civique. Mais il ne s'agit pas pour autant de convertir le texte « en un tratado de historia[23] », qui ne saurait supplanter « la representación de las conductas humanas por el arte de la palabra[24] ». C'est dans l'art d'écrire que se définit le véritable écrivain. Sans pour autant perdre de vue le principe de réalité ni « l'effet de réel » – « Yo […] quiero que el lector perciba mis historias como trozos de auténtica vida[25] », explique-t-il –, Fernando Aramburu propose au lecteur d'entrer dans une véritable fiction par le truchement d'un roman en devenir. Si le lecteur découvre pourtant un roman achevé, dans une forme de mise en abyme des deux textes qui constituent *Años lentos*, il prend connaissance dans le même temps des principes et des modalités d'écriture, des tâtonnements et des questionnements de son auteur qui, se servant de son personnage, aura su créer un lien particulier avec le lecteur : une forme d'intimité dans laquelle F. Aramburu dévoile son rapport à l'écriture en faisant participer son récepteur, sans rompre le pacte romanesque. Ainsi, souligne-t-il, « en realidad, yo he llevado al extremo el "effet de réel" de Barthes, al mostrarle al lector de la novela también la verdad del novelista[26] ».

23. Pedro Vallín, *op.cit*.

24. *Ibid*.

25. Courriel de Fernando Aramburu, *op.cit*.

26. *Ibid*.

ÉCRIRE/(EN)QUÊTER : LA FIGURE DU DÉTECTIVE-ÉCRIVAIN DANS L'ŒUVRE DE CARLOS SALEM

Émilie Guyard
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Si la littérature policière a souvent recours à la figure d'un écrivain et/ou journaliste pour incarner la fonction du détective chargé de résoudre l'enquête (on pense immédiatement au personnage de Blomkvist de Stieg Larsson, au policier de P. D. James, poète à ses heures ou encore, dans le domaine de la littérature espagnole, à Gálvez de Jorge M. Reverte), il est rare que ce dernier soit un écrivain déchu comme c'est le cas du détective récurrent inventé par l'auteur « argeñol » Carlos Salem[1]. Poe (nous aurons l'occasion de revenir sur ce surnom qui constitue un hommage évident au père fondateur de la littérature policière) est en effet un écrivain jadis porté aux nues ayant sombré dans la déchéance depuis qu'il a perdu « el huevo izquierdo del talento[2] ». Désormais, c'est au bar de Lola, où il passe plus clair de son temps à boire pour tenter d'oublier qu'il aurait pu devenir un

1. L'écrivain est né à Córdoba (Argentine) en 1959 mais réside en Espagne depuis 1988. Comme il l'explique dans les dernières pages de l'un de ses romans, il s'est inventé une identité afin de résoudre le conflit identitaire engendré par ce déracinement : « Hasta hace poco me preocupaba no ser ni argentino ni español, porque a la hora de las clasificaciones y antologías no contaba para ninguna de las categorías. Pero este año he descubierto el encanto de ser argeñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez », Carlos Salem, *Pero sigo siendo el rey*. Madrid: Salto de página, 2009, p. 345.

2. Carlos Salem, *El huevo izquierdo del talento*. Madrid: Escalera, 2013.

grand écrivain, que la police vient solliciter son aide pour résoudre une série d'enquêtes insolubles.

Poe : un écrivain maudit

À travers les quatre ouvrages dans lesquels Poe apparaît, le lecteur parvient à reconstituer l'histoire de ce personnage dont la trajectoire personnelle et littéraire reprend, comme nous allons le voir, tous les *topoi* de l'écrivain maudit, cette figure mythique de notre imaginaire littéraire moderne[3]. Reposant sur ce lieu commun selon lequel seul le malheur donnerait accès au génie créateur et reprenant une forme de mystique de la souffrance héritée du christianisme, le mythe de l'écrivain maudit peut être ramené, en termes simples, à l'histoire d'un écrivain dont le génie (inné) entraîne le malheur ou qui découvre justement son génie par le moyen de la souffrance. Rejeté par une société qui ne le comprend pas ou méprise son génie, l'écrivain maudit, mélancolique, généralement détruit par la drogue ou l'alcool, finit par plonger dans la misère, sombrer dans la folie ou même par tenter de se suicider.

Depuis son plus jeune âge, Poe a des traits de génie. Aussi loin qu'il s'en souvienne, il a toujours été habité par des voix intérieures et il a toujours écrit : « Mi madre murió el día que cumplí los diez años y ya era un niño raro, lleno de voces. No podía callarlas y las escribía en cuadernos que ocultaba bajo el colchón[4] ». Grâce à sa petite amie de l'époque, Poe publie son premier ouvrage à l'âge de dix-huit ans et connaît aussitôt un succès fulgurant :

> Gané el jodido premio y no recuerdo cuánto dinero era, porque no duró demasiado. Pero sí que se montó un buen revuelo porque decían que era imposible que un crío de dieciocho años escribiera aquello[5].

3. Le personnage de Poe apparaît, en effet, dans quatre ouvrages de Carlos Salem. Tout d'abord, dans deux recueils de nouvelles : *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor* (2008), *Yo lloré con Terminator 2* (2009), puis dans deux romans : *El huevo izquierdo del talento* (2013) et *En el cielo no hay cerveza* (2015). Pour la figure de l'écrivain maudit, nous renvoyons le lecteur aux travaux de Pascal Brissette : *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal : PUM, collection « Socius », 2005. Le lecteur pourra également consulter le précieux article de Jean-Luc Steinmetz « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe) », *Œuvres et Critiques*, vol. 7, nº 2, 1982, p. 75-86.

4. Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza*. Madrid: Navona, 2015, p. 64.

5. *Ibid.*, p. 66.

Aussitôt, il devient une véritable icône de la littérature contemporaine : tout le monde s'arrache son livre et les chaînes de télévision se battent pour obtenir une interview du nouveau génie des Lettres. Même les plus hautes autorités encensent une œuvre de toute évidence hors du commun :

> Los libros se vendían como churros y me trataban como a una estrella de rock. El editor dijo que gente del Gobierno estaba considerando concederme el Premio Nacional, porque había logrado que la poesía vendiera más que los discos[6].

Parallèlement à cette carrière d'écrivain, Poe entreprend également une carrière de journaliste tout aussi prometteuse. Repéré par Haroldo, un journaliste expérimenté convaincu qu'il a du génie, Poe se fait en effet très vite une place de choix dans les rédactions des plus grands journaux nationaux.

Mais la malédiction qui s'acharne sur lui, dès son plus jeune âge, semble être à la hauteur de son génie. Depuis que sa mère lui a raconté l'histoire du Roi Midas, alors qu'il n'avait que cinq ans, Poe est d'ailleurs persuadé d'être la figure inversée de ce personnage légendaire : « Supe que sería como él, pero al revés. Que convertiría en mierda todo lo que tocara. Y que no podría dejar de tocar[7] ». De fait, en accord avec cette représentation de lui-même et avec la représentation traditionnelle de la malédiction littéraire, Poe n'aura de cesse de saborder son propre destin.

Un premier événement malheureux vient d'ailleurs très tôt compromettre sa carrière : alors qu'il est invité à la télévision pour faire la promotion de son livre, Poe a une altercation avec un journaliste qui l'accuse à demi-mots d'être un usurpateur, de ne pas être le véritable auteur de l'ouvrage. Poe, ce jeune intellectuel arrogant – et passablement alcoolisé pour l'occasion –, arrache la perruque du présentateur avant de quitter le plateau. Or, quelques mois plus tard, le même journaliste meurt d'un cancer. Cet évènement marque le début de la déchéance de Poe. En quelques semaines, l'écrivain adulé devient l'homme à abattre :

> los libros dejaron de venderse. La gente me odiaba. Las adolescentes dejaron de acorralarme en los servicios de las librerías a las que iba a leer mis poemas. Dejaron de llamarme para las lecturas[8].

6. *Ibid.*, p. 68.

7. *Ibid.*, p. 64.

8. *Ibid.*, p. 68.

Sa carrière de journaliste est, elle aussi, rapidement marquée par une série d'événements funestes. Le premier événement date de ses débuts dans la profession. En quête d'une information inédite qui viendrait confirmer ses talents de journaliste et parachever une carrière brillamment amorcée, Poe commence à enquêter autour d'une fondation pour orphelins. Au terme de son enquête et à l'issue de longues discussions avec Marsó, l'un des enfants pour lequel il s'est pris d'affection, il découvre que le prêtre en charge de l'institution est en fait un pédophile. Convaincu de pouvoir faire coup double, c'est-à-dire de faire tomber le prêtre et de tenir un scoop qui fera bondir sa carrière, Poe décide de publier l'information plutôt que de la livrer aux autorités compétentes. Le lendemain, l'information sort et est aussitôt relayée par tous les journaux : c'est un immense succès pour le journaliste mais ce succès a un goût amer car le prêtre mis en cause par Poe se suicide, non sans avoir assassiné au préalable tous les enfants de l'institution. Cet événement confirme Poe dans sa conviction profonde : « Traigo mala suerte. Quien se acerca a mí, muere o sufre, y aunque quiera hacer las cosas bien, siempre acabo haciéndolas mal[9] ».

Quelques années plus tard, alors qu'il est en passe de se refaire un nom dans le monde du journalisme, grâce au soutien indéfectible d'Haroldo, le sort s'acharne de nouveau contre lui. Pensant offrir à son mentor le plus grand scoop de sa carrière, il publie sous son nom, sans l'en avertir, une information susceptible de faire tomber tout un réseau mafieux de la police. Mais là encore, les événements prennent une tournure inattendue et tragique : de toute évidence, l'information a filtré et, au petit matin, Haroldo est assassiné par ceux-là même que Poe pensait faire tomber. Dans la vie de Poe, les histoires se suivent et se ressemblent : une fois de plus, il vient de provoquer la mort de celui qu'il cherchait à protéger… Quelques temps plus tard, comme pour confirmer la malédiction, Lucy, sa muse, celle qu'il considérait comme « el huevo izquierdo del talento », se suicide par sa faute, après l'avoir surpris en pleins ébats avec sa propre mère[10].

Depuis les morts de Marsó, de Lucy et d'Haroldo, qu'il porte comme des fardeaux, Poe a tracé un trait sur son passé d'écrivain-journaliste.

9. *Ibid.*, p. 324.

10. Cet épisode traumatisant de l'existence de Poe est raconté à plusieurs reprises et semble représenter le moment clé à partir duquel le personnage a commencé à sombrer. Le chapitre 18 de *El huevo izquierdo del talento* est consacré au récit de la mort de Lucy et le chapitre 41 de *En el cielo no hay cerveza* revient lui aussi sur cet épisode tragique de la vie de Poe.

Malgré les sollicitations et les encouragements répétés de son entourage, il refuse de reprendre sa plume et utilise, au contraire, le peu d'énergie vitale qu'il lui reste à parcourir les librairies de la ville afin de retrouver (pour les détruire) les derniers exemplaires de son livre, ce vestige d'une gloire passée aussi fulgurante qu'éphémère[11]. Du reste, il se sent complètement étranger à celui qui figure sur la couverture de ce livre et qu'il regarde aujourd'hui comme « un completo imbécil convencido de que con palabras se pueden parar las balas y las putadas de la vida. Un imbécil joven. Yo, hace cuantos años[12] ». Il n'a plus rien à voir avec ce jeune écrivain engagé, convaincu qu'il pouvait sauver le monde avec sa plume. Symboliquement, d'ailleurs, le nom qu'il portait à l'époque, et que le lecteur ne connaîtra jamais, ne le désigne plus depuis bien longtemps : « Casi no recuerdo mi nombre. Todos me llaman Poe. […] Corre el rumor de que me pongo violento cuando me llaman por mi nombre y por eso nadie lo usa[13] ». Poe a définitivement renoncé à cette carrière, à cette vie, à cette identité et il a commencé à sombrer[14]. En accord avec un autre stéréotype de l'écrivain maudit, il passe désormais le plus clair de son temps à boire du whisky au bar de Lola, pour noyer sa culpabilité dans l'alcool. Quand il ne boit pas, il enchaîne des petits boulots, plus médiocres les uns que les autres. Tantôt il assemble des stylos, tantôt il fait des petits paquets, toujours des métiers manuels

11. Des années plus tard, ses amis lui rappellent régulièrement qu'il était un excellent écrivain comme, par exemple, lorsque dans *Yo lloré con Terminator 2* El Perro l'admoneste : « ¿Por qué te abandonas así, Poe? Eras bueno escribiendo, joder… Podrías estar en lo más alto », Carlos Salem, *Yo lloré con Terminator 2*. Madrid: Escalera, 2009, p. 50.

C'est ce même ami qui lui propose de l'aider à retrouver les derniers exemplaires de son livre en échange de son aide pour résoudre une enquête particulièrement compliquée : « Sé que te jode que anden sueltos pero eres muy perezoso como para salir a rastrearlos. Hay otro montón como este repartido en una docena de librería de viejos. Si me ayudas, además de la pasta, me ocupo de quitarlos de la circulación », *ibid.*, p. 79.

12. Et plus loin, d'ajouter : « No eran malos poemas. El error fue creer que servirían para algo », *ibid.*

13. Carlos Salem, *El huevo izquierdo del talento, op. cit.*, p. 86.

14. Le motif de la chute revient d'ailleurs comme un *leit-motiv* dans les récits qui sont consacrés au personnage de Poe, comme, par exemple, dans ce passage de *El huevo izquierdo del talento* : « La gente no sabe cómo es caer, solo cae y punto. Yo lo sé. […] /Es como acercarse al borde de un precipicio, comprobar la profundidad. Y dar un paso al frente. / Entonces, no caes. /Estás ahí, flotando en el aire, moviendo apenas los brazos como si fueran alas simbólicas. Y tú sabes que es imposible, que tienes que caer, que caerás, que esos brazos no son alas y tienes que caer. Pero sigues moviendo los brazos y flotas. Entonces, dejas de mover los brazos. /Y caes. », *ibid.*, p. 54.

par lesquels il pratique clairement une forme d'automutilation et châtie ces mains, véritables métonymies de l'écrivain, qui jadis lui servirent à écrire ses plus belles lignes : « Yo ya no puedo sentir. Yo sólo bebo. Y hago paquetes. Me duelen las manos. […]. Las castigo haciendo paquetes. Como me castigo, o eso dice Lola[15] ». Au moins, ces petits boulots ont-ils le mérite de ne pas lui donner l'illusion qu'il pourrait servir à quelque chose[16].

Poe incarne donc, presque à outrance, le mythe de l'écrivain maudit, cet être au génie incompris, en prise avec la souffrance, au destin tragique. À cet égard, il est évident que le personnage de Carlos Salem partage bien plus qu'un simple surnom avec l'écrivain et journaliste Edgar Allan Poe. Savamment, tout au long des quatre ouvrages dans lesquels Poe apparaît, Carlos Salem entretient les similitudes entre la trajectoire de son écrivain fictif et celle de l'écrivain réel, en qui Baudelaire voyait le prototype de l'archange maudit et dont il a hérité, de toute évidence, à la fois une forme de génie mais également une fâcheuse tendance à l'autodestruction[17].

La revanche de Queca ou le triomphe de l'imposture

Pourtant, dans le dernier roman de Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza*, le lecteur assiste à un véritable renversement de situation. Poe semble, en effet, avoir décidé de renouer avec le succès et avoir trouvé par là

15. *Ibid.*, p. 49.

16. « Te pagan mal y no te dan seguridad alguna, pero al menos no te engañan convenciéndote de que eres necesario », Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza, op. cit.,* p. 119.

17. Edgar « Allan » Poe est, en effet, l'un des plus célèbres écrivains maudits de l'histoire de la littérature. En quelques mots, nous rappellerons que la vie d'Edgar Poe a été marquée, comme celle du personnage fictif de Salem, par une alternance de succès flamboyants et d'échecs retentissants, de périodes de grâce et de déchéance, jalonnée de morts tragiques. Orphelin de père et de mère, Edgar Poe est abandonné à la charité publique avant d'être recueilli par la famille Allan. En 1834, il connaît un premier succès en remportant un prix à un concours organisé par un journal de Baltimore avec son récit « Manuscrit trouvé dans une bouteille ». Il entre alors au Souther Literary Messenger de Richmond et en deviendra rédacteur en chef en 1835. Mais l'alcool et les drogues le plongent dans des accès de dépression et il perd son emploi. Dix ans plus tard, il publie *Le Corbeau* qui bouleverse le public. Poe connaît alors une courte période d'engouements et de succès mondains. En 1847, il perd sa jeune épouse âgée de 24 ans. Les dettes et l'alcool le précipitent définitivement dans la déchéance jusqu'à sa mort. Retrouvé inanimé sur un trottoir de Baltimore, Poe succombe le 3 octobre 1849, à l'âge de 40 ans. À peine enterré, il se trouve couvert d'opprobre par la presse nationale qui lui reproche ses mœurs dissolues et des textes trop noirs. Il faudra attendre des années pour que la figure de cet écrivain de génie soit enfin réhabilitée.

même le moyen de se venger d'une société qui l'avait porté aux nues avant de provoquer sa chute : il écrit désormais des livres qui se vendent comme des petits pains…

Or, cette renaissance littéraire est clairement placée sous le signe de l'imposture. Tout d'abord parce que Poe écrit des romans médiocres, relevant d'un sous-genre de la littérature qu'il déteste particulièrement : des romans à l'eau-de-rose. Comme il le raconte lui-même, tout a d'ailleurs commencé comme une plaisanterie : trois ans plus tôt, il a écrit son premier roman « como una burla a un género que detestaba […]. Solo quería sacar algún dinero y reírme de la imbecilidad ajena, porque la mía propia ya no me hacía ninguna gracia[18] ». En outre, il écrit dorénavant sous un nom d'emprunt, féminin de surcroît : Queca Osmán Dendeiro. Seul el Gato, son dernier ami, policier de son état, est d'ailleurs parvenu à percer le secret de l'identité mystérieuse de Queca et à avoir compris le sens de ce pseudonyme, véritable pied de nez au public et à la critique : « Queca Osmán Dendeiro […]. Mira que eres cabrón, Poe. Suena a pija brasileña o algo así, hasta que uno lee solo las primeras sílabas: Que-os-den[19] ». Comme l'a très bien démontré Charline Pluvinet, la pseudonymie ne signifie pas systématiquement un refus de paternité de la part d'un auteur mais le plus souvent une démultiplication fictionnelle de la figure de l'écrivain[20]. Toutefois, dans le cas de Poe, le pseudonyme a clairement une fonction dissimulatrice. Par le biais de ce dispositif mystificateur, interne à la fiction, Poe signifie son refus d'assumer l'autorité des textes de Queca, qui sont de véritables parodies de tout ce qu'il déteste :

18. Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza*, *op. cit* p. 26-27. Plus loin, il ajoute : « Todo empezó como una broma, nunca creí que la boba de Queca llegara tan lejos. *Ensalada de pasiones* se ha traducido ya a doce idiomas y en cada lengua lleva por lo menos quince ediciones. El segundo libro de Queca, el que escribí convencido de que lo rechazarían, se tituló *Lo mejor del plátano* y ya se han vendido los derechos para hacer la adaptación al cine, que se rodará en Hollywood », *ibid.*, p. 100.

19. *Ibid.*

20. À propos de pseudonymes utilisés par Paul Auster au début de sa carrière, Charline Pluvinet signale qu'il s'agit « certain usage du pseudonyme qui permet à l'auteur caché de se désolidariser d'une œuvre étrangère à son véritable projet artistique ; ce geste s'apparente à un refus de paternité littéraire », Charline Pluvinet. *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations citationnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Littérature. Université Rennes 2 ; Université européenne de Bretagne, 2009. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451032/document>, p. 124.

> Incluso el pseudónimo absurdo fue parte de la broma. Después de tantos años de no asumirme como escritor, la única manera de hacerlo sin saltar desde la azotea fue inventándome un alias ridículo para escribir lo que más odiaba[21].

Le dédoublement onomastique lui permet ainsi de se désolidariser de cette œuvre commerciale de toute évidence opposée au projet artistique qu'il nourrissait au début de sa carrière…

Car avec les romans de Queca, Poe semble avoir renoncé à toute ambition littéraire. Bien que le lecteur n'ait à aucun moment accès aux textes en question, il parvient aisément à s'en figurer la valeur à partir d'un certain nombre d'indices fournis dans le roman. Tout d'abord, les considérations de Poe lui-même sur l'œuvre de Queca et sur sa genèse ne laissent guère de doute quant à sa médiocrité : « es increíble la velocidad a la que escribes cuando lo que escribes no te importa una mierda. Pero es una mierda que da mucho dinero y no me decido a renunciar a ella[22] ». Par ailleurs, les remarques acerbes de El Gato qui qualifie les livres de Queca de « almíbar romántico teñido de erotismo[23] », sont elles aussi tout à fait révélatrices de la piètre qualité des ouvrages en question. Enfin, les titres des romans, seules traces concrètes de la prose de Queca dans le récit, constituent eux aussi de bons indicateurs de la teneur des textes : *Ensalada de pasiones* et *Lo mejor del plátano,* aux titres évocateurs, nous permettent de situer la production de Queca à la jonction entre la prose de Barbara Cartland et la série de romans à succès *Cinquante nuances de Grey* qui ont fait date dans l'histoire récente de la littérature, bien plus pour le pseudo-scandale moral qu'ils ont créé que pour leur qualité littéraire…

Or, contre toute attente, l'œuvre signée du nom de Queca rencontre un véritable succès auprès du public, mais aussi – et c'est un comble –, auprès d'une partie de la critique :

> Hasta un severo crítico que padece, según se dice, de un estreñimiento total desde la más tierna infancia, escribió hace dos semanas que «solo desde un talento poco frecuente se puede llenar de contenidos alternativos un género tan despreciable; Q. O. D. es la esperanza de nuestras Letras, puede que la última esperanza[24]».

21. Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza, op. cit.,* p. 27.

22. *Ibid.*, p. 108.

23. *Ibid.*, p. 28.

24. *Ibid.*, p. 27.

Finalement, cette expérience pseudonymique s'avère particulièrement dysphorique pour Poe : en réalité, le triomphe de Queca est une opportunité financière inédite à laquelle il ne saurait renoncer, mais il lui est dans le même temps insupportable dans la mesure où il porte aux nues et consacre une écriture qu'il abhorre, une œuvre médiocre, écrite à des fins purement commerciales, en contradiction totale avec son œuvre originelle. Le succès magistral de sa supercherie, par ce qu'il lui révèle du monde littéraire, lui est d'ailleurs d'autant plus intolérable qu'il l'amène, rétrospectivement, à porter un regard critique sur sa carrière et à s'interroger : l'ensemble de son œuvre n'est-elle pas une vaste imposture[25] ?

À cet égard, et pour qui connaît l'œuvre de Salem, le personnage de Poe rappelle immanquablement la figure d'un autre écrivain fictif de l'auteur « argeñol » : Mowles, personnage secondaire de *Camino de ida* et transposition fictive à peine déguisée de Paul Bowles, est lui aussi un imposteur. Lorsque le protagoniste du roman fait sa connaissance, Mowles s'apprête à recevoir le prix Nobel pour la totalité de son œuvre. Depuis sa retraite, au fin fond du désert marocain, il tente vainement d'échapper à l'adulation de ses admirateurs qui lui vouent un culte envahissant : chaque jour, en effet, des centaines de « fidèles » se postent devant le domicile de leur nouveau messie, dont ils guettent le moindre geste, espérant recueillir ne serait-ce qu'un reste de salive de leur maître[26]. Et pourtant, au détour d'une conversation entre Octavio et Mowles, le lecteur découvre que ce dernier

25. Ses plus grands succès de journaliste lui semblent aujourd'hui relever du même type d'imposture : « Todo el mundo esperaba mis perlas. /Y a mí solo me salía mierda. Pero para ellos, para todos ellos –salvo Haroldo– mi mierda eran perlas », Carlos SALEM, *En el cielo no hay cerveza, op. cit.*, p. 236. À cet égard, on remarquera d'ailleurs la présence tout à fait significative de l'isotopie de l'imposture dans le dernier roman de Salem. Les termes « fraude », et « farsa » ainsi que leurs variantes adjectivales et adverbiales reviennent de façon récurrente. À titre d'exemple, nous citerons les passages suivants, dans lesquels le personnage se qualifie respectivement de « fraude » et « farsante » : « ¿Por qué no me desenmascaraste? Era un fraude. Lo sigo siendo », *ibid.*, p. 27 ; « Comprendí la verdad. Soy un farsante que se ha culpado de todo para no hacerse responsable de nada », *ibid.*, p. 345.

26. « Al cabo de unos minutos, oímos pasos tímidos cerca de la puerta y una voz reverente dijo en español con acento francés :

–Maestro…
–Gracias –contestó Mowles–. ¿Quieres un vaso?
–¿Usado por usted? –preguntó la voz con alborozo.
–Claro, con babas y todo. »

Carlos Salem, *Camino de ida* : Madrid, Salto de página, p. 147.

n'a jamais écrit aucune ligne de sa vie. Comme il l'avoue au protagoniste, chacun de ses romans est un collage de phrases volées à d'autres auteurs :

> elegía una página de Faulkner, un párrafo de Borges, un capítulo de Calvino pero a los personajes les ponía el nombre de otros de Brecht; lo mezclaba todo y todos los editores se iban la mar de contentos[27].

Dans le cas de Mowles, l'imposture intellectuelle atteint son comble puisque la renommée de l'auteur repose sur un mensonge complet. Et la vénération qu'on lui voue est à la hauteur de la vacuité de son œuvre, littéralement inexistante…

Dans l'œuvre de Salem, la reconnaissance des écrivains (comme celle des journalistes, d'ailleurs) semble donc être inversement proportionnelle à la qualité intrinsèque de leur œuvre. Ephémère, leur succès y est en outre infondé, quand il est n'est pas proprement et simplement usurpé. À travers ces personnages d'écrivains-imposteurs, et dans le prolongement des réflexions de Guy Debord sur la société du spectacle, Salem dénonce clairement l'aberration dans laquelle est venue s'inscrire la littérature, devenue une marchandise (presque) comme les autres dans une société tardo-capitaliste « spectacularisée » n'ayant manifestement plus aucun sens du discernement…

Néanmoins, il serait réducteur et bien trop simpliste de s'arrêter à cette première interprétation. Selon nous, dans l'ensemble de son œuvre romanesque, et dans les ouvrages consacrés au personnage de Poe en particulier, l'auteur « argeñol » propose une réflexion bien plus profonde et plus subtile autour de la figure de l'écrivain. À travers ce personnage, avec lequel il entretient d'ailleurs un grand nombre de ressemblances[28], Salem

27. *Ibid.*, p. 149.

28. Outre le parallélisme évident entre la carrière de Poe, à la fois écrivain et journaliste et celle Carlos Salem, une série d'éléments viennent renforcer la parenté entre l'écrivain fictif et l'écrivain réel. Le premier concerne l'apparence physique du personnage, que le lecteur rapproche immanquablement de celle de Salem. Ainsi, dans *En el cielo no hay cerveza* Poe raconte par exemple : « Desde que volví de Marruecos, mantengo el look de la cabeza afeitada, tan opuesto a mi antigua melena que hasta yo mismo me saludo sin ganas cuando me cruzo conmigo en algún espejo », *op. cit.,* p. 58. Or, Carlos Salem est particulièrement connu pour porter systématiquement un foulard noué sur la tête, sans doute pour cacher sa calvitie. Par ailleurs, l'auteur propose une série de clins d'œil au lecteur assidu de son œuvre, comme, par exemple, lorsque Poe suggère, à propos de la relation étrange que certaines femmes entretiennent avec leur chat : « puede que un día escriba sobre ello. Puede que ya lo haya hecho ». Or, Salem a déjà écrit un texte intitulé « Mujeres con gato », publié dans son recueil *Yo también puedo escribir una jodida historia de amor*. Madrid : Escalera, 2008, p.159.

interroge la posture de l'écrivain dans la société ainsi que sa propre pratique de l'écriture[29].

Comme nous l'avons vu, au cours de sa carrière, Poe incarne successivement deux postures d'écrivain antinomiques : à l'époque où il publie son premier livre, il est un jeune écrivain engagé, belliqueux et arrogant, convaincu de pouvoir sauver le monde avec sa prose. Quant à ses écrits journalistiques, ils relèvent de la même croyance : se posant en justicier, en redresseur de torts, il est, par exemple, persuadé de pouvoir sauver Marsó en dénonçant les abus dont lui et ses compagnons d'infortune sont victimes. Or, nous l'avons vu, cette posture, socialement difficilement tenable et, d'une certaine manière, hypocrite[30], le condamne à l'échec et à l'exclusion... Lorsque le lecteur le retrouve dans le dernier roman de Salem, Poe adopte une posture que nous qualifierons d'ironique : ses échecs successifs l'ont amené à renoncer à sa posture d'écrivain engagé pour adopter celle d'un écrivain commercial. Les romans qu'il signe du nom de Queca relèvent de la littérature de divertissement ; ils sont à la fois médiocres sur le plan artistique et totalement vides sur le plan idéologique.

Or, il nous semble que la posture de l'écrivain réel Carlos Salem est à chercher quelque part entre les deux postures antinomiques adoptées par son personnage d'écrivain fictif au cours de sa carrière. Comme Poe lorsqu'il écrit sous le pseudonyme de Queca, Carlos Salem écrit des romans populaires grâce auxquels il rencontre un succès de librairie indéniable : en moins de dix ans, il a déjà publié une vingtaine d'ouvrages grâce auxquels il s'est fait une renommée, surtout en France. Poète et romancier populaire,

29. Mise en avant par la sociologie, la notion de posture désigne « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut ». Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », Vox-poética, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>. Dans le cas de l'écrivain, la posture renvoie à la façon dont « un auteur rejoue ou renégocie sa "position" dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ». En somme, elle désigne la manière d'être écrivain et son mode d'existence dans la société. Par ailleurs, cette posture inclut systématiquement deux dimensions : 1/ une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) ; 2/ une dimension discursive (l'ethos discursif).

30. Très vite, Haroldo lui fait remarquer que ses intentions ne sont pas aussi nobles et désintéressées qu'il le prétend. Lorsque Poe s'apprête à publier l'article sur le prêtre pédophile, il lui adresse la remarque suivante : « Si lo hubieras hecho por los niños, habrías volado al juzgado. No, Poe. Lo hiciste por el poder de la palabra, para saber que tú has hundido esa mierda de fundación, y que los demás también lo sepan », Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza, op. cit.,* p. 171.

il est suivi par des milliers de fans sur ses pages Tweeter et Facebook et se réjouit ouvertement de cette popularité. Certes, il n'écrit pas des romans sentimentaux, mais ce n'est guère mieux : il écrit des romans policiers, ces romans de gare considérés encore aujourd'hui par certains comme relevant de la sous-littérature[31]… Pour autant, Carlos Salem n'a aucunement renoncé à son ambition littéraire et il revendique ouvertement la visée contestataire de ses textes romanesques. Ses romans ne sont pas à proprement parler engagés mais, à l'image des plus grands textes de la littérature noire, ils portent systématiquement un regard critique sur notre société et sur ses travers. Se situant quelque part entre Poe et Queca, l'écrivain Carlos Salem livre une œuvre à la fois divertissante et contestataire par laquelle il nous invite à nous interroger, à travers un discours jamais univoque ni dogmatique, sur les genres para-littéraires et leur légitimité au sein du champ de la culture et sur la posture de l'écrivain dans la société.

Écrire/(en)quêter

Enfin, pour mesurer tous les enjeux littéraires d'une figure comme celle de Poe, il nous faut encore nous arrêter sur une dimension que nous avons laissée de côté jusqu'à présent : sa fonction de détective. Car Poe est peut-être un écrivain-imposteur, mais c'est un détective hors-pair. La police, en la personne de El Gato et de son acolyte el Perro, vient d'ailleurs régulièrement solliciter son aide pour résoudre un certain nombre d'affaires inextricables. Sur ce plan, rien n'a vraiment changé depuis que Poe n'est plus journaliste : les deux policiers continuent de venir le chercher au bar de Lola, comme ils venaient le faire des années auparavant à la rédaction du journal :

> Ahora lo buscan en el bar, como antes caían de madrugada por la redacción con cerveza fresca, falsa camaradería y la esperanza de que el Poe les echara una mano para resolver algún caso descabellado[32].

31. Par ailleurs, Salem a écrit un roman sentimental intitulé *Cracovia sin ti*, pour lequel il a remporté le prix « Sesenio de novela romántica ».

32. Carlos Salem, *El huevo izquierdo del talento, op. cit.,* p 27. Plus loin, dans un récit à la première personne, Poe déclare : « No me gusta que el Gato venga a mi casa para tentarme con sus misterios de poca monta. Hace años iba por la redacción pasada la medianoche y ahora se deja caer por el bar de Lola como si no buscara nada y termina hablándome de uno de sus casos de policía encadenado a la noche », *ibid.*, p. 77.

Poe est d'ailleurs un détective redoutable : il parvient à résoudre, avec la seule force de son intuition et de son intellect, les énigmes dont les policiers, même les plus doués n'ont pas réussi à venir à bout. Il incarne de façon très caractéristique le *armchair detective*, ce détective paradigmatique du roman d'énigme, capable de résoudre une affaire criminelle à partir d'un simple récit des faits, grâce à son génie analytique. Par le biais d'une série de références intertextuelles, Poe apparaît, du reste, comme le digne successeur d'une série de grands détectives qui l'ont précédé dans l'histoire de la littérature policière, tels que Sherlock Holmes ou encore Isidro Parodi[33]. Cette caractéristique n'est pas spécifique à l'œuvre de Salem et l'intertextualité semble même au contraire constituer l'un des traits d'écriture propre au genre policier[34]. Comme l'a parfaitement souligné Marc Lits,

> très vite, les auteurs policiers vont éprouver le sentiment d'appartenir à un même monde où tous leurs écrits se côtoient, se répondent, rivalisent aussi. Ils renforcent ainsi leur appartenance à une même catégorie générique et manifestent explicitement à leurs lecteurs, aux critiques qu'ils se situent dans un « horizon d'attente » bien déterminé qui doit faciliter la réception de leurs textes[35].

On remarque d'ailleurs que l'intertextualité affecte en premier lieu la figure du détective dans la mesure où « la dimension extraordinaire des prouesses du Grand Détective et, surtout, l'effet de surprise créé par l'élucidation de l'énigme implique[nt] une comparaison plus ou moins explicite avec d'autres détectives (réels ou imaginaires)[36] ». Toutefois, dans

33. De fait, il est courant que le personnage du récit policier se compare à d'autres détectives, comme Poe le fait avec un certain nombre de détectives célèbres du roman d'énigme, tels que Sherlock Holmes ou encore Isidro Parodi. Rappelons qu'Isidro Parodi est le personnage inventé par Borges et Bioy Casares dans une série de nouvelles publiées en 1942 sous le pseudonyme de H. Bustos Domecq. Parodi (version parodique, comme son nom l'indique, du détective de roman d'énigme) est un personnage très particulier puisqu'il s'agit d'un ancien coiffeur emprisonné depuis plus de vingt ans dans une prison de Buenos Aires. Son enfermement a manifestement renforcé sa clairvoyance et ses facultés d'analyse puisqu'il parvient à résoudre, sans même sortir de sa cellule, toutes les affaires ténébreuses que des inconnus viennent lui soumettre.

34. « L'un des traits les plus marqués de la production romanesque policière consiste en une référence à d'autres récits et personnages policiers », Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*. Paris : Christian Bourgois, 1986, p. 162.

35. Marc Lits, *Pour lire le roman policier*. Bruxelles : De Boeck, 1989, p. 123.

36. Uri Eisenzweig, *op. cit.,* p. 10.

le cas de Poe, l'intertextualité caractéristique du genre atteint selon nous un degré superlatif : elle ne consiste pas en une simple comparaison avec d'autres détectives mais se niche dans l'identité même du personnage, dans ce qui le désigne en propre : son nom (ou plutôt son surnom, lequel semble avoir définitivement supplanté son nom). Là encore, la référence à d'autres auteurs dans l'onomastique du détective n'est pas inédite : pensons, par exemple, au personnage de Montalbano crée par Andrea Camilleri en hommage à Manuel Vázquez Montalbán. Mais Edgar Poe n'est pas un auteur comme les autres : il est, nous l'avons vu, l'un des plus célèbres écrivains maudits de l'histoire de la littérature mais aussi, de l'aveu de tous les critiques, l'auteur fondateur du genre policier : ses contes de ratiocination, mettant en scène le chevalier Auguste Dupin, constituent indiscutablement les premiers récits de l'histoire du genre… Poe n'est donc pas un personnage de roman policier ordinaire : non seulement il est écrivain, mais son identité est, en outre, une sorte de mille-feuilles intertextuel, convoquant des pans entiers de la littérature policière et renvoyant aux origines du genre. Or, nous allons voir que, par le biais de ce personnage, Salem introduit une réflexion originale sur la littérature policière et sur le personnage du détective en particulier.

Traditionnellement, il est d'usage au sein de la critique de comparer la fonction du détective de récit policier à celle du lecteur. En effet, si l'on reprend la distinction opérée par Tzvetan Todorov entre l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête – caractéristique de toute narration policière –, on peut dire que la tâche du détective de récit policier consiste à tenter de lire l'histoire d'un crime que le meurtrier a écrite tout en tentant de la rendre illisible. Or malgré ses efforts, le criminel ne parvient jamais à faire disparaître toute trace de son crime et le roman policier repose sur l'idée que le crime laisse forcément des traces. Dans ce type de récit, l'indice fonctionne comme une preuve indirecte créant « un rapport de type métonymique entre la marque qu'il laisse et le suspect que celle-ci désigne » et possède une double nature – juridique et textuelle –[37]. Il constitue le fil rouge à partir duquel le détective – en même temps que le lecteur – tente de lire, de reconstruire l'histoire du crime. Finalement, comme le résume parfaitement Eisenzweig, « l'univers romanesque policier, un peu comme

37. Marc Lits, *op. cit.*, p. 157.

celui de la civilisation médiévale, ressemble à un Grand Livre qu'il revient à l'enquêteur de déchiffrer[38] ». Dès lors, dans le roman policier, le détective

> aborde les choses d'une position qui rappelle celle du lecteur : il découvre, reconnaît, tente de comprendre les éléments d'une histoire qui lui est extérieure. Son point de vue d'observateur et de décrypteur l'assimile donc, fût-ce symboliquement, au pôle récepteur de l'instance énonciatrice. L'histoire dont il s'efforce, en bon lecteur, de discerner les linéaments a été, somme toute, écrite par le Coupable, ce faiseur ou défaiseur de destin(s)[39].

Mais, d'après nous, cette analogie entre le détective et le lecteur, entre la lecture et la résolution de l'enquête, doit impérativement être complétée par une autre. En effet, et sauf dans le cas d'un roman policier qui jouerait avec les codes génériques en proposant au lecteur un parcours déceptif qui le priverait de la solution à l'énigme, dans les dernières pages du récit policier, le détective est amené à délivrer la solution de l'énigme sous la forme d'un récit qui vient alors éclairer rétroactivement le sens du roman. À cet instant, le détective pose sa loupe pour prendre sa plume : il abandonne sa position de lecteur pour rivaliser avec celle du narrateur, voire de l'auteur. Comme le signale très justement Eisenzweig, lorsqu'il est parvenu à résoudre l'énigme,

> le détective [peut] enfin prendre sa place, c'est-à-dire se livrer à ce qui avait toujours constitué son objectif prioritaire : la prise du pouvoir narratif, l'énonciation du récit définitif des événements. La réécriture du texte tout entier[40].

Or, cette analogie profonde entre le détective et l'écrivain, inscrite en creux dans tout récit policier, nous semble être portée sur le devant de la scène narrative par le recours à un personnage tel que Poe, à la fois détective et écrivain au second degré[41]. Ce personnage permet en effet à Carlos Salem d'introduire un rapport spéculaire entre la figure du détective et celle de l'écrivain ainsi qu'une correspondance d'ordre structurel entre l'acte d'écriture et le processus de l'enquête. On remarquera, à cet égard,

38. Uri Eisenzweig, *op. cit.,* p. 134.

39. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992, p. 100.

40. Uri Eisenzweig, *op. cit.,* p. 151.

41. La prolifération de personnages de détectives écrivains dans la littérature policière ultra-contemporaine (pensons, par exemple, aux personnages de Paul Auster, de James Sallis ou David Gordon dans son roman *Polarama*), nous semble introduire ce même type de réflexion.

que les qualités qui font de Poe un grand détective sont précisément les mêmes que celles qui firent de lui un grand écrivain. Il suffit de comparer les deux citations suivantes pour apprécier la similitude des deux pratiques. Voici comment il décrit sa méthode de travail d'écrivain :

> Mi capacidad de observación se basa en mi capacidad de dispersión. No consigo, cuando hablo con alguien o presencio un hecho, fijar la mirada; mis ojos se van de paseo a la periferia, a la caza de matices que luego, cuando se reúnen, suelen resultar reveladores: a esa minusvalía debo mis dudosos logros periodísticos y literarios del pasado[42].

Or, la méthode qu'il utilise pour résoudre ses enquêtes est sensiblement la même :

> Pensar. Dejar que mi atención dispersa, ese «sentido arácnido» defectuoso del que presumo ante mí mismo, trabaje sin reglas, ofreciendo mínimas teselas de un dibujo incompleto, las mezcle y las coloque, como al azar[43].

Selon nous, cette similitude est loin d'être anodine : elle met clairement en avant l'analogie profonde existant entre la tâche de l'écrivain et celle du détective. Car, à bien y réfléchir, tous deux, détective et écrivain, poursuivent une quête semblable : grâce à des facultés de perception et d'analyse qui les situent, d'une certaine manière, au-dessus du commun des mortels, ils opèrent dans un premier temps une saisie du réel, cet univers peuplé de signes à déchiffrer, afin d'en livrer dans un second temps une interprétation au travers d'un récit… Assurément, selon nous, un personnage tel que Poe démontre narrativement l'hypothèse formulée par Claude Vareille selon laquelle « chaque genèse littéraire renverrait à une aventure policière, toute écriture étant recherche (d'un texte) –si bien que *si tout détective est écrivain*, la proposition serait réversible et que *tout écrivain serait à sa façon détective*[44] ».

Ainsi, dans les récits consacrés au personnage de Poe, Carlos Salem nous semble ouvrir de multiples pistes de réflexion autour de la figure de l'écrivain : il interroge à la fois ses pratiques d'écriture, sa posture, sa

42. Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza, op. cit.,* p. 83.

43. *Ibid*., p. 301.

44. Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 172.

fonction dans la société. Sans aucun dogmatisme, conscient que la notion de littérarité est toute relative et sujette à caution, il remet en question la frontière sacrée séparant la littérature de masse de la littérature légitime, la littérature générique de la « Grande Littérature » et démontre, si besoin en était encore, que « dans le roman policier, même si de temps à autre les postulats réalistes servent d'alibi, il n'est jamais question fondamentalement que d'écriture et de genèse d'une écriture, bref, de littérature[45] ».

45. *Ibid.*, p. 187.

DEUXIÈME PARTIE

L'œuvre : genèse, écriture, co-écriture, réécriture(s)

CAPRICHO (1943), D'AZORÍN, OU LES PASSEURS DE TEXTES

Pascale PEYRAGA
Université de Pau et des Pays de l'Adour

> La déterminité en général est négation (*Determinatio est negatio*), disait Spinoza ; […] une proposition qui s'est dégagée en la considération de la déterminité. Car la déterminité est essentiellement la limite, et a l'être-autre pour fondement ; ce n'est que par sa limite que l'être-là est ce qu'il est ; il ne tombe pas à l'extérieur de cette négation sienne.
>
> Hegel, *Science de la logique*[1].

« La déterminité est négation » : cette théorie de Spinoza, selon laquelle le particulier, le singulier, dépend essentiellement d'autre chose et n'a pas d'existence véritable pour lui-même, sous-tend à notre sens la délimitation du « sujet écrivain » sur lequel nous sommes amenée à réfléchir dans le cadre de ce travail. Proposer d'étudier « non pas la figure de l'auteur avec tout ce que celle-ci peut revêtir d'autorité […] mais celle de l'écrivain en tant que « persona que escribe materialmente[2] », « non pas l'*auctor* mais bien plutôt le *scriptor*, écrivain-compositeur d'œuvres, voire simple

1. G.W.F. HEGEL, *Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Premier livre*. Traduction, présentation et notes par P.-J. Labarrière et G. Jarczyk. Paris : Editions Kimé, 2006, p. 106.

2. María MOLINER, *Diccionario del uso del español. A-G*. Madrid : Gredos, 1987, p. 1186.

copiste[3] », installe d'emblée le « sujet écrivain » dans un rapport négatif, sinon à lui-même, du moins à ce qu'il n'est pas, à savoir « l'auteur », deux entités consubstantielles dans l'histoire de la littérature. Consubstantielles, elles le sont tout particulièrement dans l'ouvrage d'Azorín, *Capricho*[4], où le développement de l'un, l'écrivain, est corrélé à l'effacement de l'autre, l'auteur, et où la figure multiple, diffractée et changeante du premier vient se substituer à la figure stable et unitaire du second.

De fait, s'intéresser aux manifestations de l'écrivain dans *Capricho* implique au préalable de considérer la transition de l'auteur au scripteur, de l'un au multiple, de la réduction à l'extension, avant de pouvoir intégrer la myriade des écrivains et des écrivants dans un processus dynamique, et de les inscrire dans le schéma pragmatique de la production textuelle dans laquelle les écrivains n'occuperaient plus la position hégémonique qui leur fut accordée par le passé.

De l'auteur au scripteur

Les personnages d'auteurs habitent communément la prose d'Azorín, qu'ils prennent la forme de doubles de fiction de l'auteur et soulignent par là-même la perméabilité entre le réel et l'imaginaire (le personnage d'*Antonio Azorín*, 1903), qu'ils soient saisis dans une activité d'écriture (*Superrealismo*, 1929) ou qu'ils incarnent plus largement la crise du roman et sa nécessité de renouvellement (*El novelista*, 1942). Il fallut néanmoins attendre la publication de *Capricho* (1943) pour assister, au cœur d'une même œuvre, à une véritable prolifération des figures d'écrivains, ceux-ci étant paradoxalement privés de leur identité – et de leur Autorité – et apparaissant davantage comme les déclinaisons de diverses formes d'écriture.

Dès le premier chapitre du roman, « El problema », le passage de témoin entre l'auteur et l'écrivain est signifié à travers la demande que l'un des rédacteurs – initialement figuré par une simple main se déplaçant sur un livre imprimé et rédigeant les premières pages d'une nouvelle –, adresse au directeur du journal. Il propose à ce dernier d'organiser un concours ouvert à tous les membres de la rédaction, les incitant à poursuivre le récit

3. Nous renvoyons à l'introduction du présent ouvrage consacré à la figure de l'écrivain à l'œuvre.

4. Azorín, *Capricho.* Buenos Aires : Espasa-Calpe, Colección « Austral », 1943. Dorénavant, les citations tirées de *Capricho* seront uniquement suivies du numéro de page leur correspondant dans cette édition.

ébauché dans lequel un millionnaire dépose des liasses de billets dans une maisonnette isolée.

Cette requête initiale entraîne une amplification, un foisonnement des points de vue, perceptibles dans la structure même des trois parties du roman capricieux. Elle révèle, avant tout, un refus d'imposer un « cran d'arrêt au texte[5] », et elle équivaut à un rejet de la conception classique de l'auteur, conçu comme *auctor* ou *auctoritas* pouvant apposer un sceau d'ordre quasi divin au texte[6]. Quant au premier personnage de scripteur, il représente le degré ultime de dissolution de l'auteur, étant dépourvu de patronyme, d'une individualité inaliénable et, même, de fonction identifiable au sein de la rédaction du journal. Il ne peut donc pas aspirer à la paternité juridique du texte ou se revendiquer comme origine et fin de celui-ci. En fin de compte, ce premier rédacteur est simple sujet grammatical, un « je » qui s'affirme comme la source d'une écriture qu'il refuse de mener à son terme et qu'il libère pour la transmettre à d'autres voix : « He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la redacción. No he querido proseguir ; no era preciso » (p. 14).

Or, ce « je » grammatical réapparaît, de façon ludique, dans cinq des quarante chapitres du roman sans que rien ne le relie toutefois au « je » initial, une voix intermittente d'un sujet qui ne préexiste pas à son énonciation. Un « je » qui ressurgit enfin, à travers les prises de parole successives des sept rédacteurs du journal et des sept personnages de la littérature espagnole qui proposent, tour à tour, leur solution au mystère du millionnaire. Un « je » labile et diffracté, se réactualisant dans chaque énonciation, illustration du recul de l'auteur qui cède l'initiative aux mots, rappelant en cela la formule barthienne : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur[7] ».

En réalité, Azorín inscrit dans *Capricho* la négation de la figure de l'auteur, tout en incluant en creux du texte l'affirmation de ce qu'il n'est plus. Le développement du premier chapitre, par exemple, s'appuie sur *L'Imitation de Jésus-Christ*, cette œuvre de piété chrétienne qui connut des

5. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p. 65.

6. Nous reprenons les propos d'A. Compagnon, et l'analyse étymologique par laquelle Émile Benveniste rapporte l'auteur (*auctor*, *auctoritas*) au sens ancien de *augeo*, qui se réfère à la promotion accordée par les dieux à une entreprise. Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? : cours d'Antoine Compagnon », <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> [Consulté le 06/03/2016].

7. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 62.

attributions fluctuantes[8], et dans laquelle le semi-anonymat de l'auteur favorise le processus d'appropriation du texte par la lecture, puisqu'aucune personnalité stable ne vient s'interposer entre le lecteur et le texte. Il en est de même au chapitre XIII avec le livre de chevet du poète, imprimé au début d'un XIXe siècle ayant pourtant sacré les écrivains : or, l'identité de l'auteur est passée sous silence, en même temps qu'est affirmé son lien de parenté direct avec le poète dont il est l'aïeul. Si ce livret est défini comme une « réfutation » (théoriquement à une lettre de Talleyrand), il fait ressortir une seule véritable antithèse : celle qui oppose la parole Divine recueillie dans ses pages, par laquelle le Créateur affirme son être selon une rigoureuse orthodoxie d'absolu, d'unicité et d'indivisibilité[9], à l'indéfinition qui entoure l'auteur du livret, que le poète choisit de ne pas soustraire à l'anonymat. Son aïeul demeure donc un simple « scripteur[10] », un « ignorado filósofo », bien que le poète se reconnaisse en lui à travers une double filiation, éthique et biologique.

La myriade des écrivains et des écrivants

Se défaire du mythe des origines ne signifie en rien, chez Azorín, refuser l'héritage littéraire, mais davantage inverser les perspectives, désacraliser le « sujet auteur », unique et absolu, pour lui substituer une écriture en mutation, contextuelle, qui multiplie les points de vue, une écriture dont les membres de la rédaction se font l'image. La quête d'une source originelle ou la reconnaissance d'une ascendance littéraire laisse alors place au développement d'une descendance : la lignée finit par prévaloir sur le lignage.

Cette idée se décline de trois façons ou dans trois « endroits » de *Capricho.* Tout d'abord, dans la structure du récit, la linéarité du texte laissant la place à un récit éclaté dans lequel se déploient de façon discontinue une myriade

8. *L'Imitation de Jésus-Christ* put être attribuée à l'abbé bénédictin Jean Gersèn, à Thomas a Kempis, à Saint Bonaventure ou encore à Innocent III sans que l'identité de son auteur soit définie de façon certaine.

9. « *Soy uno y único, simplicísimo e indivisible* » (p. 61).

10. Dans son analyse de R. Barthes, A. Compagnon inscrit la figure du scripteur au creux de celle de l'auteur : « L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un "sujet" au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une personne au sens psychologique ». Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 3.

d'écrivains, uniquement définis par leurs rituels d'écriture, leur rapport spécifique au réel, et à travers la suite qu'ils donnent au récit du millionnaire. Elle émerge également des figures des écrivains en soi, auxquels nous donnerons la dénomination de « scripteurs » sous laquelle sont regroupées toutes les catégories de « ceux qui écrivent ». Enfin, l'écriture contextuelle est révélée par le développement hyperbolique de l'isotopie de la mutabilité, qui peut être impulsion, aspiration à, tension vers, mais aussi traduction, transmutation, passage, transfert, métamorphose.

Capricho : l'arborescence des écrivains et des écritures

L'étude du processus d'écriture dans *Capricho* ne peut faire l'économie d'un commentaire succinct de sa structure en trois parties, à l'intérieur desquelles chacun des chapitres se construit « en parallèle » avec les autres chapitres dont il n'est jamais que l'une des variantes scripturales[11] [figure 1].

De fait, le premier chapitre, « El problema », qui inclut le récit inachevé du millionnaire et sa première transmission au directeur du journal, s'impose comme la souche de l'arborescence. Il conditionne la distribution du texte commencé – délibérément laissé inachevé – aux membres du journal, définis selon leur fonction dans la rédaction : « rédacteur en chef », « reporter », « éditorialiste », « critique de théâtre », « critique littéraire », ou encore « poète ». Chaque scripteur se voit attribuer un chapitre isolé, une unité n'étant pas liée aux autres par une logique causale, temporelle ou argumentaire, mais par la mise en regard analogique ou contrastive des scripteurs d'un chapitre à l'autre. À travers cette phase de transmission multiple se manifestent les diverses facettes du Scripteur considéré d'un point de vue générique, comme la somme de ces êtres de papiers qui assument leur fonction de personnages, à savoir de simples types ou de masques[12]. Elle autorise par conséquent l'exploration des divers rapports

11. Pour une analyse approfondie de la structure de *Capricho*, nous renvoyons au volume inédit de notre dossier de HDR, *Azorín et la modernité d'un sujet en mutation* : Pascale Peyraga, Capricho *(1943), d'Azorín, ou le règne des passeurs.* Pau : [s.n.], 2008.

12. Le terme de « personnage », issu du latin *persona*, masque, et *agere*, agir, gérer, désigne les personnes imaginaires d'une pièce, les *dramatis personæ* qui, dans les théâtres de la Grèce et de l'Italie antique, portaient le masque et en incarnaient le caractère. Partant, qualifier l'éditorialiste ou le poète de « *personajes* », les désigner comme étant ceux qui « parlent à travers le masque » (*personare, per-sonare* : parler à travers) comporte des implications plurielles : se trouvent renforcées la notion de théâtralité, de spectacle, la fonction métafictionnelle de *Capricho*, en même temps qu'est introduite une dualité structurelle chez le personnage,

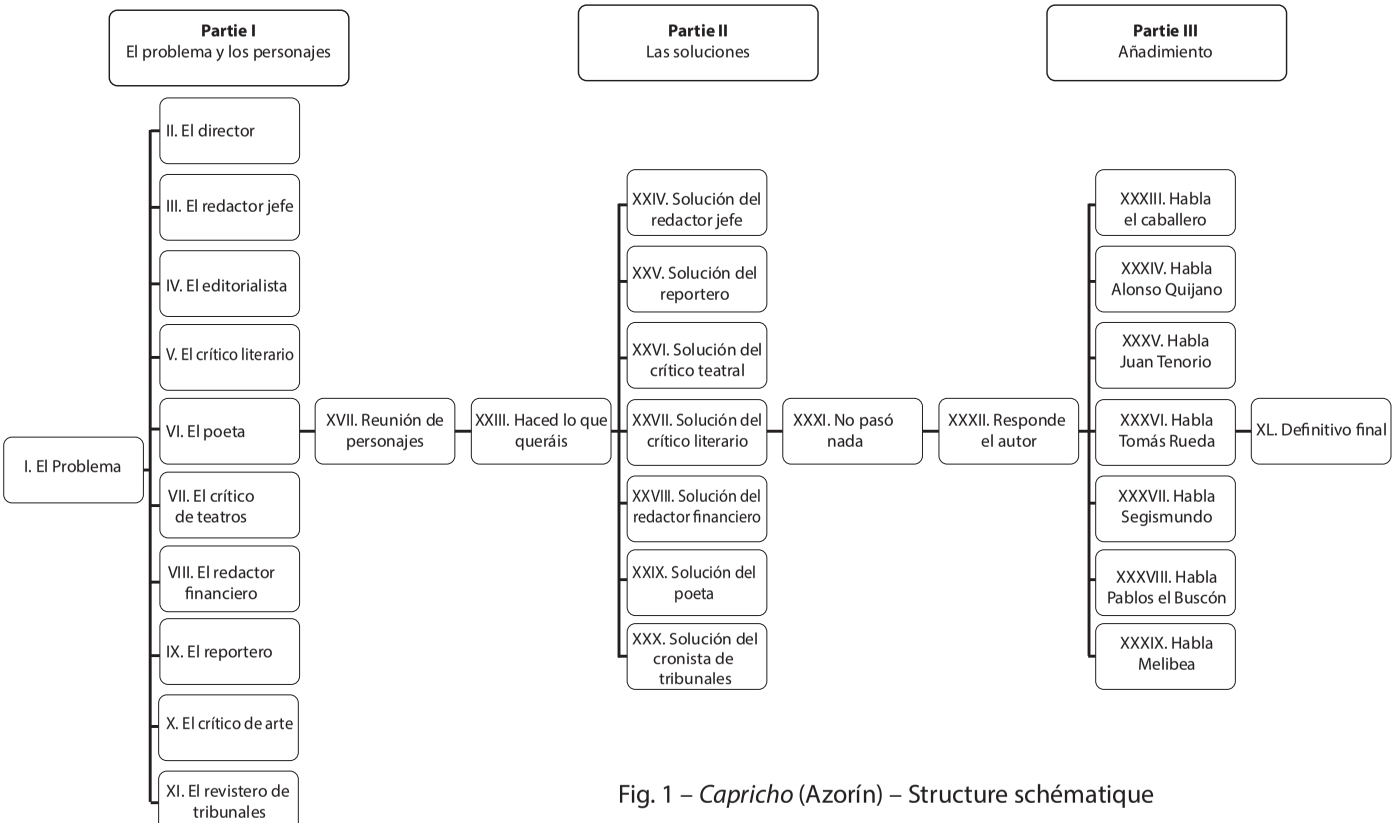


Fig. 1 – *Capricho* (Azorín) – Structure schématique

que les scripteurs entretiennent avec l'écriture, avec le langage, ou avec le réel qu'ils transforment, qu'ils enrichissent ou encore qu'ils reproduisent de façon mimétique, à la façon de simples copistes.

La multiplicité des points de vue se matérialise dans cette structure narrative en éventail, dans ce diagramme arborescent qui se réitère ensuite dans les deuxième et troisième parties. L'une et l'autre exemplifient l'amplification du texte originel, d'une part à travers les solutions apportées par sept des membres de la rédaction (Partie II, « Las soluciones ») et d'autre part à travers les suites que lui apportent sept personnages emblématiques de la littérature espagnole (Partie III, « Añadimiento »), ces derniers représentant, davantage que l'indépendance des lecteurs et scripteurs successifs, l'autonomie du texte lui-même et la pluralité de ses signifiances.

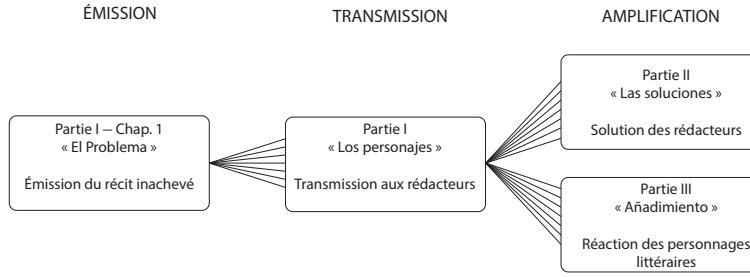


Fig. 2 – *Capricho* (Azorín) – Structure simplifiée

Enfin, ce diagramme d'« émission–transmission–amplification » [figure 2] ne se fait pas uniquement l'écho d'un dispositif d'accroissement et de démultiplication, mais il suggère également un système de hiérarchisation ou de classification en arbre, selon une distinction en genres et en espèces, vers laquelle orientent d'une part les dénominations impersonnelles des personnages de scripteurs et, d'autre part, l'affirmation dans le texte d'une catégorisation mise en place par le directeur, fondée sur le rapport de chaque scripteur aux données matérielles ou immatérielles : « A los escritores los

Janus bifrons à la croisée de l'acteur et du rôle qu'il est chargé de jouer. Il reste néanmoins à clarifier quel est l'objet du spectacle, quelle est la nature de ce qui est dit à travers le masque.

clasificaba en dos grandes categorías: los que parten de lo concreto para auparse a lo abstracto y los que navegan por lo irreal » (p. 16).

Écrivains et écrivants

En vérité, si tous les scripteurs finissent par se retrouver dans l'irréel de l'écriture, se fait jour une autre différentiation plus opportune, liée à leur objet et à leur modalité d'écriture. D'un côté, ceux qui exercent le journalisme (« ejerce el periodismo », p. 23), qui font de l'écriture une pratique professionnelle (« operar profesional », p. 21), écrivent épisodiquement des travaux (« trabajos », p. 18) et de l'autre, ceux qui œuvrent pour la littérature (« su labor verdaderamente literaria », p. 18), voyagent à travers les livres, et dont l'écriture est la règle de vie (« la regla vital », p. 17). D'un côté, ceux qui privilégient une prose claire, sans adjectifs, dépourvue d'hyperboles ou de superlatifs, et de l'autre, ceux qui se lancent dans une quête permanente de nouveaux sens et de nouveaux agencements de la langue. Une première langue utile, dont la fonction est d'informer, de transmettre, de relayer l'information, destinée à l'attention immédiate des lecteurs du journal, et une autre, qui creuse les mots, les enrichit et recherche l'expression de la chose en soi, au-delà des apparences, le porteur de cette parole ne craignant pas de parler à mi-voix, de se taire parfois[13]. Entre l'éditorialiste, le rédacteur en chef, le reporter, d'une part, et le poète, le critique littéraire et le directeur, d'autre part, se fait jour une distinction qui rejoint la typologie établie par Barthes entre l'écrivant, saisi dans une activité transitive, et l'écrivain, qui absorbe le pourquoi du monde dans un comment écrire :

> L'écrivain est celui qui travaille sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. […] Or cette parole est une matière (infiniment) travaillée ; elle est un peu comme une sur-parole, le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif) ; il s'ensuit qu'elle ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté. […] Les écrivants, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner,

13. « Las mismas palabras, como le acontece al crítico literario, son insuficientes para expresar lo que no se desea ver expresado. Acaso hay ahora en esta visión una sutil melancolía. No sabe el poeta si él podrá exteriorizarla en su obra. [...] Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual », p. 32.

> expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la « pensée ». Même si l'écrivant apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique : il n'est pas souci. L'écrivant n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole ; il dispose d'une écriture commune à tous les écrivants, sorte de *koinè*, dans laquelle on peut certes, distinguer des dialectes (par exemple marxiste, chrétien, existentialiste), mais très rarement des styles. Car ce qui définit l'écrivant, c'est que son projet de communication est naïf[14].

Azorín semble élaborer une dichotomie fondée sur le matériau commun à l'écrivain et à l'écrivant, le langage, dont il offre à plusieurs reprises des variantes révélatrices : ainsi pour le même terme latin *tedium*, présent dans *L'Imitation de Jésus-Christ*, deux traductions sont relevées, celle de « hastío » par Nieremberg, et celle de « fastidio » par Fray Luis de Granada, une solution préférée par le narrateur, car plus artistique ou plus proche de la racine savante des deux mots, *fastidium*.

Quant à l'activité d'écriture, elle est désignée soit par le terme de « trabajo », pour renvoyer à la production matérielle de l'écrivant, soit par celui de « labor », pour décrire l'exercice plus noble de l'écrivain[15]. L'étymologie des deux mots apporte un trait supplémentaire à la typologie des scripteurs : le « trabajo » de l'écrivant dérive du terme « trepalium », qui désigne tout autant un instrument de torture qu'un tourment psychologique ou physique, supposant une expérience de domination, alors que le verbe « laborare », propre à l'écrivain, signifie aussi bien « mettre en valeur » que « se donner du mal » : il semblerait alors que celui qui produit un « trabajo » (l'écrivant chez Barthes) le fasse sous la contrainte, là où le « labor » (propre à l'écrivain) fait intervenir une volonté propre.

S'il permet d'ébaucher certaines constantes ou de dégager des oppositions pertinentes chez les scripteurs azoriniens, ce schéma rigide ne reproduit qu'imparfaitement le fonctionnement de *Capricho*, car ses personnages, tous à l'interface du factuel et du fictionnel, présentent des

14. Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 148-151.

15. « El director lo que hace de madrugada es su labor verdaderamente literaria, allí en la mesa de la dirección, y lo que al presente borrajea son sus episódicos trabajos, que irán a parar al vertedero de su diario », p. 18.

facettes polyédriques et engendrent le type bâtard de l'écrivain-écrivant, qui illustre leur capacité à passer de l'une à l'autre des spécifications, un type parfaitement incarné par le directeur du journal : celui-ci combine en effet les deux modalités d'écriture, passant aisément de la prose utile, claire et simple qu'il pratique en journée, destinée aux milliers de lecteurs du journal, à une prose nocturne qui lui permet de s'adonner en solitaire à la jouissance des mots.

Métamorphoses, transmutations, traductions

La structure arborescente est, quant à elle, dynamisée par l'isotopie de la mutabilité qui génère des mécanismes de passage et affecte en premier lieu les écrivains-écrivants. Les personnages d'écrivains sont mus, en effet, par une tension, un désir qui les oriente vers un futur toujours chargé d'écriture, ce dont témoignent les expressions de « anhelo hacia lo infinito » ou de « aspiración eterna y universal » (p. 14). Cette projection, sous-tendue par l'imaginaire scriptural, est alors figurée par la transformation des écrivains, une mutation métaphorique qui puise dans la tradition poétique des *Métamorphoses*, tout en reflétant les déplacements pluriels qui régissent la production textuelle et le système actantiel de *Capricho* :

> Anhela el crítico ahora ser piedra: [...] quisiera él ser, más que piedra, flor. Y luego de la flor pasar a ser el fino insecto que divaga por la superficie del agua. Y luego ser esta nube nacarada que calina por el cielo ya ensombrecido. Y para acabar con la jornada, convertirse en la estrella que en la inmensidad empieza a fulgir (p. 28).

Si l'enchaînement d'anadiploses figure les mutations successives des scripteurs, celles-ci entraînent avec elles tout le champ littéraire du roman, des « écrivains-écrivants » à l'« écriture », au « texte », mais aussi à la « lecture », aux « lecteurs » et aux « lectants », tous soumis à des transferts exprimés de façon explicite, symbolique ou métaphorique.

L'instabilité du texte est posée, de façon programmatique – et problématique – dans le premier chapitre au titre évocateur (« El problema »), puisqu'au-delà de la transmission de la nouvelle à d'autres écrivains, la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* – qui consiste elle aussi, étymologiquement, à « conduire à travers » –, implique translation, transposition ainsi qu'interprétation subjective, génération de multiples variantes. L'exemple donné des traductions grecques ou espagnoles de l'ouvrage anonyme, écrites par Fray Luis de Granada (1504-1588) ou par

Juan Esteban Nieremberg (1595-1658), met en évidence un processus de transformation, dans lequel interviennent des facteurs de distance, qu'ils soient géographiques, linguistiques et temporels, isolés ou combinés. De l'Allemagne à l'Espagne, du XVe au XVIIe siècle, du latin au grec ou à l'espagnol, le texte de *L'Imitation de Jésus-Christ* transite d'un lecteur à un autre, d'un traducteur à un autre, entraînant des modifications dont une seule phrase suffit à souligner l'ampleur[16]. De façon plus générale, *Capricho* exemplifie le travail de la subjectivité sur tout énoncé et, à l'autre antipode des écarts, il propose le cas extrême où, malgré l'identité du sujet émetteur et du sujet récepteur, malgré la quasi simultanéité de l'écriture d'un énoncé et sa lecture, une rupture se produit inéluctablement entre les deux pôles de l'émission et de la réception du texte. S'attachant à retracer le travail du reporter, le chapitre IX le décrit d'abord dans sa phase d'observation d'un spectacle remarquable, suivie d'un processus de restitution écrite, laquelle débouche sur une deuxième phase de réception, qui prend la forme d'un acte de lecture :

> Ha de tomar sus notas y las toma. ¿Y qué es lo que anota? Al llegar a la Redacción y poner en la mesa las cuartillas donde ha depositado sus anotaciones, no sabe lo que ha escrito. Lo escrito es, en efectividad, una cosa, y lo que él lee es otra (p. 45).

La lecture est ici présentée dans sa capacité transformatrice, créatrice. Le texte n'est jamais saisi comme une forme pétrifiée, mais au contraire comme une argile malléable à loisir, au fil des lectures désirantes. Azorín met davantage en exergue un dispositif que le rendu final d'une écriture, raison pour laquelle, probablement, les productions ultimes des différents scripteurs ne sont que rarement soumises au lecteur de *Capricho*, ce lecteur qui constitue finalement le dernier constituant du schéma pragmatique de la production du texte. Ainsi, les membres du journal et les personnages de la littérature espagnole ont beau se plier à l'exercice des prolongements scripturaires de l'« histoire », les chapitres des deuxième et troisième parties qui leur sont consacrés commencent systématiquement en affirmant leur dimension orale : « Habla el redactor jefe » (p. 95), « El

16. « En las páginas pares se lee el texto latino y en las impares una traducción griega. En el libro se ve una señal, y abierto el volumen por este sitio se pueden leer unas líneas subrayadas con tinta: *cella continuata, dulcescit, et male custodita tedium generat*. Nieremberg, en su traducción, las traslada de este modo: "El retiro usado se hace dulce, y el poco usado causa hastío". Fray Luis de Granada, más artista, dice: "El rincón usado se hace dulce, y el poco usado causa fastidio" », p. 11-12.

redactor financiero dice » (p. 107), « Alonso Quijano dice » (p. 131), etc. Substituer l'oral à l'écrit et laisser la solution écrite dans l'implicite ne constitue pas un choix anodin : il prévient de figer les réponses dans l'écriture et préserve au contraire le flux constant de la parole. Par ailleurs, certaines solutions sont exprimées sous la forme d'un dialogue qui fait intervenir des témoins directs ou indirects de l'histoire du millionnaire dont ils relatent eux-mêmes la fin, engendrant un redoublement du dispositif de transmission des récits. Enfin, présenter les « scripteurs » comme des locuteurs instaure un dispositif communicationnel direct, appelant un récepteur immédiat susceptible d'assurer la continuité des passages.

Les binômes écrivant-écrivain et lecteur-lectant ou la pragmatique des textes

Ce récepteur attendu, dont nous avons différé l'entrée en matière pour mieux révéler sa prépondérance, constitue une composante essentielle dans le dispositif de production textuelle : le lecteur, l'acte de lecture sont non seulement indissociables de l'écriture, mais ils apparaissent presque, dans *Capricho*, comme « premiers » ou « préalables ».

En effet, si l'affaiblissement de l'auteur et la remise en question de sa fonction démiurgique impulsent la promotion de l'écrivain-écrivant, ils engagent également la construction d'un nouveau lecteur actif, l'équivalent du « lecteur modèle » d'Umberto Eco[17] ou du « lectant » de Vincent Jouve, capable d'interpréter la portée sémantique et narrative des textes[18].

17. *Capricho* convoque un lecteur modèle en mesure d'essayer plusieurs interprétations, le plaçant structurellement en face de plusieurs *fabula* ou mondes possibles. Ce lecteur modèle est, selon la théorie exposée dans *Lector in fabula*, un « ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». Umberto Eco, *Lector in fabula.* Paris : Grasset, p. 80.

18. Dans *L'effet-personnage dans le roman*, V. Jouve reprend à son compte l'« instance critique » du lecteur que Michel Picard nomme « le lectant » dans *La lecture comme jeu* (Paris : Minuit, 1986). Il affine en outre la tripartition proposée par ce dernier, de façon à distinguer trois régimes de lecteurs, liés aux dimensions intellectuelle, affective, et pulsionnelle de la lecture : « le lectant » s'intéresse au projet narratif et sémantique de l'œuvre, jouant ou interprétant, « le lisant », victime de l'illusion fictionnelle, est affectivement impliqué dans l'histoire, et enfin, « le lu » en appelle à un investissement de

De fait, les premiers mots du préambule donnent aux lecteurs une entière liberté, leur permettant d'apposer leur sceau sur le texte, d'en déterminer le sens, et d'accéder à la qualité de lectant : « Como gustéis ; sí o no ; capricho o no capricho » (p. 9). Par ce « Como gustéis », « Comme il vous en plaira », syntaxiquement antéposé dans le prologue à la présentation de l'auteur, les lecteurs potentiels sont invités à participer au processus de création textuelle et à accompagner ensuite l'auteur dans toutes les strates narratives de *Capricho*, comme le sous-entend l'interrogation métaleptique « ¿Y por qué no deportarse en las cuartillas ? » (p. 9).

Cette prise de position initiale est confortée par la diégèse de *Capricho*, dans laquelle l'activité d'écriture des rédacteurs est invariablement donnée comme le prolongement de lectures antérieures : le critique littéraire se met à l'ouvrage après être revenu du « viaje de todos los libros » (p. 27), le rédacteur boursier rédige sa rubrique après avoir relu des notes et des comptes rendus, un enchaînement de la lecture vers l'écriture résumé par l'attitude du directeur du journal qui « dejó el libro que estaba leyendo y se puso a escribir » (p. 17). La perspective choisie dans la deuxième partie de *Capricho* systématise cette relation, puisque chaque rédacteur lit, commente et critique la solution de son prédécesseur, avant de prolonger à son tour le récit du millionnaire. Les personnages de *Capricho* reproduisent entre eux le binôme écrivain/lecteur (ou lecteur/écrivain), qui n'est pas un schéma fixe, dans la mesure où les uns jouent tour à tour le rôle de « personnage écrivain » ou de « personnage lecteur » vis-à-vis des autres. Cette tension entre lecture et écriture peut naître dans *Capricho*, de façon exogène, entre deux personnages différents[19] mais aussi de façon endogène, lorsqu'un même personnage cumule les deux fonctions pour un même objet, une dualité ou une polyvalence intrinsèque dont le directeur, le rédacteur et le critique littéraire sont les parfaits exemples, étant à la fois lecteurs, critiques et producteurs de textes.

Ne rejoint-on pas là la nature profonde de tout rédacteur ? Il n'est pas fortuit qu'Azorín, passionné par la langue et son évolution au fil des siècles, ait regroupé ses personnages sous le même terme générique de « redactor »,

l'inconscient dans la lecture. *Cf.* Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman.* Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

19. Tel est le cas, par exemple, avec le récit du millionnaire, produit par un premier scripteur, puis lu par les différents rédacteurs du journal, ou encore avec les solutions données par les rédacteurs qui sont ensuite lues et jugées par leurs congénères.

qui désignait au XVIIIe siècle le compilateur de textes juridiques. L'édition de la *Real Academia* de 1817 présente le « redactor » comme « el que redacta », le sens de « redactar » étant de « poner por orden y por escrito autos, providencias, noticias, avisos[20] ». Le rédacteur est donc celui qui abrège ou réunit les textes et documents dispersés, celui qui reprend ou emprunte les textes des autres, à l'instar des personnages de *Capricho*. Ceux-ci combinent, à travers cette activité spécifique, la fonction de l'écrivant-écrivain et celle du lecteur-lectant, un lecteur dont est convoquée la capacité intellectuelle, critique, si bien que nous devrions même parler, pour plus de précision mais en tombant sans doute dans un excès terminologique, de lectants-écrivains-écrivants, les personnages de rédacteurs ayant été définis comme des actualisateurs de textes ayant effectué au préalable une réception critique de leurs lectures. La construction de *Capricho*, qui antépose paradoxalement la lecture à l'écriture, induit comme idée que l'acte de transmission ne s'arrête pas au lectant et à la nouvelle signifiance dont il dote le texte par son seul acte de lecture. Certes, la formule de Maurice Blanchot sur la lecture anti-passive du lecteur, selon laquelle « le lecteur fait l'œuvre ; en la lisant il la crée[21] », est efficiente chez Azorín. Mais *Capricho* révèle la volonté de donner davantage de responsabilités au lecteur dans le processus de re-création du texte et de le placer face à une réelle implication scripturaire.

Dans ce jeu de transmission et de transmutation des textes et de ses producteurs, Azorín ne cherche pas tant à signifier un « contenu littéraire » qu'à représenter le dispositif par lequel le texte se déploie dans toute sa productivité. Tous les signes se multiplient autour du cadre de la représentation, servant moins à désigner des signifiés que les conditions nécessaires à la production de signifiances. Lorsque le regard du lecteur se substitue à la main de l'écrivain, lorsque l'écrivain et le lecteur se trouvent attirés dans le texte, le cadre, le feuillet blanc apparaissent comme le troisième constituant de la pragmatique de la représentation *in-texte*, qui génère une sorte de schéma géométrique et optique, un dispositif spectaculaire, ce

20. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española*. Madrid : Real Academia, 1817, p. 738.

21. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit de la mort » (1947), *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1949, p. 298.

cadre étant l'une des conditions de la réception esthétique : un signe ou une marque[22].

Pour confirmer que ce schéma pragmatique sert de fondement à *Capricho*, nous effectuerons un retour par le récit second du millionnaire, qui est en réalité une mise en abyme de la diégèse et de la poétique du roman capricieux. Ce récit second, d'où émerge la notion de passage ou de passation, reproduit la structure profonde de la pragmatique représentationnelle et dépasse la fonction de simple écu imitatif pour se faire mise en abyme opérante. Nous soulignerons en effet le lien métaphorique entre le récit premier et le récit second, entre les « cuartillas » des écrivains et les « fajas de billetes », les feuillets et les billets se trouvant réunis par une même matière, par un même support, le papier, par une même forme rectangulaire, et par la présence d'écritures qui en indiquent la valeur. Appliqués à *Capricho* et à l'histoire du millionnaire, ces rapprochements entre la monnaie scripturale et l'écriture permettent d'appréhender les billets éparpillés dans la maison comme la représentation imagée des pages d'écriture que l'écrivain dépose dans le livre, dans l'attente d'un lecteur. Le processus d'émission unique, à savoir le don du millionnaire, suivi d'une réception plurielle et aléatoire de la part des hypothétiques habitants de la maison, sert de structure de base qui se projette sur le processus scripturaire décrit dans *Capricho*. À travers cette métaphore métatextuelle, se trouve figuré le mécanisme communicationnel par lequel l'écrivain abandonne son texte en sa marge au moment où il feint de se délester de son autorité et de rendre à ses pages une liberté provisoire, celles-ci attendant d'être récupérées, réinvesties par un nouveau propriétaire. Le millionnaire, enrichi d'une quantité de billets non négligeable, renverrait donc à l'écrivain, lui-même riche des écritures accumulées au cours de ses lectures ; il viendrait en faire le don dans cet espace indéfini, cet espace neutre que la maison vide emblématise, toute prête qu'elle est à se faire le *topos* d'une interaction à distance ou *in absentia*, puisque chacun des acteurs de l'échange, le donateur ou le destinataire, ne peut être ontologiquement présent qu'en l'absence de l'autre. Ce texte *in*

22. Bien entendu, affleurent dans la perception de l'auteur et du lecteur de *Capricho* des problématiques qui trouveront des réponses diverses dans la critique littéraire des années soixante. Sont présentes ici, de façon plus ou moins explicite, des préoccupations propres aux contemporains d'Azorín et d'autres qui seront développées ou divulguées deux ou trois décennies plus tard, depuis « la mort de l'auteur » annoncée en 1968 par Barthes au concept de Neutre de Blanchot ou aux théories intersubjectives du texte.

absentia est comme une bouteille à la mer, soumis aux compétences des lecteurs – leur langage, leur culture, etc. – qui le réceptionnent.

Au niveau le plus général, *Capricho* révèle en fin de compte le processus même de la fiction, la pragmatique établie entre production et réception. La transmission/transformation d'un texte est inhérente au passage de l'écrivant au lectant, qui lui donne une nouvelle vie par sa seule réception. Le mécanisme se complique du fait que l'écrivant est toujours, en amont, lectant, et que le projet de *Capricho* ambitionne de voir le lecteur-récepteur développer sa facette de lectant et de se transformer, en outre, en un écrivain-écrivant, après avoir été soumis à l'influence d'un, voire de plusieurs hypotextes. Certes, il existe toujours en amont de la lecture des pré-textes et un acte d'écriture, mais ceux-ci ne se réalisent pleinement qu'en ce sens où une lecture vient les prolonger. Est ainsi formulée la sortie du règne de l'auteur ainsi que le désir de ne pas se placer sous la coupe unique et absolue du lecteur. En réalité, le couple écrivant-lectant ne supporte aucune antériorité de l'un sur l'autre. Il n'y a pas un écrivant puis un lectant, mais une relation perpétuelle par laquelle l'acte d'écriture se réalise dans l'acte de lecture qui entraîne à son tour, idéalement, un acte d'écriture.

Ainsi *Capricho* autorise-t-il Azorín à synthétiser sa vision de la littérature. Celle-ci ne dépend pas d'un auteur ou d'un lecteur, mais de la double action d'un lecteur-écrivain, ou plutôt d'un lectant-écrivant, la « mort de l'auteur » selon l'expression barthienne ne débouchant pas tant sur la « théologie du lecteur » que sur le « règne des passeurs » et sur l'affirmation de ce qui s'imposerait dans la critique littéraire en termes de dialogisme bakhtinien.

LA VIDA DE LAS SOMBRAS: CÉSAR MUÑOZ ARCONADA Y LOS TENSOS LÍMITES ENTRE EL ESCRITOR Y EL BIÓGRAFO[1]

Antonio Portela Lopa
Universidad de Burgos

Las sombras del cine y la posición del escritor

Cuando en 1929 César Muñoz Arconada publica *Vida de Greta Garbo,* hacía ya algunos años que se definía a sí mismo como «biógrafo de sombras». Para entonces, era ya uno de los críticos de cine más autorizados del panorama cinéfilo español, y pocas personas podían considerarse con mayor autoridad que el escritor palentino para acometer la empresa de escribir la primera biografía en español sobre la esquiva *star*. Las páginas de *La Gaceta Literaria* acogían sus críticas cinematográficas, que hoy sorprenden por lo avanzado de sus propuestas y su punto de vista. Conocedor de los entresijos íntimos del cine, de las técnicas cinematográficas de vanguardia, y de los mecanismos que lo gobiernan en tanto espectáculo de entretenimiento, su visión sobre el séptimo arte merece ser hoy considerada como una de las más autorizadas de su tiempo en territorio europeo[2]. Pero no se detuvo en la tarea de crítico cinematográfico su relación con este arte. Su producción

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Felicidad y Literatura: Eficacia Social Del Discurso Literario» (financiado por la Universidad de Salamanca, Programa I B, 2016).

2. Otras revistas donde César Muñoz Arconada pudo desplegar su agudo sentido cinematográfico fueron *Nuestro Cinema* y *Nosotros,* que sobrepasan, no obstante, el periodo en que nos centramos en las presentes páginas, al tratarse de publicaciones posteriores. Y en ese sentido, pero en lo que se refiere a lo estrictamente literario, cabe destacar la importancia que tiene la obra de 1931 *Tres cómicos del cine*, configurada como una recopilación de

literaria también se vio signada por el cine. La muestra más rotunda (y bella) de esta escritura a caballo entre el celuloide y el papel es, sin duda, *Vida de Greta Garbo,* una obra que interesa aquí por la escasa voluntad de adscribirse a un género, así como por el afán del autor por insertarse felizmente en la frontera de la fantasía cinematográfica y escapar de los lazos que impone la asepsia auctorial del relato convencional de una vida.

En realidad, muy poco tiempo antes de la publicación de aquella *biografía* pudo contemplarse por primera vez en España el rostro de La Divina, el más enigmático de la historia del cine. Aquella belleza gélida, comparada frecuentemente con una máscara por su falta de expresividad, guardaba también la gran incógnita de su propia biografía. Su hieratismo en la interpretación, como es sabido, sólo se vio superado por el secretismo con que condujo su vida privada. Fue legendaria su escasa disposición a prestarse al juego publicitario en que se veían presas las estrellas del cine de su época. Belleza, imperturbabilidad y misterio componían los pilares del personaje que en 1929 puede considerarse consolidado en la cultura, a juzgar por el volumen de literatura que la había encumbrado a ese estado fronterizo del ser llamado mito.

Pero, ¿qué quiso decirnos exactamente César Muñoz Arconada con aquel epíteto que escogió para sí mismo? «Biógrafo de sombras» no se detiene en la belleza de su metáfora para designar a las estrellas cinematográficas. En el transcurso de su biografía, adquirirá otro significado, más complejo y completo. Pero, a propósito de esas sombras, hay que considerar aquí el testimonio de otro gran escritor.

«Ayer estuve en el reino de las sombras». Esa enigmática frase puede contarse como uno de los primeros testimonios literarios de lo que podemos calificar como recepción mítica del cine. Pertenece al escritor ruso Maxim Gorki, y fue escrita después de contemplar por primera vez en 1896 una proyección del Cinématographe Lumière[3]. Las sombras vinculadas a la tarea real del escritor, son, pues, indicio de que la materia fílmica debe tratarse literariamente desde una perspectiva tan nueva como el arte que la alienta. Y esa tarea real incluye actividades que no son estrictamente las de la escritura. En la paradoja que acompaña a la tarea de todo escritor, incluso la pura contemplación se vuelve acción. Ir al cine forma parte de

vidas cinematográficas (Charles Chaplin, Clara Bow, Harold Lloyd) que siguen el modelo narrativo hallado en *Vida de Greta Garbo*.

3. Anne Paech y Joaquim Paech, *Gente en el cine*. Madrid, Cátedra, 2002, p. 31.

su trabajo de escritor. Gorki nos dice: ayer fui al cine. Lo que nos cuenta es estrictamente real, incluidas las sombras, que antes de volverse metáfora fueron acontecimiento puro.

Aquella impresión mágica de la experiencia estética fílmica fue contemporánea al nacimiento del arte cinematográfico. Podría decirse que la metáfora usada para las figuras y los objetos representados y animados en la pantalla acudía al acto de interpretación para facilitar su acomodo en la tradición, en la mente del escritor. Como el filósofo, en la alegoría de Platón, cuando vuelve al lugar en que se encuentran los prisioneros, después de haber contemplado la Idea del Bien. «Eso no es la vida, sino las sombras de la vida», expresó el escritor ruso en aquel mismo escrito[4], estableciendo, de paso, un tópico literario que servirá de base para uno de los principales debates en torno al arte fílmico: el de la mímesis. Porque el cine se concreta en estas sombras, formas inescrutables y al mismo tiempo tan ligadas en lo íntimo con el espectador que tendrá que convivir con las estrellas de cine. A partir de esas nuevas sombras, absolutamente inéditas en la historia de nuestra cultura, empezará una nueva posición del escritor que los más audaces, como Arconada, asumirán tempranamente.

Claro que ya el poeta Píndaro dijo que «el hombre es el sueño de una sombra». Algunos siglos después, el hombre no ha variado su condición. Sí ha variado sustancialmente la consideración de las sombras, que acampa ahora en nuevos medios de expresión (ya prefigurados en tiempos de Píndaro), mediatizada por la metáfora. Se han multiplicado los medios de expresión, y las sombras han pasado de estar en contacto directo con el mundo, con las cosas, a ser el mundo mismo: es el paso de la realidad a la *hiperrealidad*, cuyos comienzos deben ser datados en los estertores del siglo XIX cuando se proyectaron por primera vez los resultados de un avance técnico llamado cinematógrafo.

Posteriormente, las lecturas que se harían del nuevo arte seguirían la huella de aquella primera impresión literaria. El «discurso del asombro», como califica Robert Stam a esta retórica[5], será un modo general de acercamiento poético al hecho fílmico. Estamos en realidad ante una nueva forma del mito. Cassirer alude al mito en general con unas palabras que sintonizan con esta perspectiva:

4. *Ibid.*, p. 31.

5. Robert Stam, *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2008, p. 39.

> La forma mítica de concebir no es algo sobreañadido a ciertos elementos ya definidos de la existencia empírica: por el contrario, aún la misma «experiencia» primaria está impregnada de esta actividad de imaginar mitos y como saturada de su atmósfera. El hombre sólo vive con las cosas en tanto que vive con dichas formas[6].

La representación cinematográfica propende, pues, a la mitificación de la realidad, y al desligamiento del tiempo. Edgar Morin observa este fenómeno mágico precisamente como un retorno a la seguridad de la caverna, con el añadido de los espejos: «Si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra, donde está el refugio primero?[7]».

Quien narra una sombra

Salta a la vista que César Muñoz Arconada, nuestro «biógrafo de sombras», está estableciendo su perfil como escritor en un curioso modo que afecta a la vez a su escritura y a su autorretrato: en cierto modo, es una instantánea autobiográfica. Según entendamos su silueta como escritor, así entenderemos su escritura. En opinión de Javier Maqua, que realizó en 1974 el estudio introductorio a la única reedición hasta el momento de la obra desde que vio la luz por primera vez, esta denominación conciliaba «los dos polos de la contradicción a la que le tenían sometido (en pocas palabras) el realismo socialista de una parte y el vanguardismo de otra[8]». Ciertamente, la adscripción ideológica del escritor entraría en conflicto posteriormente en su vida con el tema de *Vida de Greta Garbo,* pero el juego que el autor palentino establece debe medirse en el plano estético por encima de discursos adyacentes. Se debate en el terreno de lo hiperliterario y de lo irreal: es decir, de la fantasía que el mismo mundo del celuloide le brinda. Su enigmático *biografismo* es cinematográfico.

En términos del pacto definido por Lejeune para la biografía está claro que el biógrafo cuenta la verdad de una vida. Debería, en teoría, «aportar información sobre una "realidad" exterior al texto y, por tanto, someterse a una prueba de verificación. El objetivo no es la mera semejanza, sino la

6. Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959, p. 15.

7. Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 47.

8. Javier Maqua, «Prólogo», *in* César, *Vida de Greta Garbo y otros escritos*. Madrid: Miguel Castellote, 1974, p. 24.

semejanza con lo verdadero[9]». César Muñoz Arconada decide ampliar ese pacto entre lector y autor, e incluir en él la figura del escritor: ese Muñoz Arconada cuya existencia empírica se definió por su calidad de literato, crítico cinematográfico y agitador cultural, pero también por su fanatismo confeso por la actriz sueca. Lo había demostrado en numerosas ocasiones en sus críticas cinematográficas, aludiendo a la maestría y belleza de la Garbo siempre que tuvo ocasión. Pero dio muestras literarias de su pasión cinéfila en el embrión de *Vida de Greta Garbo.* Se trata del texto en prosa lírica (que marcará el tono de la posterior biografía), publicado un año antes de que viera la luz la obra definitiva. Su título, «Posesión lírica de Greta Garbo[10]», es suficiente para determinar el alcance de su filiación:

> *Greta Garbo: Oleaje ondulado –y rubio– de cabellos. La luz. Los revelados. La química... Polvo de cinema. Rubio de electricidad. Rubio de incendio de focos. Rubio de las noches oscuras de las cámaras, bullentes de imágenes presas en la gelatina de las películas.*
>
> *Ella –rubia: nuestra amante; la amante de todos –haciendo cálidos los sueños sensuales de la adolescencia. Ella –rubia de fuego– distribuyendo tentaciones desde el arambol de la pantalla*[11].

La incursión del pronombre posesivo de la primera persona del plural en la evocación casi sagrada de la diva ofrece un adelanto del carácter heterodoxo que adoptará la figura del biógrafo en *Vida de Greta Garbo.* César Muñoz Arconada suma a su poliédrica figura auctorial la condición de espectador de cine. No escribe un aséptico crítico, un distanciado biógrafo. Tampoco un espectador impasible, sino uno rendido a la divinidad sensual proyectada (¡el propio escritor frente a su heroína!), decantado hacia el lado mítico y, por tanto, sólo expresable en su plenitud mediante la poesía.

En *Vida de Greta Garbo* encontraremos la misma disposición del escritor. Sólo cambia la magnitud de su tarea: ahora su intención es la de ocuparse de toda una vida. Podemos pensar todavía en los límites impuestos por el pacto biográfico de Lejeune para este cometido pero, si echamos mano de la tripartición que establecía la retórica clásica para la narración, podemos pensar en tres posibilidades.

9. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul, 1994, p. 36.

10. Recogido en César Muñoz Arconada, *Tres cómicos del cine*. Madrid: Miguel Castellote 1974, p. 29-35. Publicado originariamente en *La Gaceta Literaria,* 37, 1 de julio de 1928, p. 6. Me refiero a él como embrión de *Vida de Greta Garbo* porque formará parte de ella íntegramente, y el resto del libro seguirá el esquema y el tono hallado en este texto.

11. *Ibid.,* p. 32. En cursiva en el original.

En primer lugar, Arconada se define como el narrador de hechos verdaderos que además son verosímiles. Sería el biógrafo de una actriz existente. Su género sería, en el sentido más amplio, la historia y, en el estrictamente literario, la biografía. Su tarea, al anotar los hechos reales o verosímiles de la vida de la actriz sueca, sería en ese caso la de un escritor que se sitúa en una tradición reconocible de biógrafos a los que imitaría. Habría momentos en que se ocuparía de Greta Gustafsson, antes de que fuera Greta Garbo, tomaría notas, abriría fichas, cuadernos con distintas informaciones… Resumiendo, aunque de otro modo, sería un escritor como lo es John Bainbridge, biógrafo de Greta Garbo, éste sí en el sentido auténtico. Curiosamente este biógrafo da cuenta de lo complicado de mantenerse en la verdad pura, porque su propia biografiada, como ya hemos tenido oportunidad de apuntar, mezclaba lo verdadero y lo fabuloso en su vida. E incluso en su pensamiento, como demuestra el hecho de que la propia actriz sueca pensara que ella era similar a la actriz-heroína de la novela de Henry James *The Tragic Muse*:

> su carácter –decía James de su heroína– tenía sobre todo la cualidad de retenerle a uno por un particular hechizo; de lo demás –la natural inclinación al hogar, la relación con su madre, sus amistades, sus amantes, sus deudas, la práctica de virtudes o vicios– no valía la pena hablar. Era eso, la ficción y la apariencia. La honda, la verdadera sustancia era en ella la representación[12].

En este detalle vemos cómo la mezcla de realidad y ficción en la propia Greta modificaba el trabajo de su biógrafo, que lo invita a equipararse a Henry James. Es más, se dan las circunstancias para establecer una comparación con Cervantes, porque la representación que supone la vida, para la propia Garbo, no está lejos de la autorrepresentación que se impone Don Quijote. Retomaré esta idea más abajo. En el polo opuesto se abre la posibilidad de que en la expresión *biógrafo de sombras* de Arconada no prevalezca el término *biógrafo* en su sentido literal (lo que acabamos de ver), sino el término *sombras* en su sentido metafórico.

Parece indudable que aquí debemos acudir a la categoría de metaficcionalización para Arconada: no para ese Arconada que ya tenía fama y que la tendrá después, sino para su perfil literario, que se retrata como un personaje más del juego de la literatura y del cine. En ese nuevo juego él se encargará de la biografía de sombras de Greta Garbo. En relación

12. John Bainbridge, *Memorias de Greta Garbo*. Barcelona: Editorial AHR, 1956, p. 18-19.

a este fenómeno, tan frecuente en la literatura de vanguardia, Maqua aclara que es síntoma de la crisis de la literatura clásica, pero al mismo tiempo afirma que este trabajo se halla

> muy cercano al discurso epidíctico clásico que tiene por centro el talento del emisor [...] poniendo el acento siempre sobre el sujeto de la enunciación por encima del sujeto del enunciado[13].

A grandes rasgos, la vida que se presenta en la obra parece ser la de la actriz sueca, pero la narración de Arconada está plagada de inexactitudes, equívocos e invenciones que dan fe de una actitud no fingida de alejamiento de la realidad histórica del personaje[14]. Este intencionado distanciamiento de la verdad supone una vocación mitificadora del personaje, que se repite de manera casi mecánica e inconsciente en los escritos de la época que versan sobre actrices. Como ha visto Pérez Bowie, este proceso de mitificación se debe en gran medida al propio *star-system,* que «propone a la estrella ante el público espectador como una forma del deseo y, por consiguiente, como satisfacción de las aspiraciones colectivas del momento[15]».

En la segunda posibilidad, César Arconada se presenta como él es, un escritor que trabaja materialmente como narrador de hechos que ni son verdaderos ni son verosímiles. Digo materialmente porque eso es lo que la preceptiva literaria (la que él manejaba) llamaba *materiales*, las cosas que el escritor con su tarea –a veces de amanuense– transformaba en literatura. Si eran cosas no verdaderas y no verosímiles, entonces estamos ante un fabulador, exactamente alguien que cuenta ficciones. Él sería entonces como uno más de los guionistas de las películas de Greta Garbo: no se

13. *Op. cit.* p. 28-29.

14. En el estudio de José Carlos López Torres, «Realidad y fantasía en Vida de Greta Garbo, de César Muñoz Arconada», [*Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* 16, 2000], se cita la mayoría de las inexactitudes a las que nos referimos. Su interés es también documental, puesto que confronta las invenciones de Muñoz Arconada con los hechos reales.

15. José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes, 1996, p. 190. Esa forma de deseo propuesta por la industria del cine se desarrollaba no sólo en las películas, sino también en la vida real de las actrices. En el caso de Greta Garbo, las campañas publicitarias a las que fueron sometidas muchas de sus relaciones sentimentales –falsas o reales– ayudaron a desplegar una niebla que entorpecía el conocimiento de la verdadera vida de la actriz. Es otra forma de mitificación ante la que los escritores de las vanguardias españolas sucumbieron. *Vida de Greta Garbo* es una buena prueba de ello, como podemos ver, pero la gran diferencia con otros textos ajenos de la misma índole es que en este caso se utiliza como recurso narrativo, en ocasiones de manera irónica.

ocuparía tanto de Greta Gustafsson como de la actriz con su nombre ficticio y en realidad encarnada en los personajes de sus películas. Por tanto, en su dimensión de escritor, César Arconada se reivindicaría como novelista. Las sombras por un lado aludirían a la *ficción* y por otro serían *metafóricas*. La alianza entre metáfora y ficción conduce sin duda a la gran novela. No importa que la obra se llame *Vida de Greta Garbo*; esa vida no es escrita por un biógrafo que recopila materiales como un archivero, como un historiador que reconstruye o como un investigador que explora datos, entrevista a personas del entorno de la biografiada, incluso a esta misma. Más bien todo lo contrario.

La obra se llama *Vida de Greta Garbo*, pero eso no excluye que el género fuera la novela en vez de la biografía. Por mediación de Unamuno que había escrito una *Vida de don Quijote y Sancho,* César Arconada se adscribe a la estirpe de escritores descendientes de Cervantes y sitúa a su estrella en la constelación de Don Quijote. Hay que pensar en la *Vida del Buscón*, en la *Vida de Lázaro de Tormes* para saber que él está en la línea de Quevedo o incluso del anónimo. Este último consiguió tanto éxito con su pícaro nacido en el río Tormes que se borró en el anonimato. Surge el interrogante, por cierto, de si el anonimato no supone *el borrado completo del autor como institución literaria* para dejar únicamente al escritor sin nombre. Es probable así que a César Arconada, víctima de la fulguración de su personaje Greta Garbo, le acabe sucediendo lo mismo y su nombre acabe siendo «nadie», como el del personaje de Homero. Y también el del propio Homero. Es decir: que desaparezca de la institución literaria.

Hemos visto las dos posibilidades extremas: *biógrafo* y *fabulador*. La retórica clásica preveía una tercera: la de aquel que contaba hechos verosímiles que sin embargo eran inventados. El resultado de su tarea era, por ejemplo, la comedia. En la actualidad, algo parecido a un *biopic* podría ser el equivalente. ¿Es eso César Arconada como escritor? ¿Ha consistido su trabajo en inventar hechos de la vida de Greta Garbo que parezcan reales pero que no requieren documentación ni investigación de biógrafo? La respuesta es sí, o mejor: en parte sí.

Falta una cuarta posibilidad que no quisiera omitir. No se contempla en la tripartición clásica, pero en pleno siglo XX y con la eclosión de las vanguardias y de la cultura de masas, no podemos prescindir de ella al menos en nuestro acercamiento teórico. El *biógrafo de sombras* puede ser alguien que trabaja con materiales que nos resultan inverosímiles y que, sin embargo, son verdaderos. Este tipo de narración increíble tiende a ser

encasillada en la ficción, pero no puede ser así puesto que por definición lo que cuenta es verdad. Eso implica que el trabajo del material del escritor es fruto de una recopilación de datos, de una investigación, de una tarea que se parece o es idéntica a la del biógrafo convencional. La única diferencia es que ha encontrado hechos tan apartados estadísticamente de lo esperable que nadie los considera verosímiles. Por eso su trabajo como narrador se parece al del novelista, pero su trabajo como investigador se parece al del biógrafo. Está en manos del público decidir cómo lo encasilla literariamente, es decir, qué estatuto le otorga como *autor*. Pero él en su calidad de *escritor* nos está dando una información que no depende de la etiqueta que le ponga el receptor.

	1	2	3	4
VERDADERO	Sí	No	No	Sí
VEROSÍMIL	Sí	No	Sí	No
	Biógrafo Historiador	Fabulador Novelista	Fabulador Novelista Comedia, Drama ¿Biopic?	Nuevo biógrafo

El impacto definitivo que Arconada imprime al género se produce cuando alude a sí mismo, dentro de la obra, como *biógrafo*: «Sólo yo, su biógrafo, sé bien que esta película abre a su arte un camino que ella ha de seguir con fidelidad[16]». Desde esa primera incursión inesperada (se produce a mitad de la obra), convertida en acontecimiento, la autorreferencialidad será una constante durante algunos capítulos, para diluirse después de nuevo hacia el final de la obra[17]. Se trata de la aparición no del narrador, sino del escritor: aquel que, por su anhelo de unión con la estrella es capaz de presentarse a ella y darle su tarjeta («César Muñoz Arconada: biógrafo de sombras») y modificar momentáneamente la vida de la biografiada, la del

16. César Muñoz Arconada, *Vida de Greta Garbo y otros escritos*. Madrid: Miguel Castellote, 1974, p. 123.

17. Para una relación pormenorizada de esta autorreferencia, véase Antonio Portela Lopa (2003), «Cómo se construye un mito. Greta Garbo y la literatura de las vanguardias españolas», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación,* 7, 2004, p. 213-225. Estas páginas quisieran aportar un paradigma teórico donde englobarlas.

escritor y, de paso, su tarea como escritor: «un perspicaz editor de España [...] me encargará a mí, su biógrafo, un libro completo sobre su vida[18]».

La narración y descripción del encuentro, y las posteriores intervenciones del narrador/escritor, constituyen algunas de las páginas más sobresalientes de la prosa del 27. Y, de paso, en esta ficcionalización de su propia figura y de su tarea como escritor, Arconada avanza un paso más allá en el terreno del mito. Si nos atenemos a los principios fundamentales que establece Ruiz de Elvira para que el mito adquiera su condición, la confusión que construye Arconada al incorporarse como escritor-personaje en la obra se movería por el principio de incomprobabilidad o incertidumbre que el teórico desarrolla:

> la incomprobabilidad o incertidumbre [...], queda indisolublemente y radicalmente incluida, y no ya sólo teóricamente, en la esencia constitutiva de la totalidad de los mitos, por el mismo título que la pretensión de veradicidad y que la tradicionalidad[19].

Completa su razonamiento aseverando que «no podemos estar seguros de que son ciertas ni siquiera las secciones verosímiles o posibles de los mitos[20]». Del mismo modo que, ni el lector actual, ni el lector de 1929, podrían tener la certeza de que el autor de la biografía sobre la actriz de origen sueco tuviera contacto con ella. Porque, a diferencia de la biografía convencional, César Muñoz Arconada interviene en primera persona en el relato de los acontecimientos vitales, y llega a describir en el curso de la obra un encuentro entre la biografiada y él mismo (encuentro que, como está demostrado por los biógrafos de ambos sujetos, nunca sucedió). Por tanto, el escritor resulta ser un personaje. Pero, en un juego más complicado, Arconada actúa como un *biógrafo omnisciente*, es decir, que en la lectura de esta obra conoceremos no sólo los aspectos sociales de la vida de la actriz como individuo mediático, sino también sus sentimientos, sus miedos y sus dudas mediante el recurso de la focalización interna.

Un aspecto destacable dentro de este apartado, quizá derivado del poder que él mismo se ha otorgado al romper las barreras del biógrafo, es que el autor se siente portador de un mensaje sagrado, casi evangelizador: la visión de Greta Garbo como mito desvirtúa buena parte de la objetividad

18. *Op. cit.* p. 76.

19. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1982, p. 9.

20. *Ibid.,* p. 10.

que *a priori* el lector puede esperar de un libro que se presenta bajo estas características. De esta manera, Arconada cumple las funciones de un *mitógrafo,* que no están lejos de las que ejercía el hagiógrafo en la Antigüedad. Pero antes queremos anotar, en relación a este aspecto, la importancia de la ironía que muestra constantemente frente a sí mismo y la materia relatada.

Para definir mejor la relación de biógrafo literario que encarna Arconada puede ser útil compararlo con otros dos biógrafos no literarios: Antoni Gronowicz y el citado John Bainbridge. Este último encarna la categoría de biógrafo documental y documentado. No conoció a Greta Garbo y su texto se publicó en inglés. Su trabajo se funda en la investigación habitual, que combina los métodos de la historiografía con la biografía y el autor se mantiene dentro de los parámetros esperables en el contrato con el lector para esa figura. El caso de Gronowicz es interesante porque este sí da testimonio de que la conoció: de modo que además de la investigación habitual en fuentes documentales, hay datos directamente obtenidos de conversaciones con la biografiada.

Son tres modelos y tres biografías distintas. También da lugar a tres tipos de autor y tres tipos de narrador. El caso de Gronowicz es muy parecido al de Arconada, porque no está atestiguado que la conociera realmente. Sólo en el prólogo se da noticia de la relación íntima entre biografiada y biógrafo. Dato que posteriormente en el desarrollo de la biografía no se acredita ni consolida[21]. Tenemos entonces una tipología de biógrafos/autores trimembre:

1. Arconada, cuyo resultado es novela, biografía novelada: el autor y el narrador están claramente inscritos en el círculo literario.

2. Gronowicz, que se corresponde con una categoría intermedia: no la conoció, pero tampoco fabula (en exceso), y sí investiga, pero no hay comprobación última de la veracidad de sus búsquedas: sólo tenemos su palabra.

3. Bainbridge, que representa el más alejado de lo literario y el más cercano a una biografía de corte histórico más documental.

21. Antoni Gronowicz, *Garbo: su historia*. Barcelona: Grijalbo, 1990, p. 11-26. Tampoco está atestiguado, en las fuentes documentales consultadas, que este biógrafo conociera siquiera a la actriz: no existen indicios de tal amistad. Por otra parte, y aunque parezca poco probable, debemos preguntarnos si la obra de Arconada cayó en manos de este biógrafo, porque el modelo seguido con la biografiada es el mismo, si bien se ajusta fuera del prólogo a los patrones genéricos mucho más que la obra del palentino.

Hay que aplicar también las categorías que Genette expuso en su ensayo *Ficción y dicción*. La ficción correspondería a la novela; la dicción correspondería a la poesía en el universo nuestro de la modernidad. En el mito antiguo, ficción y dicción van juntos porque la poesía de Homero o la de Hesíodo es la que construye los mitos. Estamos en condiciones de afirmar que en el cine también van juntos ficción y dicción, ficción cinematográfica y dicción fílmica. Pero en la literatura que recibe el cine, parece que se separan. Por un lado se hallaría la ficción construida por el cine y por otro la dicción a cargo de los historiadores y biógrafos. Sin embargo, el caso de Arconada es curioso porque trata míticamente, o sea homéricamente, a Greta Garbo, y es a la vez dicción y ficción. Es a la vez historiador, es decir biógrafo, pero mitógrafo, es decir *de sombras.* Como historiador, se encarga de la dicción. Como mitógrafo, se encarga de la ficción.

El punto de vista genettiano tiene que tenerse en cuenta en una doble dimensión. El juego entre escritor/autor/autor implicado (la clásica categoría de Booth) es muy rico en esta biografía novelada. Genette considera que el autor implicado debe descartarse del análisis narratológico estricto[22], y así lo hemos hecho nosotros, aunque sea por razones menos formales. De ese modo, dejamos frente a frente al Arconada escritor y al Arconada narrador, sutilmente solapados en ese biógrafo de sombras. El escritor, exterior al trabajo de la ficción, queda fuera de las categorías narratológicas. Se corresponde con el autor real, y ése sí que coincide esta vez con el escritor: «l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégetique[23]». El Arconada escritor es extradiegético, está fuera del relato, desenvolvió su trabajo en el ámbito anterior y exterior a su ficción. Pero la propia ficción sobre la figura del narrador ejerce una modificación sustancial sobre el escritor: lo convierte en biógrafo, sin que lo fuera. El novelista funda al biógrafo. Pocas veces habrá unas relaciones tan fecundas entre ficción y dicción como las que ofrece Arconada. Si fuera biografía, nos encontraríamos ante dicción pura.

Apagando las luces

A modo de conclusión, podemos afirmar que *la potencia del discurso fílmico modifica la tarea del escritor*. El hecho de que su criatura exista

22. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1981, p. 94.

23. Gérard Genette, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 239.

en varios planos de realidad (la mujer Greta Gustafsson, la actriz semificcionalizada Greta Garbo, las distintas mujeres de ficción que aparecen en sus películas, la identificación de Greta con personajes de novela) obligan al escritor tradicional a redefinir *su estatuto mismo de nuevo escritor*. Es lo que hace Arconada al autodefinirse como *biógrafo de sombras*. Es lo que había hecho Gorki cuando afirmó que estuvo en el reino de las sombras. Cuando se trata de ficcionalizar la biografía, como es el caso de *Vida de Greta Garbo,* no se distingue mucho de la autobiografía. Podemos concluir, pues, que Arconada incurre en su propia autobiografía ficcionalizada (aquella que narra su tarea de escritor biógrafo) para la biografía novelada de Greta Garbo. Sólo en la ficción puede producirse el encuentro de lo maravilloso[24].

A la hora de definir la compleja relación del Arconada autor con el Arconada «biógrafo de sombras», hay que tener en cuenta la «declaración de intención del autor» a la que apunta Schaeffer[25]. Vemos que Arconada pone como título «Vida» a su relato. Por un momento, en el paratexto (que también es metatexto, porque se sitúa en un plano de definición), juega con los géneros y con su propio estatuto auctorial: desvela llamativamente el género biografía y oculta el género novela. Apunta a la verdad y esconde la ficción. El título, que habitualmente parece una etiqueta de género, es también una etiqueta sobre el autor. Corresponde, por supuesto al aparato paratextual, pero es central para el texto. Sitúa al lector en un horizonte de expectativas. Schaeffer dice que canaliza el trabajo de lectura. Nosotros aquí decimos que canaliza el trabajo de escritura, en su llegada. En el título se vierte, desemboca, el trabajo del escritor/autor, y se perfila con todos sus juegos literarios.

Y con todo eso resuelto entramos en la sorprendente solución que Arconada da a la dualidad entre ficción y dicción, que Genette convirtió

24. Son interesantes, en relación a esta idea, las conclusiones de Elide Pitarello con respecto a la autobiografía. Aunque centradas en la obra de Juan Larrea, sus palabras pueden ilustrar este cruce de patrones genéricos ante el que nos encontramos: «Quien se propone relatar su historia necesita siempre trascodificar su experiencia, reducir lo vivido a lo escrito. [...] Por mucho que se proponga ser "verdadera" y "auténtica", la literatura autobiográfica oculta en todo caso una falta de sustancia, suplanta el evento de una desaparición», Elide Pitarello, «Juan Larrea fuera de sí». *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: UNED, 1993, p. 325. Las palabras de Pitarello sitúan a Arconada, de nuevo, en el terreno del fabulador, es decir, del mito.

25. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. Paris : Seuil, 1989, p. 174-176.

en mucho más que una paronomasia[26]. Una vez que la novela se quedó con la ficción, parece que la dicción era cosa de la poesía. Sin embargo, *Vida de Greta Garbo* está clasificada como biografía novelada, novela biográfica, novela poética. Imposible delimitar rígidamente. En realidad, según la liberadora fórmula de Schaeffer: «rien ne s'oppose *a priori* à ce qu'un texte appartienne à plusieurs de ces catégories[27]». Por eso mismo, nada se opone *a priori* a que un mismo autor se configure como escritores muy diferentes, incluso juegue a desconcertar al lector a partir del título, que es paratexto de Genette y contrato de Lejeune. En realidad la dicción biográfica debería estar desnuda de ficción. Así parece en una lectura primera, que extrae una primera imagen del escritor. La segunda lectura obliga a separar claramente escritor de autor. La ficción modifica el estatuto de la dicción: Arconada no es biógrafo a secas (autor de dicción histórica) sino biógrafo de sombras (autor de ficción).

Los tensos límites entre el escritor y el biógrafo trazan un perfil originalísimo para Arconada. Simula ser biógrafo (que trabaja con materiales verdaderos y verosímiles) pero acabará en fabulador (nos cuenta cosas no verdaderas y no verosímiles, es decir, será un novelista). La incursión en lo ficticio tiene sus complicaciones con los perfiles tercero (ficción verosímil) y, sobre todo, el cuarto: contar verdades inverosímiles (el cine y la propia existencia que lleva una estrella cinematográfica serán a menudo eso). Y ahí Arconada se adelantó a muchas de las tareas de los escritores actuales, que a menudo no separan la verdad de la ficción, trabajan mezclando una y otra: la biografía testimonio (que incluye ficción), la novela que ficcionaliza hechos reales (como *A sangre fría* de Truman Capote) o incluso el New Journalism, que incorpora tratamientos de fabulación al periodismo. La redefinición del escritor que realiza Arconada es el síntoma de una nueva época.

26. Gérard Genette, *Ficción y dicción*. Barcelona, 1993.

27. Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *in* Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986, p. 196.

LA MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRIVAIN ET DE SON ŒUVRE DANS LA TRILOGIE HUMORISTIQUE DE JARDIEL PONCELA

Cécile François
Université d'Orléans

En 1933, à la question « ¿Qué se entiende por escritor? », Enrique Jardiel Poncela avait répondu très sobrement : « El que sabe escribir[1] ». Cette formule d'une rare évidence n'était toutefois pas un simple truisme destiné à amuser les lecteurs. Déjà, dans sa trilogie romanesque rédigée à la fin des années 20[2], le jeune humoriste avait défini son statut en établissant une différence subtile entre deux façons d'envisager l'activité de l'écrivain. Le dernier roman insère, en effet, un poème déclamé par l'un des personnages et attribué à Jardiel lui-même. Visiblement surpris, le protagoniste s'enquiert : « ¿Jardiel Poncela, el literato? ». Non, corrige son interlocutrice, « el que escribe[3] ». Par le biais de cette métalepse, le jeune auteur madrilène suggère que, pour lui, écrire n'est ni un loisir ni une profession[4], mais un travail qui suppose des efforts, des heures passées à « tracer des caractères[5] »,

1. Enrique Jardiel Poncela, *Tres comedias con un solo ensayo.* Madrid : Biblioteca Nueva, 1999, p. 16.

2. Les trois romans s'intitulent respectivement *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) et *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930).

3. Enrique Jardiel Poncela, *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?.* Madrid : Cátedra, 1988, p. 178.

4. Le dictionnaire de la RAE donne cette définition du terme « literato » : « persona que profesa o cultiva la literatura ».

5. Michel Bénaben rappelle que « escribir » signifie étymologiquement : « tracer des caractères, composer une œuvre », *Dictionnaire étymologique de l'espagnol.* Paris : Ellipses, 2000, p. 157.

à composer, à corriger, à amender un texte, à se forger un style, à réfléchir enfin sur sa propre production et celle des écrivains qu'il côtoie ou qui l'ont précédé.

C'est ce questionnement critique et cette conscience aiguë des exigences de l'écriture qui sont à l'œuvre tout au long des mille cinq cents pages de la trilogie. Dans cet ensemble qui se présente comme une satire littéraire, Jardiel Poncela se met en scène, évoque les conditions matérielles de son travail d'écrivain, jette un regard mi-critique, mi-amusé sur ses performances stylistiques, s'essaie également au pastiche et à la parodie. Par ailleurs, les multiples parabases métafictionnelles qui ponctuent le récit, les jeux typographiques destinés à souligner la « matérialité du texte[6] », les diverses formes de manipulation de la part d'un narrateur hypostase de l'écrivain, dessinent un vaste espace ludique qui engage le lecteur dans le processus même de l'élaboration de l'œuvre.

La représentation de l'écrivain et de son univers

À rebours de la conception platonicienne de l'artiste « habité par l'inspiration divine », au travers des déclarations de Jardiel Poncela se dessine la figure d'un « écrivain artisan », selon l'expression d'Amancio Tenaguillo y Cortázar[7]. La trilogie témoigne, à sa façon, de la conception d'un métier fondé sur le travail et le savoir-faire, nous renseignant au passage sur les conditions matérielles de l'écriture. C'est ainsi qu'à la fin de *Amor se escribe sin hache*, en guise d'appendice, Jardiel Poncela dresse un plaisant inventaire de ce que lui a coûté la rédaction de son premier roman, calculant avec une précision maniaque le prix des innombrables tasses de café consommées dans différents établissements :

> El número aproximado de las consumiciones hechas hasta rematar el libro, contando con que el autor al trabajar sólo toma café, alcanza a unos 112 cafés, que, al precio medio de 80 céntimos eleva la suma de gastos desembolsada a 90 pesetas con 60 céntimos. Agregando

6. J'emprunte l'expression à Nathalie Sagnes-Alem qui l'utilise dans son article intitulé « Spécularité et métatextualité dans *El año que viene en Tánger* de Ramón Buenaventura », *in* Alain Tassel (coord.), *La Métatextualité. Narratologie,* 3, Université de Nice, 2000, p. 57.

7. Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Écrivain, artiste ou artisan ? Du processus créateur au microprocesseur », *in* Bernard Lafargue (dir.), *Figures de l'art n°7, « Artiste / Artisan »*. Pau : Presses Universitaires de Pau, 2004, p. 485-498. <http://www.marincazaou.fr/esthetique/fig7/ecrivain_artiste_ou_artisan.pdf> [consulté le 28/03/2015], p. 1 et 4.

> el 10 por 100 de propinaje, resulta un total de pesetas 99, lo que prueba que la literatura no es un deporte caro[8].

Outre la mention explicite d'un stylo de la marque Park et d'un demi-litre d'encre de différentes origines, certains détails du récit renvoient à l'univers des cafés que Jardiel Poncela avait choisis, à l'instar de nombreux écrivains de l'époque, comme lieux de travail et de réunions amicales ou littéraires[9]. On trouve, par exemple, dans le premier volet de la trilogie, la reproduction d'une publicité pour le cognac Pedro Domecq qui orne le fond d'un cendrier. Or, sachant que Jardiel Poncela était un fumeur impénitent, on est en droit de penser que le dessin et la description qui le précède renvoient au cendrier qu'il avait sous les yeux, posé à côté de son stylo, de ses feuilles de papier et de la fameuse tasse de café mentionnée à la fin du roman.

En tant que romancier, au statut encore précaire, Jardiel Poncela sait que pour que ses livres aient du succès, ou au moins pour que le chiffre de ventes soit satisfaisant, il lui faut recourir à la publicité, ce qu'il ne manque pas de faire, non sans humour, à plusieurs reprises. Les romans sont émaillés d'adresses au lecteur qui figurent généralement dans l'espace réservé aux notes infrapaginales et ne laissent aucun doute sur les intentions parodiques de l'auteur. À titre d'exemple, dans *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?,* l'un des personnages fait allusion à la liaison qu'un vieux marquis a entretenue pendant quelques mois avec la protagoniste du roman précédent. Jardiel Poncela s'empresse alors de faire la promotion du second récit de la trilogie, enjoignant le lecteur à lire (ou à relire) les aventures de Palmera Suaretti et de son vieux prétendant : « Véase inmediatamente *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, novela del mismo autor[10] ». Il en va de même lorsque l'héroïne du premier roman fait irruption dans la vie des personnages du dernier volet de la trilogie : « Aquellos lectores que también quieran conocer la historia de lady Sylvia Brums deben apresurarse a comprar *Amor se escribe sin hache*, novela del mismo autor publicada en esta Colección[11] ».

8. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*. Madrid : Cátedra, 1990, p. 391.

9. Jardiel déclare dans le prologue du premier roman : « Trabajo siempre en los cafés, pues para trabajar, necesito ruido a mi alrededor, y en ese ruido me aíslo, como el pez en la pecera », *op.cit.,* p. 87.

10. Enrique Jardiel Poncela*, Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?, op. cit.*, p. 358.

11. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache, op.cit.*, p. 218.

Le premier récit commence d'ailleurs par une rubrique intitulée « Ruego al lector ». Il s'agit là d'un procédé somme toute classique, mais que Jardiel Poncela exploite ici d'une façon originale. En effet, alors que de nombreux écrivains (et éditeurs) ne cessent de déplorer la pratique qui consiste à emprunter un livre au lieu de l'acheter, il invite paradoxalement ses lecteurs à prêter le plus souvent possible les exemplaires de son roman, expliquant ainsi l'intérêt de cette tactique :

> Como la persona a quien se lo dejes no te lo devolverá, tú te apresurarás a comprar otro ejemplar inmediatamente.
>
> También ese segundo ejemplar debes prestarlo y adquirir un tercero y prestarlo; y adquirir otro más y prestarlo también…
>
> Con tal sistema, a pocos amigos que tengas a quienes acostumbres a prestar libros, yo haré un buen negocio y te quedaré agradecidísimo[12].

Cet encart placé stratégiquement au seuil du récit, de même que les diverses notes de bas de page rappelant la publication des romans précédents, constitue une forme d'autopromotion ironique qui s'apparente aux pratiques de certains humoristes du début du siècle. On pense en particulier à Alphonse Allais et à cet avis au lecteur qui figure dans le recueil intitulé *À l'Œil*, qu'un écrivain aussi cosmopolite et francophile que Jardiel Poncela avait sans doute lu :

> En dehors du plaisir que j'éprouve à embêter les mânes de Schopenhauer, je publie ce volume dans le but exclusif de me procurer quelques ressources. Je serais donc reconnaissant aux Gens, non seulement d'acheter *À l'Œil* mais encore d'en conseiller l'acquisition à leurs amis et connaissances[13].

En réalité, la définition que Jardiel Poncela donne de l'écrivain en 1933 est un peu plus étoffée. Certes, pour lui, « el escritor es el que escribe », mais c'est également un lecteur attentif, curieux, « preocupado por la Literatura de casa y de fuera de casa [y] sumerg[ido] en la corriente intelectual del

12. *Ibid.*, p. 71.

13. Alphonse Allais, *À l'Œil.* Paris : Librio, 1994, p. 9. *À l'Œil* est une œuvre posthume publiée en 1921, quelque temps avant le début de la rédaction de la trilogie. Rien n'interdit de penser qu'Alphonse Allais, célèbre pour son humour absurde et sa plume acérée, ait pu intéresser un jeune humoriste à la verve caustique qui considère que « al verdadero escritor le repugna tener que sujetarse a lo verosímil », comme Jardiel le déclare dans *Tres comedias con un solo ensayo* (*op.cit.*, p. 31).

mundo[14] ». Les trois romans portent la trace des nombreuses lectures de l'auteur qui transparaissent dans le jeu intertextuel et parodique que la trilogie établit avec les plus grandes œuvres de la littérature européenne[15]. Le lecteur est ainsi convié à une relecture ironique de *L'Amant de lady Chatterley*, le célèbre roman de D. H. Lawrence, qui, après avoir soulevé l'indignation des censeurs britanniques, agite désormais les milieux littéraires de la capitale espagnole. Par ailleurs, c'est dans la littérature française que Jardiel Poncela trouvera le modèle de ses trois héroïnes, en récupérant l'archétype de la femme fatale retravaillé par les écrivains décadentistes.

Au-delà des mythes littéraires et des personnages les plus emblématiques des années vingt, tels que la fameuse *Madone des Sleepings* de Maurice Dekobra, c'est avec une égale jubilation que Jardiel Poncela égratigne les grands noms de la littérature espagnole et européenne. Si Juan Valera est désigné sous l'étiquette de « cámara frigorífica de la literatura[16] », la lecture des romans de Pereda est assimilée, quant à elle, à un véritable supplice. En effet, dans *Amor se escribe sin hache,* une note infrapaginale destinée à expliquer certaines méthodes de l'Inquisition, conclut de la façon suivante : « Otras veces, en lugar de echarle agua al reo, se le leían libros originales de don José María de Pereda, el gran escritor montañés. ¡Cuánta crueldad![17] ». De l'autre côté de la frontière, Alexandre Dumas, Stendhal ou Zola n'échapperont pas aux coups de griffe de l'auteur et feront, eux aussi, l'objet d'allusions piquantes, de commentaires ironiques ou de détournements parodiques réjouissants.

Il s'agit, pour lui, comme pour les Futuristes ou les Dadaïstes, de liquider l'héritage du XIXe siècle, en particulier « le vieux "réalisme" plébéien[18] », ainsi que « l'esthétique et l'éthique du naturalisme […], en s'affirmant contre les maîtres d'hier[19] ». On remarque au passage que Jardiel Poncela

14. Enrique Jardiel Poncela, *Tres comedias con un solo ensayo*, *op.cit.*, p. 16-17.

15. Sur cet aspect de l'œuvre de Jardiel, je me permets de renvoyer à la thèse que j'ai soutenue sous la direction de Geneviève Champeau, intitulée *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20,* A.N.R.T., 2005.

16. Enrique Jardiel Poncela*, Amor se escribe sin hache, op.cit.,* p. 74.

17. *Ibid.,* p. 104.

18. Nicolas Bonnet, « Quelques considérations sur les esthétiques de José Ortega y Gasset (1883-1955) et Benedetto Croce (1866-1952) », *Hispanística XX,* 17, 1999, p. 482.

19. Laurence Creton, *Horizons crépusculaires. Aspects de la modernité dans le roman autrichien et le roman français fin-de-siècle (1870-1930).* Paris: Kime, 1999, p. 136.

ne se contente pas d'une simple mention aux auteurs qu'il brocarde. C'est ainsi qu'il introduit dans l'univers diégétique du dernier roman l'un des plus célèbres romanciers naturalistes espagnols qui, vers la fin de sa vie, avait fixé sa résidence à Menton, la ville où se déroule une partie du récit. L'écrivain se promène, lorsqu'il rencontre un chien errant qu'il caresse au passage. Le narrateur choisit de raconter l'épisode au travers des yeux de l'animal, ce qui lui permet de jeter un regard faussement apitoyé sur un auteur qu'il n'apprécie guère :

> [...] una tarde en que [el perro] trotaba perezosamente por Menton, vio que un caballero grueso, canoso y de aire fatigado, le hacía una castañeta amistosa. Se acercó; se dejó acariciar halagadísimo, pues en aquel caballero acababa de reconocer a Blasco Ibáñez. ¡Qué viejo estaba y qué decaído![20]

C'est toutefois à l'encontre de la littérature romantique que s'exerce le plus volontiers la verve ironique et satirique de Jardiel Poncela. La trilogie est émaillée de piques, d'allusions goguenardes et de brèves caricatures destinées à faire rire le lecteur aux dépens des plus grands auteurs de ce courant. C'est ainsi que Bécquer devient, sous la plume du narrateur de *Amor se escribe sin hache*, « [una] cornucopia con perilla[21] ». Espronceda, de son côté, prend place, en compagnie de Marguerite Gautier, parmi « [las] cortesanas de la Historia[22] ». Mais c'est à Zorrilla que l'auteur s'en prend le plus ostensiblement, puisque le dernier volet de la trilogie constitue une véritable charge contre *Don Juan Tenorio*. Les écrivains étrangers ne sont pas non plus oubliés et il règle le compte des deux auteurs les plus célèbres de la littérature préromantique allemande par ce trait définitif : « Me fastidia Goethe por la misma razón que me fastidia Schiller », déclaration sans appel que le narrateur place dans la bouche du protagoniste de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*[23]. Quelques pages plus loin, ce même personnage exprimera l'opinion que lui inspire le poète allemand par le biais d'une formule on ne peut plus expéditive : « Schiller es un idiota con las narices muy largas[24] ». Ces coups de plume rageurs contre les grands écrivains romantiques témoignent de la volonté de Jardiel Poncela d'ancrer

20. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op.cit.,* p. 483-484.

21. *Ibid.,* p. 222.

22. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op.cit.,* p. 140.

23. *Ibid.,* p. 404.

24. *Ibid.*, p. 429.

la trilogie dans le courant des avant-gardes esthétiques, dont l'un des projets consistait, comme le rappelle Antonio del Rey Briones, « [en] la superación de vestigios románticos, como el sentimentalismo o el patetismo, mediante el poder disolvente y corrosivo de un nuevo concepto del humor[25] ».

La dimension intertextuelle des romans de Jardiel Poncela, ainsi que les multiples références aux écrivains dont il a lu les œuvres, montrent à l'évidence que « toute écriture est compte rendu de lecture[26] ». Comme le souligne Thiphaine Samoyault :

> L'intertextualité apparaît comme un jeu complexe et réciproque de deux activités complémentaires qui constituent l'espace littéraire, l'écriture et la lecture, par lesquelles l'une ne cesse de se souvenir de l'autre[27].

Un écrivain aux prises avec la construction et la rédaction de son œuvre

Si l'écrivain est celui qui sait écrire, c'est aussi, nous dit Jardiel Poncela, celui qui maîtrise la langue et qui réfléchit[28]. La notion platonicienne de « fureur poétique » ou de « transe créatrice » chère aux Romantiques n'a pas cours ici. L'écriture doit naître d'un questionnement critique vis-à-vis des œuvres antérieures mais également d'une réflexion portant sur le fonctionnement du texte, sur les mécanismes, les codes et les conventions qui président à son élaboration. Comme le souligne Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Pour l'écrivain, l'art d'écrire [est] dans le frayage de l'œuvre en train de se faire[29] ». Tout au long de la trilogie, Jardiel multiplie les remarques sur sa propre activité, exhibant les procédures de fonctionnement de certains genres codifiés, afin de dénoncer des pratiques narratives et stylistiques qu'il qualifie de « faisandées[30] ». « No sería yo un verdadero novelista si

25. Antonio del Rey Briones, « Novela de vanguardia : Ramón Gómez de la Serna », *in* Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España*. *Arte y Literatura.* Paris-Toulouse : C.R.I.C. & Ophrys, 1998, p. 233.

26. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature.* Paris : Nathan, 2001, p. 65.

27. *Ibid.*, p. 72.

28. Enrique Jardiel Poncela, *Tres comedias con un solo ensayo*, *op.cit.,* p. 16-17.

29. Amancio Tenaguillo y Cortázar, *op.cit.,* p. 5.

30. L'adjectif « putrefacto […] designaba a las personas y a las cosas que se consideraban "out", despreciables, como perfectos modelos para no seguir », Santiago Ontañón et José María

no hiciera que mis náufragos encontrasen tierra al amanecer siguiente », déclare le narrateur-auteur du premier roman[31]. En introduisant ainsi dans la trame du récit toute une série de commentaires plus ou moins ironiques, Jardiel inscrit son œuvre dans le courant de la métafiction qui fait de la construction du récit et de son écriture l'un des principaux objets de la réflexion de l'écrivain.

Dans le deuxième tome de la trilogie, Jardiel Poncela reprend l'épisode du naufrage pour se livrer à une savoureuse parodie des romans d'aventures en nous proposant une double lecture d'une séquence stéréotypée, celle du sauvetage du héros par une bande de farouches pirates. L'épisode est introduit par un commentaire métanarratif qui ne laisse aucun doute sur la position de Jardiel Poncela vis-à-vis des conventions du genre : « *He aquí cómo tendría que desarrollarse ahora la narración si el autor fuera un idiota* ». S'ensuit une discussion dans laquelle le protagoniste remercie ses sauveteurs, des pirates d'opérette, altiers et courtois, qui s'expriment dans une langue châtiée, grandiloquente, et passablement archaïque :

> —¿Quiénes sois, buenas gentes?
> —Somos raqueros del Mediterráneo, carísimo señor…
> —¿De qué vivís, nobles vagabundos?
> —Del robo marítimo, ilustre caballero.
> —¿Y por qué me habéis salvado, apuestos jóvenes?
> —Porque así nos manda hacerlo la ley de Dios nuestro señor, educado náufrago.
> —¡Oh, gracias, gracias, amigos míos! Dejad que mi fina mano de aristócrata estreche vuestras callosas manos de vagabundos vitalicios[32].

Dans un second temps, Jardiel Poncela nous livre sa propre version de la scène du naufrage qu'il fait précéder d'un commentaire tout aussi démystifiant que le précédent : « *Pero como el autor no es todavía idiota, la narración se desarrolla de esta distinta manera* ». La réécriture de l'épisode conventionnel s'achève alors de la façon suivante :

Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos.* Madrid : Fundación Banco Exterior, 1988, p. 159.

31. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, *op.cit.,* p. 335. Tout au long de la trilogie, Jardiel s'amuse à brouiller la figure de l'énonciation en se mettant en scène sous le nom de « autor », ce qui lui permet certaines prises de parole visant à nous instruire sur sa conception personnelle du roman et de l'écriture.

32. *Id.*, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op.cit.*, p. 299 (italique de l'auteur).

> […] Paolo entonces emitió un silbido, y él y los otros cuatro compadres se echaron sobre Mario, lo cogieron en vilo y lo tiraron otra vez al mar.
>
> Mientras se hundía, Mario reflexionaba la traducción exacta de aquel último gesto de los marinos corsos:
>
> —Quieren decir que si no es a cambio de dinero, ellos no le salvan la vida ni a su padre —pensó[33].

La dimension métatextuelle des trois romans, qui s'affiche ouvertement dans cette « écriture commentaire[34] », accentue à l'évidence « l'opération de réflexion, de détachement, de critique à l'égard de la fiction[35] ». Il faut noter, toutefois, que les nombreuses parabases qui émaillent le texte de la trilogie ne concernent pas exclusivement la construction du récit et la mise en scène des personnages. Le narrateur-scripteur est également confronté à des problèmes de rédaction et de style. Les notes de bas de page, ainsi que les diverses adresses au lecteur, dessinent l'image complaisante, mais toujours ironique, d'un romancier se contemplant dans le miroir de son écriture. « ¡Qué expresión tan original! », « ¡Qué delicada expresión! », « Estoy admirado de mí mismo[36] », s'amuse-t-il à répéter à longueur de page. En attirant l'attention sur les termes ou les tournures qu'il feint de trouver remarquables, le jeune écrivain dénonce en réalité le « prêt-à-écrire », tous ces lieux communs, ces formules figées, qui encombrent la littérature qu'il entend dénoncer. Sachant qu'écrire, c'est toujours « réécrire », Jardiel Poncela recycle non seulement un bon nombre de fragments linguistiques prélevés dans le réservoir des clichés, mais il se livre également au jeu de l'imitation de styles qui constitue un excellent moyen de « faire de la critique littéraire "en action" », selon l'expression de Marcel Proust[37].

La trilogie est en effet constellée d'une myriade de micropastiches qui s'affichent souvent en tant que tels à l'intérieur du récit. Comme pour la parodie, il s'agit, ici, moins de se moquer d'un auteur précis que d'essayer de dégager les stylèmes d'un courant littéraire et de les inclure dans le texte,

33. *Ibid.,* p. 302-303.

34. L'expression est de Claude Bouché qui l'utilise dans son ouvrage intitulé *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie.* Paris : Larousse, 1974, p. 15.

35. Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730).* Paris : Honoré Champion, 2002, p. 12.

36. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op.cit.*, p. 456 et *Amor se escribe sin hache*, *op.cit.,* p. 163 et 309.

37. Marcel Proust, *Correspondance,* tome 8, Paris : Plon, 1981, p. 61.

en les outrant ou en les déformant. Cette pratique ludique du pastiche vient parachever le travail de réflexion sur l'écriture romanesque qui se développe tout au long de la trilogie. Dans *Amor se escribe sin hache*, Jardiel Poncela nous offre ainsi un extrait (apocryphe naturellement) de « la hermosa comedia regional *Pescaíto fresco*[38] », à laquelle assistent les deux protagonistes. Le titre, populaire et anecdotique, renvoie à toutes ces petites pièces légères (« sainetes » ou « juguetes cómicos ») dépeignant une Andalousie stéréotypée où règnent l'esprit et la bonne humeur et dans lesquelles des personnages « typiques » parlent une langue censée reproduire les traits caractéristiques de la prononciation andalouse : « *No te canse, Manué. Suya e de sé de por vía y ná me hará retrosedé en mi querensia... Ay, ¡Señó! Si lo dice la copla*[39] ». Il se moque également des épigones de Benavente qui, privilégiant la parole au détriment de l'action, noyaient l'intrigue dans une logorrhée propre à dérouter, et même à agacer, le spectateur le mieux disposé.

> Y es que la vida es con frecuencia terriblemente desagradable; pero por muy desagradable que la vida sea, no hay nada tan agradable como la vida para un hombre que estima que lo más agradable de la vida es la vida. (*Párrafo de la escuela benaventiana.*)[40].

Au-delà du théâtre, c'est au détriment des romanciers modernistes et décadentistes que s'exerce la verve ironique de Jardiel Poncela. La trilogie étant construite autour de l'archétype de la femme fatale, l'une des figures emblématiques de la littérature *fin-de-siècle*, le portrait des héroïnes porte lui aussi la trace de cet héritage. Le narrateur-scripteur se plaît ainsi à démonter les mécanismes du style décadent, afin d'en souligner la boursouflure et le maniérisme. La description de lady Brums nous offre à cet égard un saisissant aperçu des talents de pasticheur de Jardiel Poncela, qui se moque du goût prononcé des écrivains de ce courant pour la surcharge décorative. La recherche du terme rare, la surabondance de qualificatifs et d'images, le choix d'une syntaxe contournée qui s'étire en une succession de subordonnées, toutes les caractéristiques de cette écriture sont ici les cibles privilégiées du narrateur :

> […] Sus ojos de pantera hambrienta relucían con los destellos de la calcopirita.

38. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache, op.cit.,* p. 181.

39. *Ibid.*, p. 181. Bien qu'aucun nom ne soit cité dans le texte, le lecteur de l'époque y voyait sans doute une allusion à peine voilée aux comédies des frères Álvarez Quintero.

40. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!, op.cit.,* p. 303.

> Ojos en los que oscilaba la llama indecisa de un deseo inconfesable, y que subyugaban y atraían como un patíbulo; sus cambiantes de luz, ya roja, ya mercurial, hacían pensar en las aguas quietas de los lagos, cuando la luna pasea por ellas la primera ráfaga de su lívida linterna, escondiendo el légamo herbáceo que duerme en el fondo (*¡En la que me he metido!*)[41].

Jardiel Poncela choisit, ici, de mettre en relief la charge ironique du pastiche par l'introduction d'un commentaire métastylistique : « *(¡En la que me he metido!)* ». L'efficacité du procédé réside dans l'utilisation d'un lexique familier qui tranche nettement avec la préciosité de la description antérieure. Le recours à la parenthèse et à l'italique souligne également, s'il en était besoin, l'ironie de l'auteur, car, comme le signale Philippe Hamon, « face aux signes "droits" [...], l'italique peut venir introduire son "biais" sec et ténu, comme un "clin d'œil oblique" adressé au lecteur[42] ».

À travers ces micropastiches, Jardiel Poncela nous montre qu'il sait se glisser dans la peau d'autres écrivains pour saisir leur façon d'écrire, leurs préférences stylistiques, mais aussi leurs manies et leurs tics. Or, si l'exercice a de toute évidence une portée ludique, il peut également avoir une « utilité cathartique[43] », car le pastiche constitue une manière de s'affirmer contre les maîtres, de s'en libérer[44], afin de trouver sa propre voie en créant, comme le dit Luis Mateo Díez, « un mundo personal que requiere un estilo propio[45] ».

La mise en scène du texte et de son lecteur

Dans son ouvrage consacré à la littérature avant-gardiste espagnole, Domingo Ródenas de Moya évoque « la tenaza que sobre la libertad del novelista ejercía la impugnación del legado realista-naturalista[46] ». Contre la transparence du récit préconisé par Zola, les nouveaux écrivains mettent en place une stratégie visant à attirer l'attention sur le signifiant du texte. Javier

41. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, *op.cit.,* p. 162.

42. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique.* Paris : Hachette, 1996, p. 85.

43. Tiphaine Samoyault, *op.cit.,* p. 40.

44. « En imitant un auteur, non seulement on apprend à écrire, mais on se libère aussi des influences plus ou moins conscientes que celui-ci pourrait avoir sur son propre style », *ibid.*

45. Luis Mateo Díez, *L'écrivain à l'œuvre. Luis Mateo Díez – José María Merino,* Conférence à deux voix, organisée par l'association NEC+, Paris : Colegio de España, 14 mars 2015.

46. Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista.* Barcelona : Península, 1998, p. 235.

Pérez Bazo considère ainsi comme l'une des caractéristiques essentielles de la Modernité « las resoluciones tipográficas y la distribución espacial del texto llevadas a cabo por los movimientos de vanguardia[47] ». La trilogie témoigne à sa façon de l'intérêt suscité par cette nouvelle approche du texte fondée sur la spatialité, qui constitue par ailleurs, selon Jean-Marie Klinkenberg, l'un des traits définitoires fondamentaux de l'écriture[48]. Dessins, signes mathématiques, symboles graphiques, jeu sur le type des caractères et sur la ponctuation, tous les moyens sont ici systématiquement mis en œuvre pour tenter, ainsi que l'écrit Viviane Alary, de « rompre la linéarité de la lecture en proposant une nouvelle perception de la page[49] ».

Il suffit d'ouvrir l'un des trois romans au hasard pour se rendre compte de la variété des moyens utilisés par Jardiel Poncela afin de donner à son texte ce dynamisme caractéristique de la trilogie. Les pages des romans sont, en effet, des modèles de gesticulation graphique. À titre d'exemple, dans la scène de ménage qui oppose les deux protagonistes de *Amor se esribe sin hache,* le jeu se concentre à la fois sur la ponctuation et l'emploi de caractères italiques. Il s'agit pour Jardiel Poncela de traduire l'agitation et l'indignation du personnage masculin, offusqué du comportement de sa maîtresse :

> Fue una escena espantosa de insultos franco-españoles.
> —¡Infame! ¡Mala mujer! *Maîtresse!*
> Sylvia se puso su traje de tricot, "beige", adornado en amarillo *citron*:
> —¡¡Sinverguënza!! *Pouliche*!!
> Sylvia se echó sobre las espaldas una capa azul marino, con forro del color de los adornos del traje:
> —*Pierreuse!!!*[50]

Comme le signale Jacques Goimard, le travail sur la typographie et la ponctuation est avant tout lié à un besoin de mise en scène. « Fortement

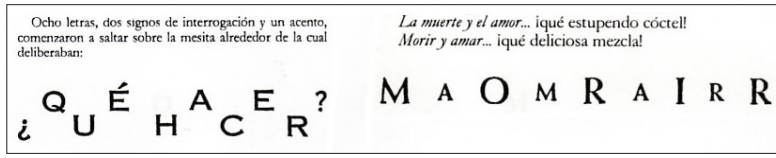
47. Javier Pérez Bazo, « El Ultraísmo », *in* Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura.* Paris-Toulouse, C.R.I.C. & Ophrys : 1998, p. 131.

48. « L'écriture est un code sémiotique dont le plan de l'expression est constitué d'unités discrètes combinables et ordonnées dans l'espace », Jean-Marie Klinkenberg, « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. De la linéarité à la tabularité, ou l'espace comme intermédialité », *in* Louis Hébert et Lucie Guillemette (dirs.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité.* Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2009, p. 18.

49. Viviane Alary, « L'œuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna », *in* Evelyne Martin-Hernández (coord.)*, Ramón Gómez de la Serna,* Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, 1999, p. 193.

50. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, *op.cit.*, p. 279.

concentré dans les dialogues, [points d'exclamation, de suspension, guillemets et italiques] donnent de véritables indications sur la diction du texte et métamorphosent le lecteur en spectateur[51] ». Le jeu sur la typographie « concourt également à faire de la page imprimée un art, dont la poésie moderne ne s'est pas fait faute d'explorer les possibilités plastiques[52] ». Interprétant à sa façon le mot d'ordre de Marinetti qui préconisait de « laisser les mots en liberté », Jardiel Poncela s'amuse de son côté à lâcher, non pas les mots eux-mêmes, mais les lettres qui les composent. Dans ces moments-là, les caractères d'imprimerie semblent prendre leur autonomie et s'installer sur la page au gré de leur fantaisie[53].


Ocho letras, dos signos de interrogación y un acento, comenzaron a saltar sobre la mesita alrededor de la cual deliberaban:

¿QUÉ HACER?

La muerte y el amor... ¡qué estupendo cóctel!
Morir y amar... ¡qué deliciosa mezcla!

MAOMRAIRR

Ailleurs, les mots se superposent, se bousculent, s'enchevêtrent, s'étirent, se retrouvent propulsés hors du cadre ou la tête en bas. Dans la séquence du périple à Paris qu'effectuent les protagonistes de *Amor se escribe sin hache,* le procédé traduit graphiquement les cris de détresse et de stupeur d'une voyageuse française qui vient de voir son compagnon projeté hors du train et s'envoler dans la nuit[54] :

Dans la trilogie, Jardiel Poncela joue également sur la « fonction iconique » de l'écriture lorsque « le tracé du signe graphique ou d'un bloc de signes graphiques renvoient iconiquement à un objet ou un autre

51. Jacques Goimard, « L'esthétique du mirobolant ». *Europe*, 626-627, juin-juillet 1981, p. 91-92.

52. *Ibid.*, p. 91.

53. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op.cit.*, p. 450 et 262.

54. *Id., Amor se escribe sin hache*, *op.cit.,* p. 238.

signe[55] ». Les deux derniers romans offrent, en effet, quelques exemples de jeux typographiques qui ne sont pas sans rappeler les célèbres *Calligrammes* d'Apollinaire. C'est ainsi que, dans *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, les mots se déploient sur la page pour dessiner grossièrement la silhouette d'un escargot et suggérer ainsi la lenteur de la progression du héros à travers un paysage désertique[56] :

> Y dio orden de movilización a sus piernas y echó a andar, a andar, a andar camino de los montes pelados, desérticos y ardorosos que se desperezaban delante de sus narices.
>
> LAS 9 MENOS 10 DE LA NOCHE LAS 8 Y MEDIA DE LA NOCHE
> LAS 9 Y 5 DE LA NOCHE
> LAS 8 DE LA NOCHE LAS 6 Y 10 DE LA TARDE
> LAS 7 40 DE LA TARDE
> LAS 5 Y 20 DE LA TARDE
> LAS 3 Y MEDIA DE LA TARDE LAS 2 Y CUARTO DE LA TARDE

Les lignes incurvées disent le cheminement du héros qui tourne en rond dans la montagne, ce que le narrateur traduit d'ailleurs par la répétition du verbe « andar ». Mais le calligramme n'a pas pour seule fonction de rendre tangible l'errance du protagoniste en scénarisant le signe linguistique. Le lecteur scrupuleux qui ne se satisfait pas d'un simple coup d'œil doit, pour déchiffrer le texte du « dessin », prendre le temps de tourner et de retourner la page, mimant ainsi l'action du protagoniste dans la fiction. L'organisation de l'énoncé met ici en valeur la force illocutoire de l'écriture de Jardiel Poncela qui transparaît également dans certaines adresses au lecteur, comme dans cet exemple tiré du premier roman :

> Verdaderamente ya comprendo que no es lícito llegar hasta aquí sin haber empezado a narrar el episodio que constituye la trama de esta novela. Voy a contarlo y el lector podrá enterarse de ello inmediatamente.

55. Jean-Marie Klinkenberg, *op.cit.,* p. 32.

56. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op. cit.*, p. 304.

> Pero para enterarse, no tiene más remedio que volver la hoja.
> Vuelve la hoja, lector[57].

L'exemple le plus frappant du rôle actif assigné au lecteur se trouve dans le dernier tome de la trilogie, lors de la découverte par le don Juan du roman de la présence d'un jeune admirateur caché sous son lit afin de surprendre le secret de la réussite de son idole. Or, pour profiter pleinement du savoureux dialogue qui s'engage alors entre les deux personnages, le lecteur est contraint à une activité physique incontournable, sans laquelle la compréhension de l'épisode se révèle pratiquement impossible. Car, par une sorte de raffinement pervers, Jardiel Poncela choisit d'exploiter la position matérielle des interlocuteurs en retranscrivant les paroles du jeune admirateur « à l'envers », afin de rendre tangible ce curieux face-à-face. De cette façon, le dialogue n'est déchiffrable que si le lecteur prend la peine de retourner le livre, ce qu'il est obligé de faire à maintes reprises, s'agissant d'un échange verbal nerveux et incisif qui se déroule sur plus de cinq pages[58] :

> —Si yo le dijera a usted, señor Valdivia, que me he introducido anoche furtivamente impulsado por la sed de amar...
>
> Y la voz misteriosa declaró compungida:
>
> —A qué ha venido a mi casa?—
>
> —Porque tengo completamente aplastada una oreja.
>
> —Digo que por qué.
>
> —Muy incómodo, señor Valdivia.
>
> —¿Cómo está usted ahí?—

En mettant ainsi l'accent sur la matérialité du texte, Jardiel Poncela organise une véritable scénographie de la lecture. De fait, en tant qu'énonciateur d'un discours, l'écrivain ne peut ignorer « cet être multiple et non pas un et indivisible qu'est le lecteur[59] ». C'est pourquoi, rejetant la conception traditionnelle d'une instance réceptrice lointaine et

57. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, *op.cit.*, p. 152.

58. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op.cit.*, p. 278-279.

59. Jeanne Devoize, « Champ d'exploration de la réflexion métatextuelle », *in* Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses.* Rennes : P.U.R., 2002, p. 20.

indéterminée, la trilogie installe son lecteur au premier plan, en l'engageant dans un jeu interactif destiné à bousculer ses habitudes de lecture et à tester son sens de l'humour. Le narrateur multiplie ainsi les devinettes, les « exercices à trous », toute sorte d'activités ludiques visant à impliquer le récepteur dans le processus d'écriture du roman. Dans *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, le lecteur se voit proposer de modifier le texte en choisissant entre deux références possibles : « Si no les gusta a ustedes Tristán e Isolda, pueden poner Villanueva y Geltrú, que también hace bonito[60] ». Jardiel Poncela mise ici sur la participation d'un lecteur complice, capable d'apprécier le jeu sur le signifiant du nom et la ressemblance entre deux syntagmes, dont l'un renvoie à un couple mythique, et l'autre à une commune de Catalogne.

Par ailleurs, le narrateur s'amuse également aux dépens du lecteur friand de détails croustillants, en déjouant ses attentes et en provoquant sa frustration par de brusques interruptions du récit au moment crucial. De même, Jardiel Poncela scénarise fréquemment la réaction, voire l'irritation du narrataire face aux digressions, aux atermoiements, ou aux jeux stylistiques qui lui sont imposés. Il lui arrive même d'imaginer la situation concrète dans laquelle se trouvent les récepteurs de son récit :

> Hubo una pausa, una de esas pausas que tan necesarias son en las novelas para que el lector encienda un cigarrillo y la lectora mordisquee un bombón (*aunque suele ocurrir que la lectora sufre de diabetes y el lector no fuma*)[61].

Grâce à la théâtralisation de l'acte de lecture et au dialogue incessant qui s'établit entre les instances d'énonciation et de réception, le lecteur cesse d'être une composante extérieure du livre pour devenir un acteur dont l'implication dans le processus d'élaboration de l'œuvre est, non seulement reconnue, mais exigée. Sous les dehors d'une littérature facile et divertissante, Jardiel Poncela s'adresse en réalité à un certain type de récepteur fort différent de l'idée que l'on se fait habituellement du consommateur de récits humoristiques. En construisant un « livre-jeu » où la place du lecteur est nettement définie et où l'écriture s'affiche en tant que telle à chaque instant, le jeune écrivain nous invite à un questionnement critique vis-à-vis des artifices de la fiction. Le texte de la trilogie travaille, en effet, à « dénaturaliser » la lecture, à mettre en perspective les conventions du genre romanesque, pour « arrach[er] le lecteur à sa naïveté première

60. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op.cit.*, p. 106.

61. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op.cit.*, p. 172.

ainsi qu'à sa croyance immédiate en l'absolue transparence des signes et des structures[62] ». C'est sur le désir d'une rencontre entre le texte et un lecteur sagace, dont l'investissement intellectuel est constamment sollicité, que repose en grande partie l'édifice de la trilogie.

La trilogie jardielienne est, en réalité, une réaction à la profonde crise que traverse le roman et au désolant constat dressé par Ortega y Gasset au milieu des années 20[63]. À travers cette œuvre de jeunesse, Jardiel Poncela tente d'apporter une réponse à cette angoissante question : « Comment peut-on encore écrire, quand tout a été dit ? ». Le jeune humoriste sait que, s'il est imposible d'inventer quelque chose de vraiment nouveau, on peut toutefois réinvestir la tradition, en considérant les modèles avec un regard neuf, en cherchant des angles nouveaux, des perspectives originales. Avec la trilogie, Jardiel Poncela nous montre qu'il est possible de retravailler le « déjà-dit » et le « déjà-écrit », en agençant les matériaux linguistiques et narratifs selon un ordre différent. Comme le rappelle Élisabeth Delrue, « la littérature […] se nourrit de ses propres formes. L'écrivain pratique alors une écriture de l'intégration de solutions déjà inventées pour faire du neuf en recyclant l'ancien[64] ».

Les romans de Jardiel Poncela se construisent ainsi dans un dialogue permanent entre différentes écritures. Ce sont des miroirs où se reflètent des pans entiers de la littérature. En récupérant certains aspects de la tradition qu'il nous invite à contempler sous un nouvel éclairage, en réécrivant sur le mode parodique les textes des auteurs les plus célèbres, Jardiel Poncela parvient à édifier une œuvre originale qui s'inscrit dans le courant de la modernité. Loin de n'être qu'une œuvre de jeunesse frivole et inconsistante, la trilogie apparaît, non seulement comme une tentative de rénovation de l'écriture romanesque, mais également comme le creuset où s'élabore une nouvelle conception de la création littéraire et où le jeune humoriste forge patiemment son style et son identité. En cela, Enrique Jardiel Poncela se pose moins comme un « écrivant », selon la terminologie de Barthes, que

62. Jean-Michel Yvard, « Métatextualité et histoire », *in* Laurent Lepaludier (dir.), *op.cit.*, p. 45.

63. « Creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último », José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la Novela.* Madrid : Alianza Editorial, 1995, p. 19.

64. Élisabeth Delrue, *Le Roman espagnol entre 1880 et 1920. État des lieux.* Paris : Indigo, 2010, p. 14.

comme un véritable écrivain. C'est là le sens du vibrant hommage que lui rend le professeur José Montero Padilla :

> Había sido escritor y solo escritor, casi hasta sus días postreros, entregado sin pausa al goce –y al sufrimiento– de escribir, leal a sus lectores y a sus seguidores y leal a sí mismo, fiel a sus convicciones y compromisos artísticos, a sus afanes y conciencia de innovador[65].

65. José Montero Padilla, *Literatura y vida en Madrid*. Madrid : Rubiños, 1999, p. 160.

ESCRIBIRSE Y (RE)CREARSE EN LOS NUEVOS REALISMOS: *CÓMO VIAJAR SIN VER* DE ANDRÉS NEUMAN

Álex Marín Canals
Universidad de Alcalá – Université de Bourgogne

La figura del escritor en la obra es una imagen que podríamos considerar típica de la Posmodernidad. A diferencia de otras épocas, en que la historia o el personaje ocupaban el centro de atención, en la narrativa española actual podemos detectar un desplazamiento hacia la figura del propio autor o del escritor, ya sea escribiendo o reflexionando sobre una obra (como ocurre en el caso de Ricardo Menéndez Salmón en *El corrector*[1]) o, simplemente, recuperando ciertos momentos de la vida (*Viajes con mi padre*[2], de Luisa Castro). Es en este tipo de narrativa de género autobiográfico en el que las narraciones hacen especial hincapié en torno a la figura del escritor y las distintas problemáticas que se plantean en torno a este. A saber, ¿es el escritor el protagonista de su historia o una simple recreación de la misma? ¿No es una construcción discursiva y, por tanto, una caricatura del ser real?

Dentro del género autobiográfico encontramos distintos tipos de «novelas del yo[3]», entre los cuales podemos destacar el denominado

1. Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*. Madrid: Seix-Barral, 2009. El protagonista es un corrector que reflexiona sobre la propia realidad y la novela que está traduciendo (*Los demonios*, de Dostoievsky) a la vez que se suceden los atentados del 11-M.

2. Luisa Castro, *Viajes con mi padre*. Planeta: Barcelona, 2003. La novelista describe un periodo de su vida (de los quince a los dieciocho años) como si fuese una novela de aprendizaje o *bildungsroman*. Los primeros pasos que anduvo para ser escritora.

3. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2013.

«diario de viajes». *A priori*, un diario de viajes es una relación de peripecias y reflexiones de las que un narrador homodiegético es escritor (depende del texto y la intencionalidad del mismo) y da cuenta de ello en una serie de entradas ordenadas de manera cronológica. La obra resultante es un testimonio de lo factual: el diario de uno o varios viajes. Uno de los diarios de viajes más representativos de la literatura española actual es el de Andrés Neuman, titulado *Cómo viajar sin ver*[4] (2010). Este texto focalizará nuestra atención en la medida en que nos resulta pertinente para observar cómo se evidencian las figuras del autor y del escritor en la obra y de qué manera se escribe en la actualidad en este tipo de narraciones.

Las relaciones peculiares en esta obra entre las distintas figuras del Andrés Neuman escritor, actante, autor, nos obligan a reflexionar previamente sobre las diferentes manifestaciones de este en el texto. Distinguimos la figura del escritor en la medida en que la obra juega a introducir distintos niveles narrativos y confundir la figura del escritor, el autor y el actante. En este caso, el escritor es el firmante del libro y el que escribe; el autor es el responsable del texto –en la introducción y el desenlace el narrador es el autor, que a su vez ejerce de escritor, tomando el control de la obra para explicar sus propuestas–; y el actante es el que padece las acciones, también remite a la figura de Andrés Neuman por los elementos empíricos y porque se le describe escribiendo aquello que leemos. A veces uno (escritor-autor-actante) protagonizará un nivel diegético, pero todos remitirán de algún modo al Neuman que escribe.

RELACIÓN ENTRE AUTOR, NARRADOR, PERSONAJE

Antes de entrar a analizar el texto como producto en que se evidencia la figura del escritor en la obra, y cómo este actúa ante ella –de qué modo la escribe, repiensa, da por concluida, y profundizando en la idea de novela del yo–, cabe destacar la relación que se establece entre la figura del escritor (por un lado, como discurso extratextual, por otro lado, como figura del que escribe), del autor (como narrador) y del personaje (actante) en esta representación de las novelas del yo. En este caso, las tres identidades refieren a un mismo hombre, Andrés Neuman.

Encontramos reunidos en el diario de viajes a tres Andrés Neuman: el escritor empírico que firma el libro y cuya vida pública podemos conocer

4. Andrés Neuman, *Cómo viajar sin ver*. Alfaguara: Madrid, 2010. Edición ebook.

a poco que busquemos información. Estas señas servirán de tropos referenciales al discurso. El Andrés Neuman-diarista narrador, que es el que escribe el diario y reflexiona sobre la realidad, la propia escritura y, en consecuencia, «crea» el libro resultante que leemos. Este segundo Andrés Neuman describe los actos del tercero: el yo, el Andrés Neuman actante-protagonista que experimenta las acciones referidas.

Tradicionalmente, en las novelas del yo, el contrato de lectura[5] propone una identificación frágil entre autor-narrador-protagonista. Este contrato se basa en la aceptación de que las tres figuras se corresponden a la misma, o una idea de esta. En este caso, a que los tres niveles narrativos son protagonizados por Andrés Neuman. El escritor hispanoargentino solventa las posibles confusiones o desconfianzas en este pacto mediante la *addenda* de metadiscursos referenciales propiciando lo que, resumidamente, K. Hamburger[6] llama «elementos de realidad[7]», discursos que proponen la dicción del yo como un anclaje entre verdad y escritura. La gira latinoamericana por su novela anterior es un elemento de realidad que todo lector puede conocer, lo mismo que los sitios visitados y otros discursos que detallaremos más adelante como la evolución de la Copa América de fútbol y las distintas maneras de ver y vivir este deporte en los distintos países.

Cómo viajar sin ver no es una narración que cuestione los límites entre discurso-personaje-*mimesis* (imitación o copia de la realidad) enfrentada a la *poiesis* (recreación); no estamos ante un relato que fluctúa entre la autobiografía y la autoficción; la propuesta del texto es mostrar al narrador recreando una parte de la realidad a medida que la experimenta y observar cómo la repiensa a través de discursos secundarios. *Cómo viajar sin ver* no plantea la problemática del ser (¿es o no es el Andrés Neuman real?) sino el interés de la obra, y por la obra, de capturar unos fragmentos de lo real en el propio taller del escritor.

En torno a la figura del autor Andrés Neuman, se reorganiza la realidad parcial, pretendidamente elusiva, y este recurso de narrar de este modo –el

5. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

6. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1957.

7. Entendemos por «elementos de realidad» aquellos sucesos y descripciones esperables y predecibles en la realidad, que refuerzan la convicción lectora de que eso que cuenta el «yo de origen» en este caso puede ser verificado en la vida real, fuera del texto. Son más sencillos de detectar en las obras referenciales porque el yo-narrador responde al autor y el lector no tiene por qué desconfiar de ellos en este caso. Hamburger considera que todo relato homodiegético es un relato real que contiene elementos de realidad.

de esquivar esta realidad no cayendo en la voluntad de referirlo todo–, nos permite comprobar cómo se forja el escritor en su propia obra, cómo nace una imagen del yo, de su obra (el producto final) y de lo que piensa de esta a medida que la va escribiendo[8].

Cómo viajar sin ver es un texto que parodia el diario de viajes. Es el resultado del periplo latinoamericano del autor durante la gira de presentación del premio Alfaguara de novela 2009, *El viajero del siglo*. El escritor Andrés Neuman interviene en la introducción y la conclusión de la obra para explicar su poética. En la introducción, titulada «Bienvenida: Cómo viajar sin ver», escribe:

> La idea consistía en tomar notas literalmente al vuelo. Si viajaba volando, así debía escribir. […] No forzar la escritura sino adaptarla a ese tiempo, a los tiempos. Así, la forma del viaje y la forma del diario serían idénticas. (Posición 31)

Primero, cabe observar que la introducción es una «bienvenida» y, a continuación, se nos detalla el lugar: bienvenida al libro que tiene el lector entre las manos, a los entresijos de la creación. La obra resultante será producto de una segunda figura, un Andrés Neuman-narrador. Este primero, el escritor que reflexiona sobre la obra, que ofrece su carga referencial a partir del discurso extratextual[9], da la bienvenida al inicio de la lectura, asentando así las bases y acuerdos de esta. No solo es un diario de viajes sino que además va a ser un diálogo entre los distintos Neuman para capturar una interpretación de la realidad. Un diálogo con el lector también. Por eso justifica su propuesta estética desde el principio, para que el lector no se pierda y participe en la creación de la obra adentrándose en su juego de niveles diegéticos. Después, ya en el texto citado, el escritor constata que su narración no seguirá un modelo concreto, sino que se

8. En realidad, esta sería una constante en las distintas manifestaciones del Realismo español actual (desde el año 2000 hasta hoy, aproximadamente). En adelante, denominaremos a las nuevas maneras de hacer Realismo, a falta de un nombre que las delimite y estudie (por el momento) como Nuevos Realismos. En los Nuevos Realismos, la figura del escritor firmante del libro se introduce en el texto en las novelas del yo para corregir, repensar, analizar el discurso y a sí mismo con el objetivo de que el texto siga anclado a «la realidad».

9. Utilizamos «extratextual» para referirnos a la figura del escritor Andrés Neuman real, la persona que firma el libro y al personaje que ejerce el acto de escribir. Extratextual porque designa la realidad ajena al texto, aquello que servirá de elemento referencial a la obra en los momentos en que las circunstancias parezcan «invención» o ficción. La figura del escritor es evocada por el narrador en distintos encuentros como una suerte de discurso realista.

adaptará al tiempo (las cuestiones filosóficas y discursivas que trataremos más adelante) y la realidad-factual (el tipo de viaje, sinónimo de la manera de vivir). Por tanto, no estamos ante un diario de viajes al uso, como podrían ser los diarios de Camilo José Cela (por ejemplo, *Viaje a la Alcarria*[10]) sino ante una parodia de este. Si el diario de viajes presenta o remite a las observaciones y vivencias del narrador-escritor, el Neuman extratextual reflexiona en este *incipit* acerca de qué va a hacer exactamente a lo largo de las siguientes páginas. Del mismo modo, durante la narración repensará constantemente la relación de la escritura, el texto y la realidad propuestos en el inicio. Sin abandonar el principio, y al hilo de esta premisa genérica, reflexiona sobre toda su creación pasada evidenciando su poética. Expone: «más que el propio argumento, antes de escribir un libro procuro pensar su tono, escuchar su posible lenguaje» (Posición 31). Lo que indica que la forma y el contenido ya están decididos previamente: el escritor sabe cómo quiere escribir su libro, de qué manera. Lo que leemos es el resultado de esta premeditación:

> Imaginé entonces un diario saltarín, narrado desde un punto de observación reducido, hecho de entradas sintéticas. Una situación, una nota. Una nota, un párrafo. Jamás habría puntos y aparte en el interior de las entradas. Jamás habría pausas intermedias. Ya no viajamos así. No miramos así. (Posición 31-39)

Para Neuman, *Cómo viajar sin ver* no es, pues, más que el resultado de adaptar un género (el diario de viajes de las novelas del yo) formalmente: entradas sucintas con lo poco que ha vivido, visto, etc. Siguiendo con su presentación, habla de la hibridación de géneros, necesaria en su texto, porque:

> lejos del reportaje de fondo, me interesaba buscar un cruce entre la micronarrativa, el aforismo y la crónica relámpago. Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. (Posición 39)

Esto es, no seguirá todas las convenciones del diario de viajes sino que este es un pretexto para amalgamar recursos que favorezcan la construcción de la obra tal y como la ha pensado escribir. Resulta curiosa esta afirmación porque, además de mostrarnos al escritor escribiendo sobre su propia

10. Camilo José CELA, *Viaje a la Alcarria*. Barcelona: Destino, 1948.

narración y alumbrando la manera en que la escribe, reflexiona sobre los problemas que surgen en el relato factual asumiéndolos y proponiendo una solución ante la imposibilidad de ser verdaderamente referencial: solventará la falta de elementos referenciales siendo parcial, voluntariamente sesgado. Aquí nos topamos con el primer problema discursivo que tiene la novela española realista actual: la imposibilidad de ser realista (*mimesis*) sin elaborar un discurso (*poiesis*). El género utilizado no será más que una excusa para recrear una visión de la realidad. Prescindirá de él cuando no le sirva. Esa realidad parcial antes referida no deja de ser evidenciada por el escritor, que la toma como seña y parodia de los límites del propio género. El escritor no puede explicar la realidad, ni desea hacerlo, pero utilizará la estructura genérica del diario de viajes para mostrarnos que no puede más que dar *una* imagen de lo real. Está comprometido con una idea concreta: la fijación a vuelapluma de lo que intelectualmente siente un viajero (en este caso, el escritor) al visitar una serie de países en una gira de presentación de un libro, lo mismo que no desea alejarse de lo referencial aunque esto provoque en el lector una sensación de que aquello que lee es ficción. De este modo, Andrés Neuman (escritor) choca con su tiempo y las exigencias y retos de la posmodernidad, al intentar escribirse a sí mismo en las distintas entradas del diario. Queriendo dar una imagen de la realidad experimentada y de lo que supone una gira de promoción, la figura del autor se inscribe en la corriente realista.

Realismo intencional y «nuevos realismos»

De entre los tres tipos de realismo que propone Darío Villanueva en su obra *Teorías del realismo literario*[11], Realismo Formal[12], Realismo Genético[13] y Realismo Intencional[14], el que se ajusta más a la operatividad en los

11. Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014.

12. El Realismo Formal consiste, *grosso modo*, en la creación del realismo tradicional. La forma narrativa estructuralmente realista. Por ejemplo, las novelas de Balzac o Benito Pérez Galdós.

13. El Realismo Genético es una evolución del realismo formal. Si este era una construcción concreta que el lector decodifica como realista, como su nombre indica, el realismo genético busca generar un discurso copiando el modelo original para crearlo. Copiar la realidad al natural, crear un mundo idéntico e inventar un lenguaje que lo vehicule.

14. El Realismo Intencional consiste en una voluntariedad de ser realista del autor y una lectura del texto en clave realista. Por ejemplo, *La mano invisible* de Isaac Rosa (2011),

«Nuevos Realismos» y, concretamente, a *Cómo viajar sin ver*, es el realismo intencional. Este se define como el intento de construir un discurso referencial a partir de la voluntad narrativa y la comprensión del lector. Parafraseando a José-Carlos Mainer en su libro *La escritura desatada*[15], una novela escrita durante la Grecia clásica que describa una vuelta al mundo, para la cultura griega sería un texto maravilloso porque se desconocía la esfericidad del planeta, pero para un lector del siglo XXI sería un texto realista. El realismo intencional se describiría, pues, como el producto entre un autor que voluntariamente se inscribe en una corriente estética realista y el lector, que comparte los códigos empleados por este para descifrar el texto como producto realista.

En el caso que nos ocupa, *Cómo viajar sin ver* es una obra que se inscribe en los «Nuevos Realismos» porque aprovecha –se reapropia[16]– de un género como el diario de viajes para parodiarlo, utilizando todos los recursos de la literatura que favorezcan su discurso, y que no necesariamente respondan a las características del diario de viajes, con la intención de escribir un texto que dé una imagen de la realidad. Este es otro de los motivos por los que el escritor se describe en la obra, esto es, trabajando (en orden, lo vemos reflexionando sobre la obra, interpretando la realidad, leyendo y comentando textos ajenos, repensando su narración «en marcha») y no viviendo todas las peripecias de manera pormenorizada. Si describiera una narración típica de encuentros y desencuentros, no sería suficientemente referencial, parecería una fabulación por lo distintas que son las realidades de los países visitados.

El compromiso ético del autor realista en la Posmodernidad da pie a replantearse los discursos referenciales tradicionales. Resumidamente, Joan Oleza[17] explica la aparición del realismo postmoderno[18] de la siguiente

novela que trata del mundo del trabajo y los mecanismos de la telerrealidad.

15. José-Carlos Mainer, *La escritura desatada*. Madrid: Temas de hoy, 2000.

16. Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

17. Joan Oleza, «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*. nº 3, 1993, p. 113-126. Y «Un realismo postmoderno», *Ínsula* nº 589-590. *El espejo fragmentario*, 1996, p. 39-42.

18. Joan Oleza plantea la problemática del resurgimiento de la corriente realista que él denomina «Realismo Posmoderno» y lo categoriza en decenas de manifestaciones diferentes. Como trabajos germinales para el estudio del Realismo, los planteamientos de Oleza conducen al análisis del Realismo de los años ochenta y noventa. Los «Nuevos Realismos» surgen

manera: en una época de no sometimiento a las reglas, rigideces o moldes dictados por la tradición, en el tiempo en que se asume la imposibilidad de ser referencial porque la realidad se construye con el lenguaje, y el lenguaje propone una (re)creación (*poiesis*) más que una representación (*mimesis*) de lo factual, los escritores del realismo postmoderno tuvieron que inventar nuevas maneras de acceder a la realidad. La evolución de estos mecanismos descritos y catalogados por Oleza en sus estudios da como resultado una nueva relación más autoconsciente y, en consecuencia, el surgimiento de lo que denominamos los «Nuevos Realismos». Los autores de los «Nuevos Realismos» asumen voluntariamente una tradición sin la necesidad de limitarse a una escritura modélica concreta. Se enfrentan, pues, a la imposibilidad material de describir la realidad.

Si las creaciones literarias son productos verbales autónomos, desligados de una representación objetiva de lo real, para el escritor de los «Nuevos Realismos» la posmodernidad es la época en que toda hibridación está permitida. La tradición en la posmodernidad existe para ser parodiada. En esta coyuntura, los Nuevos Realistas se inscriben voluntariamente en una corriente literaria concreta asumiendo la imposibilidad de poder referir la realidad, pero sí queriendo apuntarla o tratando de ofrecer un esbozo de la misma.

Cómo viajar sin ver

Habiendo explicado que la introducción del texto es, en realidad, una reflexión sobre el propio texto y su construcción, y tras haber contextualizado la obra dentro de los parámetros del realismo intencional y los «Nuevos Realismos», nos queda reflexionar a propósito de *Cómo viajar sin ver* en sí misma con el objetivo de observar cómo se construye una obra en marcha y de qué manera se evidencia el escritor en ella.

Como hemos referido anteriormente, el texto consta de una introducción («Bienvenida: Cómo viajar sin ver») y una conclusión («Despedida: Escribir causa viajes») que proponen un diálogo con el lector. El Andrés Neuman-escritor reflexiona sobre el propósito de la obra y sobre el resultado de la escritura. El grueso central consta de diecinueve capítulos, uno por cada país que visita. Todos ellos se inician con un epígrafe nuclear, por ejemplo: «Caracas, el caballo ante el espejo», «Guatemala, balas y barriletes»

como evolución lógica del Realismo propuesto en estos dos estudios con un componente de radicalización que se denota en la autoconciencia del escritor y la hibridación de géneros.

en el que se resumen la ubicación geográfica (el país del que hablará) y un suceso o reflexión que se irá resolviendo a lo largo de los párrafos sueltos del capítulo (las entradas del diario). A su vez, dentro de cada una de las diecinueve partes, el narrador reflexiona sobre la realidad del país a través de los discursos intermediales (la televisión, la prensa, etc.) y los metadiscursos propiamente dichos (como la irrupción crítica en el texto, las citas de los escritores representativos de cada país y sus, a veces, disertaciones sobre los fragmentos). Esto contribuye a que el escritor, experimentador en primera instancia, se nutra de las vivencias, sentimientos y lecturas que, posteriormente, se incluirán en la escritura de las distintas entradas del diario.

Así como la realidad no puede ser referida *per se* y solo lo fragmentario puede dar una impresión de conjunto, una visión de lo referencial, Neuman es consciente de que no puede existir la profundidad en lo apresurado. De este modo, las entradas del diario esquivan lo factual, no sirven para autodescribirse a sí mismo (cosa que refuerza el argumento de esquivar el objetivo de los diarios de viajes, copiando su estructura pero no el contenido). El escritor emula con los apuntes y anotaciones el conocimiento progresivo que va adquiriendo de la realidad, y lo interpreta a medida que se desarrollan los capítulos. No es un texto que se fije en lo factual sino que lo aprovecha para reinterpretar lo vivido y moldearlo acorde con el tipo de realidad que maneja el escritor y su obra. Como afirma Geneviève Champeau:

> el viaje es más mental y cultural que físico; el viajero está antes que todo presente por su postura afectiva e intelectual; descripción y narración se supeditan a una organización temática del relato y este es más interpretativo que documental[19].

Es un testimonio intelectual, como advertimos: una parodia del diario de viajes por el simple hecho de que no puede, ni siquiera desea, reseñar y consignar todo lo que ve. El texto se supedita a la organización temática del relato. Y a través de esta, accedemos a la realidad más o menos vertiginosa, y sesgada, que vive el protagonista.

Andrés Neuman escritor escribe en su diario a propósito de un Andrés Neuman público que escribe sobre su día a día pequeñas reflexiones,

19. Geneviève Champeau, «El comentario en el relato de viaje. *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina y *Cómo viajar sin ver* de Andrés Neuman», Congreso de ALCES XXI, Soria, Julio 2015, inédito. p. 11-12.

captura momentos, fragmentos de lecturas o de conversación. Este discurso extratextual que es Andrés Neuman en la obra –porque ofrece los datos verificables que permiten rastrear la veracidad de algunos sucesos descritos– se identifica con el personaje público y real por una serie de características conocidas (de origen argentino, su labor de escritor y el motivo por el que está viajando, por ejemplo) que le permiten meditar sobre la obra a medida que la escribe –por ejemplo, en condición de medio español, o medio latinoamericano, puede escribir o abordar de un modo u otro la realidad a la que se enfrenta con los latinoamericanos–: la perspectiva argentina o la española. De este modo se organizan los niveles diegéticos de la obra. Primero, la realidad «objetiva[20]»: el escritor; segundo, el mundo propuesto por el narrador: un lugar realista, fácilmente reconocible no solo por los títulos de capítulo y algunas peculiaridades reseñables de cada país (cómo se comportan los paceños, por ejemplo), así como los metadiscursos que sirven de tropos referenciales (los medios de comunicación). Es en este nivel intermedio en el que Andrés Neuman reflexiona sobre la propia obra a lo largo del proceso creativo. Además de narrador y teórico, Neuman ejerce de crítico literario al introducir en cada capítulo fragmentos de textos representativos de cada país, este es un modo de escribir a través de la apropiación textual ajena.

Escribirse y reescribirse en *Cómo viajar sin ver*

Por un lado, hemos visto al escritor enfrentarse al texto como una obra en marcha, ahora veamos cómo se articula en la obra propiamente dicha. Observemos cómo el escritor, dentro de la propia narración, se construye a sí mismo trabajando y recrea la realidad para ver el modo en que hace verosímil su propio testimonio de una escritura en marcha con una entrada del «diario de viajes»:

> Tras el despegue, nuestro avión tarda en estabilizarse. Nos balanceamos mientras ascendemos. Como hay una cámara instalada en el exterior del aparato, no puedo evitar mirar nuestro propio vaivén en los monitores: el avión parece el Cristo Redentor de Río de Janeiro tirándose por un barranco. Lo miro, nos miro, con una mezcla de nerviosismo y desdén, como si se tratase de la emisión de un accidente ajeno. Al girar la cabeza, leo en la portada de *El País* de

20. Entendemos por realidad «objetiva» la realidad extratextual, aquella que puede ser cotejada mediante la información que podemos localizar a poco que busquemos.

> hoy, 27 de junio de 2009, las declaraciones del presidente Zapatero: «La crisis ha sido un *Aterriza como puedas*[21]». Es una tranquilidad que él ya haya aterrizado. (Posición 97)

Contextualicemos: como se ve en el subcapítulo (las entradas del diario responden a un solo párrafo), Andrés Neuman está en el avión que lo llevará a Latinoamérica. El narrador y el protagonista miran a una cámara y ven el avión. En el avión está Neuman escribiendo lo que leemos, pues se dice en el inicio que las notas no están retocadas y que lo escrito responde a lo inmediato. Al girar la cabeza y perder de vista su propia imagen (o la idea de la misma), Neuman-actante lee una noticia (discurso intermedial) que nos indica el día del vuelo («hoy, 27 de junio de 2009»), quién es el presidente del país del que parte (José Luis Rodríguez Zapatero, presidente del gobierno de España) y una frase a propósito del contexto global en el que se mueve: la crisis económica. Dentro del testimonio del presidente encontramos una alusión intertextual a una película de humor –*Aterriza como puedas*– que adquiere significación en este contexto refiriéndose a la propia realidad del narrador (está volando y tiene miedo). La última frase es una manera de fusionar los discursos intermediales que indican al lector dónde y cuándo se escribió la entrada del diario con la «situación vital» del narrador y del protagonista. Es un pequeño chascarrillo: burlándose de Zapatero evalúa la suerte del viajero que todavía no ha aterrizado.

Una vez descrita la entrada, observemos cómo se construye la escritura: en la primera parte del párrafo tenemos la narración o descripción parodiada de los diarios de viajes, en la segunda («leo en la portada…»), una serie de tropos referenciales, una cita que incorpora un elemento intertextual y paródico, haciendo alusión al propio viaje: *Aterriza como puedas*. La última frase responde a una reflexión del escritor sobre el periplo interior y la realidad exterior anteriormente descrita. El taller del escritor ofrece en esta obra una suerte de matrioska constante: un nivel narrativo dentro de otro de corte referencial y un inserto humorístico que reúne discurso y factualidad en una suerte de parodia del mismo género.

Cuanto más irreales parecen los actos referidos en el diario (en este caso, que en 2009 el presidente del gobierno de España asimile la crisis, que todavía sufrimos, a una broma, es decir, que el propio presidente de un país no sepa lo que está ocurriendo a nivel global, en la realidad), más suspicacias despierta en el narrador. Invariablemente, este unirá vivencia y reflexión

21. Traducción al español del film *Airplane* de Jim Abrahams, David y Jerry Zucker, 1980.

mediante una coletilla, un inserto, a veces crítico –como ocurre aquí– pero sin perder nunca el distanciamiento que ofrecen los dos niveles narrativos (autor-narrador, personaje). De este modo, con la ironía del comentario metacrítico se fusionan por lo general realidad y metadiscurso. Neuman escribe: «Es una tranquilidad que él ya haya aterrizado» para referirse a su propia suerte (lo está pasando mal, acaban de despegar, le faltan horas para aterrizar) y criticar a los que no saben lo que está ocurriendo. En este caso, una de las máximas autoridades del país.

Conclusiones

Circunscribiéndonos al tema del coloquio, el escritor en la obra se escribe y reescribe a través de una serie de niveles discursivos muy concretos: la realidad extratextual, la realidad experimentada que se describe, la reinterpretación de la misma y la reconstrucción de manera parcial e intelectual a lo largo de todo el texto. La gracia de este texto que aúna multitud de niveles diegéticos está en que todos responden a una reflexión sobre los límites de la interpretación de la realidad a través de la escritura, y la reescritura.

Como se ha dicho, *Cómo viajar sin ver* es un texto que parodia los diarios de viajes porque en la actualidad resulta imposible retomar un discurso tradicional y seguirlo sin que resulte impostado o poco verosímil. Debido a la autoconsciencia narrativa de los escritores de los Nuevos Realismos, el autor no pretende referir una historia real completa porque sabe que no puede describir la realidad. Se dedica a elaborar una interpretación, y ni tan siquiera eso, del proceso de viajar y escribir.

El escritor en la obra adquiere un sentido total en los «Nuevos Realismos» porque escribir en la actualidad un texto realista necesita de un elemento referencial que fije el texto. Este es el principal escollo con el que se topan los escritores de los «Nuevos Realismos». Una manera de sortear esta problemática es introducir la figura del escritor en la obra para dotar al discurso de elementos empíricos y extratextuales suficientes que anclen el texto a la realidad. El escritor del texto analizado reflexiona sobre la construcción textual lo mismo que sobre la veracidad de lo relatado. Y el protagonista vive las peripecias que serán posteriormente –en el caso del diario se entiende que cuasi simultáneamente– escritas y repensadas.

A tenor de lo observado, debido a la imposibilidad de narrar la realidad *per se*, los «Nuevos Realismos» trabajan en dar una imagen de ella,

o construir estructuras que aproximen lo referencial al lector. Para ello, tienen que apropiarse y repensar estructuras discursivas clásicas. En el caso de *Cómo viajar sin ver*, Andrés Neuman opta por apropiarse de los diarios de viajes y repensarlos de modo que acaban siendo adaptados a los tiempos que corren, de globalización y prisas. No verá los museos, pero mirará una parte de la realidad. Como esta parte siempre será insuficiente, tanto para el autor como para el lector, se las ingenia para ser él mismo un protolector, un crítico si se quiere ver así, que comenta a medida que consigna. El realismo intencional justifica esta decisión obedeciendo, asimismo, a los tiempos que corren: no solo tiene que existir una forma realista, la voluntad de describir lo real, el lector posmoderno debe ser capaz de captar esa intención y jugar el papel de «suspender la incredulidad». El escritor en la obra, en este caso, Neuman viajando, explicando lo poco que percibe y repensándolo después desde distintas ópticas en distintos niveles diegéticos, da como resultado y por lo general, una obra representativa del hacer de los «Nuevos Realismos» en la temática del escritor en la obra.

Para concluir, el último capítulo del libro lleva por título: «Despedida: escribir crea viajes». Esta frase alude a la idea de que escribir es recrear, revivir. Lejos de las múltiples interpretaciones que ofrece esta sentencia, nos interesa el motivo último de *Cómo viajar sin ver* y del coloquio: el escritor en su laboratorio. Escribir crea, recrea, el periplo del propio escritor. En este caso, del escritor que ha viajado por Latinoamérica escribiendo las impresiones sobre Latinoamérica es evidenciado a lo largo de todo el texto hasta llegar al final del viaje en forma de despedida y reflexión sobre todo el trayecto escrito. La obra resultante es la culminación de ese proceso que lleva a cabo el escritor con la escritura, explicitado.

CUANDO ESCRIBIR ES TRADUCIR: *EL VIAJERO DEL SIGLO* DE ANDRÉS NEUMAN

Geneviève Champeau
Université Bordeaux Montaigne

En *El viajero del siglo*[1], no hay personajes de escritores, en cambio, sí, traductores vectores de un metadiscurso sobre la escritura y la concepción de la obra literaria. La traducción y la creación literaria son dos actividades indisociables para el escritor hispano-argentino Andrés Neuman. Lo expone rotundamente una cita de su diario de viaje *Cómo viajar sin ver*:

> «Una traducción», leo en la introducción a la reedición de Poe, «se mantiene, a la misma vez, lo necesariamente cerca y lo precisamente a distancia de su objeto de trabajo para recrearlo en otra lengua». Se me ocurre que esa misma consigna sería deseable para cualquier literatura escrita en lengua materna. Mantenerse cerca y lejos de un idioma para crearlo de nuevo (*CVSV*, p. 193)[2].

Trasladar un texto de una lengua a otra o inventar un lenguaje literario a partir de la lengua materna, se definen por una misma metáfora espacial, una tensión entre cercanía y distancia. Dos términos clave para entender la poética de Neuman son *traducir*, del latín «*tradūcĕre*» y su casi sinónimo *tránsito*, del latín «*transīre*», que indican la idea de frontera más la de pasaje. Traducción y creación son dos maneras complementarias de explorar la dinámica generada por la frontera como zona de transacción.

1. Andrés Neuman, *El viajero del siglo*. Madrid, Alfaguara, 2009, citado por la edición de bolsillo. Madrid, Punto de lectura, 2010. Se citará en el texto por *EVS*.

2. Andrés Neuman, *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*. Madrid. Alfaguara, 2010. Se citará en el texto por *CVSV*.

La novela *El viajero del siglo* (premio Alfaguara 2009) permite examinar cómo el «*tradūcĕre*» afecta el estatuto del escritor en el campo literario, cuestiona la noción de literatura nacional y consagra la productividad de la diferencia. Una circunstancia biográfica, el que el escritor haya emigrado de Argentina a España a los trece años, motiva una relación peculiar con la propia lengua y se convierte en una poética del tránsito, o sea de la conexión.

Traducción y autoría

Andrés Neuman es un escritor polifacético, a la vez poeta, novelista, cuentista, autor de aforismos, ensayos, antologías de cuentos, así como traductor de poemas del alemán y del inglés[3]. Paratexto y peritexto autorial, así como la voz de los personajes de ficción, nos informan sobre la práctica de la traducción (dos personajes de la novela, Hans y Sophie, como el mismo autor, traducen en efecto poesía), mientras que un libro de aforismos titulado *Barbarismos* define el término *autor* como «seudónimo del traductor[4]». Autor y personajes insertan la traducción en una triple circulación transgenérica, intersemiótica y transdiscursiva que configura un campo literario poroso en el que se intercambian y superponen los papeles de lector, traductor y escritor.

Circulación transgenérica

La novela *El viajero del siglo*, procede de la traducción por Neuman, en 2003, del *Viaje de invierno* del poeta romántico alemán Wilhelm Müller (1824)[5] que el escritor descubrió de niño por los *lieder* de Frantz Schubert (1827)[6], obra musical favorita de su madre. *El hombre del siglo* prolonga los últimos versos del poemario de Müller dedicados al encuentro de un viajero y de un organillero:

3. Además de la obra alemana de la que vamos a tratar, tradujo del inglés *The Shadow man*, *El hombre sombra* de Owen Sheers, Valencia, Pre-Textos, 2016.

4. Andrés Neuman, *Barbarismos*. Madrid, Páginas de Espuma, p. 17.

5. Wilhelm Müller, *Viaje de invierno*, versión de Andrés Neuman. Barcelona, El Acantilado, 2003. Edición bilingüe. Se citará en el texto por *VI*.

6. «[…] tocaba, escuchaba, hablaba con mi padre de Franz Schubert. En la casa sonaban las canciones de Schubert, sobre todo el maravilloso ciclo titulado *Viaje de invierno*. Aprendí de memoria esas canciones sin saber qué decían, qué personajes las cantaban», Andrés Neuman, «Discurso de recepción del Premio Alfaguara: Ficticios, sincronizados y extraterrestres», *El viajero del siglo*, *op. cit.*, p. 537.

Viejo extraño, ¿debiera
Quedarme yo contigo?
¿Querrás seguir mi canto
Al son de tu organillo? (*VI*, p. 79)

Viajero y organillero pasan a ser los protagonistas de la novela que relata, a lo largo de más de quinientas páginas, la estancia del viajero Hans en Wandernburgo, una ciudad de la Alemania oriental, en 1827. Por otra parte, este extenso relato amplifica dos versos que encabezan otro poema de Müller: «Extranjero he llegado, / extranjero me voy» («Buenas noches», p. 27). El diálogo intergenérico abarca también el teatro cuando los miembros del salón literario de Sophie interpretan fragmentos de *Guillermo Tell* de Schiller y de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (*EVS*, p. 357-359 y 439-441), repartiéndose los papeles de tal modo que los personajes lectores interpretan su propio papel en la novela y los fragmentos teatrales «traducen» las relaciones entre los personajes de la ficción, independientemente del origen nacional de las obras.

Circulación intersemiótica

Una circulación intersemiótica completa el diálogo intergenérico. Literatura y música se compenetran en la novela. Del mismo modo que, a la hora de traducir los poemas de Müller, Neuman opta por un «criterio solidario con la música, más poético que filológico[7]», el objetivo de sus personajes traductores es que los poemas traducidos *suenen* bien. Paralelamente, la música metaforiza la creación literaria: el organillo es una caja de historias que el viajero se lleva consigo cuando abandona Wandernburgo[8].

La novela establece, además, un diálogo entre literatura y pintura. En el salón literario de Sophie, Hans observa «un cuadro que mostraba a un caminante de espaldas en un bosque con nieve, perdido o quizás marchándose, y un cuervo posado en un tronco» (*VDS*, p. 59). Este cuadro alude al poema de Müller titulado, precisamente, «El cuervo»: «Desde que dejé el pueblo / me ha seguido este cuervo; / sin cesar vuela y vuela / en

7. «Noticia sobre el texto y las versiones», *Viaje de invierno*, *op. cit.*, p. 19.

8. Y cuando, en el metadiscurso, Neuman evoca la muerte de su madre durante la redacción de la novela comenta: «que la manivela de aquella historia debía seguir girando» porque hay más amor en cantar que en callar («Discurso de recepción del Premio Alfaguara» reproducido en *VDS*, p. 538. Observamos que el perro del organillero se llama Franz, como Schubert).

torno a mi cabeza» (*VI*, p. 51). Como los cuervos, el caminante solitario, de espaldas, es también un motivo pictórico recurrente del pintor romántico Friedrich, pintor de cabecera del escritor (*EVS*, p. 559). En 1922, pinta un cuadro titulado «El árbol de los cuervos[9]», aunque la obra aludida es «El cazador en el bosque» (1813, colección particular) reproducida en la cubierta de la traducción holandesa de la novela. Neuman aspira a «obtener un género absoluto, resultante de todos los géneros: una escritura potencialmente omniexpresiva[10]».

Circulación transdiscursiva

De la traducción a la creación, el diálogo intertextual rebasa los límites de la literatura para abarcar otras instancias del campo literario. *El viajero del siglo* es también un libro transdiscursivo que presenta, al menos en la edición de bolsillo[11], la peculiaridad de juntar una novela y varios epitextos no ficcionales consecutivos a la obtención del premio: discursos acerca de la obra que se sitúan normalmente fuera de ella, pero que, de peritextos se convierten en este caso en paratextos. Un epitexto/paratexto editorial reproduce dos documentos relativos a la organización del premio Alfaguara; un epitexto/paratexto autorial reúne unas «Notas sobre las traducciones», el «Discurso del Premio Alfaguara» pronunciado por el autor, comentarios autoriales de genética textual, y entrevistas al escritor. Concluye la serie con tres artículos de crítica literaria de Santos Sanz Villanueva, Miguel García Posada y Vicente Luis Mora. Esta mezcla de discursos de estatutos distintos vuelve porosa las fronteras entre diferentes etapas de la vida de la obra y distintas instancias porosas que *inter*actúan en el campo cultural.

La traducción como «versión»

La red de conexiones cuyo centro es la obra se precisa cuando leemos en la portada del *Viaje de invierno*: «versión de Andrés Neuman». El escritor aprovecha la ambigüedad semántica del término que, según María

9. Cuadro conservado en el museo del Louvre.

10. Andrés Neuman, *El equilibrista (aforismos y microensayos)*. Barcelona, El acantilado, 2005, p. 88.

11. Hace falta precisar que la iniciativa no es exclusivamente del autor sino de la editorial. Sin embargo, cuando le comenté al autor el interés de estos anejos, en sintonía con su poética de la circulación y la conexión, manifestó su interés por una generalización del procedimiento a otras ediciones (Montpellier, 24/03/2016).

Moliner, significa tanto «acción de traducir un texto» de una lengua a otra como «cada una de las formas que tiene una narración hecha por distintas personas, distintos autores» y también «cada una de las interpretaciones de un asunto o tema artístico, de una obra musical, etc.». La traducción se hace interpretación. Como Hans y Sophie, Neuman procede en dos etapas: se asegura primero del sentido literal antes de pasar a la interpretación. «Partí de los poemas originales –explica el autor–, los traduje palabra por palabra y después los confronté con distintas versiones en francés y en inglés[12]». Un autor es, para Neuman, un «individuo que fracasa en el intento de ser exclusivamente lector[13]», la lectura, una «reescritura silenciosa[14]» mientras que el traductor es un «superlector», que re-crea la obra en otra lengua**,** conservándole cualidades literarias equivalentes, como en una interpretación musical. El escritor cita esta declaración de Fischer-Diskau: «Mi propósito principal no es reproducir tal o cual pieza, sino conseguir un renacimiento de la obra en el momento del concierto» (*VDI*, p. 20). El traductor intérprete participa pues de una coautoría.

Ésta es extensiva a los simples lectores. El señor Levin, personaje de *El viajero del siglo*, comenta:

> […] ¿cómo podríamos separar las distintas lecturas colectivas de un clásico de ese clásico mismo, y creo que las traducciones entran dentro de esa serie de relecturas. […] Los lectores de cada época van transformándolo [el clásico], ¿no?, y lo mismo pasa con las traducciones, cada época necesita traducir de nuevo su biblioteca (*EVS*, p. 319).

Hans prolonga la reflexión declarando: «la obra no termina ni empieza con su autor, es parte de un conjunto mucho más amplio, «que incluye a sus traductores. La traducción no traiciona ni sustituye, es una aportación más, un empujón a un texto que ya estaba en movimiento» (*idem*). El autor individual está incluido pues en un proceso colectivo que dinamiza la obra, en constante mutación en sus lecturas/traducciones. Neuman, heredero de Borges, coincide con otros escritores contemporáneos como Antonio

12. Pedro Pablo Guerrero, «Andrés Neuman y su novela de Alemania». Chile, *El Mercurio,* 5 de julio de 2009. Citado en *EVS*, p. 583. En la novela, sus personajes también se aseguran primero del sentido literal del texto fuente para recrearlo luego tomando en cuenta criterios literarios (*EVS*, p. 409-410).

13. Andrés Neuman, *Barbarismos*, *op.cit.*, p. 36.

14. *Ibid.*, p. 65. Define la traducción como «único modo de leer y escribir al mismo tiempo», *ibid*, p. 106.

Muñoz Molina cuando define la novela como «la partitura de una música posible que otras inteligencias y miradas futuras habrían de revivir[15]» o con Agustín Fernández Mallo cuando éste, en *Nocilla Experience*, crea el neologismo «versionear[16]». Se borra la diferencia entre el autor, miembro de un colectivo en el campo literario, y el escritor como entidad individual.

Por una literatura posnacional

Si bien se diluye la autoría y la obra se desmultiplica en sus versiones, incluso en una misma lengua, también se multiplica la noción de literatura nacional. Wandernburgo, (de *wandern*, vagar y *burgo*, ciudad) es una «ciudad móvil[17]», situada en una zona fronteriza entre los estados de Sajonia y Prusia, que migró, en función de los avatares de la Historia, de un estado a otro y del catolicismo al protestantismo, por lo cual «nunca sabe dónde están sus fronteras» (*EVS*, p. 87). Ignoramos de dónde procede Hans, el perpetuo viajero, tampoco el organillero, mientras que Álvaro es un exiliado español que vivió en Inglaterra antes de instalarse (¿por cuánto tiempo?) en Alemania. En el salón literario de Sophie, los debates sobre temas históricos, filosóficos y culturales rebasan el marco nacional para abarcar el europeo. No es pues de extrañar que los amantes preparen una antología de poesía europea, traduciendo textos franceses, ingleses, españoles, incluso rusos:

> ¿Cómo se puede hablar de libre circulación comercial? disertaba Hans tumbado junto a Sophie, ¿de la unificación de las aduanas y no sé qué más, sin pensar en el libre intercambio literario?, ¡Tenemos que traducir todas las literaturas extranjeras que podamos editarlas, rescatar libros de otros países y llevarlos a las aulas! (*EVS*, p. 302)[18].

15. Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral, 1986, citado por la edición de 1990, p. 223.

16. Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Experience*. Barcelona, Candaya, 2008, p. 13.

17. Así se la califica en un texto preliminar. En varias ocasiones, Hans tiene la sensación de que calles y monumentos no ocupan siempre el mismo lugar: «Hans tuvo la impresión absurda de que el plano de la ciudad se desordenaba mientras todos dormían» (*EVS*, 24).

18. Su proyecto tiene que ver con la idea de literatura mundial –*Veltliteratur*– que promovía Goethe, conciliando lo local y lo «glocal», neologismo que emplea Vicente Luis Mora (*cf.* nota 20): « Le mot de *Littérature* nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui; nous allons vers une époque de *Littérature* universelle [*Weltliteratur*], et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle. Ne croyons pas que ce qu'il nous faut soit chinois, ou serbe, soit Calderon ou les Nibelungen ; mais, quand nous avons besoin d'un modèle, nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les

El mismo Neuman promueve «el libre intercambio literario» publicando dos antologías de cuentos españoles y latinoamericanos[19] e incluyendo en su diario de viaje *Cómo viajar sin ver*, para cada una de las capitales latinoamericanas visitadas, numerosas y largas citas de narradores del país que acaban constituyendo algo como una antología de la narrativa latinoamericana reciente.

La segunda vertiente de esta apuesta por una literatura posnacional[20] concierne la escritura en la propia lengua. Las vivencias del escritor de origen argentino que emigró a España de niño lo llevaron a considerar la traducción como ingrediente diario del acto de comunicación («Para comunicarme con mis compañeros de clase, pasé mi adolescencia traduciendo mentalmente del español al español»), lo cual acarreó una «extranjerización de la lengua materna[21]». El autor considera que ambos dialectos del español son para él igualmente naturales y adoptivos. Según las circunstancias optará por uno u otro[22] pero, cuando el texto sucede en «ninguna parte», como *El viajero del siglo*, se decanta por una «variante franca del castellano. Un dialecto koiné, musicalmente equidistante de las dos orillas, que suene lo más natural posible en ambas[23]». Una lengua literaria transnacional exenta de localismos, comprensible por un amplio abanico de lectores, «que

œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon. », *Conversation avec Ekerman*, Jean Chuzeville (trad.). Paris, Gallimard, 1988, p. 204-206. Élodie Carrera menciona la noción de *Weltliteratur* en su artículo «Frontières et traductions dans *El viajero del siglo* d'Andrés Neuman», *RITA, Revue interdisciplinaire de travaux sur les Amériques*. <http/www.revue-rita.com/regards8/frontières-et-traduction-dans-el-viajero-del-siglo-d-andres-neuman-.html> [consultado el 26/09/2005].

19. Andrés Neuman (ed.). Prólogo de José María Merino, *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Madrid, Páginas de Espuma, 2002; *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Andrés Neuman (ed.). Prólogo de Eloy Tizón. Madrid, Páginas de Espuma, 2010. Colabora también en *Pequeñas resistencias 3. Antología del cuento sudamericano*, editores varios, Madrid, Páginas de Espuma, 2003.

20. Es una característica de las literaturas más recientes según Vicente Luis Mora (*Cf.* Vicente Luis Mora, «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela global», *Pasavento*, II, nº 2 (verano 2014), p. 319-343). Este luminoso artículo se aplica sin reserva a la narrativa de Andrés Neuman.

21. Andrés Neuman, «Identidad de mano», *Andrés Neuman*. Cuadernos de Narrativa, Universidad de Neuchâtel–Arco/Libros, Madrid, 2014, p. 13-14.

22. *Op. cit.*, p. 15.

23. *Ibid.*, p. 15-16.

manifieste la escisión de un sujeto cuya identidad ha de negociar varias pertenencias[24]», una «lengua natural de muchos emigrantes y de un mundo movedizo[25]», que no ha de confundirse con los subtítulos estandarizados del cine en una cultura comercialmente globalizada[26].

Una poética del tránsito

Esta necesidad de negociar entre diferentes pertenencias, que hunde sus raíces en el humus biográfico como en la globalización de los medios de comunicación y en la tensión entre cultura local y cultura global[27], desemboca en una poética del tránsito que pone de relieve el paratexto autorial titulado «¿Cómo se inventa una ciudad? (Un viaje imaginario desde el sureste de Alemania a la creación de una novela)».

El tránsito ontológico

Este fragmento de genética textual se compone de trece fotos procedentes de un viaje del autor al escenario en el que se inspiró la ficción y sus respectivos comentarios que nos hacen penetrar en el taller del novelista. Estas páginas aclaran en particular la transacción entre universo de referencia y mundo imaginario. Si bien el procedimiento no deja de recordar los viajes y las fichas de los escritores naturalistas y si Neuman reconoce haber acumulado una documentación «brutal, enorme[28]», en el texto interactúan los dos polos referencial e imaginario en la frontera ontológica concebida como zona fructífera de negociación. No se privilegian ni la referencialidad de la novela naturalista ni la autosuficiencia de la novela «ensimismada».

El tránsito de uno a otro se hace en ambos sentidos. 1/ Por una parte, el escritor adapta los datos sensibles para asegurar la verosimilitud[29] del relato y

24. *Ibid*.

25. «Conversación con Raquel Garzón», Clarín, 09/04/2009, citado por Fernando Valls en «La manivela de los sueños. *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman», *Andrés Neuman*, *op. cit.*, p. 128.

26. *Ibid*.

27. *Cf.* Vicente Luis Mora, *op. cit*.

28. Andrés Neuman, «Leo a García Márquez como si estuviera muerto», *in* Lilian Fernández-Hall, *Letralia Tierra de Letras*. Revista de los escritores hispanoamericanos en internet. <http:/www.etralia.com/187/entrevistas.01.htm> [consultado el 29/09/2015].

29. A pesar de introducirse elementos fantásticos de corte simbólico en la novela, el autor cuida de la verosimilitud del relato. De ahí su copiosa documentación.

evitar anacronismos: empedrar las calles, eliminar señales de tráfico, cambiar el alumbrado público (*EVS*, p. 547, 550); otras modificaciones añaden al referente un simbolismo en adecuación con la coherencia semántica de la novela: Jüterbog pasa a ser Wandernburgo, la ciudad móvil o la ciudad errante[30]. 2/ Por otra parte, los datos sensibles refuerzan un concepto previo de la ciudad imaginaria. «[T]odavía –escribe Neuman– no he encontrado (ni encontraré jamás) una plaza parecida a la que me imagino. Eso demuestra que la ficción se documenta menos en la realidad que en nuestras propias visiones» (*EVS*, p. 555). Por consiguiente, traslada una torre de un pueblo a otro[31]; inventa el nombre de un riachuelo, el Nulte, condensando tres nombres de ríos reales, Nuthe, Mulde y Elba (*EVS*, p. 549). Neuman define el proceso creativo como conjunción de dos tensiones opuestas: «Observar lo real, es un pretexto para inventar con causa» (*EVS*, p. 548).

Tránsito productivo es también la hibridación de los códigos de la representación que producen el sentimiento de extrañamiento, de extranjería, necesario a una percepción e intelección más finas de lo real. Hans lo ve todo borroso cuando se ha familiarizado con su entorno[32] mientras que Álvaro le descubre interpretaciones nuevas a un poema de Quevedo que conocía de memoria: «Precisamente, contestó Hans, no lo habías pensado porque te lo sabías de memoria» (*EVS*, p. 366). Por hibridación de los códigos, patente en este comentario acerca de la iglesia San Nicolás de Jüterbog, la escritura renueva la mirada:

> Trato de mirar con ojos asimétricos, igual que estas dos torres: con un ojo registro lo que veo, y con el otro proyecto los decorados torcidos del cine expresionista. ¡Ojalá pudiera, al describir Wandernburgo, mezclar la precisión de las novelas del XIX, el entusiasmo de los románticos alemanes y la inquietud onírica de «El gabinete del doctor Caligari»! Voy en busca de un cielo pop fantástico (*EVS*, p. 552)[33].

30. Vicente Luis Mora, «17 apuntes sobre *El viajero del siglo*», *in* Andrés Neuman, *El viajero del siglo*, *op. cit.*, p. 567-568.

31. «Decido secuestrar la torre de Luckenwalde, retocarla a mi gusto y trasladarla a la plaza central de Wandernburgo» (*EVS*, p. 554).

32. «Es que no puedo evitarlo, continuó Hans, cuando estoy mucho tiempo en un mismo lugar noto que veo peor, como si empezara a quedarme ciego. Todo va pareciéndose, se vuelve borroso y dejo de maravillarme. En cambio, cuando viajo todo me parece maravilloso, incluso antes de llegar» (*EVS*, p. 120).

33. Le atrae al autor esta iglesia «con su par de torres asimétricas. Voy tomando nota de cualquier detalle que me ayude a construir una ciudad irregular, impredecible, laberíntica» (*EVS*, p. 552).

Estas páginas evocan además la participación del cuerpo del escritor en la creación. Del mismo modo que, para Sophie y Hans, la traducción es inseparable del erotismo, se da una continuidad entre escribir y vivir. En dos fotos el escritor aparece como viajero en el espacio referencial real[34] y en una tercera se le ve manos a la obra, sosteniendo un bolígrafo, al lado de un cuaderno y una guía de Berlín. Un vaso de cerveza, casi lleno, en primer plano y otro, vacío, en segundo plano, introducen los sentidos en el acto creativo (*EVS*, p. 557). Un comentario humorístico –«A veces en el arte, ejem, una cerveza a tiempo es una fuente de ideas»– recalca que la escritura es una actividad total en la que son indisociables la mente y el cuerpo, lo cual desacraliza la idea romántica de la inspiración. La desacralización del autor al que no inspiran las musas sino la cerveza se prolonga cuando lamenta su escasa resistencia física pedaleando (*EVS*, p. 548) o cuando bautiza el riachuelo de la ficción orinando en el río real: «¡Bienvenidos al Nulte! Antes de coger la bicicleta, orino en él dos gotas para celebrarlo» (*EVS*, p. 549). No sólo la obra titulada *El viajero del siglo* es intertextual, intersemiótica e interdiscursiva sino que propone una concepción integradora de la creación que, en vez de excluir, se nutre de la tensión entre los componentes que integran el proceso de escritura como de la colaboración entre los diferentes agentes del campo literario.

La dicción del tránsito

«*Traducere*» y «*transire*» suponen una ética de apertura al otro y a lo otro y una postura cognitiva cuya piedra de toque es el reconocimiento de la diferencia[35], una diferencia irrebasable puesto que el conocimiento no deja de ser parcial y provisional, como lo comprueban los amantes de la novela: entender a una persona y trasladar un texto son misiones

> tan felices como incompletas: siempre quedaban dudas, palabras por cambiar, matices incomprendidos. Ellos también eran conscientes de la imposibilidad de lograr la transparencia como amantes y como traductores. Diferencias culturales, políticas, biográficas, sexuales actuaban como filtro. (*EVS*, p. 201)

Por eso, la escritura de Neuman explora la zona intermedia entre extrañeza y familiaridad. Lo esencial no son los polos sino lo que lleva de

34. Al lado del río Nuthe (*EVS*, p. 549) y junto a un organillo, en un museo de Berlín (*EVS*, p. 558).

35. Traducir es explorar «una extrañeza que produzca un segundo texto», según una fórmula de Hans (*EVS*, p. 319).

uno a otro, lo que está *entre* como lo recalca Francisca Noguerol[36]. A este fin recurre a las virtudes de la analogía que no es identidad[37]. Neuman conecta las diferencias por un estilo aforístico que entronca con la agudeza barroca, el *witz* romántico y la greguería de Ramón Gómez de la Serna, comentario breve e ingenioso, metafórico y humorístico de aspectos de la vida cotidiana que, por un efecto de sorpresa, impulsa una visión insólita del objeto del discurso y una renovación del lenguaje poético[38]. En *El viajero del siglo,* las imágenes insólitas[39] compiten con la paradoja, el oxímoron, la contradicción, que combaten la petrificación del sentido. Álvaro dirá «llevo de paso aquí más de diez años» (*EVS*, p. 38) y el organillero: «estas calles me resultan nuevas, como de tan viejas» (*EVS*, p. 117)[40]. Hans, portavoz del autor, explica: «Para mí, la contradicción es honesta, une extremos que son incomprensibles por separado y la oscuridad o el misterio me parecen de lo más sensato para un escritor, porque frente a ello, la razón trabaja más» (*EVS*, p. 227).

Las metáforas predilectas de la dicción del tránsito son el puente, el viaje y el viento. Desde un puente –explica el autor– «dejamos de ver dicotomías donde había paralelismos, disyuntivas donde había túneles[41]». «Toda lengua es un puente. Todo poema también» comenta en una «Nota sobre las traducciones» (*EVS*, p. 533). Y en la diégesis, se menciona repetidas veces el puente sobre el Nulte que relaciona los dos espacios aparentemente antitéticos: el centro de Wanderburgo y la cueva del organillero, en las afueras, el salón literario de Sophie y las charlas informales de los marginados.

Visible desde el título de la novela, el viaje designa una manera de ser más que de estar. Hans no tiene patronímico, es sólo «el viajero» que borra

36. Francisca Noguerol, «Los poros del sentido: Andrés Neuman, una poética del intersticio», en *Andrés Neuman*, *op. cit.*, p. 23-57.

37. «L'analogie –escribe el filósofo Philibert Secrétan– se caractérise […] par une oscillation, pour elle constitutive, entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle enjambe sans toutefois la réduire». Y añade: «L'analogie est un pont par-dessus une frontière – qui ne s'en trouve pas abolie pour autant» (Philbert Secretan, *L'analogie*, Que sais-je ?. Paris, PUF, 1984, p. 7).

38. Andrés Neuman es, por otra parte, autor de aforismos y microrrelatos.

39. «[…] las escamas de unos tejados», «un animal de humo» (*EVS*, p. 17); las «espigas brillantes [que] peinaban la siesta», *EVS*, p. 283).

40. Paralelamente, en el discurso de recepción del premio Alfaguara, Andrés Neuman inventa una minificción que concluye con esta paradoja: «Nosotros, los otros» (*EVS*, p. 544).

41. *Ibid.*, p. 44.

las huellas de su pasado y se encamina hacia un porvenir incierto, en un perpetuo hacerse antiesencialista. Como en el poema de Machado, «se hace camino al andar». El viaje es en el fondo una cuestión de mirada y puede prescindir del movimiento físico. El organillero consigue en efecto percibir lo diferente sin moverse de Wandernburgo, observando los mínimos cambios que introduce el tiempo en la plaza del mercado donde toca a diario su organillo[42]. El heracliteano *panta rhei*.

El viento es la fuerza transformadora que vivifica lo inerte y socava los inmovilismos. La novela le dedica unas páginas conclusivas magistrales (*EVS*, p. 528-531) en las que una cascada de verbos de acción ilustra tres metáforas iniciales: «El viento es un rastrillo, una polea, una palanca» (*EVS*, p. 528). La loca carrera de esa fuerza inmaterial por calles, plazas, casas, monumentos y caminos de Wandernburgo, en el preciso momento en que Sophie y Hans, rompiendo ataduras, abandonan la ciudad por caminos opuestos, remite al epígrafe de George Steiner «Los vegetales tienen raíces, los hombres y las mujeres, no». En su loca carrera, que no deja de recordar el arabesco romántico[43], el viento vincula todos los espacios de la ficción que va recorriendo.

Andrés Neuman elige la frontera como espacio literario[44]. Refractario a un pensamiento dualista, convierte las oposiciones en tensiones: entre autor y escritor, entre literatura nacional y transnacional, entre referencialidad e imaginario, entre leer, traducir y escribir, entre la creación y la crítica. Autor –el que tiene la responsabilidad moral y jurídica de sus escritos– y

42. «A mí, dijo el organillero pensativo, también me parece que veo misterios en todas partes, pero aquí, como te contaba hoy, sin salir de la plaza. Comparo lo que veo con lo que vi el día anterior y te juro que nunca se repite» (*EVS*, p. 120-121).

43. Ver Alain Muzelle, *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans* l'Athenaüm. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

44. Francesca Noguerol habla de una poética del «intersticio» («Los poros del sentido: Andrés Neuman, una poética del intersticio», in *Andrés Neuman*, *op. cit*., p. 23-57). Maria Tymoczko recurre a la expresión «space betwen» (en Katiuscia Darici, «Andrés Neuman y la traducción como vehículo de pensamiento», *International Journal of Comparative Literature and Arts.* <www.academia.edu/8449031/_Andrés_Neuman_y_la_traduccion_como_vehiculo_de_pensamiento_journal_article_> [consultado el 26/09/2015]. María Rosario Martín Ruano habla por su parte de «espacio intermedio» («Introducción: hacia nuevas éticas de la traducción en la era post-bélica», en María del Carmen África Vidal Claramonte, *Traducir entre culturas. Diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 12.

escritor –el que se entrega a la tarea de escribir–, lector, traductor y crítico literario, forman parte de un campo literario en el que todos los agentes interactúan (pertenecemos a una cultura de las redes) y colaboran en vez de competir, en una concepción optimista de la vida literaria que promueve una globalización cultural feliz como alternativa a la globalización económica de la cultura.

SOLEDAD PUÉRTOLAS, UNE ÉCRIVAINE À L'ŒUVRE : CONSCIENCE, PROCÉDÉS ET JEUX

Christine Di Benedetto
Université Nice Sophia Antipolis

Nous nous proposons d'interroger le rapport que Soledad Puértolas entretient avec son œuvre comme lieu « actif d'une stratégie[1]» et sa présence en elle. Nous dirons en préalable qu'observer un « écrivain à l'œuvre » ne signifie pas ignorer ce que Jacques Rivière appelle « la part d'improvisation, de hasard et de n'importe comment[2] » qu'il y a dans une œuvre, mais tenter de creuser « la problématique de la décision et de l'action[3] » qui s'y déroule.

Pour structurer cette réflexion, nous suivrons les travaux de Pierre Campion qui évoque la « valeur de sa signification humaine[4] », considérant invention, réalisation et même inachèvement comme autant de jalons d'un projet qui trouve un prolongement dans la liberté des lecteurs. Certes, précise Jean-François Chassay, « chaque œuvre, prise en sa singularité, interroge la virtualité figurale de l'auteur[5] », mais nous avons choisi ici de chercher les

1. Pierre Campion, *L'agir littéraire. Le beau risque d'écrire et de lire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 40.

2. Jacques Rivière, conférence prononcée en 1918 et reproduite dans « le Siècle de *la NRF* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, février 2009, p. 14.

3. Pierre Campion, *L'agir littéraire, op. cit.*, p. 42.

4. *Ibid.,* p. 210.

5. Jean-François Chassay, « Y a-t-il un auteur dans ce texte ? Éternelle diffraction de la figure de l'écrivain », p. 247-257, *in* David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.),

traces de l'écrivaine à l'œuvre dans l'ensemble de sa production fictionnelle, pour y suivre les étapes d'un « agir littéraire » fait d'indéterminations et de décisions, pour en découvrir la conscience, les procédés et les jeux, afin d'entrevoir la cohérence qui y est imprimée.

Penser la liaison latente entre la vie de l'écrivaine et ses textes

Dans un recueil d'articles intitulé *L'écrivain, un objet culturel*, il est précisé dès l'introduction que :

> Dans la mesure où la littérature s'inscrit dans un ensemble de productions culturelles et sociales, avec lesquelles elle interagit nécessairement, les écrivains font l'objet d'autres formes de figuration et d'autres types de discours que ceux produits par la littérature elle-même[6].

Le paratexte produit par l'auteure elle-même joue un rôle spécifique dans ce façonnement de l'écrivain comme « figure ». Dès 1993, Soledad Puértolas examinait son processus d'écriture, avec *La vida oculta*[7]. Évoquant sources d'inspiration, élans et failles, elle dévoilait ce qui ne cesserait par la suite de se préciser au fil des romans et nouvelles, tissant un dialogue fécond entre texte de fiction et hors-texte.

En 2003, *Como el sueño* regroupe, selon le prologue, des « relatos breves escritos desde un plano personal e intimista, repleto de vivencias, sensaciones y reflexiones[8] ». La dialectique du vécu et de l'écriture est confirmée tout au long des dix-neuf textes : brèves références à tous les moments de la vie d'un écrivain – genèse, sources, inspirations, enjeux, rôles –, mi-observations, mi-essais, dont il est toutefois impossible d'exclure une veine fictionnelle et jouant de l'indétermination générique. Dans « Las enfermedades de los escritores », Soledad Puértolas procède à un tour d'horizon de certains grands auteurs dont elle revendique la filiation (Mansfield, Tchékov, Proust…), à travers les pathologies dont ils souffrent et, ce faisant, glisse vers un « nous » :

L'écrivain, un objet culturel. Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2012, p. 301.

6. David Martens, Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.,* p. 7-8.

7. Soledad Puértolas, *La vida oculta*. Barcelona, Anagrama, 1993.

8. Soledad Puértolas, *Como el sueño*. Éd. Gobierno de Aragón, 2003. Présentation de Marcelino Iglesias Ricou, président du gouvernement autonome d'Aragon après l'octroi à l'auteur du prix des Lettres Aragonaises, p. 6. Sélection des textes par l'auteur.

« me pregunto si algunos escritores no son —o somos[9] », qui affirme en « la personne écrivant » le statut d'écrivain, déjà prédit dans « Gramática » par un « tenía una fuerte vocación literaria[10] ». Très rapidement, ensuite, la liaison latente mais réelle entre vie et textes est sentencieusement déclarée :

> Y los escritores viven pendientes de la vida, viven observando la vida, tratando de entenderla o de decir que, aunque no se pueda entender, estamos obligados a bucear en ella, como si ocultara, bajo su enigmática superficie, un tesoro[11].

L'écrivaine se place en position de chroniqueuse délivrant un billet d'humeur au hasard de ses observations, des écrits pour lesquels regard et ton sont essentiels. Dans « El perro de Bogotá », une simple observation de la rue depuis la fenêtre d'un hôtel lors d'un voyage en Colombie – dont peu importe qu'il ait été réel ou pas –, se conclut sur ces mots : « […] para contemplar la vida de los otros o inventarla./Porque todo lo inventamos./ Por eso escribo[12] ».

Poursuivant cette volonté d'auto-analyse, d'affirmation de l'écriture comme besoin, travail et présence constante dans la vie, l'auteure vient de publier *Nostalgia de los demás*[13], qui se propose de réunir tous les textes sur des sujets littéraires écrits depuis *La vida oculta*, avec un épilogue inédit. Dans *La littérature à la recherche de la vérité*, Pierre Campion confirme justement ce lien paradoxal, cette liaison indirecte mais profonde :

> Ce n'est pas, donc, que les livres ne sortiraient pas d'un lieu, d'un âge et d'un moment, mais ce lieu, cet âge et ce moment sont déjà au-delà du strict biographique et du poids propre du passé : ils appartiennent à la vie de l'écrivain et à ses propres commencements, à ce qui est au-delà de la rupture[14].

Soledad Puértolas se pense d'abord en lectrice. D'après Michel Lisse, il s'agit de :

9. *Ibid.,* p. 12.

10. *Ibid.,* p. 68.

11. *Ibid.,* p. 73.

12. *Ibid.,* p. 19.

13. Soledad Puértolas, *Nostalgia de los demás*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 2014. Prologue et sélection des textes par Francisca González Arias.

14. Pierre Campion, *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris, Seuil, 1996, p. 118.

> montrer comment le rapport aux livres et à la lecture persiste au fil du temps, comment une certaine passion pour l'objet et l'activité a structuré une vie et généré le désir d'écrire, voire soutenu et relancé cette activité à l'âge adulte[15].

Cet héritage des auteurs appréciés, des œuvres lues, était déjà revendiqué dans *La verdad oculta*, en particulier dans les 142 pages de la deuxième partie intitulée « Afinidades », et cela a constitué la base de son discours d'entrée à la Real Academia Española qui commence par ces mots : « El *Quijote* es una lección constante, un estímulo continuo para los escritores[16] ». Mais l'écrivaine remonte plus loin encore dans « El primer libro » qui évoque, disséquée, l'émotion du premier livre acquis :

> En aquel libro se guardaba el tiempo, sus ritmos, los ritos, sus transformaciones, los deberes, los placeres, las alegrías, algo de dolor también, decadencias, luchas, remansos. […] En ese libro se contenía todo lo que la literatura me podía dar. […] el discurrir del tiempo, el discurrir de las palabras que abarcaban el discurrir de la vida[17].

Ainsi, dans « Novelas policiacas », affirme-t-elle encore la prédominance de l'œuvre, la nécessité de la lecture pour aider à vivre : « Recuerdo vagamente los títulos de estas novelas leídas en las tardes de calor, no he retenido, injustamente, los nombres de sus autores. Han venido hasta mí, con enorme potencia[18] ». C'est ce lien entre vécu et ressenti qui fait pour elle, en conscience, le terreau de l'écriture de ses fictions.

L'intention de l'œuvre ou passer de la décision à l'action

Soledad Puértolas écrivaine se pense également en protagoniste. Mais il ne s'agit pas de dresser des listes d'anecdotes qui créeraient un parallèle inutile entre sa vie réelle et les aventures de ses personnages. Nathalie Lavialle et Jean-Benoît Puech parlent d'une « relation, au moins de *ressemblance* entre l'œuvre et son auteur[19] ». Plusieurs travaux ont déjà été menés pour

15. Michel Lisse, « Figurations de l'auteur en lecteur », p. 19-26, *in L'écrivain, un objet culturel*, *op. cit.,* p. 24.

16. Soledad Puértolas*, Nostalgia de los demás*, *op. cit.,* p. 19.

17. Soledad Puértolas, *Como el sueño*, *op.cit.,* p. 22-23.

18. *Ibid.,* p. 34.

19. Nathalie Lavialle et Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 10.

approcher l'œuvre de Soledad Puértolas en partant de cette idée. La plupart des axes avaient un lien avec le sens de l'existence, voire présentaient une orientation philosophique. Cependant l'écrivaine ne prétendant nullement écrire des textes philosophiques, elle offre un regard sur le monde mais jamais des solutions ou des « assertions de certitude[20] », s'attachant à « faire entrer la réalité dans l'ordre de la littérature et ainsi la littérature dans l'ordre de la réalité[21] ». Elle y brosse le portrait de ses propres obsessions, avec l'obstination de qui y voit quelque chose de vital pour soi-même.

La puissance de certains enjeux, deux en particulier, provient de leur répétition dans les différentes narrations, créant une intertextualité. La question lancinante du rapport à la mère qui soutient complètement *Historia de un abrigo* ou *Con mi madre* et se retrouve dans nombre de récits, rejoint une problématique personnelle particulièrement visible autour de la question de l'absence après le décès. Par ailleurs la sensation de fragilité et de faiblesse, souvent évoquée par l'auteure pour elle-même, se matérialise dans l'inadéquation de nombreux personnages avec un monde trop rapide. De *Burdeos* à *La señora Berg*, se met en place une défense de ceux qui – heureusement semblent dire les textes – ralentissent cette frénésie : « los cansados ». Enfin, avec une importance moindre, certaines activités structurantes de la propre vie de l'auteure parsèment les fictions ; pour ne citer qu'un cas, évoquons la natation dont le besoin, les bienfaits et les sensations sont longuement détaillés, dans *Queda la noche*, par exemple.

Ce qui guide l'écrivaine ou l'ébranle traverse les textes narratifs, comme autant d'ombres de sa présence mue par la conscience d'écrire pour dire. Le témoignage de l'expérience[22] devient une matière comme une autre. Mais l'écrivaine en utilise des éléments en les détournant d'une réalité immédiate et en les fictionnalisant. L'acuité du regard sur le monde s'insinue dans la reprise d'anecdotes ou de thématiques, que ce soit dans les romans

20. En effet : « Les textes et l'écriture littéraire ne proposent pas des assertions de certitude mais des formules problématiques, analogues aux modes de l'affirmation philosophique mais qui ne se confondent pas avec eux ». Ils ont « pour objet un certain mode d'exposition, d'exploration et de solution d'une énigme philosophique, plutôt que d'un problème à proprement parler et constitué comme tel », Pierre Campion, *La littérature à la recherche de la vérité*, *op. cit.*, p. 421.

21. Pierre Campion, *L'agir littéraire, op. cit.*, p . 41.

22. Un roman comme *Cielo nocturno* pourrait même être lu comme le récit de sa jeunesse, *Con mi madre* comme une autofiction.

intimistes ou dans les voyages vers des univers non contemporains, comme ceux du fantastique *Si al atardecer llegara el mensajero* avec son messager de l'au-delà, ou du mythique *La rosa de plata,* autour de la légende du Roi Arthur. Cet enchevêtrement de la vie et de l'écriture infiltre donc également la question générique.

L'écrivaine tente de cerner ce qui est essentiel en elle, à partir d'une subjectivation du quotidien, d'anecdotes qui laissent s'épanouir autour d'elles ce qui est secondaire, insignifiant, par le biais de récits enchâssés ou de croisements fugaces. « Le courage de l'écrivain[23] », dit Pierre Campion, est de se lancer dans un projet et de faire que de tout cela on ne voie rien. C'est lorsqu'on examine un roman dans son entier, ou même ici l'œuvre dans son ensemble, qu'on est en mesure de déceler l'écrivaine, son besoin et l'application qu'elle met dans son écriture. Dans « Nostalgia de los demás », l'épilogue qui porte le même titre programmatique que le recueil, Soledad Puértolas écrit :

> El amplio y complejo mundo de los demás es, en definitiva, la materia de cuanto escribo. Yo misma muchas veces, pertenezco a este grupo, soy una más de los demás, si me permiten expresarme así. […] Quizá sea ésta una de las revelaciones: los demás, la nostalgia de los demás. Por eso escribo. Por nostalgia y desconocimiento de los otros[24].

C'est ainsi que son travail sur les personnages secondaires est signifiant. Lors de son discours d'entrée à la RAE en 2010, elle disait d'eux qu'ils étaient ses alliés – « Aliados » étant le mot qui ressortait du titre de son intervention : « Aliados: los personajes secundarios del *Quijote* » –. Dans celle-ci, on retrouve l'écho qu'elle établit entre personnes et personnages, l'un des enjeux fondamentaux de son écriture :

> Tengo debilidad por los secundarios, por aquellos a quienes, en los diferentes órdenes de la vida les toca ocupar posiciones marginales y a quienes de pronto descubre la mirada de un espectador, un lector, un amigo o un desconocido. El secundario es poco visible […]. Estas personas y estos personajes, en la vida y en el arte, han dado mucho que hacer a mi imaginación que se ha entretenido rescatando historias laterales, apartando la mirada de los personajes y episodios centrales[25].

23. Pierre Campion, *L'agir littéraire, op. cit*, p. 66.

24. Soledad Puértolas, *Nostalgia de los demás*, *op. cit*., p. 200.

25. *Ibid.,* « Aliados: los personajes secundarios del *Quijote* », p. 20.

Après cette détermination d'un vouloir écrire, on pourra deviner la figure de l'écrivaine dans certains des procédés qu'elle mobilise.

La diffraction de la figure de l'écrivain

Vouloir être écrivain ne suppose pas seulement un vouloir écrire, c'est incarner cet être qu'on définit comme écrivain, le figurer tel qu'on l'imagine, comme l'a montré Myriam Watthee-Delmotte ; c'est « transformer cette activité en identité personnelle, construite à l'interface d'une œuvre avec son public et réappropriée par l'auteur comme une essence[26] ». Ici, l'auteure se donne à voir à travers ses choix en matière de construction du système des personnages.

Dans tous ses romans, Soledad Puértolas crée ce que Juan Villegas nomme des « héros de notre temps[27] ». Même dans *La rosa de plata*, qui relève du genre du roman de chevalerie, avec ce que Philippe Hamon appelle son « cahier des charges formant contrat et contrainte[28] », on retrouve des traces de ces héros modernes qui ne peuvent complètement dépasser les contraintes de leur environnement. S'il y a des personnages-type (magiciens/*vs*/humains, preux chevaliers/*vs*/ êtres maléfiques), leur individualité est surdéterminée dès l'origine par le projet conçu. Leur dimension mythique est systématiquement contrebalancée par des failles qui trahissent une dimension humaine.

À la croisée de la forme et de la prise de position, l'écrivaine ordonne fils conducteurs, leurres, personnages-ponts et personnages secondaires.

Un personnage peut fonctionner comme fil conducteur au niveau de l'ensemble du roman tout en étant absent de plusieurs des récits enchâssés. Dans *Queda la noche*, la touriste Aurora se retrouve observée et manipulée dans une impalpable histoire d'espionnage international ; sa vie est révélée de manière discontinue, alors que parallèlement elle évoque « la fuerte impresión de que mi vida estaba siendo planeada desde fuera, y de que todo lo que me estaba ocurriendo obedecía a un plan del que yo no sabía nada[29] ». Sa position stratégique réside dans le fait que c'est à elle qu'il

26. David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, *op. cit.*, p. 173.

27. L'expression est tirée d'un ouvrage de Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe*. Barcelona, Planeta, 1978, p. 61.

28. Philipe Hamon, *Texte et idéologie*. Paris, PUF, « Écritures », 1984, p. 58.

29. Soledad Puértolas, *Queda la noche*. Barcelona, Planeta, 1989, p. 183.

revient de raconter les événements découlant de son voyage en Inde, bien qu'elle ne soit pas en mesure de leur accorder une cohérence complète. Les rôles dans le processus narratif sont répartis par rapport à elle et à sa capacité de faire naître chez les autres le désir ou l'action. C'est par la relation qui s'établit entre elle et les personnages secondaires que ceux-ci acquièrent leur identité, reconnaissant ainsi une soumission narrative à ce personnage, en même temps qu'ils lui apportent son contenu romanesque, sitôt qu'elle accepte et refuse certains personnages dans sa vie, ou déclenche des interactions. Le système des personnages acquiert par là une complexité relevant du puzzle, chaque personnage/pièce, dirigé par une main extérieure, devant se relier à un autre pour former le sens. Des ébauches d'histoires, des aventures secondaires, rendent diffuse l'énigme centrale et créent des centres de résistance qui se refusent à l'interprétation. Soledad Puértolas, dans *La vida oculta,* avait déjà formalisé ce procédé : « La existencia de historias secundarias nos viene a recordar que la novela es una convención y que nos muestra la realidad a su antojo[30] ». Quand un axe de la diégèse menace de prendre le dessus, l'écrivaine ouvre une nouvelle voie, prend une tangente grâce à un nouveau personnage qui montre une dimension relativement indépendante, comme une négation de la continuité, un refus de la logique et une valorisation du mystère :

> Me gusta el cruce de personajes, darles la libertad para que cada uno llame a otro. Todos son protagonistas y ninguno a la vez. Si uno sobresale demasiado, desvío mi atención hacia otro más oscuro[31].

Les écheveaux formés par des histoires de vies entremêlées et soutenus par des réseaux de personnages secondaires sont la charpente du concept narratif de Soledad Puértolas. L'impossible hiérarchisation des personnages fait obstacle à toute tentative de classification. Et l'écrivaine dispose, à l'intention de ses lecteurs, des « leurres[32] », expression que nous empruntons à Gérard Genette. Le titre du roman, *La señora Berg*, semble conférer à Marta Berg une position centrale. Or, si elle est bien un élément-clé de la

30. Soledad Puértolas, *La vida oculta, op.cit.*, p. 26.

31. Laura Durango, « Entrevista a Soledad Puértolas », *Ama,* Madrid, 1/11/1989.

32. « Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) *compétence* narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les « germes » dès leur apparition. […] C'est d'ailleurs sur cette compétence même que l'auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces, ou *leurres* ». Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 113-114.

composition, le personnage principal est plutôt le narrateur Mario, dont nous suivons la vie dans son environnement familial ou amical. Marta Berg est une présence diffuse, un embrayeur, qui permet de relancer le récit dans des directions différentes, au fil de la maturation du narrateur, rythmée par leurs rencontres, les souvenirs qu'il a d'elle, ou même la sensation, presque physique, de son absence : « una especie de asidero, de refugio[33] », dit-il. Le même fonctionnement se retrouve dans *Una vida inesperada*, où la narratrice trouve en Olga Francines le moteur du récit. Celui-ci ne s'achève que lorsqu'elle réussit, par un processus d'analyse développé grâce à un travail d'écriture, à se débarrasser de ce double d'elle-même, différent et dérangeant.

Une autre catégorie de personnages porte la trace d'une volonté de l'écrivaine, ceux que l'on pourrait appeler des « personnages-ponts » car ils ont une implication dans le processus narratif qui fait d'eux, tour à tour, des personnages principaux ou secondaires, ce qui brouille ce principe de classification. Des romans à la structure formellement éclatée, comme *Burdeos* ou *Días del Arenal*, comportent des chapitres indépendants mais constituent un tout, du fait de croisements de personnages d'un chapitre à l'autre dans une structure rhizomatique. Dans le premier, Hélène Dufour effectue ce pont entre les trois chapitres, puisqu'elle est l'amie de chacun des trois personnages principaux. Le roman trouve son unité grâce à elle, comme elle-même trouve la sienne dans la construction progressive qui en est faite. En dépit d'une chronologie heurtée, les faits rapportés à propos d'autres personnages, dans une mise en abyme de récits seconds, permettent de reconstituer l'univers d'Hélène Dufour-Skalnick, conférant, en fin de compte, une position centrale à celle qui était secondaire, mettant en évidence une axiologie du texte qui duplique le système de valeurs de l'écrivaine. Par le jeu de renvois et de reprises, de croissance et décroissance relative de l'importance narrative de chaque personnage, Soledad Puértolas trace le contour de vies, de fragments d'existences qui semblent s'étendre au-delà des personnages fictionnels qu'ils concernent.

Les récurrences de types de personnages qui hantent romans et nouvelles, outre leur valeur thématique et idéologique, correspondent à une tentative de globalisation des situations, destinée à permettre au lecteur assidu de parvenir à définir un caractère par l'accumulation des indices provenant de plusieurs sources. C'est le cas, par exemple, pour le personnage masculin

33. Soledad Puértolas, *La señora Berg*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 95.

célibataire, sans emploi, qui semble traîner sa vie et qu'une fatigue intrinsèque empêche d'évoluer : Antonio Cardús de *Días del Arenal*, José María et Joaquín Arroyo dans *Todos mienten*, etc. Cette proximité abolit la différence de statut des personnages et les relie autour d'une même position – fatigue vitale et inadaptation au monde environnant – facilitant l'interprétation globale.

L'utilisation du système des personnages – et l'effet de brouillage qu'elle permet –, sert une perception de la vie conçue comme un spectacle, ne pouvant être ni totalement contrôlé ni vraiment compris. Randolph Pope confirme que :

> en estos episodios los personajes se aventuran levemente, prefiriendo al cabo el refugio de una vida acostumbrada aunque imperfectamente conocida. No obstante, cada uno merece, por su limitado esfuerzo, un momento de gloria[34].

En instaurant une organisation mobile, par des modes de focalisation et des mécanismes narratifs qui placent le personnage comme structure-pivot du récit, Soledad Puértolas traduit un ordre manquant pour un monde lui-même disjoint, mais aussi un engrenage où les chemins individuels se croisent, les problématiques se recoupent et se complètent. Celle de l'écriture se développe le plus visiblement dans la reproduction de personnages écrivants – ou d'écrivains –, qui révèlent sur le papier les questionnements de leur auteure. Car lorsque l'écrivaine se met en scène en tant qu'écrivain ou met en scène un autre écrivain – fictif ou non –, « c'est toujours peu ou prou en vue de donner corps à sa posture auctoriale de façon particulière et, ce faisant, de donner à lire son œuvre de façon orientée[35] ». Nous avons montré ailleurs la prégnance de cette thématique ainsi que de ce type de personnages comme éléments métafictionnels. Nous nous permettons d'en citer les références[36] et nous ne les reprendrons pas ici.

Dans les cas de procédés que nous venons d'évoquer, l'écrivaine met en

34. Randoph D. Pope, « Misterios y epifanías en la narrativa de Soledad Puértolas », *in* A. de Toro et D. Ingenshay *La narrativa española actual. Autores y tendencias.* Kassel, Éd. Reichenberger, 1995, p. 281.

35. David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, *op. cit.*, p.15.

36. Christine Di Benedetto, « Escritores y escritura en la obra novelística de Soledad Puértolas : las fronteras de la metaficción », *in* Marta Álvarez, Antonio J. Gil González, Marco Kunz (coord.), *(Meta)Escrituras hispánicas.* Berlin, Verlag, 2012, p. 123-137.

scène le travail sur les représentations relatif à la création de personnages dans la mesure où elle effectue des choix et les met en œuvre. Bien qu'elle ne puisse contrôler ce qui advient dans la phase de lecture, sa figure s'insinue également dans les jeux qu'elle propose au lecteur.

L'écriture comme jeu : la question de l'onomastique

La revendication de ce qu'est écrire et de la nécessité extérieure de « se mettre à l'œuvre » est impulsée par la présence du récepteur. Dans « El lector », texte mi-essai, mi-nouvelle, travaux pratiques de ses propres réflexions théoriques, en quelque sorte, Soledad Puértolas – ou son double fictionnel ? – est témoin de ce qui se joue sur l'une des spectatrices lors de la lecture à haute voix d'un texte par un jeune homme qui vient d'obtenir un prix littéraire : « El chico estaba lejos. El autor, cerca ». Fiancée du lauréat, totalement emportée par le récit, elle devient « la lectora por excelencia ». Ce changement de statut est permis par l'emploi de mots venant d'un « territorio remoto, ancestral, el territorio de las palabras […] decisivas y poéticas[37] ».

Cette observation de l'effet physiquement produit par le récit et de son impact sur l'esprit du destinataire – son âme, dit-elle – représente à l'intérieur de la fiction le jeu accepté dans la lecture. C'est « le risque de lire », dont parle Pierre Campion :

> la décision augure une suite indéterminée d'effets, à travers lesquels pourtant, un jour, tel et tel la rencontreront et l'honoreront. Car il y a – il y aura – toujours quelque joueur qui, se laissant intéresser à cette partie, fasse rejouer, bien ou mal, telle décision de l'auteur[38].

La romancière, pour attirer ses lecteurs dans ce jeu, crée un univers cohérent à partir d'un usage de l'onomastique et des toponymes où les croisements ne sont pas redondance. Faisant partie des désignateurs, les noms octroyés aux personnages sont un lieu privilégié de l'expression de l'écrivain. Si la personne n'est en principe pas déterminée par le nom qu'elle porte, dans la fiction le nom des personnages obéit à deux tendances contradictoires : pour la vraisemblance, il doit obéir à la règle de l'arbitraire, comme sortis de l'état civil, mais pour la signifiance, il peut obéir à la règle de la surdétermination. Chez Soledad Puértolas, la dénomination fait le

37. Soledad Puértolas, *Como el sueño*, *op. cit.*, p. 32.

38. Pierre Campion, *L'agir littéraire, op. cit.*, p. 51.

plus souvent référence à la société occidentale contemporaine. Une étude statistique laisse apparaître que les personnages sont largement identifiés par un prénom espagnol accolé à un patronyme à consonance étrangère. On note toutefois une évolution dans les univers spatio-temporels observés, qui va dans le sens d'un cosmopolitisme décroissant. Les personnages sont très largement identifiés par leur prénom, désignateur imparfait à mi-chemin entre le nom propre et le nom commun, revendiquant une humanité. Ainsi, par exemple, si dans le premier roman, *El bandido doblemente armado*, seulement 29% des prénoms choisis sont espagnols, ce chiffre atteint 96% dans *La señora Berg,* vingt ans plus tard. Les prénoms des personnages secondaires, en particulier, ont une connotation qui produit un doublement de leur fonction actorielle. Ainsi, dans *Todos mienten,* les tantes du narrateur s'appellent Dolores – morte très jeune de la tuberculose – ou Mercedes – religieuse cloîtrée ; les domestiques, comme Modesta, la servante des grands-parents ; la grand-mère qui porte à bout de bras sa famille, Josefa – version féminine du Joseph biblique. D'autres prénoms sont révélateurs par antinomie, voire sont porteurs d'une valeur ironique – José María, l'oncle à la vie dissolue de la famille Arroyo. Les jeux d'assonance sont également un moyen de créer une certaine solidarité ou similitude entre des personnages : les deux frères en marge de la société dans *Todos mienten* se prénomment José María et Joaquín ; les belles-sœurs, l'une battue, l'autre alcoolique, donc caractérisées par leur faiblesse, sont marquées par des suffixes diminutifs, Anita et Chichita. Mais l'écrivaine sait qu'il convient de ne pas aller trop loin dans ces recoupements afin de ne pas entamer l'effet de réel et elle nomme ses personnages Jaime, Juan, Miguel ou Mario, Martina, Teresa ou Claudia pour ne citer que quelques personnages de *La señora Berg*, ce que le narrateur, soulignant cette simplicité, appelle des « nombres simples, al borde de la vulgaridad[39] ».

Le patronyme, « classificateur de lignée[40] », en revanche, n'existe pas toujours dans des univers où l'individualité prime. Dans *Queda la noche* ou *La señora Berg*, le taux d'indétermination dépasse les 70%. Le nom de famille, signifiant la classe en tant que système relationnel et en tant qu'identité, est un enjeu narratif. Dans *El bandido doblemente armado*, la mère de l'ami du narrateur, objet de toutes les admirations de la part des adolescents, mais veuve remariée à un étranger, est nommée la señora DE

39. Soledad Puértolas, *La señora Berg, op.cit.*, p. 10.

40. Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962, p. 256.

Lennox – seul cas d'emploi de la particule d'appartenance –. En outre, elle est aussi définie par rapport à son premier conjoint par le surnom signifiant de « la Viuda ». Ce n'est que lorsque la ville entière commence à l'accepter comme telle qu'elle deviendra la señora Lennox ou « la dama ». On constate que Soledad Puértolas procède avec les patronymes comme elle le fait avec les prénoms, mêlant indications déchiffrables – la tentaculaire famille de *Todos mienten* s'appelle Arroyo – et notations qui semblent relever du hasard. La présence systématique d'au moins un patronyme étranger permet, quant à elle, de maintenir une ouverture dans un localisme qui ne sera donc jamais clos sur lui-même. Le cas extrême est celui de *Burdeos* où aucun personnage ne porte un nom espagnol, même ceux rencontrés lors de voyages en Espagne. Voilà qui révèle une prise de position de l'écrivaine qui déclare d'ailleurs :

> Mi literatura no pretende ser el espejo de las costumbres de esta sociedad, sino de una realidad profunda. La cotidianidad, el nombre cercano me distrae. […] hay mecanismos que nos determinan pero no es ahí donde quiero poner el acento[41].

La señora Berg est une œuvre dont le titre constitue la première occurrence d'un personnage au nom étranger. La valeur du nom est pressentie par le narrateur dès le début du roman :

> El mismo apellido me fascinaba. […] Me gustaba ese final casi impronunciable, indeterminado, que me remitía al universo de los secretos y las promesas. Una palabra tan corta, tan llena. Un apellido alemán –o sueco, seguramente sueco, aunque el señor Berg era alemán, eso era seguro–, que sacaba a la señora Berg de nuestro mundo más cercano, que la rodeaba de una sensación de lejanía[42].

On croit lire, ici formulée, la réflexion de l'écrivaine faisant ses choix. On observe aussi son jeu qui consiste à ne pas ancrer le personnage de Markus Berg dans le seul stéréotype des différences de nationalité. Dans le détournement du caractère habituellement différenciateur des stéréotypes, le premier indice est que les deux membres du couple portent les mêmes initiales M. B. Et puisque Marta s'appelle « berg », soit « montagne », on peut y lire sa position inaccessible et le roman comme l'histoire de l'ascension du narrateur vers elle, par la mise en relation du patronyme

41. Teresa Ricart, « Entrevista a Soledad Puértolas – Una mujer montada en un planeta », *La Vanguardia*, 14/01/1990.

42. Soledad Puértolas, *La señora Berg, op. cit.,* p. 10.

choisi et du contexte. Soledad Puértolas travaille ainsi la motivation du signe, soit directement retranchée derrière une langue étrangère, soit en façonnant le vocable autour d'un noyau morphologique plus ou moins reconnaissable, annonçant par son degré de sémantisation une observation des relations interpersonnelles, cœur de son œuvre.

L'usage poétique du signe onomastique, au-delà de la simple structure de l'expressivité du signifiant, revêt également une dimension intertextuelle quand, dans *El bandido doblemente armado,* Soledad Puértolas confie, dans le prologue à la seconde édition[43], avoir donné à ses personnages les noms des personnages de Raymond Chandler dans *The long goodbye*. Elle n'a jamais nié son intérêt pour le roman policier américain, à la manière de Chandler ou Hammet. Mais lorsque dans son roman, qui ne fait qu'une allusion indirecte à ce genre par les activités illicites et secrètes du personnage de Terry, elle place ses personnages dans un univers bourgeois, elle procède, par le choix de leurs noms, à une sorte de parodie « onomastique ».

Les noms imaginaires, ou ne faisant référence à aucun état civil, sont limités à l'univers fabuleux et métaphysique de *Si al atardecer llegara el mensajero*. Un habitant du ciel s'élève contre la situation existante selon laquelle les mortels connaissent dès la naissance la date de leur mort ; il est envoyé par Dieu sur terre pour mener une expérience contraire, soutenant l'idée qu'ils seraient plus heureux s'ils vivaient dans l'ignorance de cette échéance. Dans ce roman, la dénomination d'un personnage n'est autre qu'un acte d'onomatomancie, soit l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être. Les niveaux morphologique et phonologique, normalement régis par des règles de composition propres à chaque langue, sont ici opaques pour le lecteur, d'autant que l'écrivaine a affirmé ne s'être inspirée d'aucune langue pour cette fabrication. L'admissibilité phonologique de certains noms, comme Ariobjad, est en outre faible pour le lecteur espagnol. Par conséquent, à la première apparition du nom, le narrateur lui-même en donne une signification :

> Yo soy Arturo Nizranín Nirkabunsiri, el alegre, el vividor, y aun el esteta, que todos estos conceptos caben en el término Nirkabunsiri que solía aplicárseme. Y si es que sabes lenguas, conocerás que en alguna sugiere debilidad[44].

43. Soledad Puértolas, *El bandido doblemente armado.* Madrid, Legasa, 1980, p.11.

44. Soledad Puértolas, *Si al atardecer llegara el mensajero*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 46.

Afin de guider le lecteur amené à se perdre, du fait de la difficulté de mémorisation du nom fabriqué, la créatrice façonne une lisibilité en rappelant, en *leitmotiv*, sa signification. Parfois l'usage d'initiales seules transforme ce qui semblait être un patronyme en un surnom ou en une traduction momentanée, reflet d'un état donné de l'individu. L'annonce du programme de comportement se fait explicite. Lorsque le personnage change de caractère ou de position dans la diégèse, son nom change. C'est le cas pour l'habitant du ciel, Tobías Kaluga, le messager de Dieu, dont le nom est attribué par une instance indéfinie. Sur terre il devient « Tobías Cohres, el que hace preguntas sobre la muerte[45] », ou lorsque sa recherche piétine :

> En esos días Tobías dejaba de ser Cohres, porque ni siquiera le preocupaba lo que parecía ser su única idea fija –si los mortales sentían miedo a la muerte–, y pasaba a ser Tobías Sindemaar, es decir Tobías el silencioso, el taciturno, el triste[46].

Il semble ici qu'il faille mériter le nom que l'on porte, et l'écrivaine renforce la surdétermination de son personnage afin de guider le lecteur dans le labyrinthe sémantique qui dit la discontinuité de manière à baliser un parcours unique par une récapitulation :

> Es algo que te encargo a ti, Tobías Kaluga, también llamado Sindemaar– […] te encuentras en insuperables condiciones para realizar una obra maestra, por lo cual, desde ahora te llamo Tobías Cuttlas[47].

Plusieurs personnages ont la même structure d'étiquette : un prénom espagnol, suivi d'un à quatre noms, combinés ou se substituant les uns aux autres, doublés parfois d'un surnom de nature périphrastique, révélateur de l'évolution de l'essence du personnage. Ainsi l'anthroponymie imaginaire s'intéresse-t-elle plus à l'être qu'à sa classe. Cette valeur de guidage narratif de la part de l'écrivaine se trouve explicitée par le personnage de Gezi Mo Dis Looto, lui aussi habitant du ciel :

> A nosotros no nos pasa por la cabeza preguntarnos quiénes somos y adónde vamos […] los humanos, cuando se ponen a pensarlo, no encuentran respuesta para nada, y finalmente no tienen otro camino que buscar el reflejo de lo que tal vez sean en la mirada, la

45. *Ibid.,* p. 35.

46. *Ibid.,* p. 36.

47. *Ibid.,* p. 166.

> consideración y el afecto de los demás […]. Por eso los humanos tienen la costumbre de ir dándose apodos y sobrenombres los unos a los otros […]. De ese modo las personas se van orientando y saben un poco lo que son o parecen[48].

La figure de l'écrivain s'insinue clairement dans l'œuvre dans la reprise intertextuelle des patronymes. Le nom Wastley, déjà présent dans *Burdeos*, revient dans *Queda la noche*[49], avec prénoms et caractérisation différents, mettant à mal la tranquillité des lecteurs. Ainsi un territoire se forme-t-il avec des personnages ou des lieux récurrents. L'écrivaine se définit dans la liberté qu'elle semble laisser aux narrateurs des différents romans – qui ne disposent par définition d'aucun regard d'ensemble sur l'œuvre – quant à la responsabilité du récit de ces rencontres, des erreurs ou approximations. Au lecteur de décider donc s'ils se sont supposément trompés dans les patronymes ou les toponymes et s'ils veulent eux-mêmes y voir, ou pas, la même chose.

Plus nette est l'intervention de l'écrivaine lorsque les personnages mis en scène d'un texte à l'autre semblent être les mêmes, mais que les informations données à leur sujet diffèrent et se complètent, dans une focalisation multiple. Hasard, vision subjective d'une situation, incomplétude ; ce sont là des éléments qui sous-tendent à la fois l'écriture et la conception de la vie de Soledad Puértolas. On y côtoie des êtres riches de plusieurs variables, augmentées de la marge due à toute interprétation personnelle. Les reprises s'effectuent selon deux axes diégétiques autour d'un même roman, *Días del Arenal* : les habitants de « Nuestro Retiro » de *Queda la* noche puis de « El Retiro » de *Días del Arenal* ; Olga Francines et son environnement dans *Días del Arenal* que l'on retrouve dans *Una vida inesperada*. Se dessine ainsi un faisceau de liens entre ces trois romans. Pour compléter le portrait d'un personnage, le lecteur découvre qu'il peut ouvrir l'horizon intertextuel. Voilà qui lie sur une plus longue durée auteur et lecteur.

Lorsqu'Olga Francines réapparaît à la première page de *Una vida inesperada*, la narratrice en dit :

> Cada vez que escuchaba su nombre en el colegio me decía que parecía inventado. Y, más tarde, cuando llegué a conocerla más,

48. *Ibid.,* p. 212.

49. Leonard, qui « gaspille » sa vie en errances entre Bordeaux, Londres et les Indes et Katherine, sa sœur, au sentiment religieux intense, qui semble porter son nom par antinomie, dans le premier ; James, l'agent double machiavélique dans le deuxième.

> siempre me dije que ese nombre parecía haber sido inventado exclusivamente para ella. Concordaba demasiado bien con su forma de vestir, su manera de cruzar los brazos y de sostener un cigarrillo entre los dedos cubiertos de anillos[50].

Et l'on peut lire là la satisfaction de l'auteur-créateur face à la trouvaille du nom parfait pour son personnage. Il s'agit également de l'affirmation du pouvoir de la littérature à dépasser l'arbitraire du signe, puisque le nom synthétise, à un moment donné, une description. Puis l'objet de la création continue à être modelé avec des signes identitaires qui concordent, mais jusqu'à un certain point de déstabilisation où s'insinuent des différences de détail, des perceptions offrant des visions subjectivées des traits de caractère.

Par la récurrence des désignateurs associée à leur altération partielle ou à des modifications contextuelles au sein d'un même roman et d'un roman à l'autre, l'identité, autrement dit la permanence dans l'être, est récusée. Le jeu sur les désignateurs est associé à une réflexion sur l'identité.

Au terme de cette analyse, nous convenons volontiers qu'il faut éviter le piège de l'analyse après-coup où l'on prête des intentions à l'écrivain. Mais en même temps il n'est pas possible d'ignorer ce qui relève du faisceau d'indices, comme nous en avons vu des exemples et, plus globalement, le fonctionnement ci-dessus. Cela pourra – ou non – être déchiffré par le lecteur ; l'incertitude demeure quant au champ des lectures possibles. « Avant l'œuvre ce n'est pas l'œuvre ; après l'œuvre, c'est encore l'œuvre[51] », disait ainsi Pierre Campion. Si l'écrivain a achevé son travail d'écriture, l'on peut suivre dans la réception la trace de son action.

50. Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 7-8.

51. *Ibid.,* p. 16.

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LA FICTION D'ANTONIO MUÑOZ MOLINA : LE MIROIR DE L'ÉCRIVAIN

Elvire Diaz
Université de Poitiers

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...], yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.
>
> Jorge Luis Borges[1]

La question de « l'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction » – pas seulement le roman – invite à travailler sur la figure de l'auteur *vs* écrivain ou écrivant – Maurice Couturier et Roland Barthes[2] –, personnage et/ou narrateur, soit dans une fiction métatextuelle soit dans une autofiction. Mais l'intitulé ne relève pas que de la seule fiction et les écrivains « à l'œuvre » écrivent des essais sur la création littéraire, sur l'écriture, ou tiennent, à l'occasion de la rédaction d'un roman, un journal de bord – le « cuaderno de bitácora » –.

Cette réflexion sur cette instance, cette entité, porte sur l'aspect existentiel – le personnage social – et aussi sur la visée métalittéraire – la personnalité de l'écrivain –. Il s'agit de traiter du « sujet » de l'écriture et non de la personne civile ou du narrateur, mais de l'énonciateur.

1. Jorge Luis Borges, « Borges y yo », *El hacedor* [1ª edición 1960], *Obras completas*. Buenos Aires : Emecé, 1974, p. 808.

2. Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995 ; Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, collection « Points », 1984.

L'œuvre d'Antonio Muñoz Molina se prête à ces diverses approches, compte tenu du caractère multiforme de cette production narrative, marquée par la diversité des types d'écriture, son hybridité et le postmodernisme[3] : fictions (*Beatus Ille*, 1986*),* autofictions (*Ardor guerrero*, 1995, *Sefarad*, 2001, *El jinete polaco*, 1991), essais (*Todo lo que era sólido*), recueils de critique littéraire ou journaux d'écriture (« bitácoras ») (*Pura alegría*, 1998 ; *La realidad de la ficción*, 1993 ; *Días de diario*, 2007) ; chroniques journalistiques ; un genre mixte – brefs récits, journal intime, chroniques, carnet de promenades (*Ventanas de Manhattan*, 2004) – ; un roman qui raconte l'écriture de romans : *Beatus Ille* met en scène deux personnages écrivant, Solana et Minaya ; *Ardor guerrero* revient sur les débuts de l'écrivain ; *Ventanas* et *Como la sombra que se va* évoquent respectivement *El jinete polaco* et *Un invierno en Lisboa*.

On réfléchira aux formes que prend cette figure, personnage ou narrateur, dans la fiction molinienne, à la manière dont se manifeste sa présence – insertion, construction, fonctionnement des narrateurs et personnages écrivains –, et à sa dimension métatextuelle – sens et rôle de l'écriture créatrice, etc. –, ce qui permettra de mieux appréhender la genèse de l'œuvre.

Dans l'énorme production de Muñoz Molina, né en 1956, nous avons retenu des textes significatifs, pertinents par rapport à la question ; trois exemples de représentation du processus d'écriture, qui sont aussi trois étapes vitales et artistiques : une fiction, *Beatus Ille*, avec une projection du jeune écrivain, et deux autofictions, l'une de jeunesse, l'autre d'âge mûr : *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*. En effet, le romancier met d'abord en scène des narrateurs et personnages écrivains/écrivant, comme Jacinto Solana et Minaya, puis sa propre personne, distanciée et enfin proche, par le biais du *bildungsroman* dans *Ardor guerrero* et du carnet de voyages dans *Ventanas de Manhattan*. Il réfléchit sur lui et son écriture, sujet et objet de ses romans. Ces trois exemples de littérature narrative fictionnelle et non fictionnelle évoquent tous les aspects : théorie, esthétique, éthique, praxis, fonction et motivation de l'auteur qui pratique la critique génétique de sa propre œuvre. Muñoz Molina a d'ailleurs donné ses archives en 2012 à la Bibliothèque Nationale Espagnole, constituant

3. Signalons les thèses récentes de María de las Nieves Ibáñez Ibáñez, *El « híbrido narrativo » en la novela de A. Muñoz Molina*. Universidad de La Rioja, 2014 et Elodie Vaquero-Nourrisson, *Le factuel et le fictionnel dans Ardor guerrero, Sefarad et Ventanas de Manhattan de A. Muñoz Molina*. Université de Toulouse II, 2012.

le fonds « Archivo personal de A. Muñoz Molina[4] » qui couvre les années 1969-2011 et réunit sept séries : « 1. Documentación personal y familiar ; 2. Documentación profesional ; 3. Correspondencia ; 4. Obra propia ; 5. Recortes de prensa ; 6. Obra ajena relacionada con el autor y/o su obra ; 7. Varia ». Il contient :

> […] correspondencia, poemas de juventud, borradores de sus novelas y una obra de teatro sin publicar. La correspondencia recorre su trayectoria como escritor a través de los testimonios de amigos, editores y de figuras de la cultura […]. Se conservan sus primeras incursiones en la literatura bajo el epígrafe «Ejercicios de periodismo de 1974», cuyos textos guardan cierta similitud en el lenguaje y en el formato. Pero también encontramos al autor maduro en los borradores de sus obras más emblemáticas: *Beatus Ille*, *El Jinete polaco*, *Plenilunio*, *Ventanas de Manhattan*, *El viento de la luna*, *La noche de los tiempos* y *Sefarad*. Son borradores con escasas tachaduras y correcciones que nos muestran a un autor que domina el lenguaje. Sobresale un cuaderno que lleva por título «El rey de la década» (V. Arch.AMM/6/1) en el que Muñoz Molina planifica una futura novela de la que el autor confiesa que tiene el título, el tema y el personaje central. Enriquecen el fondo los recortes de prensa y publicaciones que el autor ha reunido a lo largo de los años […][5].

Beatus Ille, un tout métafictionnel

L'œuvre de jeunesse de Muñoz Molina est un classique incontournable, elle est un discours, une réflexion et une métaphore de la création littéraire, comme il le dit lui-même :

> *Beatus Ille* était [...] une fervente déclaration d'amour à la littérature, à ses artifices …, à ses plus légendaires et canoniques succès […], je pensais que si j'arrivais à le publier, les critiques m'accuseraient d'avoir fait un livre excessivement littéraire[6].

Pablo Valdivia, dans son prologue à l'édition commémorative du trentième anniversaire de *Beatus Ille*, en 2016, le confirmait : « hay algo de borrachera

4. Classées à la cote ARCH-AMM/1-10, ces archives comptent dix cartons.

5. <http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=54&volverBusqueda=irBuscarFondos.do> [consulté le 15/04/2016].

6. *Cahiers du GRIAS*, n° 3, « Mouvement et discontinuité ». Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 20-21.

de literatura en esta obra, que sigue seduciéndonos y atrayéndonos[7] ». Cette ivresse littéraire vient d'abord du processus de mythification de l'écrivain, par le recours à des figures littéraires. Ainsi Jacinto Solana, s'inspirant du Capitaine Nemo et de Ulysse, incarne-t-il le poète soldat de la guerre civile. C'est l'écrivain topique de la Seconde République, un poète prétendument méconnu de la Génération de 1927, élevé au rang de mythe, de héros, par l'étudiant Minaya (18). Il représente la figure, récurrente chez Muñoz Molina, de l'homme qui efface les traces de son passé, comme Robinson ou le Capitaine Nemo dans *L'Île mystérieuse* ; Nemo est un faux mort qui espionne la vie des vivants et la dirige. Solana explique son bonheur d'avoir vécu caché, dans la clandestinité et l'anonymat, retiré du monde :

> No me absolvió la literatura [...]. Me absolvió la pérdida de mi vida y de mi nombre, porque despertar en aquella casa donde me escondieron fue como volver de la muerte, y cuando uno vuelve de ella adquiere el privilegio de ser otro hombre o de ser nadie para siempre, como yo elegí[8]. (p. 275)

Mais Solana est un écrivain raté qui n'a pas écrit sa grande œuvre :

> Y yo escribiendo desde mucho antes de tener uso de razón y sin un mal libro, a los treinta y dos años, que pueda llamar mi Obra, sin estar seguro ni siquiera de que soy un escritor. (p. 26)

La littérature est liée à la littérature passée, à la « bibliothèque universelle », et l'intertextualité y est fondamentale. Muñoz Molina reconnaît : « Desde Faulkner hasta Cervantes tengo ochocientos padres[9] ». L'intertextualité sature le texte, elle apparaît dès le titre, l'épigraphe et les citations de noms d'écrivains ou de titres de romans. C'est un hommage de Muñoz Molina aux livres qui sont des « éxitos canónicos », comme le dit Solana : « esos libros [...] sin los que uno ya no puede imaginarse el mundo » (p. 271). Les allusions sont signifiantes, elles révèlent la psychologie des personnages et leurs relations aux autres et à la littérature : par exemple la romantique Inés adore *La Chartreuse de Parme*, Mariana demande une dédicace à Pedro Salinas. Solana reprend les mots d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère, quand

7. Pablo Valdivia, « *Beatus Ille*, La emoción de la escritura », *in* Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*. Barcelona : Seix Barral, 2016, p. 7-14.

8. Les pages renvoient à l'édition Seix Barral, 1994.

9. Darío Villanueva, « La nueva narrativa española », *in* Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Suplemento. Vol. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona : Crítica, 1992, p. 304.

il dit « mi nombre es nadie » et quand Ulysse abandonne Calypso pour retrouver sa femme (p. 52 et 189) ; la référence à Cervantès et au *Quichotte* ponctue le roman, marqué aussi par les longues périodes, à la manière de Proust ou de Benet, qui suivent les hésitations, le cheminement mental, la remémoration du narrateur ou du personnage (la maison de Manuel, telle la madeleine de Proust, fait ressurgir son enfance chez Minaya devant la porte de la maison familiale, en janvier 1969, p. 13-14). Muñoz Molina fait une espèce de palimpseste.

L'intertextualité, permanente dans le roman, est accompagnée d'une réflexion métafictionnelle. À l'image des écrivains postmodernes, l'auteur pratique le récit métadiégétique, la mise en abyme : l'histoire d'une histoire et la réflexion sur l'acte d'écrire. Les commentaires théoriques, esthétiques et éthiques de Muñoz Molina sur le travail littéraire (p. 270-71) sont transmis à travers Solana. Mais les personnages sont tous des écrivains ou des lecteurs qui donnent leur avis sur la littérature. Outre Minaya et Solana, qui écrivent l'un sur l'autre et lisent leurs écrits respectifs, tous les personnages voient le monde ou s'en excluent à travers la littérature : doña Elvira lit la presse du cœur ; Inés lit *La Chartreuse de Parme*, des romans d'aventures, des revues de mode ; le père de Minaya lit aussi la presse ; Solana fait connaître à Manuel les meilleurs livres. La lecture est importante pour Inés et Minaya et la bibliothèque devient un lieu magique, qui impressionnait Solana enfant et qui finit par brûler. La littérature est un moyen de rapprocher les gens, c'est la passion commune de Minaya, Inés, Solana, Manuel ou Mariana.

Elle supplante la réalité par la capacité représentative du langage. Pour Muñoz Molina, la littérature est « un simulacro de vida » et il ne voit pas d'opposition entre vie et littérature : « para escribir buena literatura hay que haber tenido sensaciones vitales muy fuertes », comme le dit Orlando dans le texte : « el genio era inseparable del cultivo de cualquier exceso » (p. 272). Pour Solana, dire ou conter c'est comme imaginer : « puedo, si quiero, imaginarlo todo [...] o contar » (p. 7). De là à tomber dans le faux, le mensonge, il n'y a qu'un pas :

> yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas sino para suplantarlas. (p. 270)

Pour Minaya aussi, la littérature supplante la réalité : « Ama la literatura como […] en la adolescencia » (p. 278) ; « ama la literatura y las despedidas para siempre que sólo ocurren en ella » (p. 15). Elle est hors du réel et refuse la réalité pour créer un monde imaginaire ; elle réclame la liberté totale du créateur, elle devient un refuge pour fuir le réel. Elle crée une autre

réalité, par la transformation. Minaya attribue à Solana « el instinto de la literatura [...], como si las cosas no sucedieran del todo hasta que él no las hubiera transmutado en palabras » (p. 230). Parlant de la construction des personnages, il note :

> […] quienes habían habitado [la casa] fueron perdiendo muy despacio y casi dulcemente su cualidad de criaturas reales para culminar del todo su transfiguración en personajes de un libro. (p. 200)

En réalité, Solana a tenté de vivre d'autres vies que la sienne à travers la littérature. Mais il finit par haïr l'écriture, qu'il nomme « baba, sucia literatura » (p. 217) et dénonce « las supersticiones de la literatura y de la memoria » (p. 193). Cette littérature peut conduire à la folie : le médecin Medina pense que Manuel et Solana souffrent d'un excès de littérature et vivent dans un monde irréel (p. 53) et il note à propos de Minaya : « usted es un literato » (p. 79) ; Justo Solana parle de « la trampa de la escritura » (p. 136) et de l'« espejismo » de la littérature (p. 130) et, à la fin, Solana narrateur démontre qu'il a manipulé Minaya ; elle est un danger pour l'esprit, pour la survie, même physique – Utrera se sent menacé par les écrits de Solana – et pour la hiérarchie sociale – dit doña Elvira –. Dans une interview, Antonio Muñoz Molina affirme que son personnage est malade de littérature, comme Madame Bovary ou don Quichotte l'étaient – « me decía que iba a volverme idiota de tanto leer libros » (p. 129) –.

Solana donne sa vision de la littérature, des approches de définition et des contre-définitions. Muñoz Molina à travers Solana affirme : « No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla » (p. 277). Comme on peut le lire aux pages 270-271, Solana l'idéalise comme un art suprême, supérieur, voire utopique, et aspire à « la verdadera literatura », celle qui donne des œuvres de référence : « esos libros del pasado sin los que uno ya no puede imaginarse el mundo ». L'écriture est vitale, nécessaire, car elle se présente avec la « misma urgencia con que se necesita el aire » et parce qu'il y a équivalence entre « el inicio de la verdadera literatura y de la verdadera vida ». Elle est universelle et rend son auteur immortel (« deslumbrante y único »), elle donne la célébrité ; Solana a des ambitions littéraires ; il ressent de l'orgueil à l'idée d'écrire et aspire à la notoriété : « un aviso a mi orgullo de que estaba escribiendo en el aire » ; « estuve seguro de que por fin iba a alcanzar la fama ».

Mais elle a des vicissitudes. Elle réclame temps, travail et solitude, un don de soi : « mi entrega a la literatura » (p. 270). C'est un processus

douloureux, pénible : « La literatura acucia », Solana est impressionné et incapable d'écrire, il cherche à écrire « su Obra », avec une majuscule (p. 26), il désire écrire de la véritable littérature (« verdadera literatura ») ; il dit à Manuel que « la literatura está en los dedos » (p. 153), mais il ne sait s'isoler pour écrire : « no sería nada hasta que no me encerrase a cal y canto » (p. 270). Il faut corriger : Solana prévoit d'insérer un épisode – un avion dans le ciel – dans son récit (p. 177, p. 201) et améliore la description de Mariana.

L'écriture doit s'appuyer sur un texte théorique, un manifeste. Solana voulut créer dans les années 1930, avec Buñuel et Orlando, un mouvement littéraire appuyé sur un manifeste qu'il baptise « abismo » (p. 270), à l'image des mouvements d'avant-garde d'alors. Solana la définit par des oppositions. Pour lui, la « verdadera literatura » s'oppose à la littérature mineure, qui est l'écriture dans les revues, qui répond à un besoin alimentaire, à une commande et s'avère éphémère : « seguir viviendo […] me pidieron que escribiese […] estaba escribiendo en el aire » (p. 270). Elle ne doit pas être un instrument de propagande ou politique en s'abaissant à s'appauvrir, être « un fraude », une « fabricación metódica » (271). Elle ne peut être liée à l'alcool ou à des paradis artificiels comme s'y essaient Orlando et Solana pour trouver l'inspiration.

Ardor guerrero, la réflexion métatextuelle par le souvenir

Le processus de création est assimilé à un voyage, non seulement géographique, mais dans le passé, dans la mémoire de l'auteur. Huit ans après *Beatus Ille*, Muñoz Molina écrit *Ardor guerrero* (1995) où il se montre à l'œuvre : « mientras yo escribo » (p. 301, 329, 380). Son récit retrace son service militaire entre 1979 et 1981 au Pays basque – une parenthèse qui a interrompu l'écriture de *Beatus Ille*[10] –. Il s'agit d'un témoignage dont le caractère autobiographique est revendiqué par Muñoz Molina. Il correspond pleinement au pacte autobiographique tel que le définit Philippe Lejeune : un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » et qu'il y a identité entre Auteur, Narrateur et Personnage[11].

10. « Al cabo de tantos años », Prologue de *Beatus Ille*, 2016, *op. cit.*, p. 15-18.

11. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil [1ère édition 1975], 1996, p. 14-15.

Une projection autobiographique

Le paratexte, le péritexte, l'*incipit* et le *desinit* fournissent une abondance d'informations en ce sens. Ainsi, le titre *Ardor guerrero*[12] est une référence intertextuelle ; il reprend les premiers mots de l'hymne militaire de l'Infanterie espagnole que dut écouter et chanter Muñoz Molina. Le sous-titre polysémique « una memoria militar » réunit les signifiés de « un mémoire » (sorte de thèse), « une mémoire » (la faculté de se souvenir) et de « mémoires » (un récit de vie)[13] et porte les sèmes de souvenirs de vie, faisant du texte un livre de souvenirs, une chronique, un témoignage sur la vie militaire de l'auteur. S'ajoutent l'exergue tiré des *Essais* de Montaigne : « Así pues, lector, yo mismo soy la materia de mi libro » et la citation finale de Joseph Conrad : « Uno avanza. Y el tiempo avanza también : hasta que uno descubre ante sí una línea de sombra que le advierte que la región de la primera juventud también debe ser dejada atrás ». Enfin, la quatrième de couverture est explicite :

> En el otoño de 1979, un joven que sueña con ser escritor se incorpora por leva obligatoria al Ejército español. […], se llamaba Antonio Muñoz Molina. Con el tiempo, sería premio nacional de Literatura en dos ocasiones, por *El invierno en Lisboa* y *El jinete polaco*.

Ajoutons que la couverture représente une photographie de l'auteur, jeune, en tenue militaire et que l'*incipit* annonce un récit rétrospectif personnel : « Hasta hace no mucho, he soñado con frecuencia que tenía que volver al ejército » (p. 9).

Une réflexion métatextuelle assumée dans Ardor guerrero

Il s'agit d'un exercice de style, comme Antonio Muñoz Molina le confirme dès 1995 :

> […] una memoria personal sobre una experiencia concreta, en este caso la mili, que me llevó a reflexionar sobre temas tan variados como la transición, el terrorismo, el País Vasco, la juventud... Me he sentido a gusto en un género tan flexible, libre y al mismo tiempo

12. Nous renvoyons à l'édition : *Ardor guerrero*. Madrid : Suma de letras, Punto de lectura 6/2, 2005.

13. La traduction française, par Philippe Bataillon, a pour titre : *Une ardeur guerrière : mémoires militaires*. Paris : Seuil, 1999.

> peligroso. Pero también he tenido que resolver problemas estéticos y morales, derivados de la utilización de la primera persona[14].

Le recours à la première personne fait de son exemple personnel un sujet unique. Pourtant *Ardor guerrero* réunit les aspects qui marquent l'hétérogénéité du roman actuel : paratexte important, illustration de couverture, insertion de genres divers – des essais, en l'occurrence –, réflexion métalittéraire, brouillage du genre et hybridité – il mêle récit personnel, mémoriel et historique, le factuel et le fictionnel[15] –. En 2002, dans une interview de Luis García, Muñoz Molina revient sur le genre de *Ardor guerrero*, ainsi :

> No es, de ninguna manera, una novela, sino [...] una «memoria»; es el relato de una experiencia concreta, de un período bien delimitado en la vida de alguien, que tiene en parte una intención confesional y en parte una de crónica. Se trataba de hacer literatura narrativa sin hacer ficción, y la experiencia militar, más que la materia del libro, era el ámbito espacio-temporal de un relato en el que se entrecruzan varios temas, entre ellos la formación de un escritor [...][16].

Dans cette « memoria militar », le narrateur-personnage est à la fois le Je-narrant et le Je-narré : « Yo que no escribo una novela, no tengo que inventar […]. Sólo me dejo llevar, dócil a los azares y las solicitudes de la rememoración » (p. 375-378). En effet, les données intratextuelles définissent clairement l'identité personnelle (des autobiographèmes) et le contexte entourant le narrateur-personnage. Le personnage, surnommé « J-54 », en référence à sa province d'origine, Jaén, et au numéro d'ordre des conscrits venant de celle-ci (p. 217), est un jeune homme de 23 ans, qui a reporté son service jusqu'après l'obtention de sa licence. Apprenti écrivain, communiste et antifranquiste, il a passé deux jours en prison en 1974. Les homologies avec la biographie de Muñoz Molina, son idéologie politique, son statut d'écrivain et de lecteur, ses études, sont évidentes.

Nous renvoyons aux travaux qui depuis une cinquantaine d'années portent sur les relations entre vie et écriture et l'identité narrative, depuis l'ouvrage fondateur de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique* (1963) jusqu'à l'essai de Philippe

14. Antonio Muñoz Molina, « Cultura », *El mundo*, 15/1/1995.

15. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction* [1ère édition 1991]. Paris : Seuil, 2004, p. 141-168.

16. Voir : <http://www.literaturas.com/antoniommolina.htm> [consulté le 15/04/2016].

Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975)[17] et les études sur l'autofiction, qui ont affiné les questions de l'identité narrative. La question du genre de *Ardor guerrero* a intrigué nombre de critiques, comme le montrent les recherches de Jean François Carcelén, Jean Alsina, Ignacio Soldevila, Marie-Linda Ortega, Carlos Ardavín[18].

Une évolution vers le récit autobiographique se confirme chez Muñoz Molina, entamée dans *El jinete polaco* (1991), poursuivie dans le bref roman *El dueño del secreto* (1994), où un « Yo » retraçait son implication, quand il était étudiant en 1974 à Madrid, dans un complot pour renverser Franco, et évidente dans *Ardor guerrero* (1995), puis dans *Ventanas de Manhattan* (2004). Les discussions terminologiques agitent les chercheurs : Justo Serna voit une « autobiographie fictive » dans *El jinete polaco*, une fiction autobiographique dans *El dueño del secreto*, et une autobiographie manifeste dans *Ardor guerrero* où Manuel Alberca voit « un memorialismo expreso[19] ».

Quoi qu'il en soit, ce récit personnel, fondé sur la remémoration – « me dejo llevar, dócil a los azares y las solicitudes de la rememoración », (p. 378) –, est aussi un roman d'apprentissage, un *bildungsroman*, et même un *kunstlerroman* sur la formation de l'écrivain. En effet *Ardor guerrero* relate la naissance de l'écrivain, ses premiers pas dans le journal *Diario de Granada* : « el redactor jefe de un periódico me dijo que iba a publicarme mi primer artículo » (p. 162) ; en 1982, jeune auteur, il collabore à des journaux : « ya había empezado a colaborar en... » (p. 380-381). La récurrence lexicale et la variation autour du terme « écrire » expriment son enthousiasme, sa passion et son obsession pour l'acte d'écrire : « Escribo » (p. 18), « Incluso ahora, en el futuro de catorce años después en el que escribo » (p. 121), « ahora mismo,

17. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. Paris : Corti [1ère édition 1963], 1988 ; Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil [1ère édition 1975], 1996.

18. Jean-François Carcelen, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-1995) », *in* Annie Bussière-Perrin, *Le roman espagnol actuel*. T. II, 2001, p. 43 ; Jean Alsina, *in* Annie Bussière-Perrin, *Le roman espagnol actuel*. T. I, 1998, p. 292-293 ; Ignacio Soldevila, « Guerreros sin reposo », *Quimera*, n° 134, p. 56-58. Marie-Linda Ortega, *Le roman espagnol face à l'histoire*. Paris : ENS Editions, 1996 ; Carlos Ardavín, *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston : The Edwin Mellen Press, 2006, p. 16-18.

19. Voir Justo Serna, *Pasados ejemplares. Historia y narración en A. Muñoz Molina*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2004, p. 263-285 ; Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca nueva, 2007, p. 106-107.

mientras escribo » (301) et « Mientras escribo » (p. 329), « ahora mismo, no estaría escribiendo » (p. 380), « oficinista » (p. 20), « escribiente » (p. 162).

Le présent d'énonciation, à 14 ans de distance des faits relatés, simule le processus d'écriture en cours. L'écrivain évoque sa peur face à la page blanche puis à l'écran d'ordinateur (p. 18-20 ; p. 156-168) ; il tape à la machine à écrire (p. 20), passe à l'ordinateur (p. 156-168), avec le même plaisir pour les mots, la lecture et l'écriture (p. 159-160), mettant en avant le rôle de la main – « A través de mis manos […], me reconocía o me recobraba en parte a mí mismo » (p. 160) –, et l'importance d'un lieu austère et serein pour écrire – « paredes vacías, una mesa, una silla » (p. 20) ; « un hogar, un refugio modesto » (p. 169) –.

Malgré l'importante référentialité et le désir d'écrire une littérature non fictionnelle, l'*excipit* conclut sur la supériorité de la fiction sur le factuel : « La ventaja de la ficción es que no tolera finales tan innobles » (p. 382).

L'écriture en marche dans *Ventanas de Manhattan* (2004) ou le tout autobiographique

Outre les travaux sur ce texte, consacrés à l'étude du factuel, au cosmopolitisme, au motif de la fenêtre, à la valeur de témoignage du texte[20], ce journal du séjour molinien à New York qu'est *Ventanas de Manhattan* fait de l'écriture le sujet et l'objet du récit. En mise en abyme, l'auteur fait ce commentaire, en se référant à Manolo Valdés, membre de *Equipo Crónica* : « al artista lo que le importa es el proceso material de su elaboración [la obra] » (p. 333). L'écrivain est bien à l'œuvre dans ce récit de voyage, témoignage littéraire d'un « narrateur-voyageur » – pour reprendre l'expression de Geneviève Champeau (2012, p. 28) –, qui rend compte, en 87 chapitres brefs numérotés tenant du micro-récit ou du fragment, de ses promenades dans New York, après les attentats de 2001. Ville qu'il connaît déjà, où il donne des cours à l'université, et où il dirigera

20. Elodie Vaquero-Nourrisson, *op. cit.* ; Geneviève Champeau, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina », *in* Philippe Meunier et Edgard Samper, (Coord.), *Mélanges en Hommage à Jacques Soubeyroux*. Saint-Étienne : Editions du CELEC, 2008. p. 603-618 ; « Témoignage, trace et interprétation : *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », *in* Jean-François Carcelén (éd.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 17-31 ; Natalie Noyaret, « Antonio Muñoz Molina à l'épreuve de New York », *in* Françoise Garnier et Natalie Noyaret (sous la dir. de), *L'écriture à l'épreuve du cosmopolitisme*, *Les Cahiers du CERCI*, n° 2, Université de Nantes, juin 2007, p. 103-139.

l'Institut Cervantès, en 2004. Comme dans *Ardor guerrero*, sa passion, son obsession, se manifestent par la récurrence lexicale « escribo » : « escribo sentado en una silla de hierro en Bryant Park » (p. 294-296) et par son souvenir du premier manuscrit remis au *Diario de Granada* (p. 77) ; dans son carnet perpétuel, tel un « perro fiel » (p. 377), il note tout ce qu'il voit, fixe les souvenirs, dans un « exercice de mémoire » qui évoque le protocole du « je me souviens » (décliné en 480 récits numérotés) de Georges Pérec.

L'écrivain est indissociable de son carnet, de sa prise de notes, de son acte d'écriture ; tout est motif d'écriture ; le réel, l'expérience immédiate, le quotidien, deviennent écriture ; le réel est poétisé. Il répond ainsi à la question que se posait Jorge Semprún : *L'écriture ou la vie* ? La distance entre l'énonciation et le narré se réduit, l'écrire se rapproche du vivre, le dire du faire, l'instantané est visé : « yo aquí, con mi cuaderno abierto sobre las rodillas juntas, queriendo fijar el momento en que vivo, y las cosas que veo sobre una hoja de papel [...] instantánea » (p. 295) ; l'auteur fait une équivalence entre regarder et raconter : « Miro y escribo » (p. 296) et met en œuvre sa praxis par un exemple de description en instantané, en faisant le portrait d'un vagabond pendant qu'il entre et sort de son champ de vision (p. 295-297) ; écrire en instantané (p. 372-374) s'oppose au temps figé, éternel, dans l'œuvre d'art (p. 315) et l'amène à faire un parallèle intermédial, entre écrire et dessiner : à l'occasion de la visite d'une exposition sur Robert Crumb (p. 315), il montre que l'instantané de la photo ou du trait de dessin est supérieur à l'écriture.

L'expérience du marcheur rappelle celle du promeneur solitaire, du flâneur (Jean-Jacques Rousseau, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Winfried Georg Maximilian Sebald), ou du philosophe Michel de Certeau qui, dans le chapitre « Marches dans la ville » de son ouvrage *L'invention du quotidien*[21], montre que la pratique de la marche, à New York précisément, transforme le quotidien et que l'affect investit et reconstruit l'espace, créant une psycho-géographie[22].

21. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. Paris : Union générale d'édition, 1980.

22. Merlin Coverley, *Psycho-géographie : Poétique de l'exploration urbaine*. Lyon : Les Moutons électriques, 2011 [1ère édition 2006, en anglais]. Pierre Macherey, « Michel de Certeau et la mystique du quotidien ». <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey06042005.html> [consulté le 15/04/2016].

Plus classiquement, on est en présence du topique de l'écrivain installé dans un café littéraire, celui des *tertulias*, à un poste d'observateur, tel un Mariano de Larra : « como un literato antiguo de provincias, que se sienta a media mañana en el café, adonde traigo conmigo los instrumentos livianos de mi oficio » (p. 160-161) ; assis derrière la vitre du café, il crée « una visión novelesca de sí mismo » (p. 161) ; si ce lieu public évite la claustrophobie qui menace l'écrivain, les promenades dans le parc au milieu de statues d'hommes et de femmes de lettres (67), le mettent en contact avec le passé littéraire.

Passionné et taraudé par le mystère de la littérature, Muñoz Molina s'exerce à tous les genres, passe du fictionnel au factuel, du roman ou du récit bref à l'essai, au journal, et interprète le sens de l'écriture ; sa réflexion est une écriture de l'écriture, un voyage au cœur de l'écriture.

RETRATOS DE FAMILIA EN *NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO* DE JAVIER MARÍAS

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia

Ver con la imaginación

Las muchas imágenes que Javier Marías inserta en *Negra espalda del tiempo* (1998) han sido variamente comentadas por la crítica. A la luz de las teorías de la lingüística cognitiva y del debate sobre la imagen relativo al «giro icónico[1]», se puede ahondar un poco más en esta práctica intermedial del escritor que, en España, ha innovado el género de la novela. Limito el análisis al ámbito familiar, recordando que Javier Marías se presenta a sí mismo como un escritor que habla en nombre propio. En *Negra espalda del tiempo* el escritor se expone como el viviente a quien la publicación de la novela *Todas las almas* (1989) le ha traído consecuencias. Trocando ficticiamente la escritura por la oralidad, da cuenta de ellas ritualizando el acto de habla como una vivencia del tiempo. Prescindiendo de las normas del relato testimonial, Javier Marías la narra

> sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia, como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es

1. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, p. 19-38.

> el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía[2].

La enunciación «tiene lugar» en el cuerpo del escritor, quien encarna el fundamento negativo del lenguaje, es decir la pérdida del referente que quisiera guardar a la vez que lo está expresando[3]. Es una actitud que reniega de la objetividad pensada por un sujeto, así como de la representación fidedigna de cualquier suceso, incluso si acudiera a la mímesis. Descartada la eficacia de los aparatos conceptuales, en la huella de Nietzsche el escritor funda su recelo en el origen metafórico del discurso:

> En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención[4].

Citando la *Retórica* de Aristóteles, recuerda Paul Ricœur que la metáfora «*met sous les yeux* parce qu'elle "signifie les choses en acte"[5]». Este tropo es una construcción, dado que «il n'y a pas de métaphore dans le dictionnaire, il n'en existe que dans le discours[6]». Sin embargo, crear metáforas no es un privilegio del arte literario, es la modalidad dominante del pensamiento en la vida cotidiana[7]. Es este el planteamiento cognitivista de George Lakoff y Mark Johnson: «Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica[8]». La metáfora conceptual abarca la vida, de la cual el lenguaje forma parte. Consiste en la comprensión de un campo semántico o «dominio fuente»

2. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 11.

3. Elide Pittarello, «*Negra espalda del tiempo*: instrucciones de uso», *in* Maarten Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías.* Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2001, p. 126. El planteamiento es deudor de Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte.* Torino: Einaudi, 1982.

4. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 10.

5. Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 125.

7. Raymond W. Gibbs Jr., *The poetics of mind. Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 122.

8. George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotsky. Madrid: Cátedra, 2007, p. 39.

a través de otro campo semántico o «dominio meta», con un conjunto de correspondencias entre los dos. Por ejemplo, una muestra significativa de metáfora conceptual es concebir la existencia humana y el paso del tiempo en términos de viajes que conllevan llegadas, salidas y destinos. Los seres humanos hablan metafóricamente porque tienen un cuerpo que orienta su interacción con el mundo. En particular, el cuerpo humano es un «dominio fuente» muy usado, especialmente «the head, face, legs, hands, back, heart, bones, shoulders[9]».

Es sabido que la metáfora «negra espalda del tiempo» procede de unos versos de *La Tempestad* de Shakespeare. Se refieren al acto de recordar que el acto de mirar reemplaza metafóricamente. Sorprendido porque su hija Miranda recuerda hechos ocurridos en la infancia, Próspero le pregunta: «What seest thou else / In the dark backward and abysm of time?[10]». Javier Marías ajusta el texto original, le da una concreción diferente eliminando el lexema «abysm», que remite al hundimiento de la memoria en una vastedad inabarcable, convierte el adverbio «backward» en el lexema «espalda». En inglés «backward» significa tanto la dirección «hacia atrás» como el sentido contrario «al revés». David Lindley, al comentar el extraño uso del adverbio «backward» como si fuera un lexema, piensa que Shakespeare quería representar la memoria como un lugar en el cerebro de Miranda. Sus sinónimos serían «"back ward" or "rear chamber"[11]». Pero Javier Marías, además de reforzar la cualidad cromática de la imagen, pues de oscura pasa a ser negra, adapta esa metáfora al uso español, que ya comprende una lexicalización antropomórfica de la locución adverbial. En el diccionario de la RAE, «al revés» tiene dos entradas: «Al contrario, o invertido el orden regular» y «A la espalda o a la vuelta». Hace falta precisar que fue Juan Benet quien le descubrió a Javier Marías la metáfora «negra espalda del tiempo[12]». Es un ejemplo de cómo el tiempo, al ser un «dominio fuente» básico, a través de una imagen metafórica vuelve la información más vívida

9. Zoltan Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 16: «la cabeza, la cara, las piernas, las manos, la espalda, el corazón, los hombros».

10. William Shakespeare, *The Tempest*, Edited by David Lindley. New York: Cambridge University Press, 2002, Act I, Scene 2, vv. 49-50, p. 100. Las traducciones españolas varían mucho. Propongo la más literal: «¿Qué más ves en el oscuro revés y abismo del tiempo?».

11. «"habitación del fondo" o "cuarto de atrás"». *Ibid.*, nota 50.

12. A partir de lo que escribe Juan Benet en *La inspiración y el estilo*, despliega ulteriores relaciones intertextuales Antonio Candeloro, *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo.* Roma: Aracne, 2012, p. 112-119.

y sucinta que el discurso conceptual[13]. La metáfora implica, además, el trato confiado que se da entre personas que comparten experiencias e intereses[14], como sucedía entre Juan Benet y Javier Marías. En un artículo de encargo, escrito para el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en 1996, Javier Marías elige comentar unos versos de Jorge Manrique, sacados de las *Coplas por la muerte de su padre*. Tras revelar de quién le había llegado la metáfora de Shakespeare, el escritor aclara cómo la había usado antes de publicar *Negra espalda del tiempo*:

> No recuerdo su contexto ni quién la dice ni por qué motivo, sólo sé que es de Shakespeare y que gracias a mi mala memoria me he atrevido a hacerla mía, a parafrasearla en mi lengua e incluirla varias veces en mis novelas, quizá nunca de manera idéntica, sino –como si dijéramos– «con variaciones». […] Yo la he empleado en mi lengua como «el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco», estoy seguro de haberla formulado así alguna vez. O acaso «el envés del tiempo», no sé. […] ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué es esa espalda, aunque la traduzcamos como «revés»? Acaso el tiempo vuelto, en el sentido de volver o regresar, acaso también en el sentido en que decimos «volver una prenda de vestir» para verle los pespuntes o la trama a un tejido. ¿O es el tiempo ido, alejándose su espalda[15]?

El escritor confirma una vez más su escaso apego a la filología. A continuación, interpreta los versos de Manrique «daremos lo no venido / por pasado» como una extensión de la metáfora de Shakespeare: «se me ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discurra por aquella negra espalda y abismo del tiempo[16]». El tropo originario adquiere nuevos rasgos fronterizos[17]. El interrogante –el «dominio fuente»– atañe al más allá de los muertos y también a la falaz voluntad de poder de los vivos. En este último caso, la «negra espalda del tiempo» metaforiza lo que el viviente desconoce acerca de su propia existencia. Para poner un solo

13. Raymond W. Gibbs Jr., *The poetics of mind*, *op. cit.*, p. 125-126.

14. *Ibid.*, p. 134-137.

15. Javier Marías, «La negra espalda de lo no venido», *in Literatura y fantasma*, Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 336-337.

16. *Ibid.*, p. 337.

17. Heidegger usa repetidamente la metáfora de la espalda para referirse al tiempo, a la memoria o al pensamiento. En su circunstanciado análisis de *Negra espalda del tiempo*, lo nota Heike Scharm, *El tiempo y el ser en Javier Marías: el ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger.* Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2013, p. 184.

ejemplo de la metáfora refundida y ensayada con antelación a la escritura de *Negra espalda del tiempo*, remito a un pasaje de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Tras escuchar los mensajes del contestador automático de Marta Téllez, que acaba de morir en sus brazos, Víctor Francés fantasea acerca del enlace erótico que no llegó a tener. Apostrofando el cadáver de Marta, convierte lo no venido en pasado, que aquí es «la noche inaugural»:

> […] la primera de tantas otras que ya no aguardan en el futuro sino que sestearán para siempre en mi conciencia incansable, mi conciencia que atiende a lo que ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, la negra espalda del tiempo. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No lo sabré nunca. Aunque haré memoria, en el revés del tiempo por el que ya transitas[18].

Marta ya se ha desplazado, confirma la metáfora conceptual de la muerte como tránsito. Pero poco después el narrador observa al niño dormido de Marta, que ignora la muerte de la madre. Entonces el narrador, al darse cuenta de que él es quien más sabe sobre aquella noche, de pronto piensa con imágenes, encarna una variante de la metáfora que deriva de Shakespeare. Con respecto al saber limitado del niño y sobre todo a su desmemoria futura, piensa: «[…] Yo debo ser eso, el revés de su tiempo, la negra espalda…[19]». Así Javier Marías amplía su paradigma metafórico. Pero al escribir *Negra espalda del tiempo* da un paso más, lo enseña con cuadros y fotos.

Ver con los ojos

Cabe preguntarse a estas alturas qué papel juegan las numerosas imágenes que el escritor incluye en su obra, pues son irreductibles a las palabras. Si acaso se necesitan mutuamente, ya que según Louis Marin «l'image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment[20]». La imagen irradia (metafóricamente) una energía a partir de la reacción del espectador. Es este quien la interpreta según sus

18. Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994, p. 62.

19. *Ibid*., p. 69.

20. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Seuil, 1993, p. 9.

competencias histórico-culturales y sus vivencias emotivas[21]. Así es para Javier Marías, el primer espectador de las imágenes que elige reproducir, sacándolas de su archivo personal. Si las palabras no bastan, porque son metafóricas, ¿pueden acaso subsanar sus límites las imágenes? Depende. Las imágenes que reproducen mapas, fotos, *ex-libris* del Reino de Redonda, la página de un diario o la anteportada de una novela, afianzan icónicamente el relato. Sin embargo, la relación intermedial de estos documentos no es comparable con la del retrato. Afirma Hans Belting que el retrato «no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta el espectador a participar[22]». Sea una foto o un cuadro, cada retrato de *Negra espalda del tiempo* muestra alguien que ya no vive, con la excepción del propio escritor.

Consciente de la rareza de su obra, al publicarla Javier Marías no quiso que fuera entregada a los críticos antes del lanzamiento. Por ello se disculpa en una carta, hoy difícil de encontrar, que mandó añadir a los primeros ejemplares puestos a la venta. Se trata de *Una libresca nota para los libreros*, cuyo sobre lleva impreso un sello ficticio que reproduce la sobrecubierta del libro: un primer traspase intermedial entre el tamaño y el uso de la imagen. El sobre lleva el siguiente aviso: «Ante la aparición de ***Negra espalda del tiempo***, su última novela, Javier Marías escribe a los libreros[23]». Luego, en la carta, el escritor se corrige diciendo: «esta novela, o falsa novela como he dado en llamarla». Tras romper moldes ni él sabe cómo encasillarla[24], pero la hace ver produciendo una metáfora multimodal. Es esta una imagen donde, según Charles Forceville, «target, source, and/or mappable features are represented or suggested by at least two different sign systems (one of which may be language) or modes of perception[25]». En *Negra espalda del tiempo* un «dominio fuente» es el libro ya escrito y un «dominio meta» es

21. *Ibid.*, p. 14-15.

22. Hans Belting, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires – Madrid: Katz 2012, p. 156.

23. El título en negrita es del autor.

24. Al examinar detenidamente su carácter digresivo, afirma Alexis Grohmann que esta obra «llegará a entrañar nada menos que una renovación del género de la novela». Alexis Grohmann, «Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*: de errabundos hacia la nada», *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2011, p. 138.

25. Charles Forceville, «Metaphors in Pictures and Multimodal Representations», *in* Raymond W. Gibbs Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 463: «la meta, la fuente, y/o los rasgos

su envoltorio editorial. El significado de la metáfora verbal tantas veces empleada se ha convertido también en una metáfora pictórica.

Javier Marías elige personalmente las ilustraciones de las cubiertas de las primeras ediciones españolas de sus libros. Sin embargo, en este caso no se limita a elegir una imagen, manda aportar cambios icónicos que se ajustan al contenido. Es el resultado de una intención comunicativa híbrida que reúne los rasgos prominentes del texto verbal y de algunos retratos reproducidos en su interior. La metáfora multimodal de *Negra espalda del tiempo* es la sobrecubierta del libro.

© ORESTIS MAGICBOX

La imagen es incompleta, continúa fuera del encuadre: inabarcable al igual que el tiempo que metaforiza. Se ve en el margen superior del libro un cielo borroso, cuyo color pasa del beige dorado al verde gris, como si se hubiera depositado allí la marca visible del envejecimiento. En esta zona despejada figuran el nombre del escritor, el título de la obra y el logo de la editorial en letra negra: una correspondencia cromática. Bajo el cielo hay un paisaje natural abierto. Cubre el suelo una tupida vegetación verde brillante, surcada por senderos amarillentos. Emergen en la distancia rocas marrones de tamaño impreciso desde la perspectiva que marca el primer plano de la enorme espalda de un hombre. Lleva una reluciente armadura negra encima de una camiseta con un estampado color rosa encendido. El detalle choca con el conjunto tenebroso del torso masculino recortado por el margen inferior del libro, como si surgiera de un fondo abisal. Los brazos y la cintura quedan fuera de campo. En el centro de la imagen llama la atención el cuello fuerte y liso y el pelo corto y oscuro del hombre. Se deduce que es un guerrero joven. Si está regresando de una batalla o si se dispone a emprender la lucha no es dado saber. En todo caso encarna eficazmente la conflictiva relación con la muerte por parte del viviente, un tema que caracteriza toda la narrativa de Javier Marías. Sin embargo, con

clasificables están representados o sugeridos por al menos dos sistemas diferentes de signos (uno de los cuales puede ser el lenguaje) o modos de percepción» (traducción mía).

respecto a la producción anterior a *Negra espalda del tiempo*, el rasgo inédito es aquí la presencia del niño que el guerrero lleva en brazos. La reciedumbre del adulto contrasta con la fragilidad del niño por la postura, el tamaño y los colores respectivos. Junto con la dirección recto/verso de las dos figuras, también estos elementos marcan una frontera relacionada con la «negra espalda del tiempo[26]». El niño asoma por uno de los gigantescos hombros viriles, de cara al lector/espectador. Tiene rasgos finos y el pelo rubio rizado. Una mano, el hombro y el brazo son esbozados por la ropa morada. Es este niño quien posibilita el cruce de las miradas, el quiasmo infinito entre quien ve y quien es visto.

El valor metafórico de la ilustración emana de la diégesis, en concreto del capítulo que trata de los niños muertos prematuramente: el hijo de Aliocha Coll, la hija de Juan Benet y Julianín, el hermano del propio escritor. Además de hablar de él, lo hace ver insertando la reproducción de su retrato. Es la huella visible anclada a la memoria ajena, pues este niño murió antes de que naciera el escritor que narra la experiencia imaginada de una muerte que le concierne. La huella, afirma Jacques Derrida, es una forma de relación trascendente: «Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace[27]». La huella visible de Julianín es aquí un óleo de tonos claros y contornos evanescentes, tal vez hecho *post mortem* a partir de una foto[28]. Es por lo tanto la imagen de una imagen de quien ya no tenía rostro ni cuerpo cuando fue pintada, el doble retorno al mundo de los vivos del muerto en efigie. «El difunto –observa Hans Belting– evoca la conocida *cuestión del dónde*. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar[29]». Pero Javier Marías ha configurado con palabras e imágenes el lugar que habitan sus muertos reales y ficticios. Convencido de que «el espacio es el único depositario del tiempo, del tiempo ido[30]», el escritor materializa el devenir en el ser todopoderoso que hizo transitar también al hermano «por

26. Antonio Candeloro, *op. cit.*, p. 122-123, interpreta la imagen del guerrero y del niño como una actualización de la mirada bifronte del dios Jano.

27. Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004.* Paris: Éditions de La Différence, p. 113.

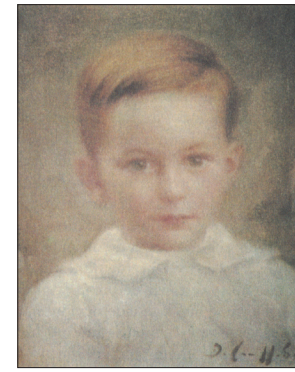
28. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 267.

29. Hans Belting, *op. cit.*, p. 191.

30. Javier Marías, «Lo que uno lleva consigo», *Ni se les ocurra disparar*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 69.

su revés o su negra espalda convertido en un fantasma[31]». Se confirma así la tendencia a personificar el tiempo como un agente que desempeña un rol causal cuando un acontecimiento se adscribe a la duración del viviente[32]. Esta metáfora está anclada a la experiencia diaria del movimiento en el espacio. Por desplazarse en ese espacio, el observador fija lo que hay delante y lo que hay detrás, lo que viene antes y lo que viene después[33].

En *Negra espalda del tiempo* tiene un valor semiótico también el espacio tipográfico, pues el montaje de los retratos intensifica el *pathos* de estas páginas estremecedoras[34]. En el montaje la desarticulación reemplaza la explicación, es una práctica que obliga a interpretar las relaciones subyacentes[35]. Así sucede con el retrato de Julianín que confiere al lector también el rol de espectador.



© Javier Marías

Antes de llegar a la écfrasis del «rostro pequeño y rubio que apenas empezó a moverse quedó cautivo en un retrato[36]», el lector ya ha visto el rostro pintado que figura al lado de la página donde comienza la elegía familiar. En esta actualización verbo-visual del culto a los muertos, el texto y el retrato interactúan sin solución de continuidad. Reducido el tamaño del cuadro al tamaño del libro – y el cambio del formato cambia el punto de vista –, por su

31. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 273.

32. George Lakoff and Mark Johnson, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago – London: The University of Chicago Press, 1989, p. 37.

33. George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought.* New York, NY: Basic Books, 1999, p. 139.

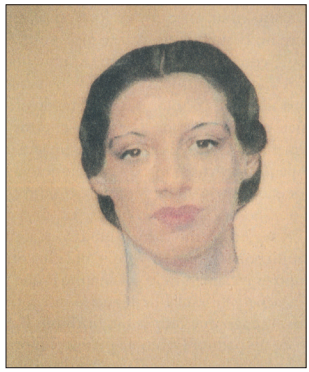
34. Considerando *Negra espalda del tiempo* el eje de las novelas del «Ciclo de Oxford» por lo que atañe también al oficio del escritor y sus figuraciones, afirma José María Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Edit.um, 2014, p. 88: «Quizá sean estas páginas dedicadas a Julianín (para mí lo son) las que literariamente quedarán como más altas de toda la obra». Comparte una opinión análoga, si bien *Negra espalda del tiempo* le decepciona como autoficción, Manuel Alberca, «Las vueltas autobiográficas de Javier Marías», *in* Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, 10-12 de noviembre de 2003. Madrid: Arco/Libros, 2005, p. 69.

35. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. Paris: Minuit, 2008, p. 88.

36. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 271.

posición tipográfica el retrato de Julianín preside el relato de su breve vida y de las consecuencias sufridas por quienes siguieron en el mundo o nacieron después, es decir los padres y los otros hermanos, entre ellos el escritor. De huella en huella – como los venerados juguetes de Julianín y, en particular, su titirimundi intocable – Javier Marías imagina el duelo incesante de la madre por la muerte de su primogénito, hasta que llega a recordar que los dos yacen desde hace unos años en la misma tumba. Este lexema, que materializa el espacio separado de la necrópolis o cementerio, cifra para el escritor vivo un antagonismo propagado por su deseo de que el hermano y la madre lo reconozcan, de que sigan contando con él. Estos seres queridos se han convertido en los otros, los que [le] faltan.

En términos lacanianos, lo que está en tela de juicio es la existencia misma del escritor, ya que el deseo lleva a perder el dominio sobre uno mismo, es ingobernable y abre las puertas a un sentimiento de pérdida[37]. En relación con Julianín y la madre, que demoran reunidos en el más allá de la vida, Javier Marías acaba conjeturando su propia aniquilación: «De haber vivido más ese niño es posible que yo no hubiera nacido o no hubiera sido el mismo, ambas cosas son idénticas. Y qué, si no hubiera nacido[38]». Relacionada con su familia, la práctica intermedial del escritor se expande. Al lado de la página que empieza con la hipótesis de su inexistencia hay otra página con un retrato de la madre, una acuarela también sacada de una foto de carnet de la que existe el original[39]. La foto en blanco y negro es de 1935, cuando Lolita Franco tenía 23 años. Lleva una camisa blanca que realza su rostro joven y terso, la boca carnosa, los ojos rasgados, negros como el pelo recogido. La mirada es profunda, un imán para quien se cruce con ella. La acuarela, en cambio, es en color y más grande, como le corresponde a un retrato (que el escritor guarda en su casa).



© Javier Marías

37. Para una síntesis del planteamiento de Jacques Lacan, Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina, 2012.

38. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 273.

39. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/julian_marias/imagenes_vida_privada/imagen/imagenes_vida_privada_05_julian_marias_lolita_franco> [Consultado el 9/04/2016].

El fondo beige intenso tiene el mismo tono cromático del rostro, todos los rasgos son difuminados, incluida la mirada. Con respecto a la foto, ha sido suprimida la camisa que marcaba los hombros. El retrato desprende un aura idealizada, remite al fantasma de la mujer que en su día tuvo un cuerpo y engendró a cinco hijos. Pensativa y enigmática como la efigie de Julianín, la efigie de la madre actualiza el vínculo familiar entre Julianín muerto y Javier vivo.

Las imágenes, observa W.J.Mitchell, expresan el deseo que uno ya tiene y a la vez le enseñan cómo desear, cómo asumir la falta fabricando nuevas imágenes[40]. Silenciosas e impasibles, las imágenes de Julianín y de la madre activan en el escritor la modalidad ineluctable de lo visible. En palabras de Georges Didi-Huberman, es esta la modalidad que se despliega «quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre[41]». Al experimentar la ambivalente inclusión/exclusión que fomenta su deseo, Javier Marías acaba imaginando que Julianín y la madre hablen bonariamente de él, que no lo olviden en su intimidad inalcanzable. Es la deriva puesta en marcha por una imagen infantil de sí mismo, una foto en blanco y negro de cuerpo entero.

Este trámite verbo-visual con los dos retratos abre la reflexión del escritor sobre su propio devenir:

> Miro una foto mía de edad semejante a la más alta que alcanzó el hermano al que nunca he visto –o soy aún más pequeño, no tendré más de dos años– y no nos parecemos mucho, más se le parecía Álvaro, quizá el corte de cara y haya un aire de familia, pero a mí no se me ve pensativo ni con los ojos serenos ni muy abiertos, ni doy la impresión de entender nada del mundo, aún menos de lo que me tocaba, siempre me entero tarde. Estoy acuclillado y riendo, con los ojos achinados, casi guiñados del gran contento. Quizá Julianín me habría considerado un cabeza loca, de haberme

© Javier Marías

40. W. J. T Mitchell, *What do pictures want. The Lives and Love of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005, p. 68.

41. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992, p. 14.

> conocido, esto es, de haber yo nacido con él en el mundo, o con él en su trayecto. Quizá habría dicho de mí a su madre: «Déjalo. Es loquillo, pero es bueno»[42].

Este enlace obra por diferencia, mostrando cómo funciona la imagen dialéctica en la acepción de Walter Benjamin, elaborada por Georges Didi-Huberman como imagen-síntoma. Incompatible con la metafórica flecha de la cronología, la imagen-síntoma obstaculiza el relato consecuencial del pasado introduciendo latencias anacrónicas en el vaivén sobredeterminado entre el saber y el sentir[43]. En cuanto a la genealogía familiar, la enunciación del escritor fluctúa. A lo largo del capítulo el uso del adjetivo posesivo oscila entre la forma pronominal de la primera y la tercera persona[44]. Véase aquí el cierre de la cita, donde el escritor menciona a su madre únicamente como madre de Julianín («su madre»), en vez de la madre de ambos. Es un detalle que subraya la oposición, la distancia real y simbólica que remata otro montaje editorial. Para descubrir la foto del escritor hace falta pasar página. La toma del niño que fue y ya no es Javier Marías acomete al lector/espectador por sorpresa, volviendo a abrir la cuestión del tiempo cuando ya no hay palabras. Esa foto es una huella visible del escritor, la certificación de cómo pierde la vida viviendo.

© ORESTIS MAGICBOX

Por otra parte, la resistencia es vana, al tiempo no hay manera de ganarle ninguna batalla, como enseña la sobrecubierta del libro: la del tiempo personificado por un guerrero hercúleo que lleva en brazos al niño cuyo rostro se parece tanto al de Julianín. Así intervino Javier Marías en la ilustración original, haciendo ver cómo actúa su metáfora multimodal. Al levantar la sobrecubierta de *Negra espalda del tiempo* el lector/espectador descubre algo inesperado: en la cubierta ha desaparecido el niño junto con todos los signos editoriales.

Campea en ella la imagen enigmática del guerrero, como siempre lo son en pintura las personas de espaldas.

42. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 273.

43. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit*, p. 85.

44. Remito a la lectura acertada de Amélie Florenchie, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marías*, 2003. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842119/file/LA_REPETITION_DANS_NEGRA_ESPALDA_DEL_TIEMPO_DE_JAVIER_MARIAS.pdf> [Consultado el 25/04/2016].

Con los años que quedan

Cuando empieza a contar lo que le ha ocurrido tras la publicación de *Todas las almas*, Javier Marías aclara que los referentes de su relato «son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos», hasta afirmar que «no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección […], sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final[45]». Según Hayden White la trama de un relato histórico depende del tropo que elige previamente el historiador, como por ejemplo la metáfora, la cual «no *refleja* la cosa que busca caracterizar, *brinda direcciones* para encontrar el conjunto de imágenes que se pretende asociar con esa cosa[46]». Desde este planteamiento, Javier Marías ha contado una historia abierta, encauzada por la metáfora multimodal de la «negra espalda del tiempo». Centrada en el retrato de Julianín, el ausente por antonomasia, la metáfora actúa de forma visible desde la sobrecubierta y la cubierta del libro *Negra espalda del tiempo*. Sin embargo, el montaje visual de las imágenes no termina allí. En la contracubierta –la parte menos evidente– hay una foto en blanco y negro de Javier Marías adulto, un primer plano que ocupa casi todo el tamaño del libro.

© Peter Peitsch

Este también es un retrato de familia, remite a las páginas donde el escritor narra la muerte de la madre, antes de hablar de la muerte de Julianín. Allí también inserta un retrato con funciones metonímicas, un dibujo de Helena Fourment, la segunda mujer y musa de Rubens: su propio retrato de familia. En un vertiginoso palimpsesto anacrónico, la joven retratada es el testimonio pictórico del adiós entre Javier Marías y su madre. Por su colocación tipográfica, aquí también el dibujo preside el recuerdo verbo-visual del escritor que se representa a sí mismo enseñándole a la madre agonizante la postal con el retrato de Helena Fourment. Sintiéndose involucrada por la figura que la mira, la madre

45. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 11-12.

46. Hayden White, «El texto histórico como artefacto literario», *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 125.

comenta con humor el detalle de la mano y del sombrero: si hubiera llevado uno parecido, dijo refiriéndose a sí misma, «habría resultado más alta[47]». A partir de entonces, el hijo seguirá anclando el tránsito de la madre a la obra entera del pintor flamenco: «Cada vez que veo ahora un Rubens me acuerdo de aquel momento y de la mano de Helena Fourment, y de su sombrero, y de ella[48]».

Aquel dibujo actúa en el tiempo, al igual que la frase que cierra el relato. Yendo al entierro de la madre, el escritor nota su propio rostro enmarcado en el espejo retrovisor del coche y exclama en discurso directo y presente de indicativo: «Soy lo más parecido que queda a ella, soy lo más parecido que queda a ella[49]». Esta reduplicación, que enfatiza el descubrimiento del legado carnal, remite a la foto que figura en la contracubierta del libro[50]. Desde que Lolita Franco murió han pasado 21 años y para Javier Marías su fantasma no ha palidecido, él lo sigue encarnando en un umbral del libro. Basta con comparar los dos retratos, la foto y la acuarela. Y aun hoy en día, casi cuatro décadas después, aquel fantasma sigue junto al escritor. En un artículo de opinión sobre los muertos a los que nos atamos afectivamente de por vida (entre ellos su madre), Javier Marías declara: «No es descabellado decir que nos acompañan como el aire, o que "flotan" en el que respiramos. No es que los llevemos en la memoria: los llevamos en nuestro ser[51]». Después de *Negra espalda del tiempo* el enlace perdura, aún nutre la imaginación del escritor. Apuntan en estas otras líneas nuevas metáforas.

47. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 214.

48. *Ibid*.

49. *Ibid*, p. 214-215.

50. Para un análisis más detallado, Elide Pittarello, «Haciendo tiempo con las cosas», *in* Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, *op. cit.*, p. 43-46.

51. Javier Marías, «Menos mal que hay fantasmas», *El País Semanal*, 24/04/2016, p. 122.

L'ÉCRIVAIN ET L'ŒUVRE DANS TOUS LEURS ÉTATS. JAVIER CERCAS, RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN, ANTONIO MUÑOZ MOLINA : PRATIQUES D'ÉCRITURE

Christine Pérès
Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Nombreux sont les romans contemporains à faire du personnage de l'écrivain la pièce maîtresse du dispositif textuel. Nous avons choisi de nous intéresser aux pratiques d'écriture de trois romanciers contemporains, afin d'analyser au travers de quatre dispositifs textuels, quelques modalités de manifestation de l'écrivain à l'œuvre et les enjeux qui leur sont associés. Quelle fin poursuivent ces récits dans lesquels la genèse d'une œuvre est mise en abyme et où l'écrivain devient sa propre créature ? S'agit-il pour ce dernier de mettre à nu sa propre pratique d'écriture ? Existe-t-il une relation entre cette mise en scène et le choix d'une écriture fragmentaire ? Au travers de la confrontation de romans et de récits autofictionnels[1], nous nous proposons de mettre en perspective les modes de projection de l'écrivain dans ces différents univers fictionnels en analysant la représentation de la genèse des récits. Nous nous attacherons aussi à montrer que leur forme fragmentaire vise à rendre compte de la participation du lecteur au jeu de l'écrivain avec lui-même. Loin de se réduire à son aspect ludique, ce jeu s'attache à traduire l'implication du producteur du texte et à favoriser celle du lecteur.

1. Ricardo Menéndez Salmón, *La luz es más antigua que el amor*. Barcelona: Seix Barral, 2010 ; Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori, 2012 ; Antonio Muñoz Molina, *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral, 2014 ; Ricardo Menéndez Salmón, *Niños en el tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2015.

Las leyes de la frontera de Javier Cercas et *Niños en el tiempo* de Ricardo Menéndez Salmón représentent deux polarités extrêmes dans la mise en scène de la genèse de l'œuvre, puisque le premier réfère à une œuvre à venir, qui reste à écrire, tandis que le second présente l'œuvre sous sa forme la plus aboutie, mise en abyme au centre du roman, comme un texte autonome qui, pour le temps de la lecture, suspend le déroulement de la diégèse.

Le roman de Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, met en place une réflexion sur l'écriture puisqu'il se présente comme une série d'entretiens réalisés par un personnage-écrivain anonyme avec le futur co-auteur du livre, un avocat nommé Ignacio Cañas, ainsi qu'avec une série de membres du système judiciaire ou policier, des entretiens destinés à donner naissance à la publication d'une biographie d'un délinquant, Zarco, personnage mythique de la Transition. C'est au processus même de création que le lecteur est convié à prendre part à travers l'enquête à laquelle se livre l'écrivain, avec ses secrets, ses non-dits et ses possibles auto-censures. Dans *Las leyes de la frontera*, l'écrivain dévoile dès l'ouverture du récit les motivations d'ordre pécuniaire qui l'ont conduit à accepter d'écrire ce livre (p. 15), mais son rôle n'en demeure pas moins essentiel. Il est celui qui va rédiger l'histoire que l'avocat Ignacio Cañas ne peut coucher par écrit. Ce dernier, qui a tenté de se lancer dans l'écriture de l'histoire vécue avec Zarco et sa complice Tere, a finalement dû s'avouer vaincu, s'avérant incapable de produire autre chose qu'un récit morcelé, dénué de toute authenticité (p. 366). L'écrivain va donc être une sorte de filtre ou de médiateur capable de raconter les faits avec distance (p. 367), mais aussi avec l'accent de la vérité, n'hésitant pas à opérer des choix dans ce qu'il va dire ou taire. Il adopte d'entrée de jeu l'allure d'un enquêteur, s'engageant à taire le nom de ses sources ou certaines parties de l'histoire pour susciter les confidences (p. 17, 213). Par son questionnement maïeutique, il pousse les acteurs du passé à aller plus loin dans leurs confessions, pour reconstruire à plusieurs voix un récit factuel, l'histoire vécue par le trio Zarco, Ignacio et Tere.

Au moyen d'une métalepse, le lecteur est introduit d'entrée de jeu dans l'univers des personnages puisque le récit est littéralement mis en voix à travers vingt-deux dialogues ou fragments de dialogues, correspondant respectivement aux vingt-et-un chapitres et à l'épilogue, une mise en voix qui passe en apparence par l'effacement du narrateur extradiégétique : les verbes de locution en incise – habituellement employés pour présenter le discours des personnages – sont totalement effacés. On assiste à la prolifération de narrateurs personnages, ceux-là mêmes que rencontre l'écrivain et dont

il recueille le témoignage pour pouvoir écrire la biographie de Zarco. Le lecteur est ainsi conduit à prendre place au sein de l'univers diégétique et à écouter, comme l'écrivain, la voix des acteurs de l'histoire. Les deux parties du roman font alterner des conversations entre cet écrivain et deux interlocuteurs : d'abord, l'avocat Ignacio Cañas (I, 1, 3, 5, 7 et 9) et l'inspecteur Cuenca, le policier qui mit fin aux agissements de la bande de Zarco (I, 2, 4, 6, 8) ; ensuite, l'avocat Ignacio Cañas (II, 1, 3, 5, 7, 9, 11, *Epílogo*) et le directeur de la prison de Gérone, Eduardo Requena (II, 2, 4, 6, 8, 10, 12). Mis à part l'écrivain anonyme – seul personnage du roman à être exclusivement défini par sa fonction –, tous les autres personnages ont une identité, livrée comme par inadvertance au détour d'une page. Les voix qui se font entendre dans ce roman polyphonique sont presque décontextualisées : on ne sait pas dans quel lieu précis de Gérone ont lieu ces conversations. On sait en revanche qu'elles ont toutes lieu plus d'un an après la mort de Zarco, décédé le 1er janvier 2006 (p. 348) et, pour certaines d'entre elles, après celle de Tere, survenue quinze jours avant le dernier entretien entre l'écrivain et le directeur de la prison (II, 2, p. 214) et quinze jours après l'avant-dernière rencontre de ce même écrivain avec Cañas (II, 11, p. 367). L'écriture du livre qui a lieu au fil de ces entretiens n'est jamais donnée à voir mais apparaît en toile de fond. Il y est fait ponctuellement référence, comme lors de la rencontre de l'écrivain avec le directeur de la prison :

> Al principio la idea era esa, sí: escribir un libro sobre el Zarco donde se denunciasen todas las mentiras que se han contado sobre él y se contase la verdad o un trozo de la verdad. Pero uno no escribe los libros que quiere, sino los que puede o los que encuentra, y el libro que yo he encontrado es ese y no es ese.
> —¿Qué quiere escribir?
> —Aún no lo sé. Lo sabré cuando termine de escribirlo. De momento, lo único que sé es que el libro tratará del Zarco, claro, pero también y sobre todo de la relación del Zarco con Ignacio Cañas, o de la relación del Zarco con Ignacio Cañas y con Tere, o de la relación de Ignacio Cañas con Tere y con el Zarco. En fin: ya le digo que todavía tengo que averiguarlo. (p. 214)

C'est dans ces brefs passages que se fait jour la dimension méta-fictionnelle du roman : à travers l'écriture de ce récit factuel, c'est le récit autobiographique que se proposait d'écrire Cañas et c'est aussi la fiction produite par Cercas qui sont décrits. Les seules marques visibles d'une instance de régie sont les titres des deux parties : « Más allá » et « Más acá »,

ainsi que celui de l'épilogue (« Epílogo »), scindant au moyen de déictiques spatio-temporels le roman en deux volets qui correspondent aux deux étapes de la vie d'Ignacio. La première relate la rencontre, au cours de l'été 1978, de ce *charnego* de dix-sept ans et d'un couple de délinquants, Zarco et Tere, qui l'accueillent au sein de leur bande et l'initient aux cambriolages et aux braquages en tous genres, jusqu'au jour où la police de Gérone réussit à mettre un terme aux activités de la bande. Vingt-et-une années séparent ce roman d'apprentissage des faits relatés dans la deuxième partie, qui couvre les années 1999-2007 : Ignacio, devenu un avocat ayant pignon sur rue, va voir resurgir son passé de délinquance lorsque Zarco, toujours emprisonné, lui demande de devenir son avocat pour tenter d'obtenir sa mise en liberté. La présence d'une instance de régie implicite se fait jour non seulement dans l'appareil péritextuel mais surtout dans l'organisation des entretiens, qui ne sont pas présentés de manière chronologique, comme pourraient le faire croire le chapitre liminaire et le chapitre final, ce dernier se donnant à lire comme l'ultime entretien entre Cañas et l'écrivain et l'autre faisant faussement office de première entrevue. Ce récit commence avec un début et une fin bien marqués, comme le soulignent en écho la phrase d'attaque du roman (« ¿Empezamos? », p. 15) et une des premières phrases de l'épilogue (« es nuestro último día », p. 364). À la linéarité du temps de l'histoire semble répondre celle du temps de la narration, ce qui, à l'analyse, se révèle un leurre. Car il y a eu des entretiens préalables entre les deux hommes, comme le souligne, quelques lignes après la phrase d'attaque, cette affirmation, où le passé composé vient souligner l'ouverture *in medias res* du récit : « Ya lo sé, también hemos hablado de eso. ¿Podemos empezar? ». Autre exemple : lors de sa première rencontre avec le directeur de la prison, l'écrivain explique qu'il a souhaité le rencontrer sur les conseils de Cañas (p. 215). Or cet entretien (II, 2) est suivi de celui au cours duquel Cañas donne ce conseil à l'écrivain (II, 3, p. 235). Le récit va se clore, de façon très romanesque, sur une fin ouverte : on ne revient pas au niveau narratif et le texte se ferme sur le moment où Cañas et l'inspecteur Cuenca s'apprêtent à aller prendre un verre et traversent la place en direction du café Royal. La complexité de ce récit procède aussi du fait que l'histoire se continue pendant que se déroulent les entretiens : Tere, que Cañas revoit, meurt dans le laps de temps séparant deux dialogues entre l'avocat et l'écrivain. La linéarité de la reconstruction de la diégèse a pour effet d'occulter le désordre dans lequel sont présentés les entretiens, peut-être pour mieux souligner l'incomplétude de la mosaïque du passé qui, comme

l'énigmatique figure féminine de Tere, conserve au-delà de la mort l'aura de mystère qui l'auréolait de son vivant.

Niños en el tiempo, roman de Ricardo Menéndez Salmón, se donne à lire comme une histoire déclinée en trois fragments et en trois temps : le déchirement du couple formé par le romancier Antares et Elena, au terme de quinze ans de mariage, suite au décès de leur fils unique, le récit de la possible enfance de Jésus Christ, puis le voyage en Crète d'une femme enceinte de deux mois, Helena, et sa rencontre avec Antares trente ans après les événements relatés dans la première partie. *Niños en el tiempo* est un roman essentiellement lacunaire et elliptique, qui ne donne à lire que quelques moments de l'existence du personnage-écrivain d'Antares, les quelques semaines qui suivent la mort de son fils (première partie) et les quelques semaines qu'il partage en Crète avec une inconnue nommée Helena (troisième partie). La première correspond à l'époque où il était un écrivain reconnu, l'autre à une période de sa vie où il a cessé d'écrire depuis trente ans : elles constituent donc l'avant et l'après de l'œuvre, le dernier roman d'Antares, défini comme « la cicatriz de cicatrices » (p. 215), que le lecteur découvre dans la partie centrale sous le titre de *La cicatriz*. Des quinze années de vie commune avec Elena, le texte ne dit presque rien, de même qu'il tait les événements vécus par Antares pendant l'écriture du livre et au cours des trente années qui suivent, suggérant seulement que son existence est une fuite sans fin, à travers des changements de lieux et d'identité incessants, révélant ainsi implicitement la souffrance, jamais apaisée, devant la mort de son enfant, le mal qui le ronge et qu'Helena, la touriste espagnole, perçoit parfaitement sans savoir ce qui le motive.

Le titre de cette deuxième partie de *Niños en el tiempo* met en exergue la fonction salvatrice de l'écriture qui permet à l'écrivain de tenter de se reconstruire après le drame vécu. La mise bout à bout des trois titres internes (*La herida*, *La cicatriz*, *La piel*) donne à lire le roman comme la lente tentative de reconstruction entreprise pour surmonter le traumatisme causé par la mort de son fils. Son épouse, peu de temps avant leur séparation, met en évidence la fonction cathartique de l'écriture pour Antares (p. 57-58). Il est lui-même persuadé que l'écriture constitue le seul moyen de défense face à la disparition tragique de son fils : le drame vécu par le couple est symbolisé par l'image de la forteresse assiégée par les barbares, contre lesquels les mots restent la seule arme (p. 58). Mais devant le simulacre qu'est devenue la vie conjugale et la transformation de sa femme en une

inconnue indéchiffrable, il doit vite s'avouer doublement vaincu, comme écrivain et comme homme (p. 67).

La mise en abyme d'un récit second est soulignée par le découpage en chapitres de l'œuvre et de l'appareil péritextuel : alors que les première et troisième parties se scindent en chapitres numérotés en chiffres romains, de I à XX pour l'une et de XXI à XXX pour l'autre, le récit central se décline en vingt-deux chapitres, chacun surmonté d'un titre écrit en lettres capitales : ces titres correspondent aux vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu, au fil desquelles se décline la petite enfance de Jésus. Si l'utilisation de chiffres romains suggère une continuité temporelle entre la première et la troisième parties – toutes deux prises en charge par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique –, elle n'occulte cependant pas leur discontinuité, soulignée par une ellipse de trente ans : l'homme jeune, de presque quarante ans, qui apparaissait dans *La herida* est âgé de plus de soixante ans dans *La piel*. Autrefois écrivain prestigieux, cet homme perpétuellement en fuite est à présent oublié de tous. Comme dans le roman de Cercas, les titres internes attirent l'attention du lecteur, plus particulièrement ceux de la partie centrale, au départ quelque peu énigmatiques. Leur identification comme les vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu va souligner le caractère symbolique du récit. Ils font aussi figure de procédés rupteurs, se distinguant des chiffres romains des deux autres parties et participant à la fragmentation de l'œuvre en trois histoires unies par un fil invisible que le lecteur doit s'attacher à retrouver pour en reconstruire l'unité. Comment, en effet, reconnaître Antares dans le vieil Antonio qui apparaît au début de la troisième partie ?

L'ellipse temporelle n'est que très partiellement comblée par l'insertion du livre, le dernier roman écrit par Antares trente ans plus tôt (p. 214) avant qu'il ne décide de se taire à tout jamais. Ce récit second symbolise les quelques mois passés à écrire le livre, une tâche à laquelle il s'est consacré corps et âme et qui lui a fait négliger jusqu'à son apparence physique (p. 163). Il s'y dépeint en train d'écrire le récit de l'enfance de Jésus, s'y projetant sous la forme d'un narrateur à la première personne, qui apparaît tardivement (p. 95), utilisant tantôt le pluriel, tantôt le singulier (p. 102). Ce « je » nous fait pénétrer à chaque fois dans le temps de la narration et, au-delà, dans celui de l'écriture, pour justifier le récit de l'enfance de Jésus (p. 112). Alors que le « nous » vise à généraliser ou à associer les possibles lecteurs à ce projet, le « je », plus intime réfère plus clairement à l'écrivain et prend progressivement corps, à travers

de nombreux verbes de sensation (p. 137, 138-139). Le phénomène de projection est particulièrement perceptible dans deux songes, deux dialogues imaginaires avec Jésus adulte. Auparavant, la première occurrence de ce « yo », défini comme la voix de l'ange de l'Histoire annonciateur de la déchéance de Rome, est quelque peu énigmatique (p. 102). Ce n'est qu'au quatorzième chapitre, relatant la première visite en rêve de Jésus adulte, qu'on identifie ce « yo » comme celui d'Antares, en raison des références à son fils et à son métier d'écrivain. Il s'immisce au sein même de son univers fictionnel, comme s'il se trouvait à côté de ses propres personnages, comme le souligne l'emploi du verbe de perception « admirar » : depuis le temps de la narration, il ne se contente pas d'imaginer la jeune Lavinia en train d'apprendre à écrire à Jésus, il la voit comme s'il lisait par-dessus son épaule (« Lo hago mientras admiro la mano de la niña romana perfilar la frase "Ego sum Lavinia" […] », p. 129). Ce processus de création d'images mentales, propre à l'écriture et à la lecture, et traduit le plus souvent dans les textes narratifs par un lexique visuel, est nommé par Jean-Marie Schaeffer l'« immersion fictionnelle[2] ». L'utilisation du présent historique permet aussi à l'écrivain de se transporter dans un espace-temps euphorique, l'enfance de Jésus, qui lui permet d'oublier l'espace-temps dysphorique dans lequel il vit, sa vie dévastée par la mort de son fils et le départ de sa femme. Le temps de la narration est caractérisé par le motif de la perte s'opposant à un autre motif, synonyme de plénitude, l'image du père anonyme regardant dormir son fils, une image unique unissant père et fils depuis la nuit des temps (p. 162). L'histoire racontée s'ouvre sur le récit de la naissance du Christ et se clôt sur l'image heureuse de l'enfant Jésus faisant voler un cerf-volant dans le ciel de Palestine, l'année de ses cinq ans. C'est aussi l'histoire d'un couple, Joseph et Marie, que ne détruit pas la mort de leur autre fils, David, ni l'impossibilité de procréer à nouveau, contrairement au couple formé par Elena et Antares. Ce couple détruit va trouver son pendant symbolique, dans la troisième partie, dans un nouveau couple formé par Antonio et Helena, qui donnera naissance à un garçon (désigné par le syntagme « el pez », symbole de Jésus dans la tradition chrétienne).

À travers la création de cet enfant de papier, Antares prolonge l'enfance de son fils disparu prématurément. Le motif de la gemellité, du double, présent dès l'origine de la vie de Jésus, se retrouve dans celle d'Antares (p. 219), irradiant l'ensemble du roman, organisant le personnel romanesque en

2. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999, p. 180.

binômes et instaurant un système de correspondances entre les deux récits : Elena/Helena, Jésus/David, enfant d'Antares/enfant d'Helena, Antares/Antonio, Antares écrivain/ sa lectrice Helena, couple Antares-Elena/couple Joseph-Marie. Les deux premières parties mettent en parallèle deux morts d'enfants, les deux dernières deux naissances, la dialectique vie-mort s'organisant autour d'un couple pivot, formé par les jumeaux, David et Jésus, l'un mort à la naissance, l'autre appelé à survivre, redoublé par le couple Lavinia/Jésus, avec là encore un enfant mort de maladie (Lavinia) et l'autre enfant appelé à lui survivre (Jésus). La dimension cathartique de l'écriture est mise en exergue lors de la seconde visite nocturne de Jésus adulte : il fait remarquer à l'écrivain que l'écriture de ce livre lui a finalement sauvé la vie et tous deux rient à l'unisson (p. 165).

Dans l'avant-dernier chapitre, Helena est une figure de lectrice. L'image du plongeur qui descend vers l'abîme (p. 211), utilisée pour qualifier sa lecture du roman d'Antares, donne à lire cette dernière comme une véritable immersion fictionnelle. Cette image répond à celle du puits attribuée à Antares dans la première partie du roman pour qualifier l'acte d'écrire (p. 58), comme si l'ellipse de trente ans se trouvait enfin comblée et comme si le livre et l'écrivain avaient enfin trouvé leur destinataire (p. 215). Pour Antonio Muñoz Molina, l'œuvre ne trouve son achèvement que lorsqu'elle rencontre son lecteur, lorsqu'elle « entre en résonance » avec lui. Le texte se donne aussi à lire comme un acteur[3] capable d'agir sur le comportement de son destinataire : pour Helena, le dernier roman d'Antares est le testament de l'écrivain, l'expression de ses dernières volontés (p. 215). C'est en lisant ce livre qu'Helena va découvrir la réponse qu'elle était venue chercher en Crète et qu'elle n'a pas encore trouvée au moment où elle prend l'avion – garder ou non l'enfant qu'elle porte (p. 209). En lisant ce livre, où il est fait référence de façon voilée à la mort de l'enfant, dont le fantôme rôde dans la chambre du narrateur (p. 132) et à la destruction de la cellule familiale, à travers l'allusion à la perte du fils et de la femme, partis dans deux directions différentes (p. 165), Helena comprend la nature du mal qui ronge Antonio (jadis connu sous le nom d'Antares). De retour chez elle, elle décide de garder l'enfant à naître. Les mots sur lesquels se clôt *La cicatriz*, adressés par le narrateur à Jésus lui-même – une injonction à rire et à vivre dans la joie –, font de l'enfant à naître d'Helena – enfant aux multiples pères potentiels – le

3. Florent Gaudez, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 20.

pendant de cet enfant de tous qu'est Jésus (p. 168). L'envoi de l'échographie à Antares, accompagnée d'un extrait de son roman, agit à son tour sur lui et l'émeut jusqu'aux larmes. L'apaisement naît de la résonance trouvée par son livre chez sa lectrice et de la vie nouvelle qui en résulte, faisant de lui le père symbolique de cet enfant à venir, père ressuscité face au père crucifié de la première partie. Antonio n'est plus rongé par le mal et retrouve Antares : son identité d'homme et d'écrivain lui est enfin rendue (p. 219).

Les deux romans suivants, *La luz es más antigua que el amor* et *Como la sombra que se va*, situés entre les deux polarités que nous venons d'examiner, présentent des œuvres en devenir, deux autofictions mêlant intimement le factuel et le fictionnel, proposant au lecteur un pacte de lecture ambigu[4]. Le roman d'Antonio Muñoz Molina, *Como la sombra que se va*, reconstruit depuis le présent d'un narrateur à la première personne, deux séjours à Lisbonne, celui, en 1968, de l'assassin de Martin Luther King et celui d'un jeune écrivain qui vient en 1987 y chercher l'inspiration pour terminer le roman qui lui apportera la célébrité. *La luz es más antigua que el amor*, de Menéndez Salmón, met en parallèle l'histoire de trois peintres, l'un réel et les deux autres fictifs, réunis dans un même récit par l'écrivain Bocanegra, présenté à trois moments clés de son existence : la naissance de sa vocation, la mort de sa seconde épouse et sa consécration par le Prix Nobel de Littérature en 2040.

Menéndez Salmón met en scène, avec un certain humour, un écrivain qui a le même âge que lui, qui lui ressemble par certains traits physiques (p. 168) mais surtout par sa production littéraire, couronnée chez son personnage en 2040 par le Nobel de Littérature : son huitième roman, publié en 2010, fait suite à une trilogie dans laquelle l'écrivain a exploré le mal sous ses diverses formes (p. 95), transposition de la trilogie du mal écrite par l'auteur : *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008) et *El corrector* (2009). Le nom de Bocanegra, des plus symboliques, suggère la noirceur de sa production, trait caractéristique des œuvres de Menéndez Salmón. Dans *Viaje a la semilla*, deuxième partie au titre évocateur – celui de la nouvelle d'Alejo Carpentier –, l'écriture du livre est mise en scène depuis sa genèse : elle tire son origine d'un essai écrit en 1989 par Bocanegra, âgé de 18 ans, alors lycéen. La phrase qui servira de titre au roman ouvre l'essai, reproduit sous la forme de deux brouillons : un narrateur extradiégétique,

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

en apparence à la troisième personne, en réalité à la première (comme l'attestent les discrètes marques textuelles d'un narrateur personnel, p. 43 et 44), en présente, sur un ton quelque peu emphatique et pompeux, une analyse textuelle, véritable pastiche d'un article érudit. L'examen de ces brouillons donne lieu à une analyse génétique de la production de l'écrivain, car ces deux textes écrits à l'adolescence, contiennent en germe l'idée phare de son œuvre : le caractère infime de l'œuvre humaine (p. 43). Le roman, à travers une structure fragmentée complexe mise en évidence par un double système de numérotation, évoque la genèse d'une œuvre, elle-même une autofiction, tout en replaçant cette dernière au cœur du parcours vital de l'écrivain qui l'a produite, que l'on suit de ses premiers tâtonnements d'écrivain en herbe jusqu'à l'apothéose finale où, consacré Prix Nobel de Littérature, il lit, sous le regard ému de sa première femme et de sa fille aînée, un discours ayant trait à l'écriture de son huitième roman, *La luz es más antigua que el amor*, publié en 2010 (p. 169). Cette œuvre porte le même titre que le huitième roman de Menéndez Salmón que le lecteur tient entre ses mains, lui aussi publié en 2010. L'écriture du roman de Bocanegra pendant la lente agonie de sa première femme est mise en scène dans le récit premier avec ses moments de doute et de réussite, ses avancées et ses pannes (p. 96), puis dans le récit second.

Le roman se décline en six parties, ou plus précisément en deux fois trois parties : d'une part, les parties 1, 2 et 3 respectivement intitulées « Adriano de Robertis (1300-1400) *La vida tal y como sucede* », « Mark Rothko (1903-1970) *Pintar la nada* » et « Vsévolod Semiasin (1925-2005) *Nadie sabe lo que puede un cuerpo* » ; de l'autre, les parties 1', 2', 3' respectivement intitulées « Bocanegra en 1989 *Viaje a la semilla* », « Bocanegra en 2008 *Escribirlo todo* » et « Bocanegra en 2040 *Con el rey de Suecia* ». Tandis que la première série se divise en chapitres précédés d'un titre et de chiffres romains qui instaurent une continuité entre elles, dans l'autre série, plus courte, chaque partie est d'un seul tenant ou parfois séparée en séquences, la continuité étant assumée ici par la répétition du nom Bocanegra dans le titre général. La seconde série correspond au récit enchâssant et la première au récit enchâssé, le huitième roman de Bocanegra, qui juxtapose trois destins, ceux de trois peintres, deux inventés et l'autre réel : le toscan Adriano de Robertis, condamné en 1350 par le pape à détruire sa dernière œuvre, la blasphématoire *Vierge barbue*, le peintre nord-américain Mark Rothko qui se suicide dans son studio en s'ouvrant les veines en février 1970 et enfin le russe Vsévolod Semiasin enfermé en 2001 dans un asile pour

avoir mangé ses toiles dans un accès de folie et dans une tentative éperdue pour se confondre avec son œuvre (p. 133). Le titre du récit enchâssé tire son origine d'une expression en latin *Lux antiquior amore*, que le peintre Adriano de Robertis avait reproduite sur la fresque de la *Vierge barbue*. Ces jeux de mise en abyme sont reconduits dans la troisième partie : son titre est emprunté à l'essai écrit à la première personne par le beau-frère du peintre, dont un large extrait est reproduit aux pages 143-156. Cette troisième partie, consacrée à Semiasin, se divise à son tour en deux séries différenciées, d'une part les chapitres pairs, qui relatent son parcours, de sa plongée dans la folie jusqu'à la naissance de sa vocation, et les chapitres impairs, une longue lettre du peintre, segmentée sur cinq chapitres, écrite en 2001 à son beau-frère, depuis l'hôpital de Bonneval où il a été interné. Le fil d'Ariane entre les trois peintres est la fresque emmurée d'Adriano de Robertis, dont Mark Rothko perçoit la présence lors de ses deux visites au château de San Sepolcro en 1950 et 1959 (p. 71, 84), demeure dont Semiasin devient le propriétaire en 1970 (p. 122), ramenant *La vierge barbue* à la lumière en décembre 2000. L'histoire de Semiasin s'écrit entre deux éblouissements, le premier qui décide de sa vocation lorsqu'à l'âge de sept ans il contemple l'icône du *Christ rédempteur* et celui qu'il éprouve en contemplant la fresque emmurée, éblouissement qui le conduit à détruire son œuvre (p. 157). Dans les trois histoires de peintres, se fait jour une tentative d'exploration d'un territoire vierge, la volonté de sortir des sentiers battus. À chaque fois, l'artiste, dans son désir de créer, se heurte à un pouvoir qui tente de brider sa liberté créatrice : de Robertis est victime de l'inquisition, Semiasin de la propagande soviétique et du réalisme stalinien ; Rothko, pour sa part, doit s'opposer au pouvoir du capital. La fin de chaque histoire est aussi celle d'un double renoncement – à la peinture et à la vie – devant l'incapacité de l'art à transformer le monde ou même à le comprendre. À chaque fois, le destin et la création de ces peintres sont évoqués sur le fond de violence qui baigne le monde (peste et inquisition pour de Robertis, invasion de la Lettonie et guerre froide pour Rothko, guerre de 1945 et attentat du World Trade Center pour Semiasin).

Dans la partie centrale de son roman, consacrée au peintre Mark Rothko et écrite en 2008 au cours de l'agonie de sa femme, l'écrivain se met en scène comme auteur d'un ouvrage en cours de rédaction et destiné à s'intituler *La luz es más antigua que el amor* (p. 57, 62). Le moi de l'écrivain n'apparaît pas dans les parties consacrées aux deux autres peintres. Il se dépeint dans son bureau, en train d'écrire son roman, entouré des photos

d'auteurs qui l'inspirent depuis toujours, comme William Faulkner (p. 60), et imagine un possible dialogue entre l'œuvre de Rothko, aux formes pures et géométriques, et celle, ambiguë et voluptueuse, de Faulkner : « Así que ese posible diálogo sólo es factible aquí, en la parte 2, capítulo V, de *La luz es más antigua que el amor* […] » (p. 62). La réflexion sur la peinture de Rothko – un essai pour dire le monde, pour le concentrer sur la surface de la toile en un assemblage de textures, de couleurs et de figures – conduit l'écrivain à réfléchir sur le sens de sa propre création, une tentative maladroite pour inscrire un ordre formel au sein du désordre du monde (p. 65). Certaines réflexions sur la façon dont le peintre se transforme en sa propre création (p. 82) ou celle sur l'effet produit par l'œuvre iconique sur son récepteur, qu'elle soit génératrice d'éblouissement (p. 22, 53) ou d'effroi (p. 62, 158), sont transposables à la littérature. Dans le discours final de Bocanegra, peinture et littérature sont d'ailleurs réunies dans une même réflexion sur le sens de l'art : il sert – dit l'écrivain – à nous consoler, à nous libérer de l'affliction d'un monde dans lequel la dignité humaine est crucifiée chaque jour.

Autofiction née de l'hybridation d'un récit autobiographique et d'un roman historique faisant alterner récit à la première et à la troisième personnes, *Como la sombra que se va* s'ouvre et se ferme sur un chapitre écrit au présent de narration, qui est aussi celui de l'écriture : les chapitres 1 et 26 sont deux parcours des rues de Lisbonne par l'écrivain, le premier en décembre 2013, en quête de l'hôtel Portugal où séjourna James Earl Ray, le second en juillet 2014, lorsque la difficulté de se détacher du livre qu'il pense avoir enfin achevé sécrète de nouvelles pages à écrire. L'utilisation du présent produit sur le lecteur l'effet d'une narration simultanée, lui donnant l'impression d'assister au lent processus de gestation de l'œuvre. Il découvre tardivement, au chapitre 22, que ce livre tire son origine de la lecture d'une biographie de Earl Ray mentionnant son passage à Lisbonne, évoquée par l'écrivain lors des retrouvailles avec son fils Arturo, le 2 décembre 2012 : la promenade dans Lisbonne a ramené à sa mémoire cette lecture qui l'avait impressionné et qui l'avait poussé à écrire dans un cahier une ébauche de récit (p. 405). Quand le roman s'ouvre, le processus d'écriture a déjà commencé quelques jours plus tôt et le travail de documentation est en cours (p. 17). L'*incipit* montre comment l'écrivain reprend à grand peine contact avec la réalité, au sortir d'un cauchemar qui est en fait celui de l'un de ses personnages dans l'intériorité duquel il s'était projeté pendant son sommeil (p. 9). C'est là l'une des constantes du roman : de l'ouverture

à la clôture, l'écrivain se dépeint comme un être de l'entre-deux, vivant dans deux mondes et dans deux temps dans la même ville, partagé entre le présent et le passé, la réalité et la fiction (p. 515). Le temps de l'écriture présenté dans l'*incipit* réapparaît longuement au chapitre 17, où il est indiqué que le séjour à Lisbonne dure depuis un mois (p. 295). Au fil du roman, des indications montrent les déplacements du personnage écrivain à la poursuite de son histoire, en compagnie de sa seconde épouse. Il effectue ainsi plusieurs séjours de durées diverses à Lisbonne en décembre 2012 et 2013, en juillet 2014 et un voyage à Memphis fin mai 2014 pour se rendre sur les lieux de l'assassinat de Martin Luther King (chap. 24). Le temps de l'écriture (par exemple à New York en février 2014, p. 259) alterne donc ou coïncide avec celui de la découverte des traces du passé. Le motif de la mosaïque apparaît dès l'ouverture du roman pour évoquer la reconstruction de l'histoire d'Earl Ray (p. 17).

Ce motif pourrait aussi servir à caractériser la structure du roman tout entier puisqu'aux tesselles de la vie d'Earl Ray et de l'œuvre en train de s'écrire vont venir se mêler celles de la vie de l'écrivain et d'un autre récit, publié à la fin des années 80. Le présent de l'écriture et de l'enquête documentaire sur Earl Ray s'ouvre sur la reconstruction, faite au passé, de deux épisodes appartenant à deux époques différentes : le séjour d'Earl Ray à Lisbonne du 8 au 17 mai 1968 alterne jusqu'au chapitre 16 avec la mise en scène de l'écriture d'un autre roman, vingt-six ans plus tôt, achevé grâce à un voyage de trois jours à Lisbonne du 1er au 4 janvier 1987. Le personnage écrivain reste anonyme, de même d'ailleurs que ses proches (ses deux épouses, son fils aîné, sa fille). Seuls sont donnés les prénoms de son fils cadet, Arturo, et de la compagne de ce dernier, Paula (p. 520) ; mais, contrairement à ce qui se produit dans *Sefarad*[5], il n'y a pas de jeu de falsification des biographèmes : les éléments donnés appartiennent bien à la vie de Muñoz Molina[6], qui se met clairement en scène ici comme personnage de son roman, dans une claire volonté de réflexion sur ses pratiques d'écriture et sur leur évolution au fil du temps. Le roman *Como la sombra que se va* confronte donc le processus de son écriture à celui d'un roman publié en 1987, qui lui a apporté la reconnaissance du grand public et un statut d'auteur lui permettant de vivre de son métier d'écrivain. Le titre

5. Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de* Sefarad *d'Antonio Muñoz Molina*. Bern : Peter Lang, 2011, p. 320.

6. Antonio Muñoz Molina, « Autorretrato » *in* <http://antoniomuñozmolina.es/biografia/> [consulté le 05/03/2016].

du roman qu'il commence à écrire en septembre 1986 et qu'il termine très rapidement à son retour à Grenade début 1987 (p. 262-264) n'est pas cité mais tous les éléments donnés (scènes, personnages, réflexion sur le titre) permettent d'identifier clairement *El invierno en Lisboa*. *Como la sombra que se va* met donc en place une double réflexion métatextuelle, à travers l'alternance au passé de ces deux histoires, deux fuites évoquées depuis le présent du narrateur à la première personne : celle de l'assassin de Martin Luther King sur lequel le narrateur veut écrire un livre et celle d'un jeune écrivain en quête de la suite à donner à une histoire en cours d'écriture, dont une partie se déroule à Lisbonne, et d'une trêve dans une vie familiale et professionnelle qui l'oppresse. À partir du chapitre 17 – sorte de variation sur le chapitre 1, avec un retour au temps de la narration –, l'accent est mis sur l'écriture du dernier roman, avant que le processus d'écriture ne soit à nouveau mis en abyme au chapitre 23, se centrant à présent sur les deux autobiographies écrites par Earl Ray après son arrestation en juin 1968. Le roman construit alors un jeu de correspondances entre le jeune écrivain intoxiqué de littérature et de cinéma, incapable d'écrire un roman sans l'aide d'une trame policière, et le prisonnier, passionné par la lecture des aventures de James Bond, qui, pour écrire son autobiographie, rédigée en phrases courtes empruntées au roman policier, se construit un personnage d'agent secret victime d'une manipulation et s'invente un chef mystérieux, Raoul, dont il suivait à la lettre les directives. Le processus d'immersion fictionnelle permet à l'écrivain de se projeter alternativement dans l'intériorité d'Earl Ray et dans celle du jeune écrivain de trente-et-un ans qu'il fut, ou encore, dans l'avant-dernier chapitre, dans celle de Martin Luther King, montrant alors sous l'icône de papier glacé héritée par la postérité, un homme fatigué par treize années de lutte et appelant de ses vœux une mort réparatrice (chap. 25). Une série de correspondances s'établissent entre les trois personnages à travers les motifs de l'imposture, de la fuite, des identités multiples. Le jeune romancier, attaché à se construire un personnage d'écrivain maudit à force d'alcool, de cigarettes et de drogue, incapable d'écrire autre chose que des trames inspirées de la littérature et du cinéma, est pour l'écrivain de 58 ans, à présent capable d'écrire sur les personnes réelles, un terrain d'exploration fictionnelle et humaine, au même titre que l'assassin de Martin Luther King ou que le pasteur assassiné. Une réflexion sur les difficultés de commencer et surtout de finir un roman prend naissance au chapitre 20 et se poursuit jusqu'au dernier. Elle va de pair avec une définition des enjeux de la littérature :

> La literatura es querer habitar en la mente de otro, como un intruso en una casa cerrada, ver el mundo con sus ojos, desde el interior de esas ventanas en las que no parece que se asome nunca nadie. (p. 453).

Le roman met l'accent sur le rôle des sens dans l'appropriation de la conscience d'autrui (p. 453), dans le processus d'identification qu'est l'immersion fictionnelle, unissant cette réflexion théorique et sa mise en pratique immédiate, à travers l'utilisation d'un lexique sensoriel, qui caractérise aussi bien le personnage de l'écrivain que celui des personnages mis en scène, permettant ainsi au lecteur de se glisser dans l'intériorité de chacun d'entre eux pour vivre, parfois depuis différentes perspectives, les scènes du présent ou du passé, comme la mort de Martin Luther King. L'écriture n'est plus à présent pour l'écrivain un refuge contre les atteintes de la réalité, mais entretient avec cette dernière un dialogue fécond dont elles se nourrissent toutes deux.

En définitive, dans les romans analysés, l'exploration des profondeurs de l'âme humaine va de pair avec un parcours des méandres textuels en train d'advenir à l'existence, permettant à l'écrivain de s'y dévoiler pour mieux s'y cacher. Cette représentation de l'acte d'écrire y est indissociable de celui de lire. Ces textes, qui mettent en scène une pratique d'écriture et décrivent leur propre genèse, se donnent à lire comme des mosaïques lacunaires, affichant les béances entre les nombreux fragments narratifs qui les composent, le jeu produit par les blancs textuels qui décomposent en tesselles. Ces blancs, comme le rappelle Milagros Ezquerro, constituent « un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toute sorte de systèmes de significations[7] », suggérant que ces fragments, juxtaposés selon le principe du collage, pourraient donner lieu à d'autres agencements. Ce jeu confère au lecteur un rôle plus actif, puisqu'il doit recomposer ces mosaïques lacunaires, au risque de s'y perdre, la fragmentation du texte l'empêchant de saisir dans une lecture en progression le lien entre les différentes tesselles textuelles. Elle rend aussi plus complexe sa tâche car elle mobilise sur un temps plus court des régimes de lecture différents, en raison de la différenciation des fragments narratifs, certains favorisant l'immersion fictionnelle, d'autres sollicitant une distance critique et réflexive.

7. Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 14.

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE : UNE ÉTUDE COMPARATIVE DE DEUX ÉDITIONS DE *EL VIENTRE DE LA BALLENA* DE JAVIER CERCAS

Gregoria Palomar
Université de Lorraine – Metz

Le travail de révision de l'écrivain

Considérer l'écrivain à l'œuvre, ce peut être voir la représentation de l'écrivain dans le texte de fiction, mais aussi essayer de percevoir le travail de l'écrivain à travers le texte que propose l'éditeur, c'est-à-dire l'élaboration, au moyen de l'écriture, de cet univers fictionnel qui n'existe que par les mots et qui est le résultat, comme a pu le souligner l'analyse génétique des textes, de multiples modifications. Si le lecteur innocent s'attache plutôt à cette réalité illusoire à laquelle il adhère ou non en s'immergeant dans l'histoire qui s'offre à lui, l'étude de la révision du texte opérée par l'auteur lui-même à l'occasion d'une nouvelle édition d'un roman permet de réfléchir au travail de l'écrivain, dans cet effort d'utilisation optimale des outils dont il dispose pour construire un monde imaginaire qui naît de sa plume ; l'écrivain à l'œuvre serait alors cet artisan au travail, ce scripteur, qui apparaît derrière ces modifications.

En effet, quand une œuvre est publiée, elle est considérée comme un texte final, lui-même étant, comme le souligne Raymonde Debray-Genette[1], le résultat d'une lecture-réécriture, celle des manuscrits ou tapuscrits. Cependant si, à un moment donné, l'auteur décide de clore son texte, qui

1. Raymonde Debray-Genette, « Génétique et théories littéraires », *Item,* 2007. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864> [consulté le 30/04/2016].

devient un objet considéré comme abouti, il peut toujours, de son vivant, le remanier dans des rééditions successives, dans cette perpétuelle volonté d'amélioration du texte écrit, déjà soulignée par Érasme en 1552 dans une lettre à John Botzheim :

> De même que, tant que nous vivons, nous ne cessons de travailler à nous rendre meilleurs, de même nous ne cessons de corriger et de compléter les œuvres de notre esprit qu'en cessant aussi de vivre. […] Aucun livre n'est si travaillé qu'il ne puisse être rendu plus parfait[2].

La génétique textuelle a mis en évidence ce travail de révision de l'écrivain à l'œuvre à travers l'analyse des manuscrits. Elle permet ainsi, selon Pierre-Marc de Biasi, d'accéder au processus de composition du texte, à la manière dont le créateur « invente, [à] ses procédés, ses choix, ses impasses, les éléments patiemment construits qu'il finit par éliminer, ceux qu'il conserve et qu'il développe[3] », nous faisant ainsi pénétrer « dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche[4] ». Mais, une fois ce travail sur manuscrit terminé, le bon à tirer pourrait signifier que l'œuvre qui va s'offrir au lecteur sera, pour reprendre les termes de Laurent Milesi, « une totalité cloisonnée après publication[5] » ; il n'en est pas ainsi puisque les variantes auctoriales montrent que l'auteur lui-même peut revenir sur ce qu'il considérait, à un moment donné, comme un objet fini.

Cette révision de l'œuvre après publication remet en question la notion de clôture du texte ; elle signifierait que fermer le texte ne serait finalement, comme le souligne Raymonde Debray-Genette, que « déclarer qu'il fonctionne très bien ainsi[6] », au moment où il est donné à l'impression ; mais c'est là un jugement qui est susceptible d'évolution. Considérer l'écrivain à l'œuvre c'est, dans ce cas, voir comment l'écriture est un outil de transmission qui traduit, par ses variations, cette évolution du « sujet écrivant » dans son rapport au texte et à l'univers qu'il fait naître. Ainsi, Isaac

2. Lettre à John Botzheim (1523), dans *La Correspondance d'Érasme,* cité par Michel Jeanneret, « Chantiers de la Renaissance : les variations de l'imprimé au XVIe siècle », *Genesis (France),* 1994, n° 6, p. 25-44, p. 35.

3. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes.* Paris : CNRS Éditions, 2011 [1ère édition 2000], p. 9-10.

4. *Ibid.,* p. 10.

5. Laurent Milesi, « La variante Joycienne et Perecquienne : Études contrastives », *Item,* 2007. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187396> [consulté le 30/04/2016].

6. Raymonde Debray-Genette, *op. cit.*

Rosa décide de reprendre un texte fermé, *La malamemoria*[7], qui lui semblait fonctionner à une époque donnée, et de déconstruire, plusieurs années plus tard, les mécanismes de mise en œuvre de cette même fiction ; dans ce cas, le choix d'un nouveau titre *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*[8] souligne explicitement la distance prise par l'auteur, dans une mise en scène de cette relecture-réécriture du texte par un écrivain en perpétuelle évolution, qui porte un nouveau regard sur la réalité vécue et sur la façon de l'exprimer[9].

Le texte publié est donc toujours susceptible de modifications et, selon Jean-Michel Adam, « le fait que la première mise en circulation d'un texte soit suivie de transformations auctoriales parfois conséquentes suffit à prouver que cette première stabilisation n'est qu'un état provisoire de la genèse[10] ». La comparaison entre deux éditions n'est alors que la confrontation de deux moments déterminés d'un processus de création scripturale ; elle se fait à partir de deux textes qui, quand ils sont proposés au lecteur, sont considérés comme finis, mais la différence entre ces deux produits est révélatrice de ce constant souci qu'avait souligné Érasme de corriger et de compléter une œuvre.

Considérant que « el combate de los grandes escritores con las palabras no se acaba nunca », Guillermo Altares, dans un article publié dans le supplément *Babelia* de *El país* dresse une longue liste des grands narrateurs qui ont révisé leur texte après publication ; selon lui, « la literatura universal está llena de obras maestras que los lectores consideran perfectas, pero cuyos autores nunca dieron por terminadas[11] ». Juan Ramón Jiménez, Juan

7. Isaac Rosa, *La malamemoria.* Badajoz : Del Oeste Ediciones, 1999.

8. Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!: lectura crítica de "La malamemoria".* Barcelona : Seix Barral, 2007.

9. Voir Gregoria Palomar, « *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Isaac Rosa, Le jeu métalittéraire : une vision distanciée de la mémoire historique », *in* Anne Gimbert et Lorenzo Lorenzo Martín (Dir.), *Le Jeu, ordre et liberté,* Le Mans : Éditions Cénomane, 2014, p. 207-216. La démarche d'Isaac Rosa correspond à une vision idéologique, un rapport à la situation politique de l'Espagne, qui a évolué. Elle vise à dénoncer ce que, à un moment donné, auteur et lecteur pouvaient juger recevable. C'est un cas particulier de réécriture, qui est aussi une réécriture de l'Histoire.

10. Jean-Michel Adam, « Récritures et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », Modèles linguistiques, 59, 2009, p. 23-50. <http://ml.revues.org/332> [consulté le 5/03/2016].

11. Guillermo Altares, « La literatura sin final », *Babelia*, *El País.es,* 28/02/2015. <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/27/babelia/1424994782_462660.html> [consulté le 5/03/2016].

Goytisolo, Rafael Chirbes, Marta Sanz, sont autant d'exemples d'auteurs qui sont revenus sans cesse sur leurs œuvres pour introduire des modifications qui peuvent concerner de simples mots, mais aussi des phrases ou des paragraphes complets remaniés, ajoutés ou supprimés ; il s'agit alors de voir dans quelle mesure ces variantes proposées peuvent transformer l'univers fictionnel créé par la parole et il conviendra « d'observer les lieux et les niveaux de la révision pour en dresser une liste et en décrire les mécanismes linguistiques – tout en faisant l'hypothèse que ces "variantes", résultats d'un *retour sur* le texte, constituent les indices, les marques d'une *intention*, d'un *vouloir dire* qui *se réoriente*, ou *se consolide* au(x) moment(s) de la révision[12] ». L'étude de ces processus de révision peut se faire à partir des manuscrits de l'écrivain, ce à quoi se consacre la critique génétique, dont l'objet d'étude principal est l'avant-texte, qui précède le texte publié mais aussi à partir des éditions successives de ce qui est présenté par les éditeurs comme une même œuvre, proposée au lecteur sous un titre identique.

C'est le cas pour le roman de Javier Cercas *El vientre de la ballena,* publié pour la première fois en 1997[13]. Dix-sept années plus tard, alors qu'il est un écrivain confirmé, qui brouille sans cesse les limites entre fiction et réalité par un constant jeu métafictif, Javier Cercas décide de publier une version remaniée de ce même roman[14], répondant ainsi, selon ses propres termes, à son désir de pratiquer « une severa liposucción, una cura de adelgazamiento que prescinda de lo accesorio y retenga lo esencial » (2014, p. 10)[15]. Si l'on en croit cette phrase tirée du prologue à l'édition de 2014, il s'agit donc, dans celle-ci, de proposer au lecteur un texte débarrassé de certains éléments que l'auteur considère comme secondaires, dans un souci d'efficacité narrative, de pratiquer un resserrement de la trame diégétique, d'obliger à une cure d'amincissement qui révèlerait « une forme d'obsession dans la recherche du détail qui viendra parachever et parfaire son œuvre[16] ».

12. Sabine Pétillon, « Intentionnalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de Génitrix de Mauriac. », *Langages* 4/2006 (n° 164), p. 26-42. <www.cairn.info/revue-langages-2006-4-page-26.htm> [consulté le 5/03/2016].

13. Javier Cercas, *El vientre de la ballena.* Barcelona : Tusquets editores, 1997.

14. Javier Cercas, *El vientre de la ballena.* Barcelona : Literatura Random House, 2014.

15. Dorénavant, les références à ces deux éditions seront signalées comme suit : 1997, pour la première édition, 2014, pour la deuxième édition, suivi du numéro de la page.

16. Claire Vialet Martínez, « Essai de comparaison de deux éditions de *Si te dicen que caí de Juan Marsé* : l'ouverture », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 24, 2011. <http://etudesromanes.revues.org/1104> [consulté le 30/04/2016].

Parfaire l'œuvre, c'est bien ce que cherche à faire Javier Cercas qui décide de réécrire son roman car, dit-il, « sentía que era une novela mediocre en la que había enterrada una novela digna. Ahora he intentado desenterrarla » (2014, p. 10). Il n'est donc pas dans notre intention de voir la genèse du texte de Javier Cercas mais plutôt de déterminer ce que peut révéler du travail de l'écrivain la reprise d'un texte qui, à un moment donné, pouvait être jugé clos, et ne l'était plus quelques années plus tard, en cherchant à voir si, finalement, l'univers fictionnel proposé au lecteur par Javier Cercas en 1997 et en 2014 est le même.

Des ressemblances formelles

Si nous considérons les deux volumes proposés, nous pouvons constater, en premier lieu, que la structure externe de l'œuvre n'est pas modifiée. À la différence d'Isaac Rosa, qui revient sur son texte *La malamemoria* sous le nouveau titre de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* – qui induit implicitement une perspective métalittéraire – et en y ajoutant des commentaires qui en transforment fondamentalement la réception, aussi bien en 1997 qu'en 2014, Javier Cercas propose, sous le même titre, un texte à première vue identique. Reprenant le discours d'un narrateur homodiégétique, Tomás, le roman est divisé en trois parties dont les titres ne changent pas : « La mujer del escaparate » pour la première, « El vientre de la ballena » pour la deuxième et, enfin, « En el país de las maravillas » pour la troisième et dernière partie. Si l'on considère le titre comme un élément qui « programme d'avance la lecture et impose au lecteur la valeur de son énoncé[17] », il semble que ces trois intertitres, à forte connotation intertextuelle, montrent que la volonté de l'auteur reste la même, celle de nous situer dans un univers où fiction et réalité se mêlent, où l'imaginaire influence les agissements du personnage. « La mujer del escaparate » est une allusion au film que va voir le protagoniste et narrateur Tomás. Le film de Fritz Lang *The Woman in the Window*, de 1945, a en fait pour titre en espagnol *La mujer del cuadro* (*La femme au portrait* en français) ; au cours d'une conversation, Marcelo, collègue et ami de Tomás, lui explique que le titre anglais signifie *La mujer del escaparate* et non *La mujer del cuadro* (1997, p. 175 ; 2014, p. 201). Le narrateur semble s'identifier au personnage du film de Fritz Lang : celui-ci, fasciné par une femme qu'il

17. Léo H. Hoek, *La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye : Mouton, 1981, p. 283.

voit dans une vitrine, en viendra à assassiner un homme qui surgit dans l'appartement où il se trouve avec elle. Tomás est, lui, subjugué par une femme qu'il rencontre à la sortie du cinéma, Claudia, qu'il n'avait pas vue depuis quinze ans et dont il arrivera à se persuader qu'elle a été assassinée par son mari, ce qui l'entraîne dans une série d'aventures rocambolesques qui vont bouleverser sa vie d'assistant à l'université. Dans la première partie, Tomás rappelle cette rencontre fortuite, la nuit d'amour qui suit et les appels infructueux pour essayer d'entrer de nouveau en contact avec Claudia ; cette brève rencontre provoque le départ de son épouse Luisa, qui clôt cette première partie. « El vientre de la ballena » est une référence au mythe de Jonas, à l'homme naissant à une seconde vie, en l'occurrence celle de Tomás, maintenant seul, persuadé que Claudia a été assassinée. Une expédition dans son appartement va se révéler catastrophique. C'est tout le contraire d'une nouvelle vie qui conclut le chapitre, avec la rupture définitive avec les deux femmes que Tomás a aimées, Claudia et Luisa, hospitalisée pour une fausse couche. Enfin, le titre de la dernière partie, « En el país de las maravillas », nous renvoie à *Alice au pays des merveilles,* suggérant un retour à la réalité après un voyage dans l'imaginaire qui a eu, pour le narrateur, une valeur initiatique. Toutes les péripéties dont se souvient Tomás et qui ont eu pour résultat son divorce, la fin de sa carrière universitaire, sa nouvelle vie avec Alicia, la secrétaire, la découverte du plaisir de l'écriture, sont le résultat d'un fait irréel, l'assassinat de Claudia, qui était peut-être la représentation symbolique de la mise à mort de l'autre Tomás, celui qu'il avait tenté d'être malgré lui. Cette aventure imaginaire a donc été un déclencheur qui a permis de révéler l'autre Tomás, celui qu'il est devenu au moment de l'écriture.

Ces trois parties, ainsi que le découpage interne en chapitres, le même dans les deux éditions, balisent à l'identique le parcours de découverte de l'univers fictionnel et orientent la réception de ce récit tragicomique dans lequel un narrateur désabusé remémore, un an et demi après les événements, des faits entre tragiques et burlesques qui ont modifié le cours de son existence. L'histoire remémorée par Tomás recouvre un laps de temps réduit de sa vie qu'elle a profondément bouleversée. Le narrateur fictionnel est un personnage écrivant, qui se représente en train d'écrire : « Desde que hace ya más de un mes empecé a escribir esta historia, he pensado muchas veces » (1997, p. 235 ; 2014, p. 269). Le rythme lent de l'écriture est pour lui un moyen de revenir sur ces faits, d'essayer de comprendre comment il a pu vivre ces aventures dont les rebondissements pourraient

a posteriori paraître insensés. Dans cette longue analepse, pour tenter de donner un sens à ce qui n'en avait pas, dans ce travail de remémoration, il se produit à plusieurs reprises des pauses narratives, des insertions d'histoires secondaires qui insèrent le protagoniste dans son environnement : une belle famille quelque peu excentrique et une université où se joue la carrière d'un Tomás qui accumule les bourdes dans un milieu très hiérarchisé qui finira par l'exclure. Ces pauses narratives présentent ainsi un personnage empêtré aussi bien dans des problèmes personnels que professionnels, incapable de s'affirmer dans un environnement professionnel où les rapports d'influence sont déterminants. Javier Cercas ne résiste pas, dans les deux éditions, à la tentation de mêler réalité et fiction dans une longue digression où il devient personnage secondaire, dans une rencontre entre les personnages du roman et lui-même qui discutent longuement de littérature (1997, p. 174-181 ; 2014, p. 200-208)[18]. Ainsi apparaît, sous-jacente, une réflexion métalittéraire sur les influences réciproques entre réalité et fiction, sur la construction du discours scriptural, sur le rapport du sujet écrivant à la réalité, l'ensemble du récit étant une reconstruction de la réalité vécue au moyen de l'écriture. C'est pourquoi les modifications dans la forme du discours peuvent être porteuses de sens.

Une réécriture minutieuse

Si nous sommes, comme nous l'avons souligné précédemment, face à un schéma narratif identique, le texte de 2014 présente de nombreuses variantes par rapport à celui de 1997. Il ressort d'une lecture parallèle des deux éditions de *El vientre de la ballena* qu'il serait difficile de faire une liste exhaustive des corrections réalisées, presque mille cinq cents ; ce genre d'étude comparative ne pourrait se faire que sur un passage du texte, mais nous pouvons essayer de voir quel type de transformations le romancier a cru bon d'effectuer : outre de longs passages qu'il a choisi de supprimer, et que nous verrons dans un second temps, quelques modifications récurrentes apparaissent, en particulier une plus grande sobriété dans l'usage des adjectifs ou des adverbes, ou dans celui des éléments descriptifs.

Les rectifications mineures, qui affectent seulement un ou deux termes, ou qui éliminent des subordonnées complétives sans doute jugées

18. La situation professionnelle de Javier Cercas évolue entre les deux éditions : c'est d'abord un enseignant du secondaire (1997, p. 174), qui devient en 2014 enseignant à l'université (2014, p. 200).

superflues, révèlent le travail de l'écrivain, celui qui pas à pas construit son texte, cherchant la plus grande force de suggestion dans la mise en place des univers narratifs que son écriture fait naître. Ce travail d'épuration est surtout visible dans la disparition de nombreuses adjectivations multiples, alourdissant parfois le texte, très présentes dans la première édition, mais qui se réduisent pour ne retenir qu'un seul adjectif, parfois deux, dans l'édition de 2014. Ceci est valable aussi bien dans l'évocation des personnages que dans celle des espaces. Ainsi, Mateos, le compagnon de la belle-mère de Tomás, n'a plus « una sonrisa blanda, atónita y desvalida » (1997, p. 68), mais seulement « una sonrisa atónita y desvalida » (2014, p. 77) ; et Alicia, la secrétaire, dont Tomás décrit « el pelo negro, fino y fuerte » (1997, p. 83) a simplement, dans l'édition de 2014, « el pelo negro » (2014, p. 96). De même, quand Tomás observe Claudia dans l'édition de 1997, il constate que « el brillo liso y frutal de su piel había empezado a gastarse » (1997, p. 16) alors que dans la version suivante il observe simplement « el brillo de su piel estaba empezando a gastarse » (2014, p. 17). Dans la dernière partie, cette même allusion apparaît, lors des retrouvailles au restaurant ; Tomás observe Claudia, « la piel brillante y frutal aunque gastada » (1997, p. 242). Cette mention disparaît complètement en 2014 de même que « el negro sin paliativos del pelo » (1997, p. 242), des expressions qui pourraient illustrer cette « cierta concepción ornamental del estilo » (2014, p. 10) ironiquement soulignée dans le prologue.

Ce sont là des éléments d'une longue description de Claudia, que Tomás observe :

> (el azul insondable de los ojos, el dibujo exacto, carnoso y tentador de los labios, la piel brillante y frutal aunque gastada, el negro sin paliativos del pelo, el perfil sencillo de la nariz, la delicada energía de sus gestos de pájaro, la gravedad natural de la voz) (1997, p. 242)

Le portrait devient beaucoup plus sobre dans la version ultérieure : « (desde el azul profundo de los ojos hasta la delicada energía de los gestos y la gravedad natural de la voz) » (2014, p. 277).

Nous voyons comment, dans la première version, le narrateur s'attache à montrer son point de vue, exprimant sa perplexité par l'adjectif « insondable », tandis que « tentador » ou « delicada » laissent deviner son désir face à cette femme dont il passe en revue tous les détails. Le choix de termes peu courants correspondrait alors à cet effort de sa part pour exprimer ce qui semble inexprimable. Il guide ainsi le narrataire dans les méandres de sa pensée, lui faisant partager sa propre confusion. Ce n'est plus le cas dans la

version de 2014, où quelques observations laissent imaginer le personnage en train d'observer la femme qu'il aime, dans une plus grande concision qui laisse plus de liberté d'interprétation. Il décide également de s'abstenir de tout commentaire personnel quand il décrit Alicia qui, dans un premier temps, a « un perfil escarpado de ave de rapiña » (1997, p. 83) et qui, dans la version suivante, perd la connotation négative du complément pour devenir simplement « y un perfil escarpado » (2014, p. 96). Nous voyons ainsi comment l'écrivain parvient à épurer son expression, à la rendre plus naturelle mais tout aussi subjective, sans cette impression, soulignée par Javier Cercas, d'un jeune romancier « que no quería esconder el esfuerzo que había costado escribirlo » (2014, p. 10).

Par ailleurs, on remarque la même simplification dans la description des espaces. Ainsi, lorsque le narrateur se souvient de son arrivée devant la porte de l'appartement de Claudia, il précise : « En el descansillo, que era breve » (1997, p. 22) avec un usage surprenant de l'adjectif « breve » qui disparaît dans l'édition de 2014, pour mentionner simplement « En el descansillo » (2014, p. 23).

La suppression de certains adjectifs montre le désir d'économie narrative de la part de l'auteur, qui se traduit également par la disparition de plusieurs passages descriptifs où se succèdent des détails qui semblent devenus inutiles en 2014. Le salon de Claudia fait ainsi l'objet d'une énumération des éléments que le narrateur observe subrepticement quand il passe dans le couloir en direction de la cuisine : « varias butacas, un sofá, un televisor y varias estanterías » (1997, p. 23), mais ceci a disparu dans l'édition de 2014, seul le lieu comme espace où vont se dérouler les faits importe, c'est le cadre de l'action mais il n'a pas à être représenté précisément (2014, p. 24). De même, l'avocat qui va se charger du divorce de Tomás est longuement décrit dans la première version – « (un hombre maduro, grueso, rubio, muy bien vestido, de maneras algo afeminadas y piel cerúlea, que al parecer era pariente de Torres; se llamaba Anselm Tió) » (1997, p. 269) – alors que l'édition de 2014 fait totalement disparaître ce portrait, limitant ainsi cet avocat à son rôle d'actant, de personnage secondaire dans la trame narrative (2014, p. 305). Nous pouvons donner un dernier exemple de ces nombreuses suppressions à travers l'autoportrait de Tomás, qui le présente sous un jour peu flatteur : « yo fui un muchacho alto y flaco, de piel pálida, de pelo lacio, negro y abundante, de ojos también negros, cercados de grandes bolsas oscuras, de gestos desgarbados » (1997, p. 21). Cette description a disparu dans l'édition suivante pour se limiter à un « mi

físico más bien melancólico » (2014, p. 21) qui laisse au récepteur beaucoup plus de liberté pour se représenter le personnage. Nous voyons donc que ces modifications, en même temps qu'elles allègent le texte, comme l'avait annoncé l'auteur en introduction, en modifient également la réception.

Une réception modifiée

Dans l'édition de 2014, le narrateur semble vouloir s'éclipser en n'obligeant pas le narrataire à suivre son point de vue ; si, dans la première version, le travail de l'écrivain semblait consister à chercher le mot juste pour dire la réalité imaginée, en 2014, le texte devient plus ce qu'Umberto Eco, reprenant les termes d'Oswald Ducrot, qualifie de « tissu de *non-dit* » qui « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur[19] ». Cette liberté plus grande laissée au destinataire vient, en partie, de la disparition très fréquente des adverbes qui modifient le sens du discours. Il est vrai que ceux-ci étaient très nombreux dans la première version. Pour en donner quelques exemples « nuestra adolescencia parcialmente común » (1997, p. 20) devient « nuestra adolescencia común » (2014, p. 21), « que conversaban animadamente » (1997, p. 92) devient « que conversaban » (2014, p. 105) ou encore « zanjar vengativamente la cuestión » (1997, p. 110) est simplement réduit à « zanjar la cuestión » (2014, p. 126). L'abondance d'adverbes dans la première version semble correspondre à un désir du narrateur de cerner au mieux les faits sur lesquels il revient un an et demi plus tard ; son récit le présente comme un maillon de toute une chaîne d'événements qu'il ne contrôle pas, tous semblant participer de sa chute tant professionnelle qu'affective. Un an et demi plus tard, quand il revient sur cet épisode, il essaie de l'analyser dans un dialogue avec lui-même à travers le texte écrit, ce qui le pousse d'ailleurs, dans une sorte de mise en abyme, à une réflexion sur le sens de son travail d'écriture, sur ces « largas horas deliciosas que he dedicado a recordarlos por escrito » (1997, p. 285 ; 2014, p. 323). Les adverbes tendent donc à préciser sa pensée mais, si nous nous situons du côté du lecteur, ils le guident également davantage dans l'interprétation des faits.

Ceci est aussi perceptible dans les nombreuses subordonnées de comparaison introduites par « como si », dont beaucoup disparaissent dans l'édition de 2014. Ainsi, lors de l'entretien avec Marcelo pendant lequel

19. Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur.* Paris : Grasset Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1985 [1ère édition 1979], p. 62.

les longs développements littéraires de son collègue l'empêchent d'évoquer l'affaire de la disparition de Claudia, quand Tomás essaie de l'interrompre par un timide « Bien, bien, pero… », Marcelo n'en a que faire et continue son exposé :

> Incluso podríamos atrevernos a ir más allá –me interrumpió Marcelo, como si el chisporroteo de sus propias ideas le impidiera prestar atención a lo que yo tenía que decir, o como si simplemente no quisiera oír mis objeciones. (1997, p. 116)

La double supposition est, en fait, une façon de justifier ses propres hésitations, elle disparaît complètement dans la version suivante (2014, p. 132). Le lecteur a aussi l'impression de suivre les méandres de la pensée du narrateur quand il se trouve face à ses interlocuteurs ; nous avons, par exemple, une longue explication de son discours face à Marcelo :

> evoqué con delectación y lujo de anécdotas mi amor adolescente por Claudia, como si al recordarlo estuviera de algún modo reviviéndolo, pero también modificándolo, según los dictados de una nostalgia que no era nostalgia de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido y no fue. (1997, p. 122-123)

La succession de propositions, négations, restrictions, montre bien cette volonté d'auto-analyse de la part de Tomás, une confusion dans laquelle il semble vouloir entraîner le destinataire de son discours scriptural. Toutes ces tergiversations disparaissent en 2014, pour ne préciser que « evoqué con delectación y lujo de anécdotas mi amor adolescente por Claudia » (2014, p. 140).

Ce sont aussi les paroles rapportées que le narrateur s'efforce d'interpréter dans la première version. C'est le cas lors de la conversation entre Claudia et lui, le soir de leur rencontre. Le narrateur donne des clés d'interprétation de son propre discours : « dije, como si dudara, o como si el número no tuviera importancia » (1997, p. 25), mais aussi de celui de Claudia : « —dijo como si quisiera provocarme, e imaginé que se esforzaba por fingir una inocencia que ya no era suya— » (1997, p. 27). Dans les deux cas, la version de 2014 se limite aux verbes introducteurs du discours, « —dije— » (2014, p. 27) ou « —alegó— » (2014, p. 29). Il donne aussi son avis sur les paroles de sa belle-mère : « —suspiró con fingida melancolía, como si se sintiera obligada a decir lo que iba a decir y al mismo tiempo deseara con todas sus fuerzas que alguien la contradijese— » (1997, p. 62-63), un commentaire qui disparaît pour indiquer seulement « —suspiró con

fingida melancolía— » (2014, p. 68). Les exemples sont nombreux, dans la première version, de discours direct où le narrateur ajoute aux verbes introducteurs son propre commentaire, imposant ainsi au destinataire sa propre version des faits.

Par ailleurs, obéissant à son désir de « liposucción » annoncée dans l'introduction de l'édition de 2014, Javier Cercas choisit, à plusieurs reprises, de supprimer de longs passages qui pourraient donner des clés d'interprétation. On dénombre ainsi une quarantaine de suppressions de plus de cinq lignes, de passages dans lesquels le narrateur suspend le déroulement des faits pour nous livrer les réflexions que fait naître en lui le rappel de ces faits. Il s'éloigne ainsi de la trame narrative dans une sorte de plongée vers sa pensée intime, les angoisses profondes qu'il essaie de vaincre à travers l'écriture. Par exemple, lorsqu'il décide de se rendre au funérarium pour les obsèques de sa belle-mère (1997, p. 270 ; 2014, p. 306), une longue digression sur la valeur intrinsèque du funérarium comme moyen d'échapper à l'horreur de la mort interrompt le récit (1997, p. 270-271). De même, au début du chapitre 10 de la deuxième partie, qui est déjà une parenthèse narrative puisque Tomás décide d'aller chez le coiffeur pour oublier son travail, après une première phrase d'introduction « Fui a la peluquería » (1997, p. 141 ; 2014, p. 160), une longue digression développe les plaisirs et les ennuis que provoque le passage chez le coiffeur. La version de 2014 supprime ces parenthèses réflexives et donne ainsi davantage la priorité à l'action.

La plus longue de ces suppressions intervient dès le premier chapitre. L'*incipit*, presque identique dans les deux éditions, résume brièvement les circonstances d'écriture du texte que le narrateur livre au narrataire. Nous avons tout d'abord une localisation temporelle de l'acte d'écriture, « Aún no ha pasado año y medio » (1997, p. 11 ; 2014, p. 13), puis le moment des faits évoqués « la tarde de agosto », et enfin le déclenchement de l'action : « volví a ver a Claudia Paredes y volví a enamorarme de ella ». Après cette première phrase qui semble s'en tenir aux faits, une deuxième indique que nous sommes en présence d'un récit introspectif dont le but est, pour le narrateur, d'analyser et, par voie de conséquence, de comprendre des faits qui ont profondément modifié sa vie. C'est une reconstruction difficile que le narrateur engage, puisqu'il précise « o eso es al menos lo que entonces

pensé y lo que desde entonces he pensado a menudo[20] », mais c'est aussi une rétrospection nécessaire car les événements évoqués ont été le début d'un bouleversement total de sa vie : « en este año y medio en el que ha cambiado por completo y quizá para siempre mi vida ».

Ces précisions introduisent d'emblée le lecteur dans l'intimité du narrateur, elles l'engagent à participer à sa réflexion, pariant sur la compréhension des faits à partir des « représentations supposées partagées » soulignées par François Flahault[21]. Cependant, l'édition de 1997 introduit, après cette brève introduction, une longue réflexion du narrateur sur la vérité des faits évoqués, la distance ressentie, la relativité de la mémoire, qui développe ce que donnaient à entendre les premières phrases. En les explicitant, elle oblige le lecteur à suivre les méandres de la pensée du narrateur avant de connaître les faits annoncés, ce que ne fait pas l'édition de 2014, qui choisit d'entrer directement dans la remémoration des événements qui ont marqué le narrateur, en annonçant : « Lo que es seguro es que la historia empezó un jueves caluroso de agosto ».

Nous avons donc, dès le début, une présence moindre du narrateur qui, s'il livre à la page écrite les faits tels qu'il pense les avoir vécus, a renoncé à « la transparence du sens et du caractère explicite des contenus[22] ». En effet, nous voyons qu'entre les deux éditions, le travail de l'écrivain a été de dépouiller son texte de quelques commentaires qui imposaient au lecteur une certaine construction de l'univers proposé. Car si, comme le souligne Jean-Michel Adam, « objet d'une construction à la production, le sens l'est tout autant à la "réception"[23] », les modifications que nous venons d'analyser posent le problème de la liberté d'interprétation que l'écrivain laisse ou non au lecteur de son texte, en préservant ou non ces « points d'indétermination » évoqués par Antoine Compagnon[24], qui reprenait la terminologie employée par Ingarden. En choisissant de laisser ces nécessaires

20. La version de 2014 est légèrement différente : « en este año y medio en el que ha cambiado por completo mi vida » (2014, p. 13).

21. François Flahault, « Sur le rôle des représentations supposées partagées dans la communication », *Connexions*, n° 38, 1982, p. 31-37.

22. Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle.* Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1990, p. 27.

23. *Ibid.*

24. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun.* Paris : Seuil, 1998, p. 160.

blancs analysés par Wolfgang Iser[25] qui obligent le lecteur à effectuer des opérations combinatoires, il le laisse plus libre de ses représentations.

Javier Cercas, en reprenant son roman *El vientre de la ballena* dix-sept années après sa première publication, en s'attachant à la réécriture d'un texte qu'il élague, peaufine, sans que presque aucune page ne reste à l'identique, montre bien que « tout homme invente sa langue et l'invente toute sa vie[26] » ; la comparaison des deux éditions nous révèle un écrivain à l'œuvre, faisant du texte son outil pour faire vivre une réalité illusoire.

Le romancier crée un univers fictionnel qui n'existe que par sa construction textuelle ; cependant, il peut générer chez le lecteur des représentations plus ou moins guidées. De même que, comme le souligne Pierre-Marc de Biasi dans son ouvrage *Génétique des textes,* « malgré plus de deux mille variantes entre la première et l'avant-dernière édition de *Madame Bovary,* on s'accorde à penser que, sous l'une ou l'autre des deux versions, on lit le même "texte"[27] », malgré les variantes entre les deux éditions de *El vientre de la ballena*, nous avons l'impression d'être face à un même texte car, en tant que lecteur, nous aurons tendance à nous attacher à la trame narrative qui est la même, sous-tendue par une identique architecture du récit.

Cependant, l'analyse des variantes auctoriales révèle le travail de l'écrivain dans sa fonction de « sujet écrivant » pour débarrasser son texte d'effets stylistiques qui l'alourdissent et d'un balisage précis ; celui-ci, même s'il révèle les errements du narrateur, entrave la liberté d'interprétation du lecteur, qui, pour citer les propos d'Umberto Eco dans *Lectore in fabula,* doit colmater les trous et les blancs du texte littéraire, cette « machine paresseuse[28] » que lui propose l'auteur. C'est bien l'acte de lecture qui est modifié dans le texte que propose Javier Cercas en 2014 : si « les textes sont les lectures que nous en faisons », en stimulant, par une moindre détermination, l'activité de représentation du lecteur, Javier Cercas permet cette « plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire[29] ».

25. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique.* Liège : Pierre Mardaga éditeurs, 1976.

26. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Seuil, 1974, p. 18-19.

27. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.,* p. 63.

28. Umberto Eco, *op. cit.,* p. 27.

29. *Ibid.,* p. 63.

LITTÉRATURE 2.0 ET FANTASMES DE CO-ÉCRITURE

Amélie Florenchie
Université Bordeaux Montaigne

Ce que je me propose d'étudier ici, ce sont les rapports entre l'utilisation des TICs et la co-création ou la co-écriture. Autrement dit, assiste-t-on à la « mort de l'écrivain », comme on a pu assister à la fin des années 60 à la « mort de l'auteur[1] » ? La question n'est pas sans fondement car il existe tout un courant de pensée aux Etats-Unis (Jenkins[2]) et en Europe (Lévy[3], Castells[4], Scolari[5]) qui considère qu'il y a un lien de cause à effet entre le développement technologique et l'épanouissement d'un esprit démocratique dont la co-création serait l'une des manifestations les plus visibles ; l'encyclopédie en ligne Wikipédia en serait emblématique dans le domaine de la création/diffusion de la connaissance. Qu'en est-il au niveau de la création artistique ? *In fine*, c'est la question d'un changement de paradigme pour la création littéraire, de l'individu-écrivain à la co-écriture, qui se pose dans l'univers globalisé de l'industrie culturelle.

1. En référence au célèbre article de Roland Barthes publié en 1968 dans la revue *Manteia*, reproduit dans le volume intitulé *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p. 63-70.

2. Henry Jenkins, *La cultura de la convergencia*. Madrid : Paidós, 2008.

3. Pierre Lévy, *L'intelligence collective*. Paris : La découverte, 1997.

4. Manuel Castells, *La galaxia Internet*. Barcelona : Plaza y Janés, 2001.

5. Carlos Scolari, *Narrativas Transmedia*. Barcelona : Centro Libros PAPF, SLU, 2013.

Splendeurs de la co-écriture

La co-écriture n'est pas apparue avec les TICs ; au XIXe siècle déjà, avec le développement de la presse bon marché et du « feuilleton », des expériences de co-création entre auteur(s) et lecteur(s) ont eu lieu[6] et l'on se souvient peut-être que dans le *Persiles* de Cervantès, un « gallardo peregrino », espagnol, veut composer un livre « cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno, y el provecho mío » : il interpelle les uns et les autres et leur demande un vers, alors qu'il en a récolté déjà plus de trois cents[7]… Néanmoins le développement des TICs au cours des trente dernières années a permis la réalisation de projets de co-écriture suffisamment importants pour la faire apparaître comme une pratique entièrement nouvelle/renouvelée, notamment dans la sphère hispanique[8]. Il existe de nombreux sites utilisant des programmes d'écriture collaborative, comme Stor-i-fy, où des écrivains amateurs créent ensemble une « œuvre »[9]. L'objectif de ces sites n'est pas d'obtenir une visibilité dans le champ littéraire mais de promouvoir une activité de « loisir créatif ». Il existe aussi des projets de co-écriture plus ambitieux sur le plan artistique. Dans un article très synthétique, Daniel Escandell[10] inventorie et définit les différentes formes d'écriture collaborative qui se sont développées dans le monde hispanique au cours des quinze dernières années. Elles sont toutes liées au développement du blog et de la blogosphère, transformant les lecteurs en lecteurs actifs, voire en auteurs, d'où les concepts de « lectoautoría » en espagnol ou de « wreader » (contraction de *reader* et *writer*) en anglais. Les principaux

6. Danielle Aubry, *Du feuilleton à la série télévisuelle*. Bern : Peter Lang, 2006.

7. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid : Cátedra, Carlos Romero Muñoz (ed.). 1997, p. 630-635. Je dois cette référence à Nadine Ly, éminente spécialiste de la littérature espagnole du Siècle d'Or.

8. « A pesar de que la escritura colaborativa ya ha dado sus frutos en otros terrenos, siendo Wikipedia uno de los logros más remarcables, Hartling destaca la falta de proyectos colaborativos en el ámbito de la literatura digital. Sin embargo es interesante destacar que Hartling trabaja desde una perspectiva germana, mientras que en el canon de la literatura digital hispánica, los ejemplos son más frecuentes », *in* Maria Goicoechea de Jorge (ed.), *Alicia a través de la pantalla*. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2013, p. 49.

9. Par exemple, le site e-critures : <https://www.e-critures.org.>, ou le site novelacolectiva : <http://www.e-novelacolectiva.com> [consulté le 01/02/2012].

10. Daniel Escandell Montiel, « Lectoautoría y colectividad en la narratología de la blogoficción », *Actas del congreso iberoamericano de las lenguas en la educación*. Ministerio de Educación, 2013, p. 343-350.

exemples concernent la *blogonovela*, c'est-à-dire la fiction créée à partir d'un blog, la *nanoblogonovela* ou le *cuentuito*, tous deux issus de la *tuiteratura*, et la *wikinovela*. Ainsi, dans le cas de la blogonovela, les commentaires des internautes peuvent être directement reversés dans le développement de l'intrigue : « En *Más respeto, que soy tu madre*, blogonovela fundacional firmada por Hernán Casciari (escrita entre 2003 y 2004), los comentarios de los lectores solo se pueden integrar a partir del capítulo número 56 (la tecnología, simplemente, no estaba disponible desde el principio en el hospedaje empleado), y a partir de ahí el diálogo con el público se convierte en norma » (p. 347). Escandell montre que le jeu peut aller très loin lorsque l'auteur de la blogonovela (Hernán Casciari) / l'auteur du blog fictif (Mirta) répond dans un chapitre aux critiques d'un internaute, lui-même auteur d'un blog littéraire. Comme le dit Escandell, l'écriture devient « metablogonovelística » (p. 348). Quant à la twittérature, les contraintes du réseau social Twitter (message de 140 caractères maximum et *hashtag*) permettent la création de micro-fictions (*cuentuitos*) qui fonctionnent elles-mêmes en réseaux thématiques : « el aglutinamiento de mensajes mediante *hashtags* implica una colectivización del desarrollo de variantes temáticas y otros géneros de microficción, donde la organización rizomática se establece mediante el componente hipertextual del *hashtag* como canalizador y nexo de los textos compartidos en el entorno social » (p. 348). La *wikinovela* utilise, quant à elle, la technologie *wiki* qui consiste à pouvoir modifier au fur et à mesure un document mis à la disposition de tous :

> La wikinovela, a diferencia de lo que sucede en la blogoficción, realiza una equiparación absoluta entre autor (esto es, creador) y lector (receptor) pues el aprovechamiento de las herramientas de publicación wiki implica la generación de hiperficciones constructivas, colectivas e hipertextuales en las que es posible la colaboración directa e inmediata entre autores modificando el texto propuesto en primera instancia y determinando cuál será la continuación de la narración, proponiendo, así, ramificaciones del argumento mediante la estructura hipertextual. (p. 345)

Parmi les différentes créations suscitées par ces nouvelles technologies, on peut citer entre autres les cas de *La rebelión de los delfines* en 2000 (quoique la technologie wiki ne fût pas encore au point, le principe est le même), *Vidas prodigiosas* en 2006, *Milagros sueltos* coordonné par un

collectif d'écrivains costariciens (2007), *La huella del cosmos* coordonné par D. Chiappe (2009) et *Madrid escribe* de Lorenzo Silva (2009)[11].

Il existe enfin des créations hybrides qui utilisent à la fois la technique du blog et celle du feuilleton, comme *La isla del fin del mundo* de Lorenzo Silva, dont il sera question plus loin ou, plus récemment, des expérimentations assez complexes et originales, telles que *Las 5000 palabras* de Isaías Herrero (2011), *Crónica de viaje* de J. Carrión (2011), o *Hotel Minotauro* de D. Chiappe (2015).

Misères de la co-écriture

Je voudrais à présent me concentrer sur deux de ces différents cas de co-écriture, dans la mesure où ils reflètent assez bien, me semble-t-il, les fantasmes autour d'un idéal de co-création, dans lequel serait en germe la littérature 3.0 et la société démocratique du futur. Le premier correspond à un projet mené en 2000 qui consistait à promouvoir l'écriture collective d'un roman *via* internet, *La rebelión de los delfines*, ci-dessus mentionné, publié chez Espasa depuis[12]. Le projet intitulé « La novela del 2000 », lancé par le journal *El Mundo* sur son site, prétendait « fundir la creación literaria con Internet » comme cela est précisé dans une note de l'éditeur de la version imprimée[13]. Le principe de fonctionnement était relativement simple : il combinait la littérature de commande et le feuilleton. Ainsi fut-il demandé à l'écrivain Francisco Umbral de rédiger le premier chapitre, lequel fut publié sur le site du journal. Il revenait ensuite aux lecteurs du journal, devenus écrivains amateurs pour l'occasion, d'envoyer chaque semaine une suite possible de l'histoire commencée par Umbral. C'est au critique littéraire Santos Sanz Villanueva qu'il revenait de sélectionner chaque semaine la meilleure suite, publiée immédiatement sur le site. Pour s'assurer d'une certaine qualité, il fut convenu que les chapitres 5, 10, 15, 20 et 25, seraient rédigés par des écrivains professionnels, préalablement sélectionnés (Espido Freire, Eduardo Mendicutti, José María Merino, Carmen Rigalt et Javier Tomeo).

11. Je tire ces exemples de *Alicia a través de la pantalla*, *op. cit.*, mais en toute rigueur, je dois préciser qu'il n'est plus possible d'en trouver trace sur la toile ; ces projets sont trop « anciens ».

12. AA. VV., *La rebelión de los delfines*. Madrid : Espasa, 2001.

13. *Ibid.*, p. 9.

Qu'apporte Internet à ce processus de co-écriture ? Si l'on en croit Sanz Villanueva, *La rebelión de los delfines* marque l'entrée dans une « literatura participativa y lúdica que lleva la posibilidad del juego al último extremo » (p. 24). Pour Rodríguez de las Heras, l'auteur du second prologue, celui de la version imprimée, c'est enfin la possibilité pour le lecteur de voir se réaliser « el sueño reincidente en la historia de la literatura del libromundo, de un libro único que lo recoja todo » (p. 18). On le voit, les prologuistes ne tarissent pas d'éloges sur le livre qui serait à la fois interactif, ludique et exhaustif. Ce qu'apporte Internet par rapport à un projet de co-écriture traditionnel, tel qu'il pouvait se pratiquer au XIXe siècle, c'est une rapidité d'exécution, tant au niveau de l'envoi des chapitres qu'à celui de leur publication mais cela ne va pas plus loin. En effet, *La rebelión de los delfines* n'exploite pas les possibilités créatives d'Internet, comme l'hyperlien notamment, et ne relève pas à proprement parler de la littérature hypertextuelle qui, selon Landow[14], se caractérise par le fait que la technologie numérique lui est consubstantielle. En outre, cette rapidité d'exécution n'est pas au service de la qualité du livre ; je ne crains pas de l'affirmer : le roman est mauvais. Le temps a visiblement manqué aux écrivains amateurs – et professionnels – pour créer/écrire, et au jury pour sélectionner, des chapitres pertinents. Ce qui est un avantage sur le plan technique est un inconvénient sur le plan de la création. On s'aperçoit que poétique et technique ne font pas nécessairement bon ménage.

Le deuxième exemple nous est fourni par Lorenzo Silva avec *La isla del fin de la suerte* (2001)[15]. Il est quelque peu différent, mais permet de comprendre les mécanismes du fantasme qui s'est créé ces dernières années autour de la co-écriture sur Internet. Voici la présentation du projet sur le site de son promoteur, l'entreprise Círculo de lectores :

> En el curso del 2001, Lorenzo Silva decidió embarcarse, junto a Círculo de Lectores, en el desafío de construir una novela con la ayuda y la participación de los lectores. La fórmula era sencilla: durante diez semanas y a través de Internet, en la página http://www.circulo.es/, el público votaría por una serie de alternativas que, paso a paso, irían construyendo la historia. Así fue surgiendo, con el veredicto de la mayoría, *La isla del fin de la suerte*, una intensísima

14. George P. Landow, *Hipertexto 3.0*. Barcelona : Paidós, 2009.

15. Lorenzo Silva, *La isla del fin de la suerte*. Madrid : Planeta, 2001.

> novela negra, de profundas aristas psicológicas, escenificada en un desolador islote del Báltico […][16].

Il est bien question de co-création grâce à la participation des lecteurs dans la sélection des suites possibles à l'histoire commencée par Lorenzo Silva, au moyen du vote par Internet. Dans ce cas, le média est non seulement garant de la rapidité d'exécution mais aussi de l'exécution elle-même, du projet (sans internet, pas de vote). L'interactivité est au cœur du processus et *in fine*, ce qui est visé, c'est l'identification d'une communauté de lecteurs ayant participé à la création d'une œuvre : c'est le principe du lecteur co-créateur comme le dit Silva lui-même :

> Esta novela, como indica el editor, tuvo un origen peculiar. Surgió a través de la interacción electrónica entre el escritor y sus lectores, lo que algunos puristas reprobarán, pero a mí me parece una sana, gratificante y más que legítima mecánica creadora (aunque no por ello vaya a renunciar de aquí en adelante a la tradicional escritura solitaria). Transcribo un par de trozos del prólogo que creo que dan una idea de lo que es y pretende este libro:
> «Por todo lo dicho, me gusta pensar en esta novela como en una obra *compartida*, en la que la autoría ve resquebrajado su tradicional carácter individual para abrirse a la multitud. Pero no a una multitud cualquiera, sino a esa multitud de lectores activos y generosos que constituyen, a mi juicio, la única y verdadera *república de las letras* (por más que algunos pelmazos y no pocos pedantes pretendan apoderarse de la expresión para ponerla al servicio de sus rancios intereses). Se trata, por fortuna, de una multitud lo bastante amplia, y por eso la novela no quiso excluir a nadie, sino al revés, incluir a todo aquel que deseara perder un poco de su tiempo leyendo un libro; invitándolo, de paso, a hacer sonar su voz e influir en lo que en el libro sucedía. Nadie tuvo que pagar un duro ni acreditar ningún otro requisito que el de saber leer y poder manejar un ordenador para participar en el juego. Sin duda la fórmula era mejorable, pero me pareció una buena manera de dar al lector el protagonismo que a menudo se le niega, al relegarlo al papel de *consumidor* de ejemplares que sostiene, mediante el pago de su precio, las finanzas y el prestigio (o lo que es peor, la vanidad) de quienes escriben [...][17].

16. Voir le site de l'écrivain : <http://www.lorenzo-silva.com/libros/isla.htm> [consulté le 15/03/2016].

17. Silva ajoute : « En resumen, escribí con la máxima libertad, para que el lector tuviera la máxima libertad al leer y elegir, porque este libro es en gran medida un juego, y la diversión compartida, su principal objetivo. Pero eso no excluye otros propósitos, que he intentado

On voit ici tous les aspects positifs du projet qui diffère totalement d'une écriture qualifiée de traditionnelle et solitaire, selon Silva : le partage, la gratuité (« Nadie tuvo que pagar un duro »), l'abolition des frontières entre lecteur et écrivain (« esa multitud de lectores activos y generosos que constituyen, a mi juicio, la única y verdadera *república de las letras* »), la démocratie participative (« la novela no quiso excluir a nadie, sino al revés, incluir a todo aquel que deseara perder un poco de su tiempo leyendo un libro; invitándolo, de paso, a hacer sonar su voz e influir en lo que en el libro sucedía »), au point que le lecteur est considéré avant tout comme un citoyen (« hacer sonar su voz e influir ») et non comme un vulgaire consommateur.

Cependant, qu'on ne s'y trompe pas : Lorenzo Silva est ici le seul écrivain et la co-création, de même que l'égalité, la solidarité, la gratuité, la démocratie participative, sont des leurres tendus au lecteur qui est avant tout perçu comme un acheteur potentiel (le site de Círculo de lectores est commercial et *La isla del fin de la suerte* a été vendu, comme *La rebelión de los delfines*, avec un certain succès, en version imprimée par Planeta). Certes, la version imprimée est plus complète, paradoxalement, que la version numérique[18] : le prologue rappelle les règles du jeu, les suites possibles proposées par Silva et rejetées par les lecteurs sont présentées à la fin des chapitres concernés comme l'explique un appareil de notes situé en fin de volume ; le tout est complété par une série de messages, reproduction de mails que Silva envoyait aux lecteurs qui le demandaient, censés émaner du « traître » de l'histoire. Mais ce paratexte ne fait pas apparaître le « travail » des lecteurs, groupe anonyme et indifférencié, et érige Silva en écrivain et auteur uniques du livre. On voit la difficulté à rendre concrètement les fruits de la co-création dès lors que le livre passe de l'état numérique à l'état imprimé[19]. On peut se demander d'ailleurs si l'exploitation commerciale

realizar dentro de los límites que me impusieron mi capacidad y las circunstancias. Al menos, procuré que el juego tuviera el rigor suficiente para no quedarse en tontería », <http://www.lorenzo-silva.com/libros/isla.htm> [consulté le 15/03/2016].

18. À ce type de co-écriture ou co-création, on peut ajouter la blogofiction ou la twittérature où le texte est influencé par les commentaires des internautes, à la fois cyberlecteurs et cybercritiques ; ils constituent une sorte d'appareil critique du texte qui peut trouver sa place dans une version imprimée augmentée de l'œuvre.

19. De la même façon, la version imprimée de *La rebelión de los delfines* comporte un sommaire (p. 7-8), une note de l'éditeur (p. 9), une présentation des règles du concours/projet (p. 11-12), un prologue d'Antonio Rodríguez de las Heras (p. 13-19), un second prologue et un épilogue, tous deux de Santos Sanz Villanueva (lesquels étaient présents sur

d'une co-création littéraire est possible dans les conditions actuelles du marché du livre. *Copyleft* contre *copyright* en somme. Plus généralement, indépendamment de la publication de l'œuvre en version imprimée, les expériences de co-création littéraire sur la toile restent minoritaires, malgré les améliorations technologiques.

Fantasmfiction

Certains chercheurs considèrent cependant qu'il n'y a aucun obstacle à la co-création, au contraire. Ils s'appuient pour cela sur l'existence de réseaux de « cyberwreaders » et sur le phénomène de la *fanfiction*, l'une des manifestations les plus visibles de cette démocratie par la technologie ou démodynamique, pour reprendre un concept cher à Pierre Lévy. La *fanfiction* est un phénomène généré par le *transmedia storytelling* ou la « narrativa transmedia » en espagnol, une forme particulière de transmédialité. Bien que les spécialistes ne soient pas tous d'accord sur le sens à donner au concept[20], on peut définir la transmédialité comme un échange entre différents médias, média étant entendu dans un sens large : le livre est un média au même titre qu'internet. Le média n'implique pas toujours, même si c'est de plus en plus souvent le cas, une technologie numérique. Une œuvre transmédiatique se caractérise par :

> Una historia [que] se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y [en la cual] cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. (p. 101)

L'œuvre se définit comme un univers fictionnel en expansion : l'œuvre originale est destinée à être transformée en films, en jeux-vidéos, en parc thématique, etc. et son écriture mobilise probablement de véritables

le site du journal). *La rebelión de los delfines* n'est pas une « cibernovela » car la littérature hypertextuelle se caractérise par la présence d'hyperliens.

20. Voir Irina Rajewski, « Potential potentials of transmediality », *in* Alfonso del Toro (dir.), *Translatio*. Paris : L'Harmattan, 2013, p. 17-36.

staffs d'écrivains. Mais je ne m'intéresse pas à ce type de co-écriture, professionnelle. Ce qui m'importe ici, c'est la co-écriture générée par la communauté des fans ou *fandom* (contraction de *fanatic* et de *domain*). Le *fandom* écrit des *fanfiction* à partir de l'œuvre originale. Voici la définition qu'en donne le site espagnol de Wikipédia (le terme n'apparaît pas dans le *Robert* ni dans le DRAE)[21] :

> El término *fanfiction* o *fan fiction* (literalmente, «ficción de fans»), a menudo abreviado *fanfic* o simplemente *fic*, hace referencia a relatos de ficción escritos por fans de una obra literaria o dramática (ya sea película, novela, programa de televisión, videojuego, anime...). En estos relatos se utilizan los personajes, situaciones y ambientes descritos en la historia original o de creación propia del autor de *fanfic*, y se desarrollan nuevos papeles para estos. El término *fanfiction* hace referencia tanto al conjunto de todos estos relatos como a uno en concreto, según el contexto. […] La idea de retomar el universo creativo de una obra ajena (personajes, reglas del universo ficcional, tramas principales) y desarrollarlas más allá del original es algo tan antiguo como la propia literatura. Así, la literatura clásica está plagada de continuaciones y adaptaciones, tales como las sagas homéricas (basadas en la *Odisea* y la *Ilíada*) o las revisiones del mito de Edipo por parte de Eurípides, Sófocles y Esquilo. Asímismo, desde el punto de vista meramente conceptual, la *fanfiction* puede considerarse como la adaptación contemporánea del género literario del pastiche.
>
> En la literatura moderna, las continuaciones apócrifas de obras de éxito abundan. […] Sin embargo, a diferencia de las fanfictions contemporáneas, *en estos casos los continuadores eran autores con pretensiones artísticas y/o económicas, de las que carecen la mayor parte de los autores de fanfictions actuales*[22].

21. Voir Fanfiction, Wikipedia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanfiction> [consulté le 15/03/2016].

22. C'est moi qui souligne. Voici la suite de la définition : « Antes de 1965, el término *fanfiction* era usado entre los fans de la ciencia ficción para referirse a escritos hechos por fans publicados en fanzines, a diferencia de los escritos publicados profesionalmente. Este uso está ahora obsoleto. En su forma actual, es decir, como historia generalmente breve escrita por un fan y no por un escritor profesional, los fanfictions son un fenómeno propio del siglo XX. Las primeras que se produjeron, retomando el universo de la serie de televisión Star Trek, fueron publicadas en fanzines como *Spokanalia*. El abaratamiento de los costos de impresión, y sobre todo la aparición de Internet supusieron un gran avance para las *fanficciones* ».

Je relève dans la définition espagnole que cette forme de co-création n'a pas de prétention artistique ni économique et relèverait donc – elle aussi – du « loisir créatif ». Comme le font remarquer Laura de la Parra Fernández et Pilar García Carcedo[23], la *fanfiction* n'est pas comparable à une expérimentation artistique liée au développement de la littérature 2.0 : « no deja de sorprender que los fanfiction [*sic*] no se aprovechan en absoluto de algunas de las ventajas de la escritura digital : no aparecen prácticamente escritos hipertextualizados, ni se recurre a los formatos hipermediales (imagen, sonido, etc.); en definitiva, en los textos se vuelve generalmente a una escritura lineal de lo más tradicional » (p. 178). Elle prend pourtant une telle ampleur qu'il est difficile de ne pas s'interroger sur les conséquences de ce phénomène de masse dans la création. Et ce, d'autant plus que, comme l'explique Henry Jenkins, la *fanfiction* est en quelque sorte induite par l'esprit même du *transmedia storytelling* :

> En *The Internet Galaxy* (2001) el teórico cibernético Manuel Castells afirma que, aunque el público ha mostrado un interés limitado en los hipertextos, ha desarrollado una relación hipertextual con los contenidos mediáticos existentes: «Nuestras mentes, no nuestras máquinas, procesan la cultura. […] Si nuestras mentes poseen la capacidad material de acceder a todo el ámbito de las expresiones culturales, seleccionándolas y reorganizándolas, tenemos un hipertexto: el hipertexto está dentro de nosotros». Los consumidores jóvenes se han convertido en cazadores y recolectores de información que disfrutan rastreando la historia de los personajes y los elementos de la trama, y estableciendo conexiones entre diferentes textos dentro de la misma franquicia. Por tanto, es predecible que esperen este mismo tipo de experiencias de las obras […] conduciendo a algo parecido a *Matrix*[24].

Le lecteur/spectateur s'attend donc à devenir créateur et à participer d'une dynamique de co-création avec les autres fans, mais également, en dernière instance, avec le(s) créateur(s) de l'œuvre originelle. Dans le monde hispanique, les *fanfictions* de séries nord-américaines les plus connues mais également de productions internationales d'origine hispano-américaine sont très importantes : *fanfictions* de *Violetta*, de *Chica Vampiro*

23. Laura De La Parra Fernández y Pilar García Carcedo, « Escrituras creativas en la red », *in* María Goicoechea de Jorge, *Alicia a través de la pantalla*, *op. cit.*, p. 177-193.

24. Henry Jenkins, *La cultura de la convergencia*, *op. cit.*, p. 134.

et, plus récemment, de *Soy Luna*[25]. La question qui se pose est bien celle de l'originalité de la *fanfiction* par rapport à l'œuvre *princeps* : les fans s'approprient-ils une œuvre ou en créent-ils une autre ? La réponse à cette question n'est pas aussi simple qu'il y paraît car il faut bien distinguer d'une part le droit d'auteur du droit d'exploitation et d'autre part la co-création du fantasme de co-création.

Les procès qui ont opposé les communautés de fans aux *majors* aux Etats-Unis sont la preuve que la co-création entre auteur(s) et lecteur(s) est un épiphénomène par rapport à la question des droits d'exploitation, qui représentent un enjeu économique majeur[26]. La *fanfic* peut représenter une menace pour la franchise dès lors qu'elle connaît trop de succès : produite et diffusée gratuitement, elle la dévalorise. Ainsi *Fifty Shades of Grey*, le best-seller de E. L. James, était au départ une *fanfic* élaborée à partir du film *Twilight* ; une fois les droits d'auteur reconnus à James et les droits d'exploitation rachetés par l'éditeur, la *fanfic* s'est autonomisée du film qui l'avait inspirée pour devenir une œuvre originale, elle-même destinée à être adaptée/transformée (sortie de l'adaptation cinématographique du roman, en 2015). L'idée d'une création qui ne génèrerait pas de profit autre que symbolique (le développement de l'imagination, l'amélioration des qualités rédactionnelles, la socialisation des individus *via* la communauté, etc.) n'est pas supportable dans un système néolibéral. En ce sens, la question de la viabilité du modèle économique de la co-création se pose à nouveau.

Cependant, certains spécialistes considèrent malgré tout que la co-création est l'avenir de la création. Ainsi, selon Jenkins, la culture populaire nord-américaine telle qu'elle a été influencée par le développement des TICs, est synonyme d'une culture de la convergence qui, elle-même, se définit dans les termes suivants :

> la convergencia representa un cambio cultural, toda vez que se anima a los consumidores a buscar nueva información y establecer conexiones entre contenidos mediáticos dispersos. Este libro trata del trabajo (y el juego) de los espectadores en el nuevo sistema mediático […] La convergencia no tiene lugar mediante aparatos mediáticos, por sofisticados que éstos puedan llegar a ser. La convergencia se

25. Voir respectivement les sites suivants (en français, en anglais et en espagnol) : <http://violetta-fanfiction.skyrock.com/> ; <https://www.fanfiction.net/s/10319962/1/Chica-Vampiro> ; <https://www.wattpad.com/story/65925114-soy-luna-fanfic> [consultés le 15/04/2015].

26. Henry Jenkins, *La cultura de la convergencia*, *op. cit.*, p. 175-208.

> produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros. (p. 15)

La thèse de Jenkins consiste à affirmer que le développement des TICs facilite, *via* la culture populaire/de masse/*mainstream*, l'émergence d'une société démocratique : « la creación colectiva de significados dentro de la cultura popular está empezando a cambiar los modos de operar de la religión, la educación, el derecho, la política, la publicidad e incluso el mundo militar[27] ». On voit l'ampleur du phénomène, selon Jenkins. La co-création deviendrait le nouveau paradigme de la production de sens dans les sociétés humaines.

Grâce à l'introduction du numérique, et notamment d'Internet, dans la culture *mainstream*, les consommateurs développent des compétences spécifiques, fondées sur la collaboration (jeu en réseau, forum, etc.) qu'ils sont amenés ensuite à utiliser dans leur vie personnelle, professionnelle, voire citoyenne. Cette vision s'appuie à la fois sur les travaux de Pierre Lévy et sur un courant de pensée des années 80, émanant des *Cultural Studies*, bien que fortement ancré dans la pensée libérale anglo-saxonne, selon lequel la consommation permettrait de développer l'esprit démocratique des citoyens. Je me réfère notamment aux travaux de John Fiske, qui croyait à la capacité du consommateur à faire de son action le fondement de la culture démocratique (c'est le concept de *consumer resistance*)[28]. *In fine*, la théorie de Jenkins débouche sur l'idée d'une *wikinomics* (paradigme économique fondé sur la collaboration et le micro-investissement individuels et destiné à contrecarrer la « grosse machine » de l'industrie culturelle). Du point de vue de Jenkins donc, la *fanfiction* doit être considérée comme un facteur de démocratisation de la société et comme le nouveau paradigme de la création en général.

27. *Ibid.*, p. 15. L'objectif de Jenkins est de montrer : « cómo las instituciones arraigadas están tomando sus modelos de las comunidades populares de fans, y reinventándose a sí mismas para una era de convergencia mediática e inteligencia colectiva: la industria publicitaria se ha visto obligada a reconsiderar las relaciones de los consumidores con las marcas, los militares utilizan videojuegos multijugador con el fin de restaurar las comunicaciones entre civiles y militares, los juristas se afanan por comprender qué significa "uso justo" en una época en la que muchas más personas llegan a ser autoras, los educadores reafirman el valor de la educación informal, y al menos algunos cristianos conservadores hacen las paces con formas recientes de cultura popular. En cada uno de estos casos, las instituciones poderosas intentan establecer conexiones más consistentes con sus bases y los consumidores aplican al trabajo, la educación y la política las destrezas adquiridas como fans y jugadores », *ibid.*, p. 32.

28. John Fiske, *Understanding popular culture*. Boston : Unwin Hyman, 1989.

Même s'il est intéressant de considérer la consommation comme une activité potentiellement génératrice de compétences chez l'individu, il me semble que l'approche de Jenkins ne peut pas s'appliquer à la création littéraire, d'abord parce qu'elle nie la spécificité de l'œuvre d'art, ensuite parce qu'elle est ethnocentrée et nie l'inégalité dans l'accès aux TICs.

Quand Friske et Jenkins parlent de culture populaire, de masse, de quelle « masse » parlent-ils ? D'ailleurs, l'accès à internet n'est-il pas excessivement cher pour bon nombre de Nord-Américains ? Ne peut-on pas en dire autant des pays du tiers-monde où Internet est réservé à une élite économique et culturelle ? Ne parle-t-on pas aujourd'hui de « brèche numérique » et d'« analphabétisme numérique » ? Et que dire du milliard de Chinois, un cinquième de la population mondiale, qui échappe complètement à ce modèle culturel ? Si les thèses d'Adorno et Horkheimer sur l'aliénation de l'individu par l'industrie culturelle sont aujourd'hui dépassées[29], on ne saurait nier qu'Internet n'est pas une fin en soi, et qu'en tant que moyen il reflète les inégalités sociales, comme le rappelle Joan Oleza : « si en un nivel comunicativo, la red tiende a una igualación generalizada, la red nos hace iguales, en el nivel de la productividad de su uso, las diferencias sociales y culturales se hacen patentes, contribuyendo a una diversificación cultural y a una estratificación social de los usuarios, así como a una verdadera jerarquización geocultural y, por consiguiente, geopolítica de su utilización y accesibilidad en las diferentes partes del mundo[30] ». Enfin, et c'est à mon avis le cœur du problème dans de telles approches, l'être humain ne mérite-t-il pas mieux que d'être réduit à son rôle de « consommateur », aussi intelligent soit ce dernier ? En conclusion, la *fanfiction* n'est pas l'avenir de la création littéraire et encore moins celui de l'humanité.

La dissolution du sujet, caractéristique de l'ère contemporaine, n'a, semble-t-il, pas encore débouché sur la constitution d'un collectif au sein duquel l'individu pourrait se réaliser, qu'il soit créateur ou non. Zygmunt Bauman parle à ce propos de la multiplication de communautés « porte-manteaux » ou « perchoir », des communautés qui ne génèrent pas un réel

29. Max Horkheneimer, *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

30. Joan Oleza, « El consumo de cultura en la era informacional », *in* Virgilio Tortosa (ed.), *Mercado y consumo de ideas*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, 2009, p. 53.

sentiment d'appartenance[31]. En témoigne la projection fictionnelle de l'écrivain dans les romans actuels, y compris les plus « intermédiaux »[32]. À l'heure où les écrivains sont interconnectés, le personnage de l'écrivain le plus récurrent dans les fictions hypercontemporaines est nettement individualisé, bien qu'affligé de problèmes d'identité ; il ne correspond, en aucun cas, à la figure d'un archi-écrivain, apôtre de la co-création. Que l'on pense à l'inclassable *WNTY* de Ramón Buenaventura où le narrateur à la première personne est aux prises avec son avatar sur Internet, qu'il accuse justement de concurrence déloyale. Que l'on pense, également, au dernier roman de Juan Francisco Ferré, *El rey del juego*, où un écrivain en mal d'inspiration se jette à corps perdu dans une quête absurde, parce qu'infinie, de nouveauté. Il est flanqué de jumeaux, doubles des frères Wachowski, les créateurs de *The Matrix*, le premier cyberfilm, avec lesquels il n'arrive précisément pas à collaborer ; d'ailleurs, les jumeaux finissent eux-mêmes par s'éliminer mutuellement.

Certes, à l'ère de la littérature numérique, l'écrivain se confond avec ses multiples avatars, le lecteur est un internaute devenu à la fois spectateur et scripteur, mais pour autant, l'acte créatif, quand à lui, semble rester profondément individuel et d'autant plus si l'œuvre est destinée à la publication. C'est en ce sens que l'on peut parler encore aujourd'hui de la co-création comme d'un fantasme, au même titre que la bibliothèque de Babel ou un langage «memorioso» qui embrasserait le réel dans son infinie diversité.

31. Zygmunt Bauman, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge : Polity, 2001.

32. Je définis un roman intermédial comme un roman qui n'est pas nécessairement hypertextuel au sens de Landow et qui propose un ou des discours médiatiques, selon les principes de l'intermédialité (co-présence, hybridation, remédiation) et, simultanément, un métadiscours médiatique ou un discours métamédiatique, de réflexion critique sur sa propre pratique et sur les médias en général. Voir Amélie Florenchie, « La novela intermedial », *in* Gabriela Cordone & Victoria Beguelin-Argimón, *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid : Visor, p. 55-70.

CODA

L'écrivain à l'œuvre : l'expérience de Manuel Alberca, biographe

EL BIÓGRAFO, ENTRE EL DESIDERÁTUM Y EL PACTO, A PROPÓSITO DE *LA ESPADA Y LA PALABRA. VIDA DE VALLE-INCLÁN*

Manuel Alberca
Universidad de Málaga

Me sirvo de la idea de «pacto autobiográfico» para reflexionar sobre las posibilidades y los límites del trabajo biográfico. Como es sabido, un pacto es el intento de resolver un conflicto entre intereses contrapuestos mediante un acuerdo razonable. Por esa rendija posibilista me cuelo, pero sin ignorar que la pretensión de escribir la historia de la vida de una persona no deja de ser un desiderátum. Desde el punto de vista del lector, una biografía presenta una propuesta específica de lectura, distinta a la que hacen otros géneros narrativos ficticios, pues nos obliga a evaluar la verdad del relato biográfico en cuestión. En el *Pacte autobiographique* Philippe Lejeune describió el género autobiográfico de acuerdo con una pragmática basada en dos principios: el de identidad (¿quién dice «yo» en el texto?) y el de veracidad (el compromiso de que el autor va a ser veraz)[1]. Sostiene Lejeune que en la expectativa del lector de autobiografías se infiltra el problema del «parecido», que es una influencia de la biografía en la autobiografía, pero en realidad no es una cuestión que le competa. Al fin y al cabo, poco importa (o es secundario) que el parecido se cumpla o no en un tipo de textos que se basan en la afirmación de la «identidad». Es decir, *Iste ego sum*, que exclamó Narciso al contemplarse en el reflejo del agua.

1. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion/Megazul, 1994.

En cambio, en la biografía la cuestión del parecido se vuelve esencial, toda vez que se funda en la no-identidad de autor y personaje, y el texto bascula hacia la relación del personaje biografiado y la persona real, su modelo, que se parecerán más o menos, dependiendo del acierto del biógrafo, pero nunca podrán ser idénticos. Dicho de otro modo, según Lejeune, «en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía[2]». Sin embargo, a pesar de la advertencia de Lejeune, la meta perseguida por el biógrafo es un deseo porfiado y obsesivo, pero irrenunciable, por mucho que una voz le cuchichee al oído que darle la vida a un muerto es un delirio. Mi particular desiderátum consistió en pretender darle vida otra vez a Valle-Inclán[3].

Escribir una biografía de este escritor representa un desafío con muchos riesgos y una sola certeza: la de saber que el objetivo de conseguir un parecido aceptable entre el personaje biografiado y la imagen previa de la persona real, que cada lector imagina o tiene ya del escritor gallego, constituye una meta loable, pero difícil de conseguir. Además, el hecho que sobre Valle-Inclán existen biografías y, sobre todo, una leyenda muy difundida, elaborada por sus contemporáneos y por el mismo, hace muy complicado desmontar las imágenes previas del personaje y sus fantasiosas hazañas que se han acrisolado durante décadas. Por ejemplo, en el franquismo, en los años sesenta y setenta, se difundió la imagen de un Valle izquierdoso y filocomunista, y aunque los datos y los hechos desmientan esta adscripción política y demuestren justo lo contrario, los hay que sostienen un Valle que nunca existió. Su dificultad era tal vez casar en la dictadura que podía haber una obra moderna e innovadora, incluso crítica y transgresora, realizada por una mentalidad antigua, tradicionalista, refractaria a la modernidad.

Tampoco es fácil desmontar los hechos fabulosos, que con mayor o menor fortuna se le han atribuido ni los detalles fantásticos con que se han adornado y tergiversado los hechos comprobados. La amputación del brazo izquierdo, hecho incontestable, de la que se conserva el certificado del cirujano que lo amputó que dice textualmente que el brazo presentaba «una fractura conminuta de los huesos cubito y radio del brazo izquierdo»,

2. *Ibid.,* p. 38.

3. Manuel Alberca, *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*. XXVIIº Premio Comillas de Biografía. Barcelona, Tusquets, 2015.

producida en la pelea con Manuel Bueno, sigue siendo referida de forma pintoresca. Se dice que fue a causa de una heridita de nada que se infectó, porque don Ramón no se lavaba… Lo único cierto es que cuando la leyenda se instala como verdad resulta inamovible, ni los documentos ni los datos contrastados consiguen desmontarla. La inercia y la fuerza de la costumbre hacen el resto.

A pesar de estos obstáculos, el objetivo del biógrafo es conseguir trasmitir la idea más completa y poliédrica de su personaje, es decir, la versión más parecida al modelo. ¿Cómo era Valle-Inclán? La complejidad del hombre y su imagen tridimensional se corresponde mal con el dibujo de la silueta o la semblanza sólo esbozada. El biógrafo debe aspirar a dar el máximo de caras de su personaje, a ser posible las tres facetas de su persona: la pública, la privada y la íntima. La superposición de estas tres caras nos puede trasmitir un retrato más completo, en el que se entrecruzan los diferentes papeles sociales y humanos: hijo, padre, escritor, amigo, amante, esposo, político, etc.

Uno de los defectos de las biografías es la tendencia a retratar a la persona de una sola vez y a presentarlo en una semblanza inmóvil. El personaje legendario en que se ha convertido a Valle-Inclán adolece sobre todo de mostrarlo así. Para representar al personaje en cuerpo y alma es preciso verlo prismáticamente y en evolución: mostrarlo en movimiento, reaccionando de diferente modo, y a veces de forma inexplicable, según las circunstancias, y muchas veces de manera contradictoria. Conocemos a la persona por lo que hace, por su relación con los otros y no por cómo se define a sí mismo, pues lo hace pocas veces, y cuando lo hace, resulta poco creíble. Virginia Woolf dijo que una biografía debía dar cuenta de la vida más íntima, pero Valle-Inclán fue una persona escurridiza e impenetrable, a la que nos acercamos a través de sus propias contradicciones y mentiras.

Tenía una personalidad paradójica con dos caras que, a simple vista, parecen irreconciliables. Era reservado en lo personal, avaro de su intimidad, daba pistas falsas y borraba cualquier huella fidedigna. Azaña que lo trató durante las dos últimas décadas de su vida escribió una semblanza en 1923 que tituló «El secreto de Valle-Inclán» en la que se puede leer: «Valle-Inclán, el hombre más altanero, con nadie se confiesa, nunca declara su secreto sentir[4]». En los diarios del que fuese presidente de la Segunda República la figura del escritor gallego aparece con frecuencia, y en cierta ocasión

4. Manuel Azaña, «El secreto de Valle-Inclán», *La Pluma*, 32, enero 1923, p. 82-89.

le define como «el cultivador galaico[5]», es decir, como el arquetipo de persona de la que nunca sabemos si va o viene, si baja o sube. Valle-Inclán hacía pocas confidencias, y era un fabulador de su propia vida. Para él la sinceridad era algo execrable, un síntoma de debilidad.

Al mismo tiempo tenía una tendencia compulsiva a la exposición pública, a hacerse notar y a ser el centro de la escena callejera, del ágora, del café, donde destacaba sobre los demás. Como un actor al que le gustase encandilar al público, don Ramón se interpretaba a sí mismo bajo múltiples y cambiantes máscaras. Con motivo de su muerte Juan Ramón Jiménez, que admiraba la obra, pero tenía en menor aprecio al personaje, hizo su semblanza, a la que tituló «Castillo de quema». En ella destaca el carácter teatral y sociable y su temperamento explosivo y guerrero, que se desinflaba sin rencor: «La guerra literaria y no literaria de Valle-Inclán fue charamusca en guerrillas, una batalla teatral declamada con pólvora sola. Valle-Inclán alzaba el telón en cualquier sitio, se adelantaba al enemigo y al amigo, y empezaba a hablar. Lo tenía preparado todo siempre. Hablaba, y se veía que aquello era su amor, su fe, su razón, su fe y su razón de vida o muerte[6]».

Teniendo siempre presente el pacto autobiográfico de Lejeune, y las aportaciones a esta misma cuestión de André Maurois[7] y Frank Brady[8], se podría definir el pacto biográfico como el cruce entre la veracidad o, mejor, la promesa y el deseo de ser veraz, que guía al autobiógrafo, y el principio de distanciamiento del que hace gala el novelista. Es decir, el pacto biográfico se basa, por un lado, en el pilar referencial de su discurso, cuyo requisito es poder sostener documentalmente el parecido entre personaje biografiado y persona, un parecido defendido por el biógrafo y creíble o aceptable para el lector. El otro requisito del pacto es el necesario distanciamiento entre biógrafo y biografiado. Estos dos requisitos de documentación y distancia se insertan en el marco general del trabajo biográfico.

5. Cipriano Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. Barcelona, Grijalbo, 1981, p. 615.

6. Juan Ramón Jiménez, «Miscelánea. Ramón del Valle-Inclán. Castillo de quema», *El Sol*, 26 de enero de 1936. Reproducido en *La corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, 1961.

7. André Maurois, *Aspectos de la biografía*, *OO. CC*, IV. Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 1251.

8. Frank Brady, «A modo de prólogo», *in* James Boswell, *Vida de Samuel Johnson*. Barcelona, El Acantilado, 2007, p. I.

Sin entrar ahora en el debate sobre si la biografía es un arte o un oficio, en cualquier trabajo biográfico debemos distinguir cuatro fases, que no se realizan necesariamente en orden sucesivo. Una fase de información y documentación. Una posterior y necesaria selección en función de su carácter relevante y pertinente. Otra de estudio y comprensión de los datos y hechos recabados, pues los documentos no hablan por sí solos ni una biografía es una mera gavilla de datos. Es preciso encontrarles el sentido biográfico e interpretarlos en relación con el resto y con el sistema de la vida del biografiado. Por último, hay que poner todo en una secuencia narrativa, en el cauce de un relato lógico-causal y explicativo del modo más fluido y de la manera más legible. Como cualquier lector de biografías comprenderá, cada una de estas fases encierra numerosos riesgos. En mi caso reconozco la falta de acierto en algunos episodios de *La espada y la palabra* a la hora de seleccionar la documentación obtenida. También quiero advertir que el aparente exceso de distancia podría interpretarse como una falta de empatía con mi personaje. Ambos aspectos, entre otros, pudieron lastrar por momentos el resultado del trabajo biográfico. *Mea culpa*.

En el aspecto documental, el relato biográfico se gana el crédito del lector, cuando está documentado de manera rigurosa y con la mayor exactitud y fidelidad. Pero el exceso de datos o su mero amontonamiento agobian al lector y lastran la fluidez narrativa como sucede, por ejemplo, en los pasajes de La Merced y de las notas sobre los ingresos de los libros. En ambos casos el relato resulta demasiado prolijo. Al improbable lector de la biografía ya le advierto que yo en su caso pasaría deprisa por las páginas demasiado morosas que cuentan con pelos y detalles las vicisitudes y los tira y afloja entre don Ramón y Xavier Puig con respecto al arrendamiento y posible compra de la finca de La Merced. Del mismo modo se aconseja leer perpendicularmente o saltar los informes contables sobre los ingresos y gastos de la edición de sus obras[9].

Como se habrá deducido el distanciamiento entre biógrafo y biografiado, es una cuestión no solo distintiva del género biográfico, sino algo decisivo en el resultado de una biografía. El biógrafo no establece una relación sólo con los lectores de su relato, sino que, tácita o explícitamente, consciente o inconscientemente, configura una determinada manera de relacionarse con su biografiado. Por eso, el biógrafo debe ser consciente de las relaciones,

9. Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 427 y ss. y 479 y ss.

subliminales en ocasiones, que establece con éste. En mi opinión hay tres tipos básicos de relación:

> 1. Relación de rechazo, que da lugar al juicio y sentencia del biografiado que se detesta. Es problemática cuando el biografiado está vivo.
>
> 2. Relación de sumisión, que da lugar a enfoques hagiográficos.
>
> 3. Relación de empatía, cuando el biógrafo sabe ponerse en el lugar del biografiado sin juzgarlo ni adorarlo, solo para comprenderlo.

El biógrafo debe ser consciente del peligro que pueden entrañar las relaciones con su biografiado para decretar la suerte o el fracaso de su tarea. Esta dificultad se acrecienta si el biografiado está vivo y mantiene alguna relación personal con su biógrafo. Fue el caso de Anna Caballé con Umbral[10]. Una mezcla de curiosidad, fascinación, deseo de conocimiento, de atracción o de rechazo por la imagen o el carácter que emana del biografiado puede crear en el biógrafo una suerte de confusión o apasionamiento que dé al traste con la necesaria objetividad de su trabajo. La cuestión radica en que el biógrafo se involucre o no, se identifique o se distancie. «Debe ser comprensivo a la vez que desapegado», como aconseja León Edel[11].

Las relaciones entre el biógrafo y su sujeto son siempre especiales, asimétricas o desiguales en lo afectivo. Si al biógrafo le gusta su sujeto y se le impone de modo absoluto, se deja llevar completamente por él. La genialidad o grandeza del sujeto o la manera en que el biógrafo lo contempla llega a ser omnímoda y aplastante. Sería el caso del biógrafo sumiso que ha interiorizado el interés por el biografiado hasta depender de él. Si, por el contrario, no le gusta, el riesgo es convertir al biografiado en la suma de los males y vilezas humanas. En dicho caso el biógrafo se muestra inmisericorde con él, lo desprecia o lo ajusticia. Estas son las dos formas extremas de relación y ambas son por igual desaconsejables y perniciosas. Claro que, como apostilla C. D. Bowen, «puede decidir que, como la mayoría de los seres humanos, su héroe era una mezcla de grandezas y debilidades, pero esto es también una interpretación[12]».

El biógrafo tiene el reto de ser objetivo e imparcial, de dar una imagen ajustada del biografiado y de tratarlo sin rigor ni favoritismo. Debe ser con

10. Anna Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida* (Biografía). Madrid, Espasa, 2004.

11. Leon Edel, *Vidas ajenas. Principia Biographica*. Buenos Aires, F.C.E., 1990. p. 194.

12. C. D. Bowen, *Biography. The Craft and the Calling*. Toronto, Atlantic, 1968, p. 46.

su biografiado como esos árbitros eficaces que siguen el juego de manera discreta, que intervienen sólo en los casos indispensables y que aseguran con su observación respetuosa de las reglas que el partido termine bien y los espectadores se diviertan. El distanciamiento entre el biógrafo y su sujeto es el signo de la objetividad. Como ya se ha dicho, el biógrafo tiene que hacer el máximo esfuerzo por distanciarse o por parecer independiente de su personaje. No es sólo una cuestión formal o de apariencia, sino la marca a que le compromete el principio de objetividad necesario. Ahora bien, es preciso ser objetivo pero empático. Comprender antes que juzgar, pues, si el lector juzga la necesaria independencia como frialdad o falta de empatía con el personaje, algo estaría fallando. Sin embargo, conviene matizar que la cuestión de la empatía con el personaje no es una mera cuestión emocional ni una simple cercanía a este. Es un ejercicio mucho más complejo que obliga al biógrafo a caminar por el filo de la navaja, sin caer en la compasión ni en la justificación de aquellas acciones injustificables. Creo que mi empatía con el Valle-Inclán de los últimos años, cuando la vida le maltrata a él y a su familia, no me impide ver el ser intrigante y caza privilegios en que se convierte.

Pero antes de poder decidir si el personaje le gusta o no, el biógrafo es compelido a la elección. Antes de cualquier consideración el biógrafo debe fijarse en un sujeto biografiable. ¿Por qué se elige uno o se le da la espalda a otro? ¿Qué condiciona esa elección? Sin duda el biógrafo tiene que sentirse atraído por alguna razón por la figura o por la vida del personaje en cuestión. Lo cual no es gran cosa como explicación, pues permanece sin contestar la razón de ese interés o atracción. Sin pretender entrar en cuestiones psicoanalíticas, decía Freud, a propósito de Leonardo da Vinci, que los biógrafos establecen con sus sujetos una relación que debe mucho a las idealizaciones fijadas en la infancia y de acuerdo con modelos prestigiosos de esa edad[13]. El biógrafo elige en principio a su sujeto, porque, antes de estudiarlo, éste o alguna de sus facetas o caras le tocaban las fibras emocionales. La curiosidad por el sujeto elegido respondía tal vez a los principios básicos de su yo. Sin esa dialéctica de atracción, el biógrafo no se hubiese puesto en marcha.

En mi caso no sabría decir cuál fue la razón profunda de mi elección, pero mi interés por la vida y la obra de Valle-Inclán viene de lejos, de mi

13. Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci*, *in* Nigel Hamilton, *Biography. A brief History*. Harvard University Press, 2010, p. 138.

época de estudiante. Fue creciendo a lo largo de los años y pasó por distintas etapas. A mi juicio hay dos razones fundamentales: el atractivo del personaje que todavía despierta curiosidad, justo por la dimensión legendaria y de mentiroso genial que tiene, y la falta de una biografía moderna y más documentada. Desde que Gérard Brenan en su *Historia de la Literatura Española* lo pide, hasta recientemente en las sucesivas entregas de la *Historia y Critica*, de Francisco Rico por José-Carlos Mainer se recordaba que nos faltaba una biografía al nivel de la importancia del autor y su obra.

La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán es el desafío de elucidar el itinerario vital de don Ramón, su compleja personalidad y su idiosincrasia política de la manera más rigurosa y documentada que he sabido hacer y me ha sido posible, pero no era la primera vez que lo intentaba. En 2002, publiqué una biografía divulgativa, titulada *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, que estaba dirigida sobre todo a estudiantes y a lectores interesados y no especialistas. Allí trataba ya, aunque de manera menos exhaustiva, de poner al personaje con los pies en el suelo. Valle-Inclán seguía siendo, por la influencia de la biografía de Ramón Gómez de la Serna[14] –sin duda la de mayor fortuna hasta ahora de las escritas sobre don Ramón–, un personaje literaturizado y cómico, resultado de una tradición o forma de contemplarlo como si hubiera sido sólo un tarambana genial y ocurrente, pero tarambana al fin y al cabo. Pero en aquella ocasión no supe escapar del todo a la leyenda que, durante décadas, se había difundido profusamente sobre nuestro hombre.

Unos años más tarde puse una introducción a un libro de textos narrativos y a más de dos centenares de cartas y documentos inéditos[15], que en su conjunto permitían ver «la cara oculta de Valle-Inclán», aquella que la estrategia de camuflaje y exageración del propio escritor y de sus contemporáneos habían conseguido ocultar o desfigurar. En aquel texto introductorio se encontraban esbozadas las líneas maestras de la actual biografía, pues las cartas y documentos permitían corregir errores biográficos, al tiempo que hacían posible contemplar a la persona y al personaje desde un novedoso y desmitificador punto de vista.

Si cuento esto es porque, como ya habrán comprendido, la biografía de Valle-Inclán es, al menos en mi caso, el resultado de aproximaciones

14. Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán.* Buenos-Aires, Espasa Calpe, 1944.

15. Ramón del Valle-Inclán, *Inédito. Narraciones y epistolario*. Espasa, 2008.

sucesivas. A veces se olvida que la biografía es casi siempre una cadena (así al menos la veo yo), a la que es posible añadir un eslabón más, un eslabón que se beneficia incluso de los errores de las biografías precedentes. No hay biografía definitiva ni nada que se le parezca, como se ha encargado de subrayar Hermione Lee, la estudiosa de la biografía y biógrafa ella misma en su conocido decálogo[16]. Cada tradición biográfica y cada biógrafo establecen su propia mirada sobre el personaje biografiado, en nuestro caso de Valle-Inclán, señal inequívoca de que la persona y su obra nos interesan e interrogan todavía. Pero por lo mismo siempre cabrá la posibilidad de encontrar un nuevo perfil o una línea biográfica distinta, del mismo modo que podría aparecer algún documento inédito o añadirse un hecho desconocido que cambie sustancialmente nuestra visión del biografiado. Esta es la condición de la biografía como género literario-histórico que la distingue de otros géneros: su carácter de obra perfectible y mejorable hasta el infinito.

16. Hermione Lee, *Biography. A Very Short Introduction*. Oxford U. P., 2009, p. 18.

Résumés

Nadia Mékouar-Hertzberg — Figures d'écrivain.e.s et pratiques d'écriture.

« Flores malva » de Carmen Martín Gaite, « Amor breve » de Nuria Amat, « Corazón de león » de Cristine Cerrada sont des contes radicalement différents qui, cependant, permettent de poser la question du fonctionnement de l'écriture. Il s'agit donc, dans cette étude, de se centrer sur les variations autour de ces « figures de l'écrivain.e écrivant », que nous différencierons de celles de l'auteur.e. Différents dispositifs dans les textes permettent de les repérer comme autant de constructions textuelles présentant certaines constantes. L'on insistera en particulier sur le paradoxe qui consiste à insérer le travail d'écriture dans le quotidien le plus immédiat et trivial tout en le reliant aux traditions et institutions littéraires les plus académiques. Le fait que cette double polarisation soit le fait d'écrivaines est-il « un effet de genre » (dans le sens de *gender*) ? Est-ce là une façon autre « d'entrer en littérature » ?

Diana Checa Vaquero — Amanuenses, copistas y novelistas fracasados en Juan Goytisolo : de *Paisajes después de la batalla* a *La saga de los Marx*.

Es frecuente hallar en la obra ficcional de Juan Goytisolo diferentes formas de mostrar al lector las costuras de la narración que se va tejiendo y destejiendo a medida que avanza el relato. Gracias a esta exhibición de recursos metaficcionales, Goytisolo se permite la intrusión en el relato como personaje de ficción que, simultáneamente, encarna la figura del escritor de la obra que el lector tiene entre manos. Así, por ejemplo, puede observarse este proceso en algunas de sus obras más representativas, como *Paisajes después de la batalla* (1982) o *La saga de los Marx* (1993). Goytisolo utiliza en ambas una serie de estrategias literarias para discurrir creativamente en torno a las figuras del escritor y del lector, que se encuentran unidos y confundidos en el desarrollo de la obra de ficción.

Viviane Alary — Représentations et mise en intrigue des processus d'écriture et de création de l'œuvre dans les romans de Juan Marsé.

Cet article examine les projections de l'écrivain et les mises en abyme des processus créatifs dans sept romans de l'écrivain Juan Marsé : *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982), *El Amante bilingüe* (1990), *El Embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de lagartija* (2000) et enfin *Caligrafía de los sueños* (2011). Les analyses proposées ont pour objectif de cerner le sens que l'on peut donner aux formes et manifestations spécifiques des différentes projections imaginaires

de l'écrivain dans son texte et aux mises en abyme des processus de composition et de réception de l'œuvre. Il s'articule autour de trois grands types de projections : le créateur et sa créature, les métaphores de l'écrivain au travail, l'entrée en écriture.

Caroline Bouhacein — La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María Merino.

El centro del aire, novela publicada en 1991, ocupa un lugar clave en la densa prosa narrativa de José María Merino (La Coruña, 1941) en la medida en que presta especial atención a la representación de la figura del escritor y porque emerge de ella una honda reflexión sobre los procesos que operan cuando se redacta un texto novelístico, dotando a la narración de una potente carga metaficcional. Con este artículo, nos proponemos ver cómo Merino explora con sutileza la conciencia del escritor cuya figura se proyecta en la novela a través del personaje llamado Julio Lesmes y analizar cómo el autor leonés, indagando en el proceso creativo, desvela sus secretos. Nuestro estudio muestra que con las imágenes recurrentes de un náufrago solitario empeñado en recoger pedazos de un pasado añorado para rescatarlo del olvido y mediante una red densa de referencias literarias, José María Merino desvela las motivaciones secretas del escritor entregado a la tarea de escribir, como para mostrar, quizás, la importancia de la literatura a la hora de cuestionar un mundo cada vez más incierto.

Marine Heinrich — L'écrivaine à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres.

Dans sa fiction parue en 2000, Maruja Torres offre à ses lecteurs plusieurs visages d'écrivain à l'œuvre à travers les principales protagonistes : Judit, Regina et Teresa, trois femmes qui écrivent. D'une part, nous y observerons les aspects et étapes du travail de l'écrivain, mis à jour dans ce récit par ces femmes, issues de générations différentes, donnant ainsi la possibilité à leur auteur de livrer les diverses étapes du travail d'écriture : du simple désir d'écrire à la réalisation de cet acte, sans en oublier les éventuelles difficultés rencontrées, les questionnements engendrés, la nécessaire réflexion sur soi, et la description du monde littéraire et éditorial. D'autre part, *Mientras vivimos* n'est pas seulement le livre que nous, lecteur, tenons entre nos mains. Il est aussi le dernier projet d'écriture du personnage de Regina. Nous nous devrons d'analyser les procédés narratifs utilisés ainsi que la portée métaficionnelle de ce roman. Nous chercherons à y lire les motivations de l'auteur pour l'écriture : en en faisant un thème central de

son roman, il nous offre une véritable réflexion sur son art. Ne cherche-t-il pas également à nous délivrer un message ? Celui, par exemple, de l'écriture comme valeur libératrice, un point de vue que Maruja Torres partage avec ses personnages…

Natalie Noyaret — La aventura de escribir y de escribirse : Luis Landero en *El balcón en invierno*.

Sin dejar de referirnos a las anteriores ficciones de Luis Landero en las que suele aparecer la figura del escritor, vamos centrando el análisis en su última obra, *El balcón en invierno* que ha sido definida con certeza como «un excepcional ejercicio de metaliteratura» y también, por su propio autor, como la obra «más sincera, más necesaria y esencial» que ha escrito hasta estas fechas. Y es que Landero no sólo nos brinda en este libro una profunda reflexión sobre la escritura y la relación entre vida y literatura, sino que da cuenta de sus diferentes pasos en el trabajo de redacción del texto, empezando por el abandono de su proyecto inicial de novela, que lo condujo hacia la escritura de una «deshilvanada y verdadera historia de recuerdos» o, si se prefiere, una «autobiografía de instantes». Por eso, de entrada prestamos la atención que se debe a la narración de ese desvío de la ficción en el proceso creativo hacia la autobiografía, para interesarnos luego, de modo más general, en la composición y elaboración de esta obra, escrita a saltos temporales. En última instancia analizamos cómo el escritor extremeño va recreando –reviviendo– una serie de «momentos estelares» de su propia vida, pero también de sus parientes y antepasados, para ofrecer, al fin y al cabo, una visión de la vida de muchos españoles a lo largo del siglo XX.

Catherine Orsini-Saillet — L'écrivain à l'œuvre ou la valeur travail dans les romans de Rafael Chirbes.

Qu'il soit au centre du récit comme Manuel, le narrateur de *Mimoun* (1988), ou personnage plus marginal – comme Francisco dans *En la orilla* (2013) –, le personnage écrivain ou écrivant (selon la distinction établie par Roland Barthes), et en particulier l'écrivain « à l'œuvre », est une constante dans la très grande majorité des romans de Rafael Chirbes. Ce personnage récurrent apparaît sous toutes ses variantes : romancier à succès, écrivain maudit, en panne d'inspiration, biographe, plagiaire et autre usurpateur. Malgré cette variété, la typologie des personnages-écrivains de Chirbes peut se réduire à deux modèles antagoniques. Ils opposent la gloire du succès à

la décadence ou la malédiction. Une analyse des romans révèle que cette construction binaire repose sur une conception marxiste du monde visible à travers les oppositions de classe mais aussi à travers l'éloge du travail manuel – et donc de l'ouvrier –comme valeur qui se perd. Le discours sur la littérature prend une dimension politique et, comme très souvent dans les romans de Rafael Chirbes, c'est le rapport de l'écriture au pouvoir qui est questionné.

Marie-Thérèse Garcia — La aventura de la escritura en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte.

El proyecto novelesco de *Hombres buenos* (2015) se articula en torno a una obra, monumento del pensamiento racionalista europeo: la *Encyclopédie* publicada por Diderot y D'Alembert (1751-1772). En esta novela híbrida de estructura especular, Arturo Pérez-Reverte entrelaza una fábula intrahistórica ambientada a finales del siglo XVIII y una narración metaficcional en que explicita la génesis de dicha ficción. Por una parte, un narrador omnisciente cuenta la peligrosa expedición a París de dos miembros de la Real Academia Española en busca de un ejemplar de aquella recopilación novedosa. Por otra, un narrador escritor, *alter ego* del autor real, relata su propia búsqueda: la de la novela que está escribiendo sobre aquel viaje. Así el autor despliega una aventura folletinesca –pretexto para una amplia lección de Historia sobre el Siglo de las Luces– y, al mismo tiempo, deja constancia de cómo concibe la labor creadora. En un continuo vaivén entre ficción (la escritura de la aventura) y metaficción (la aventura de la escritura), el doble del novelista va revelando los fundamentos de su poética. Al hilo de las páginas de este libro homenaje a la Academia, el académico español deja plasmada la imagen de un escritor lector, artífice riguroso que teje vínculos de complicidad con su receptor, abriéndole su taller de escritura para atraerlo en las redes de la ficción.

Xavier Escudero — Figura(s) del escritor en *Oficio miserable* de Alfredo Gómez Cerdá y *Escritores* de Salvador Gutiérrez Solís.

En *Oficio miserable* (2005) de Alfredo Gómez Cerdá (Madrid, 1951) y en *Escritores* (2011) de Salvador Gutiérrez Solís (Córdoba, 1968), se proyectan varias figuras del escritor (que distinguimos de las del autor) que dan cuenta de las diferentes modalidades del oficio de escribir. Ambos libros nos colocan en la vía de una reflexión sobre la ficcionalización del escritor en la obra, sobre su vínculo con su quehacer y sus «demonios personales».

Nos llevan a interrogarnos sobre el modo como la literatura se alimenta o se autoalimenta, sobre el proceso de escritura que se apoya tanto en lo real concreto o fantaseado como en la imaginación más pura.

Murielle Borel — Traces d'écrivains dans *Invitación a un asesinato* de Carmen Posadas.

Nous nous proposons de partir en quête de l'écrivain dans *Invitación a un asesinato* de Carmen Posadas. Cette présence plurielle croise réalité et fiction, dans les deux sens. Marque d'intertextualité, elle renvoie d'abord à Agatha Christie, écrivain reconnu et ayant marqué tout un pan du roman d'énigme auquel Carmen Posadas rend hommage dans son récit, mais aussi au personnage de fiction accédant au statut d'auteur lorsqu'Ágata décide de rassembler des notes pour publier un jour, peut-être, un roman intitulé *Invitación a un asesinato*… Si l'autoréflexivité propose bien sûr une mise en scène de l'écriture, le jeu de cache-cache entre réalité et fiction se prolonge avec Ágata devenue transfuge de l'écrivaine pragmatique. Mais où se trouve exactement Carmen Posadas ? Exploitant les concepts d'auteur implicite et d'ethos, nous tenterons de montrer comment le lecteur est amené à déceler la présence de l'auteur et de l'écrivain dans l'œuvre (car si les notions se recoupent, elles ne sont pas superposables) en confrontant ethos préalable et discursif, défaisant encore et toujours les frontières ténues entre univers textuel et réel.

Anne Sophie Gullo — L'écrivain dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada : figure et genèse.

Dans quelle mesure la figure de l'écrivain ainsi que sa genèse apparaissent-elles dans l'œuvre fictionnelle d'Alejandro López Andrada ? Nous pouvons d'ores et déjà trouver quelques éléments de réponse à travers les personnages de ses romans, tantôt narrateurs écrivant comme dans *El libro de las aguas*, tantôt narrateurs s'exprimant sous la forme d'un monologue intérieur ou encore personnages secondaires comme Jesús el Poeta dans *Los perros de la eternidad*. Les œuvres d'Alejandro López Andrada présentent de nombreux rapprochements entre écrivain et auteur, ce qui laisse transparaître certaines aspirations de l'homme-écrivain. Ensuite, la récurrence du procédé « d'écriture en train de se faire », ou *work in progress*, tout en réalisant une mise en abyme des récits, permet de mettre en valeur l'acte d'écrire et la création de l'œuvre. La relation écrivain-personnage-intrigue en est ainsi plus évidente. De plus, l'interaction avec le lecteur est fondamentale dans

le processus d'élaboration créatrice. Enfin, la genèse de l'écrivain se traduit également par les éléments stylistiques propres à la signature de ce dernier.

Anne Paoli — *Años lentos*, de Fernando Aramburu : les coulisses d'un roman en perspective.

Años lentos (Fernando Aramburu, Tusquets, 2012) offre une illustration magistrale de « l'écrivain à l'œuvre », avec pour trame historique la naissance de l'ETA et de l'indépendantisme au Pays basque. Construit sur une alternance de voix narratives : celle du narrateur et informateur Txiki Mendioroz et celle du « señor Aramburu », écrivain de son état – tous deux ayant vécu leurs jeunes années à San Sebastián –, le roman s'élabore avec le récit d'enfance que Txiki, hébergé alors chez son oncle et sa tante à Donostia, expose dans une lettre adressée à l'écrivain, à sa demande. Ce dernier enrichit et complète chaque épisode de prises de notes destinées à donner forme et vie à la narration de Txiki. Le lecteur découvre au fil du texte, dans une parfaite alternance, l'œuvre et son canevas, jusqu'à ce que se tissent les derniers liens : s'entrecroisent alors le processus de l'écriture (*Apuntes*, ainsi appelés et présentés en italique) et sa mise en application (chapitres titrés). Avec pour matière ce pan de l'Histoire du Pays basque espagnol dans les années soixante, F. Aramburu nous livre son rapport à l'écriture : métalittérature, responsabilité civique de l'écrivain, esthétique d'une écriture qui se doit de dépasser la réalité, le roman étant, avant tout, conçu comme une œuvre d'art. L'écrivain n'en oublie pas pour autant les destinataires d'une fiction où se frôlent vraisemblance et vérité, valeur littéraire et réalisme, et s'interroge : « ¿Se aburrirán los lectores ? ».

Emilie Guyard — Écrire/(en)quêter : la figure du détective-écrivain dans l'œuvre de Carlos Salem.

Poe est un personnage de détective récurrent peu banal dans les pages de la littérature policière : il s'agit en effet d'un écrivain jadis porté aux nues ayant sombré dans la déchéance. Mais dans le dernier roman publié par Carlos Salem, *En el cielo no hay cerveza*, Poe semble avoir trouvé le moyen de se venger d'une société qui l'avait adulé avant de provoquer sa chute : sous le pseudonyme féminin de Queca Osdén Dendeiro, il écrit désormais des romans sentimentaux tout à fait médiocres, qui remportent un franc succès et se vendent comme des petits pains… Dans l'œuvre de Salem, l'écrivain est souvent, à l'image de Poe, un imposteur, encensé par une société ne possédant manifestement plus aucun sens du discernement. Toutefois,

il serait réducteur de se contenter de cette première interprétation, aussi pertinente soit-elle. Car, en réalité, à travers la trajectoire d'un personnage tel que Poe, Salem engage une réflexion subtile sur la posture de l'écrivain dans la société et sur les rapports complexes existant entre la « grande littérature » et la paralittérature. Enfin, tout au long des trois ouvrages dans lesquels Poe apparaît, Salem interroge l'analogie profonde existant entre la tâche du détective et celle de l'écrivain de fiction, démontrant ainsi que les enjeux et préoccupations de la littérature noire rejoignent très largement ceux de la meilleure littérature « blanche ».

Pascale Peyraga — *Capricho* (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes.

Vertébrant la totalité de l'œuvre azorinienne, la figure de l'écrivain acquiert une dimension supérieure dans *Capricho* (1943), l'un des derniers romans de l'écrivain monovéran. À travers la déclinaison des deux modalités de scripteurs que Barthes avait décrites dans « Écrivains et écrivants » (1964), *Capricho* met en tension les personnages de créateurs (l'auteur, le poète) et ceux des rédacteurs, qui réunissent les documents dispersés, reprennent les textes des autres, mais qui tirent leur originalité de leur capacité à interpréter et réécrire les textes qu'ils ont lus. De fait, en promouvant un type mixte du « rédacteur-créateur », de l'« écrivain-écrivant » soumis au flot continu des écritures, des lectures et des réécritures, la pratique scripturale de *Capricho* se fait acte de théorie. Elle rend explicite le processus même de la fiction, la pragmatique établie entre production et réception qu'éclaire la mise en abyme initiale du roman : la nouvelle du millionnaire abandonnant dans une cabane une liasse de billets dans l'attente de nouveaux dépositaires ne symbolise jamais que le devenir d'un texte, ces pages d'écriture que l'écrivain dépose dans un livre avec l'espoir de trouver un nouveau lecteur-créateur susceptible de leur donner une nouvelle vie.

Antonio Portela Lopa — La vida de las sombras: César Muñoz Arconada y los tensos límites entre el escritor y el biógrafo.

Vida de Greta Garbo (1929) fue una publicación pionera en España. Publicada como biografía sobre la estrella cinematográfica de origen sueco, la obra se aleja de los planteamientos genéricos y apuesta deliberadamente por desviarse de los moldes habituales. Junto a la poeticidad vanguardista y el alto contenido de novelización que ostenta esta aportación, se halla el novedoso lugar que ocupa el biógrafo, confundido manifiestamente

aquí con el escritor. Declarado cinéfilo y, sobre todo, fanático de La Divina, César Muñoz Arconada desdibuja las fronteras entre el escritor que adora a la estrella cinematográfica y el biógrafo al que representa en la obra, fomentando en ella la confusión entre sujeto empírico y sujeto narrador. En un original y calculado planteamiento, el escritor (y no sólo el narrador) decide insertarse en la biografía, de modo que quedan alterados y modificados los hechos del mito de Greta Garbo. Se trata de una obra que suscita debate desde un punto de vista teórico, ya que se abre una reflexión en torno al papel del biógrafo, y al grado de implicación del escritor.

Cécile François — La mise en scène de l'écrivain et de son œuvre dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela.

En 1933, à la question « ¿Qué se entiende por escritor? », Enrique Jardiel Poncela avait répondu tout simplement : « El que sabe escribir ». Cette formule évidente, loin de n'être qu'une boutade, renseigne en réalité sur la conception que l'humoriste madrilène avait de son métier et sur son engagement dans l'écriture qu'il évoquait déjà dans sa trilogie romanesque. Tout au long de cette œuvre de jeunesse conçue à la fin des années vingt, Jardiel insiste, en effet, sur les conditions matérielles de son activité en évoquant les lieux où il rédige ses romans, les livres qu'il a déjà publiés ou son rapport aux autres écrivains. La trilogie met également en scène un narrateur-scripteur, engagé dans la rédaction d'un « roman d'amour », multipliant les commentaires autoréflexifs pour mieux exhiber les codes narratifs et stylistiques qui président à l'élaboration du genre. Par ailleurs, les trois romans se présentent comme des livres-objets mettant en relief le signifiant du texte lui-même. En attirant l'attention sur la composition typographique de la page et sur la matérialité du livre, en manipulant constamment le lecteur pour le déstabiliser dans ses habitudes de lecture, Jardiel crée un espace ludique où chacun est invité à se livrer à un jeu de déconstruction et de reconstruction afin de participer, aux côtés de l'écrivain, à la production de l'œuvre.

Álex Marín Canals — Escribirse y (re)crearse en los Nuevos Realismos: *Cómo viajar sin ver* de Andrés Neuman.

La generación de los Nuevos Realismos se ha educado bajo las coordenadas culturales de la Posmodernidad. Sus imposibilidades discursivas inmanentes favorecen la hibridación de géneros y la apropiación de distintas estrategias para lograr la referencialidad por parte de los Nuevos Realistas. Una de las

estrategias discursivas más interesantes a este efecto se puede observar en la narración de Andrés Neuman: *Cómo viajar sin ver*. Partiendo de la premisa de «recrear» la vida del propio escritor, tanto en el proceso de escritura como en un proceso vital concreto, Neuman construye una narración compleja e interesante que reflexiona sobre el escritor, la obra y las relaciones que se establecen. A través del análisis de la obra como ejemplo del Realismo Intencional, estudiaremos cómo se construye una novela en marcha, nacida «a vuelapluma», con la intención de discutir los problemas de referencialidad y factualidad que acarrea la creación (y recreación) del mundo y del yo (figura del narrador-escritor-persona) en la presente obra, modélica y representativa.

Geneviève Champeau — Cuando escribir es traducir: *El viajero del siglo* de Andrés Neuman.

Andrés Neuman elige la frontera como espacio literario. Refractario a un pensamiento dualista, convierte las diferencias en tensiones: entre autor y escritor, entre literatura nacional y transnacional, entre referencialidad e imaginario, entre leer, traducir y escribir, entre la creación y la crítica. En una cultura de las redes, autor –el que tiene la responsabilidad moral y jurídica de sus escritos– y escritor –el que se entrega a la tarea de escribir–, lector, traductor y crítico literario, interactúan y colaboran en el campo literario en vez de competir, en una concepción optimista de la vida literaria que promueve una globalización cultural feliz como alternativa a la globalización económica de la cultura.

Christine Di Benedetto — Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux.

Dans *La vida oculta*, Soledad Puértolas proposait dès 1993 d'interroger son processus d'écriture. Évoquant sources d'inspiration, élans et failles, elle dévoilait ce qui ne cesserait par la suite de se préciser au fil des romans et recueils de nouvelles. La publication en 2014 de *La nostalgia de los demás* où sont réunis ses textes en lien avec la littérature éclaire les multiples étapes du laboratoire de l'écriture. Se tisse ainsi un dialogue fécond entre le texte de fiction et le hors-texte. Cet état de conscience incite à penser la liaison latente entre l'œuvre et la vie de son auteur. Puis à considérer son regard sur la vie comme l'intention de l'œuvre. L'imprécision générique comme le travail des personnages secondaires sont des procédés qu'elle mobilise pour créer l'espace de l'acte d'écrire. Par ailleurs la diffraction de la figure

de l'écrivain se fait à travers celles de personnages qui écrivent, révélant sur le papier les problématiques de leur auteur, mais aussi dans la construction d'un univers narratif cohérent où les croisements ne sont pas redondance. Le traitement de l'onomastique et des toponymes confirme cette volonté d'établir un jeu qui entraîne le lecteur dans la recherche d'une transparence ontologique dont les textes se font l'écho et qui soulève en fin de compte la question de l'identité.

Elvire Diaz — L'écrivain à l'œuvre dans la fiction d'Antonio Muñoz Molina : le miroir de l'écrivain.

La question de « l'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction » invite à analyser les formes que prend la figure de l'écrivain, personnage et/ou narrateur (auteur, journaliste, étudiant...), dans une fiction métatextuelle ou une autofiction, tout en sachant que l'écrivain « à l'œuvre » se manifeste aussi dans sa production métatextuelle, essais littéraires ou journal d'écriture (le « cuaderno de bitácora »). En ce sens, l'œuvre narrative multiforme d'Antonio Muñoz Molina se prête à l'analyse. L'écrivain se manifeste aussi bien dans ses fictions (*Beatus ille*, etc.), autofictions (*Ardor guerrero*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan*, etc.), romans qui racontent l'écriture de romans (*Ardor guerrero*, *Como la sombra que se va* qui évoque *Un invierno en Lisboa*), que dans ses essais ou chroniques littéraires (*Pura alegría*, *Días de diario*) et autres genres mixtes, comme *Ventanas de Manhattan*, entre journal intime et chronique. On réfléchira aux formes que prend cette figure, personnage ou narrateur écrivain, dans quelques exemples moliniens, aux manifestations de sa présence et à sa dimension métatextuelle, ce qui permettra de mieux appréhender la genèse de son œuvre.

Elide Pittarello — Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías

Este trabajo atañe a la práctica intertextual y transmedial de Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*, de 1998, un texto híbrido que no pertenece a los géneros literarios tradicionales. El análisis se circunscribe aquí a los retratos de familia que, entre otros muchos documentos visibles, el escritor añade al lado de sus comentarios, convirtiendo al lector también en un espectador con su propia competencia y sensibilidad. En el marco conceptual de la lingüística cognitiva y del debate sobre la imagen relativo al «giro icónico», se analiza cómo Javier Marías convierte la metáfora del título, que es una cita de Shakespeare, en la metáfora transmodal de la sobrecubierta y la

cubierta del libro, los umbrales del libro. Estas ilustraciones, que el escritor elige y manda modificar para que se ajusten a los contenidos verbales, entablan una relación dialéctica con los retratos del hermano y de la madre, muertos ambos, y con dos fotos del propio Javier Marías. El complejo montaje verbo-visual, hecho de huellas icónicas y latencias fantasmales, da lugar una fenomenología del duelo que conjura un ineluctable sentimiento de finitud.

Christine Pérès — L'écrivain et l'œuvre dans tous leurs états. Javier Cercas, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Muñoz Molina : pratiques d'écriture.

Nombreux sont les romans contemporains à faire du personnage de l'écrivain une pièce essentielle du dispositif textuel fictionnel. Cette étude a choisi de s'intéresser aux pratiques d'écriture de trois romanciers contemporains, afin d'analyser, au travers de quatre dispositifs textuels, quelques modalités de manifestation de l'écrivain à l'œuvre et les enjeux qui leur sont associés. L'analyse porte sur un roman de Javier Cercas, *Las leyes de la frontera* (2012), sur deux romans de Ricardo Menéndez Salmón, *La luz es más antigua que el amor* (2010), *Niños en el tiempo* (2015) et sur un roman d'Antonio Muñoz Molina, *Como la sombra que se va* (2014). Il s'agit de s'interroger sur la fin poursuivie par ces récits dans lesquels la genèse d'une œuvre est mise en abyme et où l'écrivain devient sa propre créature. S'agit-il pour ce dernier de mettre à nu sa propre pratique d'écriture ? Existe-t-il une relation entre cette mise en scène et le choix d'une écriture fragmentaire ?

Gregoria Palomar — L'écrivain à l'œuvre : une étude comparative de deux éditions de *El vientre de la ballena* de Javier Cercas

Le retour sur le texte pratiqué par l'écrivain lui-même, parfois plusieurs années après la première édition, peut être un outil d'appréhension de l'écrivain à l'œuvre : celui-ci, en remaniant le texte initialement publié, manifeste à la fois une préoccupation méliorative et une nouvelle approche de l'écriture romanesque. La réécriture est alors le résultat d'un regard critique que l'écrivain lui-même porte sur son œuvre, afin de donner les clés d'un univers fictionnel tout en laissant au lecteur sa part d'interprétation. Pour étudier ce travail de l'écrivain nous comparerons deux versions d'une même œuvre de Javier Cercas : dix-sept années après la première publication de son roman *El vientre de la ballena* (1997), il décide d'en publier une version remaniée (2014), et explique, en introduction, qu'il a pratiqué « una severa liposucción, una cura de adelgazamiento que prescinda de lo

accesorio y retenga lo esencial ». À travers l'étude comparative des deux versions d'un même roman, nous nous proposons donc de voir dans quelle mesure l'écrivain, en retouchant son texte et en choisissant d'en supprimer certains passages, modifie ou non le sens profond de la fiction proposée.

Amélie Florenchie — Littérature 2.0 et fantasmes de co-écriture.

Ce que je me propose d'étudier dans cet article, ce sont les rapports entre l'utilisation des TICs et la cocréation ou la coécriture. La question n'est pas sans fondement car il existe tout un courant de pensée aux États-Unis (Jenkins) et en Europe (Lévy, Castells, Scolari) qui considère qu'il y a un lien de cause à effet entre le développement technologique et l'épanouissement d'un esprit démocratique dont la cocréation serait l'une des manifestations les plus visibles. A partir de l'étude de deux cas de coécriture fictionnelle sur Internet en Espagne, *La rebelión de los delfines* (2000) et *La isla del fin del mundo* (2001), je montre qu'une telle conception de la création répond à un fantasme qui trouve ses origines dans la pensée libérale. Mon objectif est ainsi de défendre une autre conception de la création, sans pour autant dénigrer l'outil numérique.

Manuel Alberca — El biógrafo, entre el desiderátum y el pacto, a propósito de *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán.*

La idea de considerar la biografía como un pacto o una propuesta específica de lectura, distinta de la que hacen otros textos narrativos, la tomo prestada del «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune. En opinión de Lejeune, «lo que distingue la biografía de la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido e identidad; en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido». Este planteamiento, que es irreprochable, está hecho desde el punto de vista del lector, pero no considera la perspectiva del biógrafo. Escribir una biografía representa un desafío con múltiples riesgos y una certeza: la de saber que la meta de conseguir el parecido con el biografiado se resolverá con un mayor o menor fracaso; por mucho que el biógrafo lo intente no verá recompensada su tarea. Partiendo de estos supuestos, los contrasto con mi experiencia como biógrafo de Valle-Inclán, y reflexiono sobre el hecho de escribir una biografía y sobre las transacciones necesarias para sortear los obstáculos.

Les auteurs / Los autores

Viviane Alary

Professeure des Universités à l'Université Blaise-Pascal, Clermont II, hispaniste et directrice de l'équipe « Écritures et Interactions sociales » du *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (C.E.L.I.S.). Ses travaux portent sur les formes qui associent texte fictionnel et image fixe, littérature et arts visuels. Cette perspective centrée sur les questions formelles s'entrecroise avec une recherche plus thématique sur la guerre, la mémoire, l'enfance. Auteure de *Filles de la mémoire : les images fixes de Juan Marsé* (Collection Iconotextes, Presses universitaires François-Rabelais, 2013), elle a assuré la direction de plusieurs ouvrages collectifs sur la bande dessinée et la littérature contemporaine dont : *Auto-biographismes, bande dessinée et représentation de soi* (ed. Genève, Georg ed., 2015) ; *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli, de 1975 à nos jours* (PUBP, coll. Littératures, 2007).

Catedrática por la Universidad Blaise-Pascal, Clermont II, hispanista y directora del equipo « Escrituras e Interacciones sociales » del *Centro de Investigaciones sobre las Literaturas y la Sociopoética* (C.E.L.I.S.). Sus estudios versan sobre formas que asocian texto ficcional e imagen fija, literatura y artes visuales. Esta perspectiva se entrecruza con temáticas como la guerra, la memoria, la infancia. Autora de *Filles de la mémoire : les images fixes de Juan Marsé* (Presses universitaires François-Rabelais, 2013), es coordinadora de varios libros entre los cuales : *Auto-biographismes, bande dessinée et représentation de soi* (Genève, Georg. ed., 2015), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli, de 1975 à nos jours* (PUBP, coll. Littératures, 2007).

Manuel Alberca

Professeur de Littérature espagnole à l'Université de Málaga et professeur invité dans les universités de Toulouse-Le Mirail, Paris XIII et Tours (France), Bern (Suisse), Libre de Bruxelles (Belgique) et Passau (Allemagne). Il a publié près d'une centaine de travaux sur la littérature auto/biographique. Il est l'auteur de *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Prólogo de Philippe Lejeune (Sendoa, 2000), *Valle-Inclán, la fiebre del estilo* (Espasa/Biografías, 2002), *El pacto ambiguo*. *De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro (Biblioteca Nueva, 2007), et *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*, XXVII° Premio Comillas de Biografías 2014 (Tusquets, 2015).

Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Málaga y profesor invitado de las universidades de Toulouse-Le Mirail, París XIII y Tours (Francia), Bern (Suiza), Libre de Bruselas (Bélgica) y Passau (Alemania). Ha publicado cerca de un centenar de trabajos sobre la literatura auto/biográfica. Autor de *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Prólogo de Philippe Lejeune (Sendoa, 2000), *Valle-Inclán, la fiebre del estilo* (Espasa/Biografías, 2002), *El pacto ambiguo*. *De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro (Biblioteca Nueva, 2007), y *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*, XXVII° Premio Comillas de Biografías 2014 (Tusquets, 2015).

Murielle Borel

Maître de conférences à Aix-Marseille Université, membre du CAER. Auteur d'une thèse consacrée aux nouvelles de Javier Marías, elle continue d'explorer la littérature contemporaine en privilégiant les interactions entre production et réception, plaçant le lecteur au cœur de sa réflexion. Une grande partie de sa recherche est orientée vers le roman policier.

Profesora titular en Aix-Marseille Université, miembro del laboratorio CAER. Tras una tesis dedicada a los cuentos de Javier Marías, sigue explorando la literatura española contemporánea privilegiando las interacciones entre producción y recepción, colocando al lector en el centro de su reflexión. Gran parte de sus investigaciones está dedicada a la producción policial.

Caroline Bouhacein

Agrégée d'espagnol, enseignante dans le secondaire ainsi qu'en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles. Elle dispense également des cours à l'ESPE de Caen. Elle est l'auteure d'une thèse sur la production romanesque de Gustavo Martín Garzo intitulée *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité*, et de plusieurs articles consacrés à ce même écrivain.

Catedrática de instituto, da clases a estudiantes de CPGE y también clases de didáctica en la ESPE de Caen. 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*, y de varios artículos dedicados a este mismo escritor.

Geneviève Champeau

Professeur émérite (Université Bordeaux Montaigne). Ses publications portent sur le roman espagnol contemporain et sur les récits de voyage. Outre ses articles et communications, elle a publié *Les enjeux du réalisme sous le franquisme* (1995) et assuré la direction d'ouvrages scientifiques tels que *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain* (1994) et *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea* (2011), et la codirection de *Nuevos derroteros de la narrativa española contemporánea* (2011).

Catedrática emérita de literatura española contemporánea (Universidad Bordeaux). Sus investigaciones versan sobre la novela contemporánea y los libros de viajes. Además de sus artículos y comunicaciones, es autora de *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1995), editora científica de varios libros entre los cuales *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain* (1994) y *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea* (2011), y coeditora de *Nuevos derroteros de la narrativa española contemporánea* (2011).

Diana Checa Vaquero

Titulaire d'une licence en Philologie Espagnole à l'Université Complutense de Madrid, d'un Master en Études Littéraires et d'un Master en Théâtre et Arts de la Scène dans la même université. Actuellement, elle travaille à l'Indiana-Purdue-Wisconsin, programme au sein des Universidades Norteamericanas Reunidas, tout en menant une recherche sur la mémoire et la fiction dans l'œuvre de Juan Goytisolo.

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Ha cursado el Máster en Estudios Literarios y el Máster en Teatro y Artes Escénicas en esa misma universidad. Actualmente colabora en el Programa Indiana-Purdue-Wisconsin dentro de las Universidades Norteamericanas Reunidas al mismo tiempo que prepara una investigación sobre la memoria y la ficción en la obra de Juan Goytisolo.

Christine Di Benedetto

Maître de conférences dans la section d'Études hispaniques de l'UFR Lettres, Arts y Sciences Humaines de l'Université Nice Sophia Antipolis. Sa thèse de doctorat concerne *Les personnages dans les romans de Soledad Puértolas*. Elle est membre du Centre de recherches LIRCES. Son aire

d'études s'oriente autour de la littérature espagnole contemporaine. Elle a publié sur des thématiques concernant le roman – romans de femmes, métafiction, littérature et événement, stéréotypes, identité, sujet… – et travaille également sur le théâtre, en particulier sur les productions de la troupe Els Joglars.

Profesor titular en la Sección de Estudios hispánicos del Departamento de Lenguas de la Facultad de Letras, Artes y Humanidades de la Universidad Nice Sophia Antipolis (UNS). Su tesis de doctorado concierne *Los personajes en las novelas de Soledad Puértolas*. Es miembro del equipo de investigación LIRCES. Su investigación se centra en la literatura española contemporánea (siglos XX y XXI). Publica sobre temáticas relativas a la novelística –novelas de mujeres, metaficción, literatura y acontecimiento, estereotipos, identidad, sujeto…– así como sobre el teatro, en particular trabaja sobre los montajes de la tropa Els Joglars.

Elvire Diaz

Agrégée d'espagnol et professeure à l'université de Poitiers, membre du MIMMOC, spécialiste de l'Espagne contemporaine, étudie les liens entre culture et société, notamment le roman historique et de la mémoire. Elle a publié *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition* (PUR, 2011), la traduction du roman *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña (PUR, 2009), *Entraînement au thème et à la version* (Ellipses, 2004) et *La version espagnole moderne, du XIXe siècle à nos jours* (avec M.-A. Orobon, PUF, 2010) et a dirigé *Poétisation de l'Histoire. L'événement en textes et en images* (PUR, 2013).

Catedrática de Español en la universidad de Poitiers, miembro del centro MIMMOC, es especialista de la España contemporánea y estudia la relación cultura/sociedad, en particular en literatura (novela histórica y de la memoria). Es autora de *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition* (PUR, 2011), *Entraînement au thème et à la version* (Ellipses, 2004) y *La version espagnole moderne, du XIXe siècle à nos jours* (avec M.-A. Orobon, PUF, 2010), ha traducido la novela *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña (PUR, 2009) y dirigido el colectivo *Poétisation de l'Histoire. L'événement en textes et en images* (PUR, 2013).

Xavier Escudero

Maître de Conférences au Département de Langues et Langues Appliquées de l'Université du Littoral Côte d'Opale à Boulogne-sur-Mer. Il y enseigne la Littérature, la Civilisation et l'Histoire de l'Art espagnoles en Licence et Master LLCER Espagnol. Ses travaux portent sur la littérature espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe ; décadence, fin de siècle, bohème littéraire) et il a publié notamment des articles sur Pedro Luis de Gálvez, Armando Buscarini, Alejandro Sawa, Antonio de Hoyos y Vinent, Azorín, Manuel Machado, Juan Manuel de Prada, Roberto Montero Glez, Enrique Vila-Matas. Il fait partie à titre principal de l'équipe d'accueil Histoire, Langues, Littératures et Interculturel (H.L.L.I., EA 4030) et est membre associé du CRIMIC (Paris IV).

Profesor titular en el Departamento de Lenguas y Lenguas Aplicadas de la Universidad del Littoral Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer). Da clases de Literatura, Historia e Historia del Arte españolas en los grados de Licenciatura y Máster de Filología hispánica. Sus trabajos de investigación se centran en la literatura española contemporánea (siglos XIX, XX, XXI; la decadencia, el fin de siglo, la bohemia literaria) y ha publicado varios artículos sobre Pedro Luis de Gálvez, Armando Buscarini, Alejandro Sawa, Antonio de Hoyos y Vinent, Azorín, Manuel Machado, Juan Manuel de Prada, Roberto Montero Glez, Enrique Vila-Matas. Es miembro del laboratorio « Histoire, Langues, Littératures et Interculturel (H.L.L.I., EA 4030) » y miembro asociado del CRIMIC (Paris IV).

Amélie Florenchie

Maîtresse de Conférences HDR à l'Université Bordeaux Montaigne depuis 2005 et membre du laboratoire de recherche AMERIBER (EA 3656). Elle a soutenu sa thèse de doctorat en 2003, consacrée à l'œuvre de Javier Marías. Au cours des cinq dernières années, son travail s'est centré sur le roman espagnol du XXIe siècle, qu'elle aborde essentiellement sous deux angles : l'intermédialité (elle est co-auteure de *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, publié chez Orbis Tertius en 2015) et la pornographie (son inédit d'HDR s'intitule « Le discours pornographique dans le roman espagnol contemporain » et elle co-coordonne un dossier sur la pornographie dans l'Espagne d'aujourd'hui pour la revue *Pasavento* à paraître en 2018).

Profesora titular de Lengua y Literatura españolas en la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia) y especialista de narrativa española contemporánea. Se doctoró en 2003 por esta misma universidad con una

tesis sobre la narrativa de Javier Marías. En los últimos años, su trabajo se ha centrado más específicamente en la narrativa española de principios del siglo XXI enfocada desde dos perspectivas: la intermedialidad (es coeditora del volumen *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Orbis Tertius, 2015) y la pornografía (es coordinadora de un monográfico de la revista *Pasavento* sobre discursos pornográficos en la España del siglo XXI que se publicará en 2018).

Cécile François

Maître de Conférences à l'Université d'Orléans. Elle a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20* (Lille : ANRT, 2005). Elle consacre ses recherches à l'étude du roman espagnol des XXe et XXIe siècles, avec un intérêt particulier pour l'intertextualité et la métafiction. Elle s'intéresse également aux rapports entre littérature et cinéma. Elle est l'auteure d'une trentaine d'articles publiés dans différentes revues françaises et internationales.

Profesora Titular en la Universidad de Orleans. Se doctoró con una tesis titulada *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20* (Lille : ANRT, 2005). Se dedica al estudio de la narrativa española de los siglos XX y XXI, con especial atención a la intertextualidad y la metaficción. También se interesa por las técnicas intermediales y las relaciones entre literatura y cine. Es autora de unos treinta artículos publicados en distintas revistas francesas e internacionales.

Marie-Thérèse Garcia

Professeur agrégée, maître de conférences honoraire de l'Université de Toulon, est membre de l'équipe d'accueil Babel (EA 2649) de cette même université. Au sein de ce laboratoire, elle est intégrée dans l'axe de recherche : imaginaires et genèses littéraires et collabore à deux projets: « Les écritures des espaces euro-méditerranéens » et « Les espaces du livre ». Ses recherches portent d'une part sur les représentations du livre et les processus de réécriture, d'autre part sur les pratiques d'écriture du roman espagnol actuel et plus particulièrement sur l'œuvre de l'écrivain académicien Arturo Pérez-Reverte. Elle a soutenu en 2005 une thèse intitulée *Le territoire d'Arturo Pérez-Reverte, entre littérature populaire et littérature érudite* (encore inédite), a publié une dizaine d'articles sur ce même auteur et participé à des colloques internationaux consacrés à son œuvre. Tout en poursuivant

ces travaux, elle a ouvert son champ de recherches à l'œuvre de Ricardo Menéndez Salmón.

Catedrática y profesora titular honoraria en la Universidad de Toulon, es miembro del grupo de investigación Babel (EA 2649) de esa misma universidad. En dicho centro, se ha incorporado al área de investigación «Imaginarios y génesis literarios» y colabora en dos proyectos: «Las escrituras del espacio euro-mediterráneo» y «Los espacios del libro». Sus tareas de investigadora se centran por una parte en las representaciones del libro y los procesos de reescritura, por otra en los procedimientos narrativos de la novela española actual y más particularmente en la obra del escritor académico Arturo Pérez-Reverte. Defendió en 2005 una tesis titulada: *El territorio de Arturo Pérez-Reverte entre literatura popular y literatura erudita* (todavía sin editar), ha escrito unos diez artículos sobre este autor y participado en unos congresos internacionales dedicados a su obra. Aunque sigue trabajando sobre la narrativa revertiana, ha abierto su campo de investigación a la obra de Ricardo Menéndez Salmón.

Anne-Sophie Gullo

Professeur certifiée du Secondaire, enseigne actuellement au Lycée Paul Duez de Cambrai. En parallèle, elle mène une thèse sur : *L'œuvre en prose (2001-2014) d'Alejandro López Andrada: vers l'élégie*.

Profesora titular de secundaria, da clase actualmente en el instituto Paul Duez en Cambrai. En paralelo, lleva una tesis doctoral sobre: *L'œuvre en prose (2001-2014) d'Alejandro López Andrada: vers l'élégie.*

Émilie Guyard

A poursuivi des études de littérature espagnole à l'Université de Bourgogne dans laquelle elle a obtenu son doctorat d'Études Hispaniques en 2002. Elle est actuellement Maître de Conférences à l'Université de Pau. Après avoir travaillé plus particulièrement sur l'œuvre de Gonzalo Torrente Ballester, elle oriente ses recherches vers la littérature espagnole contemporaine et plus précisément sur les genres fantastique et policier. Elle a publié plusieurs études dont *Le fantastique dans l'œuvre romanesque de Gonzalo Torrente Ballester (1972-1987)*, Vigo, Editorial Academia del hispanismo, 2007, ou *Formas de lo fantástico en la literatura de Gonzalo Torrente Ballester*, *La Tabla Redonda*, n° 12, 2014, Vigo, Universidad de Vigo et de nombreux articles dont : « ¡Otra maldita novela negra! : le boom du polar espagnol »,

Les langues Néo-latines, Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010), septembre 2010, ou encore « La reinvención del detective privado », Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà (eds), *La (re)invención del género negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2014.

Cursó una carrera de filología hispánica en la Universidad de Borgoña y por ésta se doctoró en 2002. Es actualmente profesora titular de Literatura española en la Universidad de Pau. Después de haberse centrado en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, sus publicaciones versan sobre la literatura contemporánea en lengua española, y más especialmente en los géneros fantástico y policíaco. Ha publicado varios libros (*Le fantastique dans l'œuvre romanesque de Gonzalo Torrente Ballester (1972-1987)*, Vigo, Editorial Academia del hispanismo, 2007 y *Formas de lo fantástico en la literatura de Gonzalo Torrente Ballester*, *La Tabla Redonda*, n° 12, 2014, Vigo, Universidad de Vigo) y numerosos artículos, entre los cuales figuran: «¡Otra maldita novela negra!: le boom du polar espagnol», *Les langues Néo-latines, Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010)*, septembre 2010 o, más recientemente, «La reinvención del detective privado», Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà (eds), *La (re)invención del género negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2014.

Marine Heinrich

Actuellement doctorante à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Prépare une thèse en Littérature espagnole sur *La figure de l'écrivain dans la fiction contemporaine espagnole.*

Doctoranda en la Universidad de Avignon et des Pays de Vaucluse. Prepara una tesis en Literatura española sobre *La figura del escritor en la ficción contemporánea española.*

Álex Marín Canals

Titulaire d'une Licence en Théorie de la Littérature et en Littérature comparée à l'Université Autónoma de Barcelone où il a obtenu également un Master en Littérature comparée et en Études Culturelles. Il a publié des comptes-rendus dans la revue *Critica Bibliographica* et *Inventio Magazine*. Il a aussi coordonné la rubrique des comptes-rendus de la revue *Pasavento* (2013). Il effectue actuellement des recherches dans le cadre d'un doctorat en cotutelle avec les universités d'Alcalá (Espagne) et de Bourgogne (France).

Ses axes de recherches sont liés au Réalisme, et plus spécifiquement aux « Nouveaux Réalismes », dans le roman espagnol contemporain. Il est aussi membre du laboratoire Semioferas (Espagne) et de l'association NEC+ (France).

Es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y ha cursado un máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicado reseñas en *Critica Bibliographica, Inventio magazine*, ha coordinado la sección de reseñas de la Revista *Pasavento* (2013). Actualmente está cursando el doctorado en cotutela con las universidades de Alcalá (España) y de Bourgogne (Francia). Sus líneas de investigación se centran en el Realismo en la novela española actual, concretamente en los «Nuevos Realismos». Es también miembro de Semiosferas (España) y de la asociación NEC+ (Francia).

Nadia Mékouar-Hertzberg

Professeure des universités à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Elle est spécialiste de littérature espagnole contemporaine. Ses travaux se centrent particulièrement sur la littérature produite par les femmes et sur les questions de genre (gender) dans les cultures hispaniques. Ses récentes publications portent sur Clara Janés, (*Verdades y secretos de los textos de Clara Janés – Secrets and truths in the texts of Clara Janés*, Peter Lang, 2014) et, dans le cadre de co-éditions, sur le concept de genre/gender (*Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?* Peter Lang, 2016) ou sur celui de la différence (*La question de la différence – la différence en question/La cuestión de la diferencia – La diferencia en cuestión*, Editorial MIRA, 2016).

Catedrática en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Es especialista de literatura española contemporánea. Sus trabajos se centran particularmente en la literatura de mujeres y en las cuestiones de género (gender) en las culturas hispánicas. Sus publicaciones más recientes tratan de la autora Clara Janés (V*erdades y secretos de los textos de Clara Janés – Secrets and truths in the texts of Clara Janés*, Peter Lang, 2014) y, en el marco de co-ediciones, en el concepto de género/gender (*Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Peter Lang, 2016) o en el de la diferencia (*La question de la différence – la différence en question/La cuestión de la diferencia – La diferencia en cuestión*, Editorial MIRA, 2016).

Natalie Noyaret

Agrégée d'espagnol et Professeur à l'Université de Caen depuis 2009, elle consacre sa recherche à la prose espagnole contemporaine. Elle est l'auteur d'une thèse sur les premiers romans de José María Merino (2001), d'une HDR sur l'énonciation au seuil de la mort dans le roman espagnol des années 80 (*Au seuil de la mort,* PUR, 2009), et de nombreux articles consacrés à des écrivains espagnols d'aujourd'hui tels que, outre J. M. Merino, B. Atxaga, J. Cercas, A. Cervera, L. Mateo Díez, G. Martín Garzo, J. et L. Goytisolo, A. Muñoz Molina, S. Puértolas, M. Rivas, Suso de Toro, I. Rosa, G. Hidalgo Bayal, Lara Moreno, etc. Elle a, dernièrement, coordonné « *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps* » (*HispanismeS*, n° 5, 2015). Elle est l'éditrice littéraire d'une collection consacrée à la prose narrative espagnole de notre temps (Peter Lang, 2011, 2012, 2014) et coéditrice de *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire des pays européens de langues romanes* (*Sinestesie*, 2016). Elle vient de faire paraître : *Luis Goytisolo - Antagonía* (Atlande, 2016). Fondatrice et présidente de la NEC+.

Catedrática en la universidad de Caen desde 2009, ha centrado sus investigaciones en la narrativa española contemporánea. Es autora de una tesis doctoral sobre las primeras novelas de José María Merino (2001), de una habilitación (2008) sobre la enunciación en el instante de la muerte en la novela española de los años 80 (A*u seuil de la mort*, PUR, 2009), así como de una serie de artículos dedicados a autores como, además de J. M. Merino, B. Atxaga, J. Cercas, A. Cervera, L. Mateo Díez, G. Martín Garzo, J. y L. Goytisolo, A. Muñoz Molina, S. Puértolas, M. Rivas, Suso de Toro, I. Rosa, G. Hidalgo Bayal, Lara Moreno, etc. Últimamente, ha coordinado « *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps* » (*HispanismeS*, n° 5, 2015). Es editora literaria de una colección de libros colectivos dedicados a la narrativa española de hoy (Peter Lang, 2011, 2012, 2014) y coeditora de *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire des pays européens de langue romanes* (*Sinestesie*, 2016). Acaba de publicar: *Luis Goytisolo - Antagonía* (Atlande, 2016). Fundadora y presidenta de la NEC+.

Catherine Orsini-Saillet

Professeur des Universités (Dijon, France), spécialiste de littérature espagnole contemporaine. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat sur l'œuvre narrative d'Ignacio Martínez de Pisón (1984-1994) et d'une HDR sur Rafael Chirbes comme romancier de la mémoire (1988-2003). Elle est

présidente de l'Association « Hispanística XX » et dirige la revue du même nom. Elle s'intéresse à la relation entre mémoire, Histoire et littérature. Elle a publié des articles sur R. Chirbes, J. Llamazares, J. Cercas, D. Chacón, M. Longares, J. Ferrero ou R. Regàs.

Catedrática de literatura en la Universidad de Borgoña (Dijon, Francia). Es autora de una tesis doctoral sobre la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón (1984-1994) y de una tesis de habilitación sobre Rafael Chirbes como novelista de la memoria (1988-2003). Es presidenta de la Asociación de hispanistas « Hispanística XX » y dirige la revista del mismo nombre. Se interesa por la relación entre literatura, Historia y memoria. Ha publicado artículos sobre el tema especialmente sobre R. Chirbes, J. Llamazares, J. Cercas, D. Chacón, M. Longares, J. Ferrero o R. Regàs.

Gregoria Palomar

Agrégée d'espagnol depuis 1993. Titulaire d'une thèse de Doctorat intitulée *L'univers romanesque de Luis Mateo Díez : un territoire littéraire,* et d'une HDR sur « Le roman espagnol contemporain : entre fiction et autofiction », avec un inédit intitulé *Antonio Soler : de l'empreinte sensorielle à l'identité narrativa.* Maître de conférences à l'Université de Lorraine (Metz) depuis 2006, elle y a enseigné principalement la littérature espagnole et la traduction. A publié divers articles sur le roman espagnol contemporain.

Catedrática de español desde 1993. Desde 2006 ha enseñado principalmente Literatura española y traducción en la Universidad de Lorena (Metz). Su Tesis doctoral presentada en la Universidad de Tours en 2001 se llama *L'univers romanesque de Luis Mateo Díez : un territoire littéraire*. Es autora de una Habilitación, con un estudio titulado *Antonio Soler : de l'empreinte sensorielle à l'identité narrative*. Ha publicado varios artículos sobre la narrativa española contemporánea.

Anne Paoli

Agrégée d'espagnol. Professeur des Universités (Université d'Avignon). Directrice adjointe du laboratoire ICTT (Identité culturelle, Textes et Théâtralité, EA 4277). Ses investigations sont axées sur la mémoire, l'identité, l'autofiction dans la prose narrative espagnole contemporaine. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaite* (2000, Presses Universitaires de Provence), d'une HDR sur l'écriture de l'enfance (R. Regàs

et M. Torres, 2007) et de divers articles sur J. Aldecoa, C. Martín Gaite, A. M. Matute, R. Regàs, M. Delibes, M. Torres, D. Chacón, R. Chirbes, A. López Andrada, G. Hidalgo Bayal, F. Aramburu ; en collaboration avec Sophie Degenne-Fernandez, *Ruptures, fractures, blessures. L'identité en question dans le monde hispanique* (Paris, L'Harmattan, 2011).

Catedrática de Literatura española contemporánea (Universidad de Aviñón). Directora adjunta del laboratorio ICTT (Identité culturelle, Textes et Théâtralité, EA 4277). Sus investigaciones se centran sobre la memoria, la identidad, la autoficción en la narrativa española contemporánea. Es autora de una tesis doctoral *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaite*, (2000, Presses Universitaires de Provence), de una Habilitación sobre la escritura de la infancia (R. Regàs et M. Torres, 2007) y de varios artículos sobre J. Aldecoa, C. Martín Gaite, A. M. Matute, R. Regàs, M. Delibes, M. Torres, D. Chacón, R. Chirbes, A. López Andrada, G. Hidalgo Bayal, F. Aramburu; en colaboración con Sophie Degenne-Fernandez, *Ruptures, fractures, blessures. L'identité en question dans le monde hispanique* (Paris, L'Harmattan, 2011).

Christine Pérès

Agrégée d'Espagnol et Professeur de littérature espagnole contemporaine à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès. Ses travaux de recherches portent sur le roman espagnol contemporain et sur la littérature de jeunesse. Elle a publié plusieurs ouvrages consacrés à l'œuvre romanesque de l'écrivain Antonio Muñoz Molina et dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur le roman contemporain et la littérature de jeunesse. Elle est directrice de la revue *Hispania* (Lansman Editeur/LLA-CREATIS) depuis 2007.

Catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad Toulouse 2 - Jean Jaurès. Sus investigaciones se centran en la novela española contemporánea y en la literatura infantil y juvenil. Es autora de varios estudios sobre la obra novelesca de Antonio Muñoz Molina. También ha dirigido varios libros colectivos sobre la novela española contemporánea y la literatura infantil y juvenil. Desde 2007, dirige la revista *Hispania* (Lansman Editeur/LLA-CREATIS).

Pascale Peyraga

Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, ses recherches portent sur la théorie de la littérature et les relations entre texte et image

dans l'art hispanique, entre les modalités de représentation verbale et visuelle, en privilégiant l'étude des transferts interdisciplinaires et des formes transgénériques. Elle a publié, dans cette perspective, les ouvrages collectifs *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive* (2007), *Trompe-l'œil, simulacres et vérités dans le monde hispanique* (2012), *Imagen y verdad en el mundo hispánico* (2015) et *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (2016).

Catedrática en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, sus investigaciones versan sobre la teoría de la literatura y las relaciones entre literatura e imagen en el arte hispánico, entre modalidades de representación verbal y visual. Privilegia el estudio de las transferencias interdisciplinarias y de las formas transgenéricas: ha publicado sobre estos temas los volúmenes colectivos *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive* (2007), *Trompe-l'œil, simulacres et vérités dans le monde hispanique* (2012), *Imagen y verdad en el mundo hispánico* (2015) y *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (2016).

Elide Pittarello

Professeur de littérature espagnole à l'Université Ca' Foscari de Venise. Ses études portent sur le roman espagnol contemporain, l'autobiographie de l'exil, la poésie de la génération de 1927, de 1950 et les *Novísimos*. Elle dirige *Phonodia*, archives des voix des poètes (phonodia.unive.it) et participe à deux projets de recherche : «Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: *Memoria y Narración*» (Université d'Aarhus) et « Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del Medio Siglo » (Universidad Autónoma Madrid). Elle est correspondante étrangère de la Real Academia Española. En 2015 le roi Philippe VI lui a accordé la Encomienda de la Orden del Mérito Civil.

Catedrática de literatura española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Sus trabajos vierten sobre la novela contemporánea española, la autobiografía del exilio, la poesía del 27, del 50 y los *Novísimos*. Dirige *Phonodia*, archivo de las voces de los poetas (phonodia.unive.it) y participa en dos proyectos de investigación: «Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: *Memoria y Narración*» (Universidad de Aarhus) y «Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del Medio Siglo» (Universidad Autónoma de Madrid). Es académica correspondiente extranjera de la Real Academia Española. En 2015 el rey Felipe VI le ha concedido la Encomienda de la Orden del Mérito Civil.

Antonio Portela Lopa

Enseigne la littérature espagnole à l'Université de Burgos. Docteur des Universités de Salamanque et Ca' Foscari de Venise. Ses publications portent sur les relations entre la littérature et le cinéma (les arts visuels), dans le domaine de la théorie littéraire et des mythologies. Participe aux projets de recherche financés « Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario » (Junta Castilla y León) et « Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispanos » (MINECO). Il a été professeur invité dans les Universités de Venise et de Wuppertal. Poète.

Profesor de Literatura Española en la Universidad de Burgos. Doctor por las Universidades de Salamanca y Ca' Foscari de Venecia. Sus publicaciones se centran en las relaciones entre la literatura y el cine (y artes visuales), en el ámbito de la teoría literaria y las mitologías. Participa en diversos proyectos de investigación financiados («Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario», Junta de Castilla y León, y «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispanos», MINECO). Ha sido profesor visitante de las universidades de Venecia y Wuppertal. Poeta.

TABLE DES MATIÈRES

Natalie Noyaret, Anne Paoli
Préface 7

CONFÉRENCE INAUGURALE

Deux écrivains à l'œuvre : José María Merino et Luis Mateo Díez

José María Merino 15
Luis Mateo Díez 20

PREMIÈRE PARTIE

L'écrivain-écrivant : représentation, mise en abyme

Nadia Mékouar-Hertzberg
Figures d'écrivain.e.s et pratiques d'écriture 29

Diana Checa Vaquero
Amanuenses, copistas y novelistas fracasados en Juan Goytisolo : de *Paisajes después de la batalla* a *La saga de los Marx* 45

Viviane Alary
Représentations et mise en intrigue des processus d'écriture et de création de l'œuvre dans les romans de Juan Marsé 59

Caroline Bouhacein
La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María Merino 77

Marine Heinrich
L'écrivaine à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres 93

Natalie Noyaret
La aventura de escribir y de escribirse : Luis Landero en *El balcón en invierno* 107

Catherine Orsini-Saillet
L'écrivain à l'œuvre ou la valeur travail dans les romans de Rafael Chirbes 123

Marie-Thérèse Garcia
La aventura de la escritura en *Hombres buenos* de Arturo Pérez-Reverte 141

Xavier Escudero
Figura(s) del escritor en *Oficio miserable* de Alfredo Gómez Cerdá y *Escritores* de Salvador Gutiérrez Solís 161

Murielle Borel
Traces d'écrivains dans *Invitación a un asesinato* de Carmen Posadas 177

Anne Sophie Gullo
L'écrivain dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada : figure et genèse 193

Anne Paoli
Años lentos, de Fernando Aramburu : les coulisses d'un roman en perspective 209

Émilie Guyard :
Écrire/(en)quêter : la figure du détective-écrivain dans l'œuvre de Carlos Salem 225

DEUXIÈME PARTIE

L'œuvre : genèse, écriture, co-écriture, réécriture(s)

Pascale Peyraga
Capricho (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes 245

Antonio Portela Lopa
La vida de las sombras: César Muñoz Arconada y los tensos límites entre el escritor y el biógrafo 261

Cécile François
La mise en scène de l'écrivain et de son œuvre dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela 275

Álex Marín Canals
Escribirse y (re)crearse en los Nuevos Realismos: *Cómo viajar sin ver* de Andrés Neuman 293

Geneviève Champeau
Cuando escribir es traducir: *El viajero del siglo* de Andrés Neuman ... 307

Christine Di Benedetto
Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux 321

Elvire Diaz
L'écrivain à l'œuvre dans la fiction d'Antonio Muñoz Molina : le miroir de l'écrivain 339

Elide Pittarello
Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías 353

Christine Pérès
L'écrivain et l'œuvre dans tous leurs états. Javier Cercas, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Muñoz Molina : pratiques d'écriture.... 367

Gregoria Palomar
L'écrivain à l'œuvre : une étude comparative de deux éditions de *El vientre de la ballena* de Javier Cercas..... 383

Amélie Florenchie
Littérature 2.0 et fantasmes de co-écriture..... 397

CODA

L'écrivain à l'œuvre : l'expérience de Manuel Alberca, biographe

Manuel Alberca
El biógrafo, entre el desiderátum y el pacto, a propósito de *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*..... 413

Résumés 423

Les auteurs / Los autores 437

Achevé d'imprimer en janvier 2017
Dépôt légal : janvier 2017
ISBN : 978-2-36783-088-9
ISSN : 2265-0776

Imprimé en Espagne

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

GENÈSE ET PROJECTION

NATALIE NOYARET, ANNE PAOLI (ED.)

Quels visages et contours l'écrivain à l'œuvre peut-il revêtir, quelle relation l'écrivain nourrit-il avec son œuvre ou avec l'œuvre en général ? C'est en s'appuyant sur le récit de fiction paru en Espagne depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours que les chercheurs et collaborateurs de la Nec+ tentent de répondre à ces questionnements, s'attachant à définir ainsi la figure de l'écrivain non pas en tant qu'*auctor* – l'auteur dont le nom est associé à l'œuvre –, mais bien plutôt comme *scriptor*, cette personne qui matériellement écrit, écrivain-compositeur, parfois même simple copiste, copiste des autres, voire de lui-même, artiste-artisan.

Azorín, Juan Goytisolo, Juan Marsé, José María Merino, Maruja Torres, Luis Landero, Rafael Chirbes, Arturo Pérez-Reverte, Salvador Gutiérrez Solís, Carmen Posadas, Alejandro López Andrada, Carlos Salem, Fernando Aramburu, César Muñoz Arconada, Jardiel Poncela, Andrés Neuman, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Menéndez Salmón ou Javier Cercas figurent parmi les auteurs ici étudiés.

Trois témoignages d'écrivains ou biographes espagnols contemporains, José María Merino, Luis Mateo Díez et Manuel Alberca, viennent compléter ces différentes analyses.

9 782367 830889

ISBN : 978-2-36783-088-9
ISSN : 2265-0776
34,90 €

www.editionsorbistertius.fr