

Quand l'histoire se fait Histoire :
devenirs du passé, a(d)venirs du présent
dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine

ANNE-LAURE BONVALOT et CANELA LLECHA LLOP

*Université Paul Valéry-Montpellier III, EHEHI-Casa de Velázquez
Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

193

ABSTRACT

This co-authored work considers, through the joint study of the novel *El Vano Ayer* (Isaac Rosa, 2004) and the film *Salvador* (Manuel Hueriga, 2006), two narrative propositions which can be considered as emblematic of two strong poetic tendencies among the symbolic, historical and political configurations that the present Spanish memory field is. One of them deals with a desire to pay a tribute to those who have been forgotten by history, which makes it the ferment of a repairing memory; the other one manifests a skepticism of representation which makes it closer to a post-memory approach. We will try and define what these two modes of representing the past – incarnation, biography or deconstruction, metafiction – indicate about the democratic present in which they are inscribed, and about the memory grammars it tends to privilege.

Keywords: Spain, memory, history, memory fiction, metafiction, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Hueriga, Isaac Rosa, democracy, politics

RÉSUMÉ

À travers l'analyse conjointe du roman *El vano ayer* (Isaac Rosa, 2004) et du film *Salvador* (Manuel Hueriga, 2006), ce travail à quatre mains se propose d'examiner deux approches narratives qui peuvent être considérées comme emblématiques de deux grandes tendances poétiques de cette configuration symbolique, historique et politique qu'est le champ mémorialiste actuel en Espagne. Tandis que l'une répond à une volonté de rendre hommage aux oubliés de l'histoire, ce qui en fait le ferment d'une mémoire réparatrice, l'autre exprime un scepticisme vis-à-vis de la représentation qui la rapproche plutôt d'une logique post-mémorialiste. Nous essaierons de penser ce que ces deux modes de représentation du passé – incarnation, biographisme ou déconstruction, métafiction – disent du présent démocratique dans lequel ils surgissent, ainsi que des grammaires de la mémoire que ce dernier tend à privilégier.

Mots-clés : Espagne, mémoire, histoire, fiction mémorialiste, métafiction, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Huerga, Isaac Rosa, démocratie, politique

RESUMEN

Mediante el análisis conjunto de la novela *El vano ayer* (Isaac Rosa, 2004) y de la película *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), este trabajo a cuatro manos propone examinar dos planteamientos narrativos que se pueden considerar emblemáticos de dos importantes tendencias poéticas dentro de la configuración simbólica, histórica y política que es el campo memorialístico español actual. Mientras uno responde a una voluntad de rendir homenaje a los olvidados de la historia, lo que lo convierte en el fermento de una memoria reparadora; el otro manifiesta un escepticismo de la representación que lo acerca a una lógica más bien post-memorialística. Trataremos de pensar lo que estos dos modos de representación del pasado –encarnación, biografismo o deconstrucción, metafiction – sugieren del presente democrático en el que surgen, y de las gramáticas de la memoria que este tiende a privilegiar.

Palabras clave: España, memoria, historia, ficción memorialística, metafiction, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Huerga, Isaac Rosa, democracia, política

La mémoire collective, comme mémoire culturelle, élimine toutes les aspérités de l'Histoire, les espérances déçues, les bifurcations à peine esquissées, les sécessions étouffées dans l'œuf, les mouvements de fuite imperceptibles.

Alain Brossat

Dans l'Espagne contemporaine, la question de la saisie du passé récent du pays est un enjeu majeur, qui traverse et reconfigure le champ de l'historiographie aussi bien que le domaine fictionnel. En effet, depuis les années 2000, on assiste à un véritable *boom* des écritures ayant pour objet la Guerre Civile espagnole, le franquisme et la Transition à la démocratie. Ce jaillissement discursif est le reflet et le prolongement du mouvement dit de « récupération de la mémoire historique » émanant de la société civile. Initialement emmené par des associations réclamant le droit à la vérité et la reconnaissance officielle du tort fait aux victimes du franquisme – réouverture des fosses communes, proclamation de l'illégalité du régime franquiste, etc. –, le mouvement mémoriel a gagné la sphère politique – promulgation de la très controversée loi de Mémoire Historique d'octobre 2007 –, et a parallèlement envahi le champ de la représentation. Depuis maintenant plus de dix ans, les écritures factuelles ou fictionnelles n'ont de cesse de s'emparer de cet objet historique, participant ainsi d'une véritable vogue mémorielle. Notre propos se centrera sur les écritures fiction-

nelles proposant une « transcription de l'histoire »¹, pour tenter de comprendre ce que la naissance d'une véritable culture de la mémoire révèle des tensions caractéristiques du présent démocratique. Qu'est-ce que ces pratiques d'écriture du passé nous disent du présent qu'en filigrane elles dessinent ? Plus qu'un discours sur l'inactuel du passé, qu'indiquent-elles de la configuration symbolique dans laquelle elles s'inscrivent, de ses limites et de ses tabous ?

C'est ce que nous chercherons à comprendre en examinant le film *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), qui retrace l'histoire du militant Salvador Puig Antich, dernier exécuté au garrot par le régime en 1974, et devenu martyr de la lutte antifranquiste. Loin d'être une production isolée, ce film, un *biopic* aux accents tragiques, est emblématique d'une adaptation des langages et des codes des conflits politiques passés aux valeurs du discours démocratique de la réconciliation². Par contraste, on analysera comment Isaac Rosa essaie, par le biais d'une démarche métanarrative, de défaire au sein même de la fiction les mécanismes récurrents à l'œuvre dans les narrations les plus en vogue. En privilégiant une autre approche de l'histoire, le roman *El vano ayer*³ entend élargir le débat mémoriel, réengageant, au sens fort du terme, la représentation du passé dans le temps contemporain.

On fait ici le pari délicat de penser ensemble deux objets dont les langages, les modes de production et les publics sont radicalement distincts – d'autant qu'à cette hétérogénéité générique vient s'ajouter une différence dans le traitement de la référence : alors que le film de Huerga s'ouvre sur la mention « basé sur des faits réels », le roman de Rosa se place dans une perspective déconstructiviste. Mais malgré cet écart, c'est en tant qu'elles constituent deux propositions narratives exemplaires de deux tendances fortes dans ce qu'on pourrait appeler « le champ mémoriel » espagnol actuel que ces œuvres nous paraissent à même d'être opportunément confrontées. L'une s'inscrit davantage dans une logique de l'hommage aux oubliés de l'histoire, ce qui en fait le ferment d'une mémoire réparatrice ; l'autre manifeste un scepticisme de la représentation qui la placera presque dans une logique post-mémorielle. Au travers de l'analyse de la construction du personnage, puis en nous penchant sur le statut que le présent démocratique occupe dans ces œuvres, on tentera de faire dialoguer ces objets que tout semble – a priori seulement – séparer.

¹ E. Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature "à-présent". La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2, 2010, p. 417-438.

² Selon le romancier Rafael Chirbes, l'histoire récente de l'Espagne – depuis la Guerre Civile – « ha vuelto a ponerse de moda, se han escrito novelas, se han rodado películas, y se han publicado libros de historia y exposiciones sobre el tema. Eso sí, casi siempre –por no decir siempre– obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica », R. Chirbes, « ¿ De qué memoria hablamos ? », dans C. Molinero (Éd.), *La Transición española, treinta años después*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246. Comme exemples de ce traitement sentimentalisant du conflit, on peut citer entre autres les films *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003) ou *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), adaptés des romans du même nom.

³ I. Rosa, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2004.

LA FICTION MÉMORIELLE ENTRE PERSONNALISATION DE L'HISTOIRE ET FIGURATION DU COLLECTIF

Face à une écriture historiographique se revendiquant d'une logique dépassionnée et poursuivant au travers du sérieux et de la méthode historiques un idéal d'objectivité, la fiction mémorielle assoit son dispositif poétique sur un statut de la vérité – solidaire d'un statut de l'émotion – bien distinct. À la logique de la preuve fondant la démarche de l'historien – la source comme gage de réalité garantissant la pertinence du commentaire et produisant une validation du savoir –, nombre de fictions emblématiques de la « mémoire historique » répliquent par un procès de dramatisation de la « source » et par un traitement spécifique de la figure du témoin et de sa parole. Par les dispositifs d'authenticité qu'elles construisent et déploient, les narrations fictionnelles de la mémoire seraient tout aussi aptes à fournir un discours légitime – bien que d'un autre ordre – sur le passé. C'est dans cette tension entre une prétention à faire histoire et un usage non scientifique de la matière documentaire que réside le cœur problématique de cette catégorie narratologique qu'est devenue en Espagne la mémoire historique. Au sein de ce genre florissant, de nombreuses fictions abordent par exemple l'histoire dans une optique résolument biographique, comme l'indique au cinéma le récent succès des *biopics*⁴. Ceux-ci se caractérisent par une écriture individualisante et plutôt sentimentaliste de l'histoire, mais ils affichent dans le même temps une certaine prétention à l'exemplarité : on peut alors se demander quel type d'articulation entre le singulier et le collectif ces récits mémoriels produisent.

Un des points d'appréhension privilégié de ce traitement (mélo)dramatique du passé est la figure du protagoniste. Dans les fictions biographiques, tout se passe comme si la mémoire individuelle avait vocation à s'ériger en paradigme de la mémoire collective : ces narrations hautement exemplarisantes fonctionnent sur un mode métonymique, mais l'individu y est en premier lieu envisagé à l'aune de sa dimension privée – sentimentale, amoureuse, familiale. La dimension politique – collective – se voit bien souvent confinée à une fonction exclusivement poétique : son potentiel dramatique puissant en fait un réservoir riche en rebondissements, mais la récupération des idées ou des théories politiques proprement dites motivent rarement en soi la démarche fictionnelle. Ainsi dans *Salvador*, le personnage de Puig Antich est d'emblée placé au

⁴ On songe par exemple à *Las trece rosas* d'Emilio Martínez Lázaro (2007), ou à *La buena nueva* d'Helena Taberna (2008). L'intérêt pour le genre n'est pas spécifiquement espagnol, comme l'indiquent les récentes adaptations à l'écran de la vie de Margaret Thatcher, Nelson Mandela, Che Guevara, Hannah Arendt, etc. Cependant, en Espagne, l'important succès de séries télévisuelles comme *Cuéntame cómo pasó* (2001-) ou *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) mérite d'être souligné. La chercheuse Sira Hernández Corchete y voit d'ailleurs le ferment d'un renouveau de ce qu'elle appelle le « biopic télévisivo ». À cet égard, on peut également citer *Adolfo Suárez, el presidente* (2010), produit par Antena 3 Films. Voir S. Hernández Corchete, « De las biografías ejemplares de Televisión Española a los biopics de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España », dans G. Camarero (Éd.), *La biografía fílmica : actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2, 2010, Madrid)*, Madrid, T&B editores, 2011, p. 349-367, disponible à l'adresse suivante : <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11337>.

centre de la narration de par le caractère éponyme du titre : c'est bien l'histoire de Salvador Puig Antich qui va être mise à l'écran sous forme de *biopic*, la diégèse faisant la part belle au développement de la dimension « humaine » du protagoniste au détriment bien souvent des aspects plus politiques de sa vie. Cette dimension confidentielle et privée est suggérée par l'usage du seul prénom de Salvador, qui place à la fois le personnage principal dans une relation de proximité avec le spectateur et le film dans une catégorie générique bien spécifique. La structure narrative vient elle aussi confirmer le caractère hautement biographique de la production de Huerga : celle-ci se construit en deux parties bien distinctes ponctuées par trois moments essentiels – l'ouverture : l'arrestation de Puig Antich filmée en focalisation externe ; la rupture : la même scène, le spectateur ayant cette fois accès au point de vue du protagoniste ; la clôture : son exécution et son enterrement – qui inscrivent de manière répétitive le personnage de Puig Antich au cœur du dispositif filmique. Le récit s'ouvre sur l'arrestation de Salvador qui, à travers les entretiens avec son avocat et au sein de *flashbacks* commentés par sa propre voix en *off*, va narrer les actions qui l'ont mené jusqu'à la prison. Cette première partie, qui adopte ouvertement la forme de l'autobiographie – le personnage-narrateur se confondant avec le personnage-acteur –, a comme ligne de fuite le moment de l'arrestation qui, faisant coïncider le temps de la narration avec celui de l'énonciation, signe le passage à la deuxième partie, dans laquelle le spectateur assiste au développement des relations du protagoniste avec son entourage – carcéral autant que familial – jusqu'au moment final de son exécution. L'énonciation autobiographique a pour fonction de conférer crédibilité et authenticité au récit filmique ; elle répond à une volonté du réalisateur de donner voix aux vaincus de l'histoire. En outre, la structure bipartite et ses trois climaxes achèvent d'assimiler, non sans redondance, le personnage de Salvador à la figure de l'inexorable victime.

Si, parce qu'elle retrace la formation et les agissements du groupe, la première partie du film semble un espace propice au développement du projet du MIL⁵, il n'en résulte pas moins que les éléments spécifiquement politiques sont à tout moment mis au service de la trame et ne fonctionnent souvent que comme des événements venant dynamiser la narration : c'est la participation à un groupe qui agit dans la clandestinité – sans que les raisons politiques de cette action ne soient réellement creusées – et l'arrestation suite à la délation qui provoquent la situation dramatique du protagoniste, emprisonné et confronté à la peine de mort. Le projet politique du MIL n'apparaît qu'en deux brèves

⁵ Agissant au début des années soixante-dix essentiellement dans Barcelone et sa région, le *Movimiento Ibérico de Liberación* (MIL) est un petit groupe anticapitaliste internationaliste, à la fois anti-réformiste, anti-léniniste et anti-gropusculaire, qui se nourrit au niveau idéologique du marxisme révolutionnaire, de l'ultra-gauche et du communisme de conseils. Se définissant comme « grupo específico de apoyo a las luchas y fracciones del movimiento obrero más radical de Barcelona », il réalise un grand nombre de braquages de banque dans les années 1972-1973 avec les butins desquels il finance tout à la fois son infrastructure, des caisses de grève, l'édition de tracts et de brochures, ainsi que la maison d'édition « Ediciones Mayo-37 » qui traduit, imprime et diffuse des textes théoriques révolutionnaires plus ou moins classiques.

occasions, et se voit résumé en ces termes par la voix *off* : « La política se convierte en nuestra vida, pero no luchamos sólo contra la dictadura, queremos cambiarlo todo. Acabar con el viejo mundo y construir una sociedad sin clases » ; « Queremos montar un grupo con una tarea específica: dar apoyo al sector más radical del movimiento obrero ». Or, comme le signale Ana Domínguez Rama, qui analyse efficacement les travers du film – notamment par rapport au traitement qu'il propose de la matière historique – :

Y en este punto, es decir en el comienzo mismo, reside la principal paradoja de la película : la ausencia de obreros. En « Salvador » no aparecen escenas que reflejen la realidad cotidiana de la mayoría de la población trabajadora, así como tampoco ninguna vinculada a sus protestas –siendo ambos los motivos últimos de la rebelión de movimientos como el MIL, que siempre tuvo presente a la clase obrera como sujeto revolucionario–, anunciando con ello que el contenido de la película adolecerá de contextualización histórica y política.⁶

Les projets du groupe sont ainsi éclipsés par l'hypertrophie du protagoniste, à la fois acteur et commentateur dont la voix vient chapeauter hermétiquement la narration de la première partie. La formation du groupe se fait au gré de ses rencontres avec les autres personnages, qui fonctionnent comme de simples adjuvants de fortune. De plus, dans les scènes montrant des actions menées par le MIL domine un ton ludique : le rire et la maladresse⁷ l'emportent, comme dans les scènes ayant pour objet l'intimité sentimentale de Puig Antich – rencontre de Cuca et de Margalida. Dans ce parcours doublement initiatique, l'accent est mis sur le caractère inoffensif du personnage qui découvre la politique comme il découvre la prime amoureuse.

La deuxième partie, elle, se distingue par ses accents résolument tragiques : Salvador évolue maintenant dans un drame à la fois familial et carcéral. Sont ainsi mises en avant les relations qu'il entretient avec sa famille : avec des sœurs dévouées qui lui rendent visite et le supportent jusqu'à la fin, mais également, sous forme épistolaire, avec un père absent qui n'en reste pas moins un référent moral pour le protagoniste. Parallèlement, la fiction fait la part belle aux relations tortueuses que Salvador entretient avec son geôlier : le mépris initial de celui-ci va se transformer au fur et à mesure en une tolérance empreinte de respect puis, lors du climax fatal, en véritable compassion – Jesús en arrivant même au moment de l'exécution à réprover le système politique dont il est le gardien⁸.

⁶ A. Domínguez Rama, « "Salvador (Puig Antich)" en el *viejo mundo*. Algunas consideraciones históricas respecto a su recuperación mediática », *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 2007, p. 860-870, disponible à l'adresse suivante : <http://hispanianova.rediris.es/7/HISPANIANOVA-2007.pdf>.

⁷ C'est notamment le cas dans la première scène de braquage, où la lecture d'un tract politique expliquant les motifs de l'action est dès le début interrompue par le long fou rire des protagonistes.

⁸ La conversion du geôlier est également une thématique centrale dans le roman de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1998) et dans l'adaptation cinématographique du même nom.

Au travers du prisme biographique, l'histoire sentimentale, familiale et individuelle prend le dessus sur le politique et le conflictuel, et partant sur le collectif. C'est la vie personnelle qui est mise en exergue au détriment de l'activité politique, ce qui tend à favoriser les identifications projectives du spectateur avec un personnage jeune, finalement pas si marqué idéologiquement, qui s'amuse, aime et souffre. Si le collectif comme sujet politique n'est à aucun moment représenté dans le film, l'écriture personnalisante de l'histoire dessine néanmoins un autre type de collectif, par l'émergence d'une véritable poétique compassionnelle caractéristique de la construction fictionnelle de la mémoire dominante de l'antifranquisme et de la Transition. La dramatisation à outrance, parce qu'elle cherche à provoquer l'adhésion du spectateur au récit poignant, est un des procédés les plus efficaces de la rhétorique de la réconciliation : elle produit la réunion empathique des récepteurs dans une communauté émotionnelle qui recouvre, nous le verrons plus avant, une communauté axiologique. En ce sens, la compassion semble s'ériger en sentiment privilégié, en véritable clé de voûte du dispositif d'apaisement propre au traitement du passé dans la démocratie espagnole actuelle.

Pour sa part, Rosa s'emploie dans ses premiers romans à déconstruire cette tentation hyperbiographique⁹. La poétique onomastique que l'auteur met en œuvre dans *El vano ayer* permet notamment de problématiser la construction des protagonistes dans les fictions mémorielles les plus commerciales. Le roman rivalise avec la démarche historiographique qu'à bien des égards il fait mine de reproduire, mais en la fictionnalisant. C'est notamment dans la prépondérance du commentaire, modalité essentielle de ce que Michel de Certeau appelle la « structure feuilletée » du texte, que se donne à lire ce simulacre d'analogie :

Se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte feuilleté, dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage « premier » (que Michelet nommait « chronique »), il s'établit en savoir de l'autre.¹⁰

Le texte de Rosa ressortit à ce modèle feuilleté, mais le texte « premier » – le récit selon une première figure de l'auteur-narrateur –, est davantage présenté comme une construction provisoire soumise à de perpétuels amendements qu'à une source faisant office de preuve, et dont la vérité jaillirait suite à une glose experte. Le commentaire est ici plutôt le lieu d'une remise en question des évidences à l'œuvre dans l'écriture mémorielle que celui de la validation d'un savoir. Revendiquant incessamment son appartenance à la fiction, le texte use de son pouvoir d'engendrement du possible pour

⁹ On désigne par ce vocable le recours systématique à la vie privée pour rendre compte de l'histoire. La dimension privée sature le récit, ce qui se fait au détriment de la représentation du collectif.

¹⁰ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, p. 111.

tenter de briser le caractère muséifiant de l'écriture biographique. La figure de l'auteur se drape dans la soi-disant impunité du récit de fiction pour se livrer à ce qu'Emmanuel Bouju appelle « l'exercice des mémoires possibles de l'histoire »¹¹. Ainsi le roman ne prétendrait aucunement à l'authenticité, et l'écrivain fait mine, non sans ironie, de déclinier toute responsabilité à l'heure d'entamer le récit biographique du personnage principal, le professeur Julio Denis. C'est ainsi, nous dit-on, une logique aléatoire qui commande le choix de la caractérisation biographique du protagoniste :

Libres de toda responsabilidad histórica, ajenos a cualquier disciplina o exactitud – más allá de un nombre (Julio Denis), una fecha (febrero de 1965) y un lugar (Madrid) ya elegidos mediante azaroso sistema, así como la imprescindible verosimilitud del relato y el compromiso del autor con el sentido ético de la narración –, queda en nuestras manos decidir un boceto inicial del personaje, un somero apunte de circunstancias que no puede ser demorado [...].¹²

Le nom de Julio Denis, qui significativement apparaît entre parenthèses, réaffirme l'appartenance du texte au domaine de la fiction littéraire, et attire sous forme de clin d'œil intertextuel l'attention sur les pouvoirs mystifiants de la littérature : Julio Denis est en effet le pseudonyme sous lequel Julio Cortázar a publié son premier recueil de poèmes, mais aussi nombre d'articles dans des revues des années quarante. Cette hétéronymie du personnage principal casse d'emblée la logique ultra-référentielle de l'écriture mémorielle par rapport à laquelle Rosa s'inscrit en faux.

Une substitution systématique du principe de possibilité à celui d'authenticité – dont la mention à succès « basé sur des faits réels » est le symbole – se poursuit tout au long de la construction biographique. L'accent est sans cesse mis sur la puissance fabulatrice du romancier – et plus généralement de *l'écrivain* – et sur l'arbitraire éventuel de ses choix, mais surtout sur les conséquences cognitives et politiques du dogme de l'impunité du discours de fiction. Ces réflexions se donnent à lire dans l'exposé toujours recommencé des hésitations poétiques de l'auteur-narrateur : « Podemos convertir a Julio Denis en representante del profesorado franquista »¹³. Un peu plus bas, la figure de l'auteur se ravise :

Si por el contrario decidimos honrar la figura de Julio Denis, e inscribir su nombre en el todavía pendiente monumento a los opositores al franquismo, el novelista verá satisfecha su ambición confesa de convertir la novela en homenaje a quienes considera héroes civiles de nuestra historia.¹⁴

Quelques lignes plus loin encore, elle se reprend :

¹¹ E. Bouju, *art. cit.*

¹² I. Rosa, *op. cit.*, p. 23.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

Más recomendable será, en cambio, que optemos por aliviar a nuestro profesor de tales oficios y lo situemos en un terreno intermedio, alejado por igual de franquistas y anti-franquistas, una serena tierra de nadie en la que intentase no destacar, quedar instalado en un cómodo anonimato.¹⁵

Outre les tergiversations, tantôt amusées ou graves, de la figure auctoriale, qui permettent à Rosa de livrer divers modèles de protagonistes de la fiction de la mémoire – *el chivato, el opositor, el cobarde* –, on assiste à une démultiplication ou à une diffraction du commentaire, qui revient à diffracter instantanément la figure de ce personnage-source que de nombreuses voix évoquent. Nombre de commentateurs font inopinément irruption dans la « chronique », venant perturber le cours déjà tortueux de l'hypotexte initial : « –¿Se me permite opinar? Debo discrepar: tales afirmaciones equivalen a tropezar con estrépito en esos clichés que, según se ha dicho anteriormente, van a ser evitados »¹⁶. Le commentaire d'ordre poétique – vraisemblance, dimension esthétique ou fonction dramatique de tel ou tel trait du personnage – est presque systématiquement relié à des préoccupations d'ordre politique : il s'agit par exemple de savoir dans quelle mesure l'apolitisme et la posture de retrait adoptés par le professeur Denis sont représentatifs ou non de la situation de l'université dans le franquisme des années soixante. Les nombreuses discussions autour de la notion de vraisemblance permettent de questionner le contenu normatif d'un tel impératif poétique. Le personnage, cette forme qui est l'objet du débat, se construit et se déconstruit ainsi par couches successives : il est un entrelacs problématique, dans la mesure où son identité procède de l'accumulation par feuilletage de bribes de témoignages ou de biographèmes, parfois contradictoires. Le texte nous propose par exemple un « posible relato biográfico del profesor Denis en los años cuarenta », récit qui se divise en deux versions radicalement distinctes, présentées en deux colonnes parallèles courant sur une dizaine de pages. Cette configuration permet à Rosa de proposer un double pastiche des écritures mémorielles les plus en vogue : une version descriptive qui, si elle frôle parfois le *costumbrismo*, est suggérée comme étant plus sérieuse, et un récit « detectivesco », plus accrocheur, que l'auteur raille, disant de cette version des faits « que se adivina insostenible y acabará por cerrarse en sí mism[a] »¹⁷. Pourtant, dans une formule parodiant le perspectivisme, la voix auctoriale conclut : « Que cada lector elija según su preferencia »¹⁸. La figure indécidable de Julio Denis prend peu à peu forme au sein d'une construction dialogique, même si ce dialogisme procède au fond d'une démultiplication de la voix auctoriale, dans laquelle il est possible de voir un monologisme diffracté et diffus. Pour autant, ce procédé interruptif incessant casse le mouvement identificatoire d'adhésion acritique à la narration première, dont la grammaire générique est problématisée.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸ *Idem.*

Le même procédé est utilisé pour édifier le second protagoniste du récit, André Sánchez, figure de militant disparu dont le lecteur est conduit à rechercher avidement les traces : outre une superposition de témoignages discordants, il se construit lui aussi selon une logique d'auto-engendrement nominale que Rosa tourne en dérision. Un chapitre du livre offre notamment un portrait à plusieurs voix d'André Sánchez, dans un dialogue où se donnent à lire les choix narratifs favorisés de « los más habituales biógrafos y necrólogos de nuestro país » : alors qu'une des voix égrène par ordre alphabétique des adjectifs mélioratifs dignes d'une hagiographie (« —Era abnegado, afanoso, agudo, altruista, animoso, ardoroso, austero... »¹⁹), une autre n'hésite pas à héroïser ou à psychologiser à outrance la figure du militant (« —Lo suyo parecía una forma, extrema, de protección: frente a la clandestinidad llena de riesgos, la transparencia militante que no esconde nada... »²⁰). Parce qu'il évite délibérément le biographisme héroïsant dont il parodie le genre, parce qu'il fait de la référentialité une catégorie problématique répondant à des partis pris idéologiques, parce qu'en somme le commentaire métatextuel est en droit et en volume supérieur à la trame diégétique, le texte finit par placer au premier plan les figures du narrateur et de l'auteur. Comme l'écrit Bouju, dans ce type de métafictions historiographiques, « le narrateur et l'auteur remplacent en somme le personnage historique et l'historien »²¹. Plutôt qu'à une mémoire individualisée et nominative, c'est avec André Sánchez au paradigme du disparu que le lecteur à affaire : cette figure est construite sans dolorisme ; peu caractérisée, elle permet de métaphoriser ou de symboliser la disparition. Dans les silences et les contradictions du récit, dans la production d'insuffisantes traces, c'est elle que l'on débusque.

MÉMOIRES CLOSES, MÉMOIRES EN MARCHÉ : AXIOLOGIES DE LA FICTION DÉMOCRATIQUE

De par les dispositifs d'authenticité qu'il déploie, le film *Salvador* relève foncièrement du type de narrations que Rosa s'emploie à déconstruire : partant d'une volonté de rendre hommage à un personnage oublié de l'histoire, et d'une intentionnalité qui répond à une logique de « récupération de la mémoire historique », Hueriga n'en construit pas moins un récit (mélo)dramatique, genre produisant selon Germán Labrador-Méndez des « formas ficcionales que abren y cierran el pasado, normalmente en un sentido de superación que propone narrativamente su clausura »²². Ce projet réparateur se donne à lire de manière privilégiée dans le paratexte filmique. La déclaration d'intention suivante, aux accents grandiloquents, ouvre le récit : « Aquesta pel·lícula es basa en la

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ E. Bouju, *art. cit.*

²² G. Labrador Méndez, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », dans P. Álvarez-Blanco, T. Dorca (Coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid-Frankfort, Iberoamericana-Vervuert, 2011, p. 121-129.

història real d'un d'aquests joves que, en un temps i un país en els quals gairebé tothom vivia agenollat, es va atrevir a viure sense por », tandis que l'épilogue prétend inscrire le propos dans l'actualité la plus stricte, puisqu'il rappelle que les sœurs de Puig Antich continuent de demander la révision du procès de leur frère. Malgré le caractère individuel de la revendication initiale, la mise en fiction de l'affaire Puig Antich contribue à faire de ce dernier une figure métonymique des revendications mémorielles ayant pour objectif la reconnaissance juridique du tort fait aux victimes du franquisme, et la fin de l'impunité.

Toutefois, malgré ces intentions louables, l'écriture individualisante inhérente à la démarche de Huerga produit une mise au ban des idées politiques qui ont conduit Salvador Puig Antich à vivre ce qui est mis en scène comme un destin tragique : la logique de réparation guidant le projet, si elle est légitime et nécessaire, n'est cependant pas suffisante pour faire mémoire collective. Lorsqu'il fut demandé aux sœurs d'apporter leur soutien au film, celles-ci acceptèrent, avouant d'ailleurs que leur démarche répondait davantage à un désir de reconnaissance légale de l'injustice commise qu'à un souci de fidélité au projet idéologique du groupe :

Cabe decir que en las razones del « no » no tuvimos en cuenta ninguna de carácter ideológico, es decir, si quedaría maltrecha la imagen de las convicciones y activismo de los miembros del MIL, e incluso la vigencia actual de algunas ideas de los años setenta del pasado siglo. Hay otras personas mucho más expertas en el tema.

Nuestro objetivo siempre ha sido reclamar, como familia a quien le ha tocado vivir esta tragedia, y con el apoyo de gran parte de la sociedad, que se repare la injusticia cometida cuando se asesinó « legalmente » a nuestro hermano después de un proceso que no fue más que una farsa.²³

Les derniers mots du film sont justement prononcés par le personnage d'une des sœurs de Salvador : ce commentaire en forme de diagnostic final vient clore significativement le récit dont la construction apparaît alors comme profondément téléologique. La démocratie, ici formulée dans des termes flous, devient par un effet de structure l'horizon ultime de la lutte politique de Puig Antich, elle est même l'étalon absolu de la réussite de ses actions : « Crec que al final el Salvador està aconseguint el que volia, perquè s'estan fent moltes coses. Almenys, creix la consciència política, i això, en aquest cony de país, ja és molt ». Que ce soit à la scène ou à la ville, le film est placé sous le patronage des sœurs qui autorisent la formulation du projet politique du MIL dans les catégories du récit de la réconciliation démocratique. La progression dramatique du personnage va également dans le sens de cet historicisme téléologique : la construction de la figure de la victime se fait au sein d'une rhétorique filmique du sacrifice et de l'expiation. Salvador, comme son nom opportunément l'indique, est le « Sauveur », celui

²³ Témoignage de Imma, Montse, Carme i Merçona Puig Antich dans *Salvador Puig Antich, un film de Manuel Huerga*, Barcelone, Ara Llibres i Mediaproducció, 2006, p. 163.

qui après avoir converti son géolier à la tolérance et au respect – valeurs démocratiques par excellence –, devient la « [...] víctima propiciatoria del franquismo [...], la figura heroica [que] se construye cristológicamente: la sangre del mártir trae la democracia »²⁴.

La vie de Puig Antich se voit ainsi recalibrée aux critères du récit de l'avènement démocratique, la démocratie étant entendue comme destination idéale de l'histoire, et fin indépassable de la politique. Selon Labrador-Méndez, le film est un

[...] espacio donde se opera una adaptación de los valores y códigos del lenguaje anti-franquista transicional a los valores de la clase media española actual. Los límites del decoro tienen que ver, pues, con la apropiación ejemplarizante de formas anteriores y la reinterpretación de los valores que les dieron sentido.²⁵

Dans une logique déconflictualisante, qui tend à lisser l'hétérogénéité des pratiques et des discours politiques derrière la bannière du consensus démocratique, Salvador devient la figure par antonomase du combattant antifranquiste. Pourtant, rien de tel dans le projet du MIL, qui s'inscrit plutôt dans l'internationalisme anticapitaliste que dans une perspective de résistance à la dictature, celle-ci n'étant en effet combattue qu'en tant qu'elle est une forme particulière du Capital. Le fait qu'un commentateur pertinent et avisé comme Labrador-Méndez range spontanément Puig Antich dans la catégorie « antifranquiste » indique à quel point l'opération de réduction de la politique à l'alternative dictature/démocratie à l'œuvre dans le film est efficace. Précisément parce que les récits du « pasado republicano y antifranquista » se présentent « como las únicas narrativas *decorosas* capaces de explicar [el] advenimiento [del pacto fundacional de la Transición] »²⁶, et parce qu'ils sont donc les seuls récupérables et audibles dans le présent démocratique, Puig Antich ne pouvait qu'être converti en un fer de lance de l'antifranquisme.

Pour finir, des images d'archive défilant durant les génériques initial et final enserrent l'histoire de Salvador et la placent dans une relation d'équivalence avec d'autres luttes historiques : citons pêle-mêle l'opposition à la guerre du Viêtnam, à l'invasion de l'Irak, au CPE, ou encore des images du Che Guevara, de Martin Luther King, et du roi Juan Carlos I prêtant serment sur la Constitution. On voit ici à quel point, selon une logique de juxtaposition, sont mis sur le même plan révolution et démocratie, luttes d'émancipation et pacte transitionnel. C'est précisément ce mouvement accumulatif qui est, d'après Brossat, le propre de nos démocraties culturelles :

Le principe de base de la sphère culturelle entendue comme *musée global* est d'établir l'équivalence stricte entre une exposition Mondrian, un film sur la guerre d'Espagne et une course de taureaux ; il n'est nullement d'enchaîner des actions ou des événements sur un

²⁴ G. Labrador Méndez, *art. cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.* C'est l'auteur qui souligne.

plan diachronique, un mode dynamique ou un processus dialectique, mais d'organiser la coexistence et la succession sans suite des objets et des manifestations les plus variés.²⁷

Si le projet de Huerga s'inscrit dans une poétique mémorielle de gauche, la syntaxe du générique induit tout de même une spatialisation/juxtaposition des événements historiques convoqués, sans qu'aucune dialectique ne soit réellement établie entre eux – le seul liant étant au fond le présent démocratique qui les contient et les expose dans une mémoire-musée. Le récit – pourtant plus important en volume – étant enchâssé au milieu de ces images véridiques, il acquiert comme naturellement une authenticité, une valeur historique, devenant pratiquement archive parmi les archives. Symétriquement, l'histoire de Salvador confère à ces archives visuelles un sens particulier : tout semble suggérer que les luttes passées, présentes et à venir ont été, sont et seront d'une certaine façon inexorablement des luttes pour la démocratie – démocratie dont la nature et la configuration actuelle ne sont jamais questionnées en tant que telles.

C'est une tout autre vision de la démocratie que Rosa propose dans son roman. Malgré l'existence d'une voix surplombante, bien que brisée, venant coiffer l'édifice narratif, c'est sur un mode dialectique ou dynamique que le passé y est envisagé. Le texte se fonde en effet sur une poétique de la divergence et du dissensus : c'est dans la cacophonie des voix discordantes qui luttent pour tenter d'obtenir sur les autres l'autorité de la narration que s'établit véritablement la mémoire collective. Le roman s'inscrit d'ailleurs de manière extrêmement ambiguë dans le genre mémoriel. Le titre, un fameux vers de Machado repris en épigraphe (« El vano ayer engendrará un mañana/ vacío y i por ventura ! pasajero »), ainsi que la célèbre image d'archive de la couverture représentant une foule lisant dans le journal la nouvelle de la mort de Franco, sont autant d'indications paratextuelles qui placent effectivement le roman au cœur d'un genre déjà en vogue lors de sa parution en 2004 : il s'agit là aussi de lutter par la fiction contre l'oubli. Toutefois, la forme même du roman en marche produit une mise en abyme critique des différentes mémoires possibles et des formes narratives généralement convoquées pour les incarner. La logique du texte n'est pas celle de l'incarnation des faits ou des personnages du passé, et le propos de l'auteur n'est pas comme dans *Salvador* de donner voix aux vaincus sur un mode figuratif. Le principe de désincarnation fondamentale à l'œuvre dans l'écriture permet de dessiner un collectif qui, pour brisé et déchiré qu'il soit, n'en figure pas moins une démocratie participative idéale, basée sur une mésentente qui en constitue le principe vital. Par exemple, bien que le roman de Rosa soit antérieur au film, il semble parfois anticiper avec une acuité déconcertante certains des patrons narratifs utilisés dans le récit filmique de Huerga. Lorsqu'une figure auctoriale égrène « las posibilidades del aparentemente limitado repertorio de esquemas del que disponemos para retratar el período conocido como "franquismo" », elle évoque parmi une liste de six schémas disponibles :

²⁷ A. Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil, 2008, p. 58. C'est l'auteur qui souligne.

c) Una célula de activistas prepara un atentado: asistimos a la vida clandestina con sus riesgos y atractivos, las disputas entre sus miembros, la necesaria traición, las dudas morales y el desastroso final.

e) *Les enfants terribles* : una pandilla de adolescentes con pretensiones artísticas y devaneos políticos se aburre en un entorno provinciano. El final aciago es de nuevo inevitable.²⁸

La transcription des mémoires ayant cours dans l'espace public contemporain, et la manière dont Rosa les met en lice et les fait se confronter laissent entrevoir une tout autre définition des catégories temporelles : il n'est pas question d'un retraitement présentiste du passé à l'aune des valeurs de la démocratie culturelle et médiatique – réconciliation, tolérance, consommation –, mais la mise en débat des discours mémoriels tente de suggérer la nécessité d'une démocratie proprement politique, entendue comme ontologiquement fondée sur la possibilité de la discorde :

L'homo culturalis épulse son énergie à revisiter, réactualiser, présentifier, sur un mode commémoratif et esthétique, un passé muséifié. Dans un champ politique, le passé est l'objet de tous les litiges, il est la pomme de discorde qui dresse les uns contre les autres vainqueurs et vaincus de l'histoire, il est *la question jamais réglée* qui, sans fin, relance les plaintes, les griefs, et alimente les conflits présents. À l'inverse, la culture est un dispositif de débranchement du passé qui ne passe pas : une machine qui embaume, ritualise, expose, retraits les plaignants en spectateurs, les victimes ou les perpétrateurs en consommateurs.²⁹

Parce qu'elle attire notre attention sur le pouvoir du discours de fiction – lieu par excellence du dérèglement de l'ordre légitime du discours efficace, lieu du bouleversement potentiel du rapport du mot à la chose –, et ce faisant sur les limites du réalisme, la configuration même du roman – et *a fortiori* celle du roman en marche – est proprement démocratique, au sens idéal d'une égalité des voix que Jacques Rancière donne à la notion. La fiction, et à plus forte raison la métafiction d'archives, est précisément le lieu de la possibilité d'exercer le droit à bouleverser les rôles et les places établis dans la hiérarchie énonciative : à mesure que se brouille la frontière entre auteur, narrateur, lecteur et personnage – tous unis par et dans la substance démocratique du commentaire –, le passé et le présent s'articulent non pas sur le mode triomphaliste et téléologique du récit de la Transition démocratique, ni dans le feuilletage savant du récit historiographique, mais plutôt sur un mode problématique dont la structure même indique les failles et les silences sur lesquels repose la démocratie espagnole actuelle. Le passé n'est pas digéré ou considéré comme révolu suite à son incarnation dans des figures définitives : construit dans une énonciation agonistique et labile, il se fait pur présent, et le roman propose « la réécriture permanente d'un hypotexte idéal de l'expérience

²⁸ I. Rosa, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ A. Brossat, *op. cit.*, p. 59-60. C'est l'auteur qui souligne.

historique, le palimpseste d'un texte virtuel auquel l'historiographie n'aurait pas accès mais qui constituerait peut-être en propre le « savoir » de la littérature »³⁰.

Si le procès d'actualisation du passé récent dans le présent démocratique a contribué à médiatiser et à populariser des questions longtemps demeurées dans l'ombre, il a pu paradoxalement donner lieu à des représentations fictionnelles tendanciellement déshistoricisantes. Le grand intérêt que suscite publiquement la question mémorielle a fait de ces narrations des marchandises prisées, entraînant l'apparition d'un marché florissant. Dans ce contexte, malgré une recherche archivistique parfois scrupuleuse et l'utilisation de documents historiques ou de témoignages, la mise en fiction de l'histoire va bien souvent de pair avec un grand sentimentalisme et un phénomène d'hyper-personnalisation, au rebours des exigences éthiques initialement formulées. Évacuant généralement la dimension conflictuelle et collective au profit d'une représentation nostalgique et idéalisée de l'histoire, ces écritures tendent à en donner une vision consensuelle, éclipsant ce faisant certaines questions politiques cruciales qui n'ont rien d'inactuel – débat sur les formes de l'organisation collective, légitimité ou non de la violence politique, possibilité d'exhumer, en plus des individus, les idées que ceux-ci portaient³¹. Si la métafiction d'archives, par la problématisation systématique des formes de la narration mémorielle qu'elle produit, permet d'éviter de tels écueils, son caractère relativement exigeant pose cependant la question de son efficacité face à de grosses productions cinématographiques, et du public réel que ce type d'œuvres est à même de rencontrer. Pour sa part, le film de Huerga, qui a bénéficié d'un budget important, a été présenté dans un très grand nombre de festivals³², doublé en de nombreuses langues, et a gagné de nombreux prix³³. Avec près de 500 000 spectateurs et plus de 2,5 millions d'euros collectés en trois mois et demi, il arrive en huitième position du classement des long métrages espagnols ayant obtenu les recettes les plus élevées de l'année 2006³⁴, établi par le Ministère de la Culture. Sur le plan culturel et commercial, il s'agit donc là d'une indéniable réussite. On retrouve ici le problème fondamental de la fiction engagée que formulait déjà Sartre pour la littérature : comment réduire l'écart persistant entre le public virtuel visé par l'auteur – le plus grand nombre –, et le public effectif, autrement que par l'adoption de ces formes consensuelles dont nous avons tenté de pointer les limites ?

³⁰ E. Bouju, *art. cit.*

³¹ On songe à ce propos à ce commentaire de l'écrivain Alfons Cervera : « La pregunta que yo me hago [...] es ésa: ¿por qué desenterramos los cuerpos y enterramos –o siguen enterradas– las ideas que llevaron a esos cuerpos a estar donde están, llenos de tiros fascistas? », A. Cervera et A.-L. Bonvalot, « En España, la escritura desde el conflicto no tiene el mismo reconocimiento público que tiene la escritura del no conflicto », entretien paru en français dans la revue *Tête-à-tête*, n°1, « Résister », mai 2011, p. 39-50.

³² La liste complète des festivals dans lesquels le film a été diffusé est disponible à l'adresse suivante : <http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?rubrique5>.

³³ Se reporter à l'adresse suivante : <http://manuelhuerga.com/salvador/index.php>.

³⁴ Données disponibles sur le site : <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2006/CinePelículasEspañolas.html>.