



HAL
open science

”Un personnage en quête de portrait. Variations autour de la figure de Manuel Mena dans El Monarca de Las Sombras de Javier Cercas (2017)”

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. ”Un personnage en quête de portrait. Variations autour de la figure de Manuel Mena dans El Monarca de Las Sombras de Javier Cercas (2017)”. Édition de Natalie Noyaret et Gregoria Palomar. Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine, Éditions Orbis Tertius, p. 327-346, 2022, Editions Orbis Tertius, 978-2-36783-209-8. hal-03956896

HAL Id: hal-03956896

<https://hal.science/hal-03956896>

Submitted on 25 Jan 2024

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

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

*Portrait et autoportrait
dans la fiction espagnole contemporaine*



ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET GREGORIA PALOMAR

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

UN PERSONNAGE EN QUÊTE DE PORTRAIT.
VARIATIONS AUTOUR DE LA FIGURE DE MANUEL MENA
DANS *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS* DE JAVIER CERCAS
(2017)

Corinne Cristini
Sorbonne-Université

En 2017, lors de la publication de son roman *El monarca de las sombras*, Javier Cercas rappelait qu'il portait en germe depuis toujours l'écriture de cette œuvre douloureuse, que cette histoire était peut-être même étroitement et viscéralement liée à sa vocation d'écrivain¹. En effet, l'acte d'écriture aurait pris chez lui la forme d'une rébellion secrète face au destin que lui aurait assigné sa mère en comparant la trajectoire de son fils à celle de son oncle, Manuel Mena, qu'elle avait élevé au rang de héros². La mort brutale de ce jeune oncle qu'elle considérait comme son grand frère, survenue alors qu'elle n'était encore qu'une petite fille, sera marquée du sceau du trauma et se parera dès lors d'un caractère légendaire. Comme l'apprend le lecteur, dès l'*incipit*, le grand-oncle de Javier Cercas, Manuel Mena, fut un fervent phalangiste tombé au combat à l'âge

-
- 1 Voir à ce propos : <<https://www.youtube.com/watch?v=6q1tF3c0taQ>> [consulté le 20 mai 2022].
 - 2 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, [2017], 2018, Debolsillo, p. 49-50 : « “Escribo para no ser escrito”, pensé. No sabía dónde había leído esa frase, pero de repente me deslumbró. Pensé que mi madre llevaba toda la vida hablando de Manuel Mena porque para ella no había destino mejor o más alto que el de Manuel Mena, y pensé que de una manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor para rebelarme contra ella, para evadirme del destino en el que había querido confinarme, para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena. »

de dix-neuf ans, lors de la bataille de l'Èbre, en septembre 1938 ; c'est sur cette figure familiale controversée d'un jeune homme mort pour défendre une cause qui apparaît aujourd'hui, aux yeux du narrateur, comme inacceptable et déshonorante — « [...] la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia [...] »³ — que s'ouvre l'œuvre qui interroge autant l'histoire de ce personnage que le genre littéraire le plus approprié pour la relater.

Ce récit, qui prend la forme d'une enquête biographique sur Manuel Mena, convoque plusieurs genres qui sont eux-mêmes soumis, dans un discours méta ou autoreférentiel, à un questionnement concernant leur pertinence, d'autant plus que l'auteur-narrateur évoque à plusieurs reprises son refus d'écrire sur ce sujet, usant d'un stratagème littéraire et rhétorique déjà mis en œuvre dans *El impostor*, en 2014⁴. Cette réflexion sur l'hybridité des genres, sur la part de fiction et de non-fiction, traverse l'ensemble du corpus de l'auteur ; on la retrouve notamment dans *Soldados de Salamina* (2001) où est questionné le concept en apparence oxymorique de « récit réel », mais aussi dans *Anatomía de un instante* (2009), ou encore dans *El impostor*. On relève, par ailleurs, une récurrence dans les thèmes abordés : Javier Cercas n'a de cesse d'interroger l'histoire, notamment l'histoire d'Espagne, comme une plaie béante dans son écriture, qu'il s'agisse de la guerre civile espagnole ou de la transition démocratique.

Par ailleurs, la figure de Manuel Mena s'inscrit dans cette galerie de portraits, à mi-chemin entre le réel et sa fictionnalisation, qu'il s'agisse de Sánchez Mazas et de Miralles, dans *Soldados de Salamina*, du personnage de « el Zarco », dans *Las leyes de la frontera*, ou encore de Enric Marco, dans *El impostor*. La question du « portrait littéraire », mais aussi en filigrane de « l'autoportrait », au prisme de laquelle sera

3 *Ibid.*, p. 11.

4 Javier CERCAS, *El impostor*. Barcelona: Penguin Random House, 2014, Primera parte «La piel de la cebolla», p. 15 : « Yo no quería escribir este libro. No sabía exactamente por qué no quería escribirlo, o sí lo sabía pero no quería reconocerlo o no me atrevía a reconocerlo; o no del todo. El caso es que a lo largo de más de siete años me resistí a escribir este libro. Durante ese tiempo escribí otros dos, aunque éste no se me olvidó; al revés: a mi modo, mientras escribía esos dos libros, también escribía éste. O quizás era este libro el que a su modo me escribía a mí. »

étudié et revisité ici le roman *El monarca de las sombras*, nous invite à réfléchir en premier lieu à un transfert, dans le domaine littéraire, d'un mode de représentation iconique, pictural, à l'origine même de la définition du « portrait » qui, comme le rappelle le dictionnaire *Le Littré*, désigne avant tout « l'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin », avant de prendre le sens figuré de « description que l'on fait de l'extérieur, du caractère d'une personne ». Si le portrait physique et moral d'un personnage se perçoit comme une unité littéraire autonome, il pourra, par ailleurs, dans la construction temporelle du récit, être associé à d'autres genres tels que la biographie et l'autobiographie (que celles-ci soient authentiques ou fictives) desquels il est aussi constitutif. Ce que nous mettrons en exergue dans l'œuvre qui prend la forme d'une quête/enquête sur la personnalité du grand-oncle défunt, permettant de mieux comprendre ce qui a pu motiver son engagement auprès des phalangistes.

Loin d'être anecdotique, le questionnement relatif au « portrait » dans *El monarca de las sombras* se présente comme une clé de lecture en lui conférant un nouvel éclairage. En effet, si nous prenons appui sur l'article de Dominique Neyrod, qui s'intéresse à l'étymologie des termes italiens et espagnols de « ritratto », « retrato », et au français « portrait », dans « Ritratto, retrato, portrait : les mots comme champ d'expérimentation⁵ », nous prenons conscience de la richesse et de la pluralité sémantique de ces dérivés provenant d'une origine commune, du verbe latin *trahere*. Sous la plume de Cercas, le portrait garde ce sens ancien et originel de trait, *tractus*, de trace et de traque. En ce qui concerne le personnage de Manuel Mena, il s'agit bien d'extraire cette figure du passé, — *retrahere* —, dans un mouvement rétrospectif, de convoquer sa mémoire, mais aussi de lui donner une forme pérenne par le biais de la représentation littéraire, dans une démarche prospective, de le « tirer en avant » — *protrahere* —, de le révéler et le prolonger. Ces différentes acceptions prennent sens dans cette œuvre marquée par une dialectique de l'ombre et de la lumière,

5 Dominique NEYROD, « “Ritratto, retrato, portrait” : les mots comme champ d'expérimentation ». In Fernando COPELLO, Aurora DELGADO-RICHET (dir.), *Le Portrait*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 15-28.

et dont le titre aux accents antinomiques, *El monarca de las sombras*, inspiré par la figure d'Achille de l'*Odyssée*, est emblématique.

Dans un premier temps, nous verrons comment prend forme le portrait de Manuel Mena, comment il advient progressivement, telle une « révélation photographique », au cœur d'une tension et d'un dilemme auquel est confronté le narrateur Javier Cercas, double de l'auteur, tout au long du roman. Dans un second temps, nous étudierons cette *polyphonie* des voix, des savoirs et des points de vue, qui participe à la construction littéraire d'un personnage ambivalent et complexe, enfin, nous nous pencherons sur le portrait de la mère de Cercas, Blanca Mena, et sur le propre portrait du narrateur, qui se dessinent en filigrane au cœur de cette écriture mémorielle et intime.

I. DE L'IMAGE LATENTE À L'IMAGE RÉVÉLÉE : L'AVÈNEMENT DU PORTRAIT DE MANUEL MENA

La question du « portrait » de Manuel Mena en tant que description du caractère et des traits physiques du personnage prend tout son sens dans ce roman, étant donné que l'auteur-narrateur entreprend d'écrire sur son grand-oncle mort à dix-neuf ans, en 1938, c'est-à-dire sur un personnage réel, de sa mythologie familiale, mais qu'il n'a pas connu et qu'il va extraire du passé et d'une mémoire collective pour le placer sur le devant de la scène, et lui insuffler une nouvelle vie par le biais de l'écriture. Nous étudierons ainsi cette lente « révélation » de la figure de Manuel Mena dans l'esprit et l'imaginaire du narrateur Cercas. Il nous est rappelé, comme un *leitmotiv* dans l'œuvre, la difficulté de ce dernier à saisir cette image, à la cerner au plus près, tel un artiste qui façonne son œuvre :

Y lo más curioso es que, aunque llevo toda la vida oyendo hablar de él, todavía no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, no lo veo...⁶

A pesar de todo eso, yo seguía sin ver a Manuel Mena; quiero decir que Manuel Mena seguía siendo para mí lo que había sido siempre:

6 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 48. Les points de suspension se trouvent dans le texte original.

una figura borrosa y lejana, esquemática, sin relieve humano ni complejidad moral, tan rígida, fría y abstracta como una estatua⁷.

Les notions de trace, de trait, et de traque, qui participent de toute pratique artistique, et que sous-tend le terme même de « portrait », se retrouvent en ces termes sous la plume du narrateur, écrivain et portraitiste : « [...] a lo largo de los años, entre libro y libro o al mismo tiempo que escribía otros libros, retomaba la persecución del rastro evanescente de Manuel Mena por la evanescente geografía de la guerra [...] »⁸. Et il faudra attendre les derniers chapitres de l'œuvre, d'abord le chapitre 13⁹, puis le 15, qui tient lieu d'épilogue, pour que se produise une véritable révélation épiphanique et que le portrait de Manuel Mena s'anime et prenne forme.

L'incipit nous révèle le dilemme du narrateur et ses doutes quant à la prise en charge de ce récit compromettant qui expose au grand jour l'idéologie de sa famille. Il convient, à ce sujet, de rappeler l'alternance de l'instance narrative au fil des chapitres : d'un côté, un narrateur hétérodiégétique, qui se présente comme un historien proposant une approche externe du personnage de Mena et qui prétend, comme il le signale, à l'impartialité de son discours face au récit affabulateur d'un littérateur¹⁰, et de l'autre, un narrateur

7 *Ibid.*, p. 147.

8 *Ibid.*, p. 154.

9 *Ibid.*, p. 222-223: « [...] comprendí que aquellas pocas palabras escritas por Manuel Mena y guardadas por Manolo Amarilla y que aquel minúsculo pedazo de memoria de mi tío Alejandro valían mil veces más que mil imágenes animadas, tenían un poder de evocación mil veces mayor, y sólo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua [...]. Y entonces lo vi. »

10 *Ibid.*, p. 74: « Un literato podría contestar a esas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no: a mí la fantasía me está vedada. ». Voir aussi p. 142-143 : « Claro que si yo fuera un literato y esto fuera una ficción podría fantasear sobre lo ocurrido, estaría autorizado a hacerlo. Si yo fuera un literato podría por ejemplo imaginar a Manuel Mena horas antes del ataque [...]. Todo esto podría imaginarlo. Pero no lo imaginaré o por lo menos fingiré que no lo imagino, porque ni esto es una ficción ni yo soy un literato, así que debo atenerme a la seguridad de los hechos. »

homodiégétique, — voire autodiégétique —, un écrivain du nom de Javier Cercas en quête d'un portrait intime de son aïeul.

Outre l'emploi de la double énonciation, l'auteur use de la prétérition appliquée en quelque sorte ici à l'ensemble du roman. Ce procédé de rhétorique que Cercas affectionne particulièrement dans ses œuvres crée de prime abord un espace de jeu avec le lecteur complice en aiguisant sa curiosité. Le narrateur écrivain nous rappelle, dans son récit métadiscursif, qu'il a pris la décision de ne pas encore écrire cette histoire ou peut-être de ne jamais l'écrire :

La resolución fue que no la escribiría. La resolución fue que escribiría otras historias, pero que, conforme las escribía, iría recogiendo información sobre Manuel Mena [...]. De este modo la historia de Manuel Mena o lo que quedaba de la historia de Manuel Mena no se perdería y yo podría contarla si alguna vez me animaba a contarla o era capaz de contarla, o podría dársela a otro escritor para que él la contara [...] o podría simplemente no contarla [...]. Esa fue la decisión que tomé: no escribir la historia de Manuel Mena, seguir no escribiendo la historia de Manuel Mena¹¹.

Néanmoins, alors qu'il réitère son refus d'écrire sur ce personnage, il n'a de cesse de le convoquer, dans la mesure où celui-ci constitue la matière même de son œuvre. Un glissement s'opère du « non-portrait » auquel semblait être reléguée la figure de Manuel Mena condamnée au néant (« [...] no contarla, convertirla para siempre en un vacío, en un hueco [...]»¹²) à ce portrait polymorphe qui nous en est brossé dans le roman. Si la prétérition permet de capter l'attention du lecteur et d'en appeler à sa bienveillance sur un sujet parfois délicat, selon le principe de la *captatio benevolentiae* classique, elle semble aussi atténuer un énoncé qui se donne, au préalable, comme une négation même de cet énoncé. L'auteur aura recours à divers procédés littéraires et oratoires comme autant de stratagèmes pour parer à d'éventuelles critiques de ses lecteurs. Le binôme que le narrateur forme avec le journaliste, scénariste et réalisateur, David Trueba, interlocuteur à qui il fait tenir des propos

11 *Ibid.*, p. 22-23.

12 *Ibid.*, p. 23.

qui pourraient être ceux du destinataire potentiel, permet aussi la mise à distance :

—¿De verdad vas a escribir otra novela sobre la guerra civil? Pero ¿tú eres gilipollas o qué? Mira, la primera vez te salió bien porque pillaste al personal por sorpresa; entonces nadie te conocía, así que todo el mundo te pudo usar. Pero ahora es distinto [...] Escribe lo que escribas, unos te acusarán de idealizar a los republicanos por no denunciar sus crímenes, y otros te acusarán de revisionista o de maquillar al franquismo [...]¹³.

Manuel Mena sera présenté aussi par le narrateur comme une figure repoussoir, symbole de toutes les erreurs commises dans sa famille, de la honte et du déshonneur, une forme d'anti-portrait de lui-même : « Y pensé que, de una manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor [...] para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena¹⁴ ». Le roman s'ouvre *in medias res* sur un portrait d'abord funéraire du grand-oncle du narrateur, sur l'évocation posthume d'un soldat franquiste ou phalangiste mort à l'âge de dix-neuf ans¹⁵. Le second portrait correspond davantage à ce que Philippe Hamon désigne comme le « portrait *parlé*¹⁶ », l'une des modalités fortement présentes dans l'œuvre qui recrée la figure de Manuel Mena à partir de plusieurs témoignages oraux. Il s'agit ici des discours liminaires de la mère de Cercas sur son oncle paternel, qui ont nourri, au fil des années, le mythe du héros : « Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda [...]»¹⁷. Enfin, un troisième portrait nous est donné à voir : celui-ci se présente comme la description exhaustive d'une photographie de Manuel Mena arborant la tenue d'apparat des tirailleurs d'Ifni, casquette inclinée et veste

13 *Ibid.*, p. 38.

14 *Ibid.*, p. 49-50.

15 *Ibid.*, p. 11.

16 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*. Genève : Droz, 1998, p. 151.

17 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 11

d'un blanc immaculé de l'uniforme de sous-lieutenant¹⁸ ; l'image photographique, matérielle, étant elle-même reproduite dans les pages de l'œuvre en tant qu'illustration réelle et non uniquement sous une forme icono-textuelle¹⁹. L'auteur a recours à l'un des *topoi* très exploités dans le roman contemporain, notamment à l'ère de la postmodernité, reposant sur une variante moderne du « portrait *vu* », de ce miroir et de ce « face à face » évoqué par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*²⁰. Il s'agit, de façon assez récurrente dans la littérature espagnole contemporaine, d'user en quelque sorte de « l'ekphrasis photographique » comme appui mémoriel, ancrage dans la réalité, et catalyseur narratif²¹. Le portrait photographique en buste de Manuel Mena, saisi dans sa tenue militaire des tirailleurs d'Ifni, apparaît comme un déclencheur d'écriture, suscitant un « arrêt sur image », prétexte au portrait littéraire et embrayeur de récit.

Comme l'a vivement souligné Roland Barthes dans *La Chambre claire*, une photo est toujours contingente, étroitement liée à son référent²², d'où la confusion qui s'opère entre l'être photographié et sa représentation. C'est ce qui se fait jour ici où le portrait photographique de Manuel Mena, telle une relique, se substitue à l'être en soi et devient le réceptacle des actions et des sentiments humains les plus vils et le plus honteux :

[...] he vuelto a alojarme en aquella casa que cae a pedazos donde el retrato de Manuel Mena lleva más de setenta años acumulando polvo en silencio, convertido en el símbolo perfecto, fúnebre y

18 *Ibid.*, p. 23-26.

19 *Ibid.*, p. 24.

20 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 152.

21 Voir à ce sujet Fabien ARRIBERT-NARCE, « Ekphrasis photographiques dans *Mémoire de fille* ». *Fabula / Les colloques*, Annie ERNAUX, *Les écritures à l'œuvre*, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document6651.php>> [consulté le 25 mai 2022].

22 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1994, p. 18 : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère ».

violento de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados²³.

Cette allusion au portrait maudit de Manuel Mena, à la fois terrifiant et obsédant, et qui trônera longtemps dans la maison familiale vide d'Ibahernando, n'est pas sans évoquer *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Le portrait photographique, legs familial d'abord honni et rejeté par le narrateur dans sa jeunesse, intégrera plus tard sa sphère personnelle, son bureau de Barcelone, lorsqu'il décidera de se documenter sur cet aïeul. C'est donc sous la forme revisitée du « face à face » évoqué par Philippe Hamon, cadre propice au portrait écrit, que se produit cette rencontre entre le sujet représenté, le *Spectrum*, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes — terme à connotation mortifère correspondant pleinement à ce « retour du mort » que Barthes perçoit inexorablement dans toute image photographique —, et le *Spectator*²⁴, ici, le narrateur Cercas. Cette insistance sur la tenue militaire de Manuel Mena et cette focalisation sur les insignes de l'infanterie, sur sa médaille du sacrifice et ses décorations contribuent à mettre l'accent sur la figure de l'intrépide et valeureux soldat engagé corps et âme dans le combat. Cette image transparait à plusieurs reprises dans le portrait archétypal qu'en brosse le narrateur hétérodiégétique, tel un *leitmotiv* dans l'œuvre :

Rodeado desde muy pronto por una aureola épica, para la propaganda franquista el alférez provisional no tardó en convertirse en el prototipo del héroe: era joven, valiente, idealista, generoso y arrojado y, con disposición permanente al sacrificio, constituía la columna vertebral del ejército rebelde²⁵.

23 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 22.

24 Roland BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., p. 22-24.

25 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 112-113. Voir aussi p. 241 : « [...] para las familias franquistas, Manuel Mena era el dechado del héroe nacional, joven, gallardo, idealista, laborioso, arrojado y muerto por la patria en combate ».

L'évocation du portrait de Mena, hiératique et solennel dans son uniforme de sous-lieutenant, se retrouvera au fil du récit : « [...] Manuel Mena [...] alto, joven y distinguido como un príncipe, enfundado en su impecable y blanquísimo uniforme [...] »²⁶.

Le narrateur devenu spectateur de l'image en propose une description détaillée, s'intéressant d'abord à ce que Barthes nomme le *studium*, à savoir toutes les informations livrées par le vêtement et par les codes socio-culturels en présence qui lui permettent d'ancrer l'image dans un contexte donné, mais une autre approche, plus intuitive et subjective celle-là, de l'ordre du *punctum* — de ce qui point, meurtrit et poigne, selon Barthes²⁷ — prend le pas sur sa première lecture ; l'accent est mis alors sur cette jeunesse embrigadée et sacrifiée au combat. C'est cet aspect juvénile du sujet photographié qui retient particulièrement l'attention du narrateur (« [...] su cuerpo parece incapaz de colmar el uniforme : es un cuerpo de niño en el traje de un adulto²⁸ » ; « Es, inconfundiblemente, una cara infantil, o como mínimo adolescente, con su cutis de recién nacido [...] »²⁹) et que souligne aussi David Trueba, à la vue du même portrait : « —Joder— se asombró David, es un niño³⁰ », ce qui tend à atténuer la responsabilité du personnage, la portée de ses actes dans la guerre, au côté des phalangistes.

La présence du portrait photographique redouble celle du portrait écrit et s'offre comme véritable procédé démarcatif. Au chapitre 2, le narrateur hétérodiégétique brosse un nouveau portrait physique de Manuel Mena, alors enfant, à partir d'une photo de classe, reproduite là encore au sein du texte³¹. Cette photographie sera évoquée à nouveau au chapitre 5, lors de l'interview filmée par Trueba entre le narrateur Cercas et Antonio Ruiz Barrado surnommé « Le Tondeur » (« El Pelaor ») et considéré comme l'un des derniers témoins ayant

26 *Ibid.*, p. 116.

27 Sur ces concepts, voir Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 47-51.

28 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 25.

30 *Ibid.*, p. 53.

31 *Ibid.*, p. 34-36.

connu Manuel Mena. Censée déclencher le souvenir et donc l'acte de parole, la photo va donner lieu, en réalité, à une sorte de portrait en creux de Manuel Mena supplanté par un autre portrait : celui du père du « Tondeur », que les franquistes vinrent chercher chez lui, un soir, à l'heure du dîner en famille, pour l'exécuter.

II. CONSTRUCTION KALÉIDOSCOPIQUE DE LA FIGURE DE MANUEL MENA : UN PERSONNAGE AUX MULTIPLES PORTRAITS

Dans un second temps, nous nous penchons sur cette construction multifacétisée, *polyphonique*, — pour reprendre la terminologie bakhtinienne —, de la figure de Manuel Mena, qui prend appui sur différents types de témoignages écrits, oraux, visuels, sur des documents officiels, mais aussi personnels, sur un ensemble de récits et d'archives, d'éléments tissés entre eux, participant à l'élaboration d'un portrait plus nuancé et contrasté du personnage. L'œuvre palimpseste se présente comme une enquête menée par le narrateur Cercas, à la manière de *Soldados de Salamina*, mais complétée ici par une autre approche, informative, provenant de la seconde instance narrative, de la voix de l'historien (soulignons, au passage, que l'auteur s'amuse aussi de cette écriture prétendument objective). Même si le narrateur hétérodiégétique se focalise surtout sur la biographie de Manuel Mena, il en donne également des portraits successifs qui s'inscrivent dans un continuum temporel. Quant au narrateur autodiégétique, il sera plus enclin à en restituer divers portraits en fonction des témoignages recueillis, mais il pourra lui aussi prendre en compte une forme de portrait biographique. Robert Dion et Mahigan Lepage ont montré dans *Portraits biographiques* « comment la biographie tend à traduire la fluidité [du sujet] dans la narration alors que le portrait tend à en produire la fixité dans la représentation³² ». Il est à rappeler également, comme le souligne Jean Starobinski, que « La biographie

32 Robert DION et Mahigan LEPAGE (études réunies et présentées par), *Portraits biographiques*. La Licorne n°84. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, quatrième de couverture. Voir aussi l'avant-propos, p. 7-10.

n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement³³ ».

C'est d'abord un portrait dichotomique qui nous est brossé de Manuel Mena dès l'*incipit* avec, d'une part, la vision dithyrambique et mythique de la mère du narrateur, profondément ancrée dans le passé et, d'autre part, un regard critique, distancié, marqué par les leçons de l'histoire, celui de Javier Cercas, qui voit en premier lieu chez cet aïeul l'incarnation de l'anti-héros, l'anti-figure républicaine. Cette vision sera nuancée par le regard de David Trueba nous rappelant que les humains ne sont pas omniscients et qu'il est donc difficile de les juger *a posteriori* :

Porque no somos omniscientes. Porque no lo sabemos todo. Hace casi ochenta años de la guerra, y tú y yo tenemos más de cuarenta, así que para nosotros está chupado saber que la causa por la que murió Manuel Mena era injusta. Pero ¿era tan fácil saberlo para él, que entonces no pasaba de ser un chavalito, que no tenía la perspectiva del tiempo y no sabía lo que pasaría después [...]?³⁴

Au fil du roman, au travers des différents témoignages avant tout oraux recueillis par les deux instances narratives du récit, transparaît l'ambivalence du personnage, sa complexité, au-delà de la dualité initiale qui faisait de lui un héros ou un anti-héros. C'est un véritable tissu de discours — discours narrativisés, discours directs et indirects, d'une part, monologue intérieur, d'autre part —, tous entremêlés, entre histoire, fiction et légende, qui créent la figure de Manuel Mena, faisant écho au « portrait *parlé*³⁵ » pointé par Philippe Hamon. Par ailleurs, cette prégnance de l'oralité dans le roman espagnol mémoriel contemporain a été étudiée en particulier par Mariela Paula Sánchez dans *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea*³⁶. Les entretiens que le narrateur écrivain

33 Jean STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*. In : *Poétique*, n°3, Seuil, 1970, p. 257.

34 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 128.

35 Philippe HAMON, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 151. Voir *Supra*.

36 Mariela Paula SÁNCHEZ, *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2012.

mène, au fil des chapitres, avec celles et ceux qui ont pu côtoyer Manuel Mena au cours de leur existence rendent le portrait plus vivant. Le narrateur, « retranscripteur » de cet ensemble, semble se dissoudre dans cette voix collective, ce qui donne l'impression d'une plus grande objectivité à l'égard du sujet. Quant au narrateur historien, il prendra appui non seulement sur des documents d'archive, mais aussi sur des sources écrites et orales provenant de la famille de Javier Cercas et de Cercas lui-même, ce qui tend à redoubler certains discours.

Les termes quelque peu antinomiques employés pour évoquer Manuel Mena sont à retenir, ils servent à dépeindre l'ambivalence caractéristique du personnage :

La imagen es nítida, unánime y contrastada; también es bifronte: por un lado, la imagen cordial de un chico inquieto, alegre, extrovertido, espabilado y gozosamente irresponsable, que se llevaba bien con su madre y sus hermanos y sabía hacerse querer por sus amigos; por otro, la imagen desabrida de un benjamín malcriado de familia numerosa, con un egoísmo sin freno, un orgullo lindante con la soberbia y una propensión no reprimida a los estallidos de mal genio³⁷.

Parmi les interviewés, se retrouvent des témoins directs et indirects, ceux qui appartiennent au cercle familial, et ceux qui lui sont étrangers. Citons, entre autres, selon l'ordre chronologique du récit, la tante de Cercas, Francisca Alonso, et María Arias, qui étaient en classe avec Manuel Mena, puis Antonio Ruiz Barrado, « El Pelaor », son voisin et ami d'enfance, le garde civil à la retraite, Francisco Cabrera, le cousin, Alejandro Cercas, dirigeant socialiste, ainsi que l'un de ses amis, Manolo Amarilla, en possession de notes manuscrites de Mena tout imprégnées des discours de José Antonio Primo de Rivera et de l'hymne phalangiste. Viendront ensuite l'oncle Alejandro qui restituera au narrateur les dernières paroles de Mena qui lui furent rapportées — à savoir, que ce dernier ne souhaitait plus retourner à la guerre, mais qu'il se sacrifiait pour épargner son frère Antonio — et enfin, Antoni Cortés, grand connaisseur de l'histoire de Boj, ainsi que

37 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 31.

sa mère, informateurs privilégiés qui conduiront le narrateur, à la fin de son périple, à l'hôpital de fortune où mourut Manuel Mena.

Par ailleurs, dans les passages pris en charge par le narrateur hétérodiégétique, défilent plusieurs portraits de Manuel Mena : le portrait de l'enfant et adolescent arrogant et mal élevé d'une famille de patriciens, puis celui de l'élève studieux appelé à réaliser de brillantes études à Cáceres, le portrait du soldat et du héros franquiste d'Ibahernando qui donna son nom à l'une des rues de son village, mais aussi ce portrait contrasté du jeune homme fougueux et belliqueux au début de la guerre et du vétéran désabusé qu'il était devenu deux ans plus tard : « Por entonces, a sus diecinueve años, Manuel Mena era ya un veterano de guerra³⁸ », « [...] aquel Manuel Mena era (o le pareció) un hombre humilde, melancólico, solitario y replegado en sí mismo, en el que no quedaba ni rostro del entusiasmo de los primeros días de la guerra [...]»³⁹.

À ces portraits, il conviendrait d'ajouter ceux qui participent de l'autoréférentialité et de la métatextualité du récit et qui contribuent, eux aussi, à un autre niveau de la diégèse, à la construction de ce personnage kaléidoscopique. C'est ainsi sous le signe d'Achille de l'*Iliade*, d'abord, puis de l'*Odyssée* que se place l'évocation de Manuel Mena. En effet, le narrateur comprend à quel point la mort de ce jeune oncle au combat a constitué, pour sa mère, l'incarnation du héros Achille et le paradigme de cette mort belle et glorieuse que les Grecs nommaient *kalos thanatos*. L'*Odyssée*, en revanche, offre un tout autre visage du héros désabusé devenu un monarque au royaume des morts. Dans ce tissu intertextuel, se dessine le portrait du protagoniste, entre références mythologiques (à Achille, mais aussi à Ulysse) et références littéraires, entre autres, aux personnages de Kafka, au jeune lieutenant, Giovanni Drogo, dans *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati, au héros Esterházy de la nouvelle de l'écrivain serbe, Danilo Kiš, *Il est glorieux de mourir pour la patrie*. La construction du personnage de Mena se nourrit aussi de références filmiques (citons *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni) et picturales, notamment de cette approche dichotomique de la guerre

38 *Ibid.*, p. 226.

39 *Ibid.*

en peinture ; perçue comme sublime et solennelle chez Vélasquez (*La rendición de Breda*), la représentation de la guerre n'est plus que barbarie et déshumanisation chez Goya (*Los fusilamientos del 3 de mayo, Los desastres de la guerra*⁴⁰).

III. D'UN PORTRAIT À L'AUTRE : DU PORTRAIT DE MANUEL MENA AU PORTRAIT DE BLANCA MENA ET À L'AUTO PORTRAIT DE JAVIER CERCAS

Si l'ensemble du roman semble se cristalliser autour du portrait polymorphe de Manuel Mena, s'esquissent en réalité en filigrane, tout au long de l'œuvre, deux autres portraits complémentaires : celui de la mère de Cercas, Blanca Mena, et celui de Cercas lui-même. Cet ouvrage est dédié à la mère de l'écrivain, comme nous l'apprend le paratexte auctorial, car c'est autant pour elle que pour lui-même qu'il finit par l'écrire après l'avoir maintes fois rejeté, percevant d'abord cet héritage comme une condamnation honteuse et préférant le déni. Écrire sur Manuel Mena, c'était en quelque sorte, d'après lui, exaucer le vœu secret de sa mère, accomplir ce destin dans lequel elle semblait l'avoir enfermé en voulant qu'il se montre à la hauteur de son grand-oncle et digne de son nom de famille et de sa lignée patricienne d'Ibahernando. Comme il le réitère dans le roman, il pensait même que sa vocation d'écrivain était née de cette rébellion face à sa mère, pour pouvoir s'écrire lui-même et ne pas être raconté par cette dernière, comme elle l'avait fait pour son oncle. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre, dans l'*explicit*, alors qu'il se retrouve dans la pièce où mourut son grand-oncle, à Bot, qu'il fait l'expérience d'une véritable révélation. Il comprend que, consciemment ou non, sa mère avait imposé sa volonté et qu'elle l'avait conduit à devenir écrivain pour qu'il ne soit pas un autre Achille et qu'il puisse écrire un jour l'histoire de Manuel Mena, car il en était l'unique dépositaire et que seule l'écriture de cette histoire pourrait le libérer de ce poids mortifère de la honte et de la culpabilité⁴¹. C'est aussi par le biais de cette œuvre qu'il pourrait révéler à sa mère une autre vérité sur

40 Les œuvres de Vélasquez et de Goya sont citées dans le texte. *Ibid.*, p. 123.

41 *Ibid.*, p. 272-274.

cet aïeul, au-delà de celle constituée par la légende et l'affabulation, l'histoire d'un triple perdant déguisé en vainqueur :

Manuel Mena había perdido la guerra tres veces: la primera, porque lo había perdido todo en la guerra, incluida la vida; la segunda, porque lo había perdido por una causa que no era la suya sino la de otros, porque en la guerra no había defendido sus propios intereses sino los intereses de otros; la tercera, porque lo había perdido todo por una mala causa [...] ⁴².

Par ailleurs, le portrait que le narrateur Cercas brosse de Blanca Mena est marqué par l'ambivalence : à la tendresse et à l'amour qu'il voue à sa mère, héroïne secrète de son roman, se mêle, comme nous l'avons vu, une certaine critique. Dans ce portrait, deux éléments sont mis en exergue : le premier a trait à l'émigration ; sa mère étant toujours restée étroitement liée à son passé de patricienne dans son village d'Estrémadure et n'ayant jamais réussi à s'intégrer à la Catalogne. Le deuxième élément concerne la vieillesse du personnage et son obsession pour sa maison d'Ibahernando, dont elle craint la vente après sa mort.

Tracer le portrait de sa famille, en particulier de son grand-oncle et de sa mère qui y était profondément attachée, c'est en définitive pour le narrateur autodiégétique, Javier Cercas, écrire également sa propre histoire, ce qui lui apparaît comme une révélation dans le dernier chapitre du roman, où il accepte enfin cet héritage et le fait sien :

[...] y en ese momento pensé que hay mil formas de contar una historia, pero sólo una buena, y vi o creí ver, con una claridad de mediodía sin sombra de nubes, cuál era la forma de contar la historia de Manuel Mena. Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia [...] ⁴³.

Il en devient responsable au sens arendtien du terme, comme lui-même le fait remarquer dans l'épilogue : « [...] pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé,

⁴² *Ibid.*, p. 270.

⁴³ *Ibid.*, p. 273.

pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas [...]»⁴⁴. Il s'agit donc pour lui de se raconter, de s'écrire (« [...] escribirme a mí mismo [...]»⁴⁵), entre le genre de « l'autobiographie » plus ou moins fictionnalisée dans lequel il s'inscrit, dans une perspective diachronique, en rétablissant le lien entre son ascendance et sa descendance, et l'autoportrait, puisqu'il brosse un portrait de lui-même à une période donnée de sa vie, comme « matière de son livre », pour reprendre la formule de Montaigne. Il n'est pas anodin que l'auteur-narrateur envisage de prendre en charge cette écriture pesante, alors que lui-même a atteint une certaine maturité, qu'il a fait le deuil du père et s'apprête aussi à la disparition prochaine de sa mère. Par ailleurs, son fils et son neveu Nestor, à peu près du même âge que Manuel Mena au moment de sa mort, éveillent en lui son souvenir, et c'est aussi pour eux qu'il se doit de percer ce secret, répondant à un devoir de mémoire.

Dans le dernier chapitre épiphanique du roman, le narrateur nous fait part de son expérience corporelle dans laquelle il saisit le sens profond de la généalogie, de l'héritage et de la transmission. Il comprend qu'il ne peut renier plus longtemps ses aïeux, car ces derniers, et notamment Manuel Mena, vivent en lui, dans sa chair⁴⁶, qu'il le veuille ou non, et qu'il n'est lui-même qu'un maillon de cette chaîne infinie :

Comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía, que sus errores y sus responsabilidades y su culpa y su vergüenza y su miseria y su muerte y sus derrotas y su espanto y su suciedad y sus lágrimas y su sacrificio y su pasión y su deshonor eran los míos porque yo era él como era mi madre y mi madre y mi abuelo Paco y mi bisabuela Carolina, del mismo modo que era todos los antepasados que confluyen en mi presente [...] igual que todas las sangres que desembocan en mi sangre [...]»⁴⁷.

44 *Ibid.*, p. 277.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 280 : « [...] con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mí, integrados en mí, con toda su carne y su sangre y sus huesos convertidos en mis huesos y mi sangre y mi carne [...] ».

47 *Ibid.*, p. 280-281.

CONCLUSION

Au terme de sa quête ou de son enquête, tel un parcours initiatique, le narrateur Cercas, double de l'auteur, parvient à saisir dans toute sa complexité la personnalité de cet aïeul qui fut longtemps pour lui sujet de honte et de culpabilité. Cette myriade de portraits constituant la figure de Manuel Mena a été assimilée pour faire partie intégrante de lui-même, dans un rapport de spécularité. Comme le rappelait avec force Juan Marsé : « Ciertamente un escritor no es nada sin imaginación, pero tampoco sin memoria, sea esta personal o colectiva [...]. No hay literatura sin memoria⁴⁸ ».

C'est aussi ce combat que mène Cercas contre l'oubli, contre la *desmemoria*, la mémoire manipulée ou amputée, que celle-ci soit familiale, collective ou historique. Face à la mémoire volatile des hommes, comme le souligne l'auteur⁴⁹, il faut en appeler à l'écriture, garante du souvenir, arme et exutoire, et nous ne pouvons que terminer par ces propos si justes de l'écrivain hispano-uruguayen, Fernando Aínsa, qui prennent aujourd'hui une résonance particulière : « [...] pour demeurer, les souvenirs doivent se fixer dans la parole écrite. Le texte en est le meilleur gardien. D'où l'importance de l'écriture comme geste pour conjurer la peur, comme arme pour exorciser les craintes et les angoisses et déterrer le silence⁵⁰ ».

48 Juan MARSÉ, «Discurso Juan Marsé, Premio Cervantes, 2008». <<https://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-marse-premio-cervantes-2008/1035186.shtml>> [consulté le 29 mai 2022].

49 Javier CERCAS, *El monarca de las sombras*, op. cit., p. 20, p. 268, p. 280.

50 Fernando AÍNSA, « Les gardiens de la mémoire », *Amerika*, 3, 2010. Texte traduit par Marie Audran. URL : <<http://journals.openedition.org/amerika/1708>> [consulté le 28 mai 2022].

PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT

DANS LA FICTION ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

Le portrait et l'autoportrait sont des éléments constitutifs de la fiction et de la mise en place des personnages. Ils peuvent donner à voir ou laisser une part d'ombre, et, tout en s'offrant comme une copie de la réalité, ils sont aussi un instrument de manipulation de celle-ci. Aussi les chercheurs de la NEC+ se sont-ils interrogés sur la place qu'occupe le portrait ou l'autoportrait dans le vaste champ de la fiction narrative qui s'est développé en Espagne depuis l'aube du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

En se basant sur un large éventail d'écrivains (Javier Moro, Emilia Pardo Bazán, Vicente Luis Mora, Javier Cercas, Mario Cuenca Sandoval, Alfons Cervera, Belén Gopegui, Sara Mesa, Antonio Altarriba et Keko, Gustavo Martín Garzo, Fernando Aramburu, Javier Marías, Soledad Puértolas), les auteurs des quinze études de ce volume ont tenté de répondre aux multiples questions que suscite l'art de peindre l'autre ou de se peindre : sert-il de base à un récit centré sur un personnage ? Permet-il de dresser un portrait de la société dans laquelle s'inscrivent les personnages ? S'agissant de l'autoportrait, la relation avec sa propre image est-elle transcendée par l'écriture ? Portrait et autoportrait ne sont-ils pas intimement liés ?

Toutes ces études prennent appui sur la conférence de Philippe Merlo-Morat qui souligne les liens existant entre le portrait pictural et le portrait littéraire, ainsi que sur le riche dialogue entre Alfons Cervera et Marie Gourgues.

ISBN : 978-2-36783-237-1

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.fr