



HAL
open science

L'histoire espagnole récente au prisme de l'archive dans la littérature espagnole actuelle : l'exemple d'Anatomie d'un instant de Javier Cercas

Lucas Merlos

► To cite this version:

Lucas Merlos. L'histoire espagnole récente au prisme de l'archive dans la littérature espagnole actuelle : l'exemple d'Anatomie d'un instant de Javier Cercas. Anne Le Guellec-Minel. La mémoire face à l'Histoire. Traces, effacement, réinscriptions, Presses universitaires de Rennes, 2019, 9782753576247. hal-03999080

HAL Id: hal-03999080

<https://hal.science/hal-03999080>

Submitted on 25 Mar 2023

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.

L'histoire espagnole récente au prisme de l'archive dans la littérature espagnole actuelle : l'exemple d'*Anatomie d'un instant* de Javier Cercas

Lucas Merlos

Université Grenoble Alpes – ILCEA4

L'Espagne démocratique est devenue le lieu d'un débat mémoriel particulièrement actif depuis près de deux décennies, dont on situe l'origine en 1996 avec l'alternance qui a vu l'accession au pouvoir du Parti populaire (PP). Depuis lors, un débat public actif se joue autour de la question de la place de la mémoire des vaincus dans la société espagnole actuelle. En réalité c'est bien souvent le processus de la Transition, autrefois perçu comme exemplaire par la plupart des observateurs tant en Espagne qu'hors de ses frontières, qui est aussi questionné.

Bon nombre d'Espagnols regardent à présent avec défiance le postfranquisme immédiat, et notamment la loi d'amnistie d'octobre 1977 à l'époque votée non seulement par le parti majoritaire classé au centre, l'Union du centre démocratique (UCD), composé en grande partie d'anciens franquistes à l'image d'Adolfo Suárez, mais aussi par le Parti communiste espagnol (PCE) de Santiago Carrillo. La Transition est ainsi perçue par bon nombre comme un pacte d'oubli, un pacte du silence, ou encore comme une amnésie collective. Il s'agit là d'un débat toujours très vif, que certains associent à une « hypermnésie¹ », et qui se tient dans un grand nombre d'arènes. Outre qu'il a été un débat exploité par les partis politiques, ce qui a notamment amené le Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE) à promouvoir la loi dite de la mémoire historique – finalement votée en décembre 2007 –, il a en très grande partie émané de la société civile, avec notamment l'association d'Emilio Silva pour la « récupération de la mémoire historique » qui procède dès l'an 2000 à l'ouverture de fosses communes où bon nombre de restes des vaincus demeurent enterrés à ce jour. Les intellectuels ont participé et participent encore activement au débat, les historiens d'abord, mais aussi les écrivains au moyen, notamment, d'une production littéraire tournée vers la mise en texte du passé récent de l'Espagne, et notamment le « roman de la mémoire », traditionnellement associé au roman sur la guerre civile² et à la période du franquisme.

Dans cette production, beaucoup ont remarqué l'émergence d'un « goût de l'archive³ » de plus en plus prégnant, l'apparition de « fictions documentaires⁴ » ou de « fictions d'archives⁵ » dans lesquelles est mis en scène le document d'archive au sens le plus large du terme, dans des modalités diverses dont beaucoup restent à déterminer. Par mise en scène, nous nous référons à toute forme de représentation de l'archive au sein du roman. Ces formes peuvent aller de l'hétérogénéité sémiotique que suppose l'insertion de fac-similés, de

¹ Voir, par exemple, Stéphane MICHONNEAU, « Espagne. Les fantômes de la guerre civile et du franquisme », *Grande Europe* n° 6, mars 2009.

² Maryse Bertrand-Muñoz comptabilise environ 200 romans de ce type pour la période 1995-2007, soit une recrudescence majeure en comparaison avec les années 1985-1995 durant lesquelles cette thématique a été bien moins abordée (Cf. Maryse BERTRAND-MUÑOZ, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie » in Danielle CORRADO (éd.), *La guerre d'Espagne en héritage*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 31).

³ Selon l'expression d'Arlette FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1989.

⁴ Jean-François CARCELEN, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa » in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELEN, Georges TYRAS et Fernando Valls (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011.

⁵ Agnès DELAGE, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », article à paraître.

photographies ou d'illustrations diverses, jusqu'à des mises en texte sous forme de motif structurant par exemple. Il convient bien de préciser que la présence de l'archive dans la littérature espagnole actuelle ne se limite pas aux textes revenant sur l'histoire récente espagnole – la littérature dite « mutante » l'illustre bien⁶ –, pour autant il semble qu'il y ait un rapport privilégié entre ces deux pôles. Ainsi, le roman de la mémoire cherche bien souvent à représenter ou même à (re)construire une mémoire collective, majoritairement celle du camp républicain, et elle trouve dans le recours à l'archive une ressource précieuse, notamment de par sa valeur de preuve documentaire et son « effet de réel » particulièrement poignant et à même de venir concurrencer les discours historiographiques. Écrire sur l'histoire depuis une fiction dont le statut est lui-même questionné et bien souvent éprouvé, c'est jouer avec les frontières : celles du réel et du fictif, mais aussi, dans le cas présent, des genres historiques et romanesques. Ce retour au réel par le détour d'un réalisme documentaire signifie peut-être aussi le retour de l'écrivain dans la cité, un écrivain engagé qui non seulement écrit depuis le présent mais aussi sur son présent, et non pas seulement sur le passé récent de l'Espagne⁷.

Il ne s'agira pas ici de dresser un panorama exhaustif de la présence de l'archive dans le roman espagnol contemporain, ni même d'en dresser la généalogie. Nous proposerons au contraire une analyse plus poussée d'un seul de ces textes hybrides, à savoir *Anatomie d'un instant*⁸ de Javier Cercas, publié en 2009 en Espagne et justement consacré à la Transition et à un de ses moments les plus dramatiques : la tentative de coup d'État du 23 février 1981. Cet écrivain, on le sait, a fait date avec la publication de *Soldados de Salamina*⁹ en 2001 en Espagne : ce roman exploitait à plein la frontière rendue en apparence poreuse entre la fiction et le réel, par le biais du recours à l'archive et à la mise en scène du témoignage notamment.

La quatrième de couverture de l'édition espagnole d'*Anatomie d'un instant* insiste sur le mélange des genres tout en refusant le statut d'œuvre fictionnelle : « Ce livre est un essai en forme de chronique ou une chronique en forme d'essai. Ce livre n'est pas une fiction ». Quelques lignes plus bas, la présentation de l'ouvrage se conclut sur deux phrases lapidaires : « Ce livre est un livre inclassable. Un livre unique¹⁰ » (nous traduisons). On le voit, c'est donc un ouvrage extrêmement hybride que prétend nous livrer l'écrivain espagnol. Nous nous efforcerons de montrer que ce livre est bien un roman et que l'archive y joue un rôle charnière en ce sens qu'elle participe d'un dispositif textuel mais aussi pictural/scénographique visant à faire tendre le texte vers une factualité revendiquée tout en faisant l'objet d'usages variés qui contribuent à maintenir le texte dans la fiction.

I. Un récit placé sous le signe du paradoxe : un pacte de lecture ambigu

L'ouvrage porte sur la tentative de coup d'État du 23 février 1981 au cours de laquelle la renaissance démocratique espagnole a été sérieusement mise en péril par certains secteurs de l'armée. Ce soir-là, une troupe de gardes civils sous le commandement du lieutenant-colonel

⁶ Cf. Alice PANTEL, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2012 (inédit).

⁷ Cette idée est notamment soutenue par Christine DI BENEDETTO, « Roman historique et Histoire dans le roman », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 15, 2008, <http://narratologie.revues.org/767>, page consultée le 15 novembre 2013.

⁸ Javier CERCAS, *Anatomie d'un instant*, traduit de l'espagnol par Élisabeth BEYER et Aleksandar GRUJICIC, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2013. Les citations en français sont tirées, sauf mention contraire, de cette édition. Celles en langue espagnole placées en note de pied de page sont tirées de Javier CERCAS, *Anatomía de un instante*, Barcelone, Mondadori, coll. « Debolsillo », 2010.

⁹ Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets Editores, coll. « Andanzas », 2001. Édition française : Javier CERCAS, *Les soldats de Salamina*, traduit de l'espagnol par Élisabeth BEYER et Aleksandar GRUJICIC, Arles, Actes Sud, 2002.

¹⁰ « Este libro es un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo. Este libro no es una ficción. [...] Este libro es un libro inclasificable. Un libro único ».

Antonio Tejero fait irruption dans le Congrès des députés et interrompt le vote par lequel un nouveau président du gouvernement devait être élu. Fait exceptionnel, les caméras de télévision captent alors un peu plus de la première demi-heure du coup d'État à l'insu des putschistes. À partir de là s'ensuit une longue prise d'otage de l'ensemble des députés qui ne prendra fin que le lendemain matin. Le titre du livre, *Anatomie d'un instant*, est programmatique : Javier Cercas se concentre en réalité sur un moment qu'il érige en point nodal de sa narration, un instant de grâce durant lequel Adolfo Suárez, président du gouvernement démissionnaire, trouve le courage de ne pas se jeter à terre alors même que les gardes civils font feu en direction du plafond, peu après leur entrée dans l'hémicycle. L'écrivain estime ce moment central au point d'y voir un symbole de ce qu'est le 23 février 1981 dans toute sa complexité. Le titre du livre est aussi programmatique sur un plan formel : dès son seuil, le roman se place sous le signe du paradoxe avec cet oxymore de l'« anatomie d'un instant », la dissection nécessairement longue et patiente que suppose une anatomie étant ici associée à la fugacité et à l'éphémère.

On peut parler d'une manière générale d'une écriture du paradoxe tant ce procédé est récurrent dans l'œuvre. Il est d'ailleurs révélateur que le personnage central du livre, Adolfo Suárez, soit décrit en ces termes par Cercas : « Suárez démissionna comme président du gouvernement pour se légitimer en tant que président du gouvernement. C'est un paradoxe, mais Suárez est un personnage paradoxal¹¹ » (p. 171). Cette pratique a sans doute à voir avec le statut générique problématique de l'œuvre. Dans le prologue nommé « épilogue d'un roman » – et on retrouve, une fois de plus, ce goût pour les dichotomies saisissantes qui parcourent l'ensemble du livre – Javier Cercas retrace la généalogie de l'écriture d'*Anatomie d'un instant* tout en posant le dilemme entre un roman qui viendrait transcender le réel et créer une nouvelle cohérence, d'une part, et un récit factuel rigoureux mais néanmoins littéraire, d'autre part. Ce faisant, il établit une première opposition entre le roman, « un genre qui n'a pas à se justifier face à la réalité, mais uniquement face à lui-même » (p. 19)¹² et le récit factuel qui s'ancre, avant tout, dans le réel. Notre auteur est poursuivi par ce tiraillement jusque dans la phase de documentation qui se trouve marquée, dit-il, par de très fréquents visionnages de l'enregistrement vidéo de l'entrée de Tejero et ses hommes dans le Congrès des députés : « [je] revenais sans arrêt sur l'enregistrement du Congrès pris d'assaut – comme si ces images cachaient dans leur transparence la clé secrète du coup d'État¹³ » (p. 21). On le voit, c'est donc le registre d'une réelle fascination qui est ici convoqué. La fin du prologue est traversée par ce qu'il présente comme une résolution de ces tensions contraires, laquelle s'apparente pourtant à un nouveau paradoxe : Javier Cercas déclare avoir abdiqué face à une réalité complexe et s'être tourné vers l'écriture d'un ouvrage qui « même s'il n'est pas un livre d'histoire [...], il ne renonce pas entièrement à être lu comme tel » (pp. 23-24) et qui « même s'il n'est pas un roman, il ne renonce pas entièrement à être lu comme tel¹⁴ » (p. 24).

¹¹ « Suárez dimitió como presidente del gobierno para legitimarse como presidente de gobierno. Es una paradoja pero Suárez es un personaje paradójico » (p. 152).

¹² « un género que no responde ante la realidad, sino sólo ante sí mismo » (p. 22). On retrouve là l'idée d'une forme de clôture du texte où la dimension autotélique primerait. Le structuralisme de Roland Barthes et la revue *Poétique* ont été pour beaucoup dans l'émergence de cette conception de l'œuvre littéraire comme autoréférentielle (Cf. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1998, pp. 111-162). La postmodernité littéraire a fait un usage très généreux des recours à la métanarrativité, à l'instar de ce que fait justement Cercas dans son prologue et son épilogue à *Anatomía de un instante*.

¹³ « una y otra vez volvía sobre la grabación del asalto al Congreso –como si esas imágenes escondieran en su transparencia la clave secreta del golpe » (p. 23).

¹⁴ « aunque no sea un libro de historia [...] no renunci[a] del todo a ser leído como un libro de historia » (pp. 24-25) ; « aunque no sea una novela, no renunci[a] del todo a ser leído como una novela » (p. 25).

Cette hybridité générique revendiquée dans les dernières lignes constitue en fait, selon nous, un concept impossible à mettre en pratique. Le roman, espace privilégié du singulier et du subjectif, peut difficilement s'accorder avec l'histoire, un discours tendant vers l'objectivité et la prise en compte du collectif¹⁵. Cette alliance impossible des contraires est soulignée par Cercas lui-même lorsqu'il décrit son rapport au passé : d'une part, l'écrivain se propose d'écrire les événements « comme si personne ne les avait racontés avant [lui] ou comme si personne ne se les rappelait plus¹⁶ » (p. 24), donc de se placer à distance de son sujet alors qu'il n'a eu de cesse de montrer dans le prologue sa fascination face à la complexité du 23-F – et notamment pour sa trace la plus évidente, l'archive vidéo – et sa méfiance initiale à l'égard d'Adolfo Suárez ; d'autre part, il souhaite raconter les événements « tel un chroniqueur de l'Antiquité ou celui d'un avenir lointain¹⁷ » (p. 23), or la chronique est un genre qui a bien souvent servi au Moyen-Âge à produire des discours historiques peu rigoureux et politiquement engagés au service des puissants, notamment dans la péninsule ibérique¹⁸. Concernant l'objectivité dénotée par le motif de la mise à distance, autant dire d'emblée qu'elle se trouve clairement contrecarrée, tout au long du récit, par une très forte présence du « je » du narrateur, par un grand nombre de conjectures assumées par ce même narrateur dans sa subjectivité pleine et entière ainsi que par des prises de position sans ambages, à l'image par exemple du désaccord clairement affiché de Javier Cercas avec le concept de « pacte d'oubli » qu'il conteste en se basant sur les dires de l'historien Santos Juliá : « Un stéréotype historiographique prétend que le passage de la dictature à la démocratie en Espagne fut possible grâce à un pacte d'oubli. C'est un mensonge [...] »¹⁹ (Nous traduisons).

Dans le reste du roman, c'est l'impossibilité d'un pacte de lecture mixte²⁰ qui va se faire jour et c'est notamment au travers des usages de l'archive que la forme romanesque se manifeste. De manière paradoxale, c'est aussi l'archive qui permet de maintenir l'illusion d'un texte factuel et objectif. Ainsi, l'archive mise en scène dans le corps du texte semble, dans un premier temps, placée par Javier Cercas comme garante de l'authenticité de ses dires. Pourtant, il s'agit bien d'une scénographie qui fait en partie écran entre le statut romanesque du texte et le lecteur. C'est donc à une lecture fictionnelle de quelques unes de ces archives que je veux procéder. Pour ce faire, je distinguerai les deux formes principales de manifestation de l'archive dans le roman : d'une part, les sources documentaires citées en notes et leurs rapports à la diégèse ; d'autre part, l'archive mise en scène dans le texte. Par souci de simplification terminologique, l'« archive » sera ici entendue dans un sens large : tout usage de sources présentées comme documentaires sous des formes aussi multiples que le

¹⁵ Dorrit Cohn, notamment, attribue à l'Histoire, comme discipline, un champ d'étude tourné vers « l'humanité au pluriel plutôt qu'au singulier », ce qui la place à l'échelle des « sociétés entières ». D'où l'idée que la biographie constitue un « genre historique mineur ». La fiction quant à elle privilégie « la vie d'individus isolés et plus ou moins singuliers » (Cf. Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 35).

¹⁶ « como si nadie los hubiese contado antes o como si nadie los recordase ya » (p. 24).

¹⁷ « como los contaría un cronista de la antigüedad o un cronista de un futuro remoto » (p. 25).

¹⁸ Un exemple bien connu dans la littérature médiévale espagnole est celui du *Victorial* de Díez de Games qui mêle chronique et discours hagiographique (Cf. Ghislaine FOURNES, « Entre mythe et histoire : *Le roman de Brutus et Dorothee* dans le *Victorial* de Gutierre Díaz de Games (1436) », *e-Spania*, mis en ligne le 15 juin 2013, <http://e-spania.revues.org/22452>, consulté le 12 novembre 2013).

¹⁹ « Un cliché historiográfico afirma que el cambio de la dictadura a la democracia en España fue posible gracias a un pacto de olvido. Es mentira [...] » (pp. 108 – 110).

²⁰ Dorrit Cohn considère à ce propos qu'il ne saurait y avoir de gradation dans les rapports entre texte de fiction et texte factuel, autrement dit le lecteur se positionne nécessairement sur un de ces deux pôles et ne peut donc accepter une lecture pendulaire du fait de « modes discursifs spécifiques » qui implique que la fiction et l'histoire « sont séparées par une différence de nature et pas seulement de degré » (Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 186).

livre d'histoire, le témoignage, la coupure de presse – autrement dit, tout ce qui relèverait de la preuve documentaire en régime factuel.

II. Les sources documentaires et leurs lacunes

Le problème de l'appareil de notes disposé en fin de volume, du moins dans son édition espagnole – qui diffère de la traduction française dans laquelle des renvois sont inclus dans le corps même du texte –, est qu'elles ne sont pas aisément manipulables puisqu'il n'y a pas de renvois depuis le corps du texte et qu'il faut donc au lecteur systématiquement compulser les dernières pages du livre afin de vérifier les sources de l'auteur. En d'autres termes, il s'agit d'un appareil de notes construit de manière à ne pas être consulté ou du moins à pousser le lecteur à ne pas le consulter de manière méthodique, comme s'il s'agissait de mieux dissimuler le deuxième écueil qui apparaît en procédant à une vérification systématique des notes : leur caractère lacunaire.

En réalité, ce caractère lacunaire est déclaré par l'auteur lui-même lorsqu'il précise que les notes proposées « n'ont d'autre but que de spécifier la provenance des citations et, exceptionnellement, d'apporter quelques éclaircissements sur *des aspects particulièrement douteux ou polémiques*²¹ » (p. 508, nous soulignons). Cet avertissement n'est pourtant pas placé en tête de l'appareil de notes mais dans le paragraphe de présentation de la bibliographie, comme s'il s'agissait de mieux dissimuler ce caractère lacunaire. Dans ce même paragraphe, Javier Cercas précise que nombre d'informations proviennent d'entrevues avec des témoins et des acteurs du coup d'État, mais aucune note ne vient jamais préciser leur identité et il n'est indiqué que très exceptionnellement dans le texte que l'information provient de tel ou tel témoin. De nombreuses informations sont ainsi égrenées sans qu'il soit possible d'en connaître la source, et l'aspect « douteux » ou « polémique » des affirmations et des données proposées relève de manière générale d'un choix arbitraire de l'auteur. Par exemple, Cercas affirme sans mentionner ses sources que parmi les membres de l'UCD « tous ou presque tous [...] discutent de la manière dont il convient de procéder pour remplacer Suárez sans en passer par les urnes et s'interrogent sur son remplaçant²² » (p. 80). Un jugement aussi absolu et péremptoire, même très légèrement nuancé, ne peut manquer de surprendre le lecteur.

Parfois l'absence de notes est en fait comblée – au moins partiellement – par des informations que le récit livre ultérieurement et que l'auteur avait donc conservées dans le but de créer une tension narrative. Ainsi, Javier Cercas affirme : « dans les mois précédant le coup d'État, Suárez sentait sans doute que la réalité entière conspirait contre lui²³ » (p. 85). Le modalisateur de doute « sans doute » est un tour rhétorique. Ne pas l'employer serait recourir à une focalisation interne que seul un narrateur fictif saurait s'autoriser²⁴ dès lors qu'aucun témoignage direct de Suárez ne vient confirmer cette donnée. Or, au chapitre suivant, Cercas nous informe qu'un rapport est arrivé aux mains de Suárez l'informant des diverses conspirations pour le forcer à quitter le pouvoir, et ce, dès novembre 1980. On peut donc parler ici d'un narrateur indigne de confiance qui subordonne la donnée factuelle à un impératif de narrativité.

²¹ « [Las notas] sólo pretenden especificar la procedencia de las citas y, de forma excepcional, hacer alguna aclaración sobre aspectos particularmente dudosos o conflictivos » (p. 439).

²² « todos o casi todos [...] discuten cómo sustituir a Suárez sin pasar por las urnas y a quién colocar en su lugar » (p. 72).

²³ « en los meses previos al golpe Suárez sentía sin duda que la realidad entera conspiraba contra él » (p. 77).

²⁴ Comme l'a bien montré Käte Hamburger, « La fiction est le seul espace cognitif où le je-origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel » (Cf. Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre CADIOT, Éd. du Seuil, 1987, p. 88).

Ces exemples, parmi d'autres, suffisent à montrer que l'appareil de notes est très largement déficient et qu'on ne saurait dès lors pas lire *Anatomie d'un instant* comme s'il s'agissait d'un ouvrage historique rigoureux. En effet, un texte factuel est censé être vérifiable et dans ce cadre, l'appareil de notes constitue « une zone textuelle qui fait fonction de médiation entre le texte narratif et sa base documentaire extratextuelle²⁵ ». En ce sens, on peut questionner le statut paratextuel de l'appareil de notes qui contribue à jouer en faveur d'un pacte de lecture « sérieux » et factuel alors qu'il dissimule le fait que le lecteur se trouve dans l'impossibilité de vérifier une très grande partie des informations avancées.

Pour autant les béances du récit factuel n'ont de cesse d'être comblées par des procédés fictionnels plus ou moins visibles. Les modalisateurs de conjecture du type « *tal vez* »/« *quizá* » (« peut-être »), « *puede ser que* »/« *posiblemente* » (« il se peut que »), « *es muy probable que* » (« il est très probable que »), « *no digo que sea imposible* » (« je ne dis pas que cela soit impossible ») abondent au point d'être omniprésents dans la quasi-totalité des pages. Ils contribuent à créer un effet de factualité puisqu'ils posent clairement les limites du savoir de l'auteur, ce qui est d'ailleurs propre aussi au discours historiographique qui peut recourir au raisonnement hypothétique²⁶, mais la surabondance de ces marqueurs de factualité crée aussi un effet inverse : celui d'une vaste concaténation d'hypothèses qui rapproche le texte de l'imagination et de la fiction²⁷. L'exercice peut être ardu, à tel point que l'écrivain peut produire des énoncés à la limite du non-sens logique du fait de cette accumulation de modalisateurs de conjecture lorsqu'ils sont associés à des énoncés assertifs, à l'image de la phrase suivante : « *Il est certain* qu'à peine le lieutenant-colonel Tejero eut-il fait irruption dans l'hémicycle, tous – ou presque tous – les députés *durent* le reconnaître²⁸ » (nous traduisons et soulignons).

Néanmoins, d'autres énoncés, ponctuels, usent de focalisations internes sans qu'une source vienne les justifier, et c'est là que la fiction s'énonce avec évidence²⁹. Ainsi, Javier Cercas décrit en ces termes le choix d'Adolfo Suárez de remplacer le général Fernando de Santiago par le général Gutiérrez Mellado pour en faire le numéro deux de son gouvernement : « [Suárez] ne lui avait parlé qu'à quelques occasions, mais il avait la certitude absolue que c'était son homme³⁰ » (p. 128). Et quelques lignes plus loin, Cercas affirme que « à peine occupa-t-il son poste que le général [Gutiérrez Mellado] comprit que ceux qui l'avaient jusqu'alors admiré ou apprécié profiteraient désormais de la moindre opportunité pour s'en prendre à lui³¹ » (p. 116). Dans les deux cas, aucun renvoi de note ne vient donner une source qui permettrait d'étayer ces affirmations et le récit s'en trouve, dès lors, fictionnalisé.

²⁵ Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 177.

²⁶ Paul Ricœur résume ainsi le raisonnement hypothétique en Histoire : il s'agit de combler une lacune dans une série événementielle « par analogie avec un enchaînement semblable mais sans faille dans une autre série » (Cf. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 301).

²⁷ On retrouve ici des pratiques et des effets analogues à l'essai romanesque d'Ignacio MARTINEZ DE PISON, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005 tels que les décrit Jean-François CARCELEN, *op. cit.*, pp. 60-61. Sur la question du rapport à la pratique et au discours de l'historien dans ce roman, on pourra aussi se reporter à Amélie FLORENCHIE, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pison : le discours de la sincérité érigée en 'valeur de la vérité' » in Maria Graciete BESSE et Michel RALLE (coord.), *Les grands récits : miroirs brisés*, Paris, Éd. Indigo et Côté-Femmes, coll. « Indigo », 2010, pp. 307-323.

²⁸ « *Es seguro* que apenas irrumpió el teniente coronel Tejero en el hemiciclo todos o casi todos los diputados *debieron* de reconocerle de inmediato » (p. 40, nous soulignons).

²⁹ Cf. Dorrit COHN, *op. cit.* Voir notamment le chapitre VII.

³⁰ « [Suárez] sólo había hablado con él en un par de ocasiones, pero no tenía ninguna duda de que era su hombre » (p. 114).

³¹ « apenas hubo ocupado su cargo el general [Gutiérrez Mellado] comprendió que quienes hasta entonces lo habían admirado o apreciado aprovecharían en adelante la más mínima oportunidad de arremeter contra él » (p. 116).

III. Esthétique de l'archive et mise en intrigue

Dans le même temps l'archive est mise en scène dans le corps du texte sous deux modalités distinctes. La première consiste en la reproduction visuelle de l'archive, dont on ne compte que deux occurrences dans le roman : dans le premier cas il s'agit d'un fac-similé de la une du journal d'extrême-droite *El Alcázar* en date du 22 février 1981 (p. 53), dans le second Javier Cercas nous donne à voir une photographie de Suárez prise en septembre 1979 sur son siège de président du gouvernement au Congrès (p. 150). Nous y reviendrons. La deuxième grande modalité de la présence de l'archive est plus structurante : chacune des cinq parties du livre est précédée d'un bref chapitre introductif qui consiste en une ekphrasis de l'enregistrement vidéo de la tentative de coup d'État. Il s'agit d'une archive problématique, paradoxale même, et ce, à plusieurs titres si l'on analyse les propos de Javier Cercas à son sujet.

Il s'agit d'abord d'un enregistrement que les Espagnols ont vu et revu sur leurs écrans de télévision chaque 23 février depuis le début des années 1980 et qu'ils croient connaître. Pour autant, il s'agit à chaque fois de courts extraits qui « durent cinq, dix, quinze secondes tout au plus³² » (p. 16) alors que l'enregistrement total dure 34 minutes et 24 secondes. L'auteur, lui, dit être parvenu à se procurer une copie complète de cet enregistrement vidéo, non sans difficulté – « les formalités se montrèrent plus fastidieuses que prévu³³ » (p. 16). L'ekphrasis prend dès lors valeur d'un savoir inédit et dissimulé jusqu'à présent, en somme, un véritable outil de connaissance pour le lecteur.

Mais, du reste, Javier Cercas exprime pleinement son goût irrépressible pour cette archive, une fascination qui pose très clairement problème au regard de l'objectivité recherchée dans le cadre d'une écriture historique : « il s'agit d'images très denses, d'une puissance visuelle extraordinaire, saturées d'Histoire et électrisées par la vérité, que j'ai regardées maintes fois sans pouvoir m'arracher à leur sortilège³⁴ » (p. 16). Il est intéressant de constater la présence dans une même phrase de couples antinomiques, « puissance visuelle » et « sortilège » s'opposant à « vérité » et « Histoire ». Et ce, d'autant plus que l'auteur dès la première page juge que la télévision constitue un « fabricant de réalité » mais aussi « d'irréalité ». Vérité et illusion, réalité et fiction se conjuguent et font de cette ekphrasis un dispositif à questionner.

L'ekphrasis consiste, dans l'ouvrage, en une description de l'enregistrement vidéo du coup d'État, mais sous une forme fragmentaire, chaque partie du livre étant précédée d'une description d'un extrait de l'enregistrement. Mises bout à bout, ces ekphrasis se suivent de manière chronologique pour finalement constituer une description de l'intégralité de l'enregistrement vidéo que les caméras ont pu réaliser le soir du 23 février 1981. La description est ainsi coupée à des intervalles irréguliers – le temps du récit peut entrer en discordance avec le temps filmique de la vidéo – pour laisser place à la narration proprement dite : elle consiste donc, à chaque fois, en une sorte de pré-texte mais aussi de prétexte. En effet, l'archive structure l'intrigue développée dans la narration puisque celle-ci part systématiquement d'une ligne narrative introduite par la description de la vidéo. Le premier fragment descriptif se termine ainsi par le motif du président Suárez sur son siège à l'issue des tirs et décrit comme « seul, statuaire et spectral dans un désert de sièges vides³⁵ » (p. 32). Or, la première partie est consacrée à décrire le geste de Suárez mais aussi « le placenta du coup d'État », c'est-à-dire l'ensemble des conspirations qui se trament autour du président du

³² « duran cinco, diez, quince segundos a lo sumo » (p. 19).

³³ « el trámite resultó más engorroso de lo esperado » (p. 19).

³⁴ « son imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria, rebosantes de historia y electrificadas por la verdad, que contemplé muchas veces sin deshacer su sortilegio » (p. 19).

³⁵ « solo, estatuario y spectral en un desierto de escaños vacíos » (p. 31).

gouvernement, le présentant ainsi sous le jour d'un homme isolé face à ceux qui, consciemment ou non, finissent par mettre en péril la démocratie sous prétexte de se débarrasser de lui. On pourrait faire cette même remarque à propos de chacun des fragments descriptifs de la vidéo mis en regard de la partie du roman qu'il introduit. Il convient ensuite de remarquer que ces descriptions, à l'image de l'ensemble du texte, sont clairement réalisées depuis une subjectivité forte mais assumée à demi-mot : Javier Cercas lorsqu'il fait un arrêt sur image parle de « l'image, figée » (deuxième fragment, p. 113) ou « l'image se fige » (troisième fragment, p. 201) ou encore « l'image se fige de nouveau³⁶ » (quatrième fragment, p. 286). Ce n'est qu'en une occasion, dans le troisième fragment, que Cercas s'affirme pleinement comme narrateur actif de l'ekphrasis « [l'image] s'anime tout à coup : je l'anime³⁷ » (p. 197). Pour autant, les champs lexicaux révèlent une forte subjectivité, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la description de Suárez. Ajoutons-en un second : dans le deuxième fragment, Cercas assimile le dos des ministres couchés à « une rangée de carapaces de crustacés³⁸ » (p. 114). Ainsi, si l'on ajoute à cela les nombreuses formules de Cercas qui insiste sur l'air irréel de la scène (« spectral », « une faible lumière aqueuse, irréelle » p. 114 ; « les parlementaires semblent pétrifiés³⁹ », p. 283), l'archive vidéo est tiraillée entre son rôle référentiel d'attestation du réel, de preuve inédite – car jamais vue dans son intégralité jusqu'alors – et son rôle romanesque de construction d'une intrigue par le biais de la déconstruction de l'archive – rendue fragmentaire – et par la réélaboration de son contenu à travers le regard d'un narrateur partial et subjectif.

Mais cette visée subjective, tapie sous la tension documentaire du texte, quelle est-elle ? Il s'agit de la réhabilitation de la figure du président du gouvernement Adolfo Suárez, qui constitue la figure centrale du roman, de manière récurrente présentée comme l'incarnation de la démocratie sous la Transition. En ce sens, la résistance et le refus de Suárez de se mettre à terre en dépit des balles qui fusent sont présentés non seulement comme un moment de grâce mais surtout comme un moment de vérité, une anagnorèse, une reconnaissance qui révélerait ce qu'est réellement Suárez. Cette révélation renvoie d'ailleurs à la citation de Borges – ou plutôt du narrateur d'un conte de Borges duquel est extraite cette citation – à laquelle Javier Cercas se réfère à plusieurs reprises dans le roman : « tout destin, aussi long et compliqué soit-il, se résume au fond à un seul moment : le moment où l'homme apprend une fois pour toute qui il est⁴⁰ » (p. 15). On retrouve ici le goût de Javier Cercas pour le motif de l'épiphanie⁴¹ déjà présent dans ses œuvres précédentes. Le geste de Suárez, qu'il pense être doté de significations innombrables, est en tout cas perçu comme exceptionnel, « un geste de rédemption individuelle et peut-être collective » (p. 495).

En ce sens, l'archive, en tant qu'instrument de véridiction, contribue à donner l'illusion référentielle d'une représentation de la personne de Suárez et non de ce qui est en fait un personnage du narrateur Cercas. Les non-dits de l'archive ainsi que sa réappropriation

³⁶ Respectivement : « una imagen congelada » (p. 101) ; « la imagen se congela » (p. 178) ; « la imagen vuelve a congelarse » (p. 251).

³⁷ « de repente [la imagen] se descongela: la descongelo » (p. 175).

³⁸ « una hilera de caparazones de crustáceos » (p. 101).

³⁹ Respectivement : « espectral », « una luz acuosa, escasa e irreal » p. 101 ; « los parlamentarios parecen petrificados » p. 249.

⁴⁰ « cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento : el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es » (cité p. 18 et extrait du conte « biografía de Tadeo Isidoro Cruz »).

⁴¹ Selon l'expression de Justo Serna qui met bien en évidence la récurrence de ces situations narratives dans l'œuvre de Cercas (Cf. Justo SERNA, « Un hombre sólo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas », in *Espacio, Tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea*, t. 23, UNED, 2011, p. 106). Il n'y a qu'à songer au personnage du soldat républicain qui décide, en un instant justement, d'épargner la vie du phalangiste Rafael Sánchez Mazas dans *Soldados de Salamina*.

contribuent à refigurer le réel et à en proposer un récit subjectif. C'est avec l'analyse rapide des deux archives mises en scène dans le texte que je souhaiterais étayer cette dernière idée et conclure mon propos. Le fac-similé du journal *El Alcázar* se lit au premier degré comme la démonstration des dires de Javier Cercas, à savoir que la « une » de ce périodique délivre un jour avant le coup d'État un message crypté qui permet au lecteur avisé d'apprendre que des militaires feront irruption dans le Congrès le lendemain soir. Mais, heureux hasard de la pagination ou volonté expresse de l'écrivain, cette archive, elle aussi, fait irruption dans le texte sans crier gare puisqu'elle occupe la totalité du verso d'une page⁴² (p. 48, édition espagnole) sans qu'aucune indication textuelle ne l'ait introduite au préalable. En outre, elle représente surtout un Congrès désert, que l'on peut aussi voir comme l'image d'une démocratie abandonnée de tous ou presque, confirmée le jour de l'assaut avec ce « désert de sièges vides » sur lequel Javier Cercas insiste et que le lecteur a rencontré dès le seuil du texte à travers le photogramme placé en couverture du roman. La deuxième archive reproduite en fac-similé – une photographie – est pareillement disposée. À nouveau, elle surprend le lecteur de par l'effet d'hétérogénéité sémiotique induit ainsi que par sa situation au verso d'une page alors qu'une description de cette dernière, proposée au recto (p. 133, édition espagnole), en conditionne cette fois la réception : l'archive représente Suárez assis seul dans une posture en tout point similaire, du moins selon l'auteur-narrateur, à celle adoptée le 23 février alors que la photo date de 1979. L'archive photographique sert ici à « impressionner », à marquer le lecteur de par l'effet de réel particulièrement puissant du médium photographique. Il s'agit encore une fois de montrer Suárez dans une posture d'extrême solitude, et au final en véritable défenseur de la démocratie, abandonné de tous mais restant fidèle au nouveau régime qu'il aurait édifié, selon la représentation qu'en donne Javier Cercas.

Conclusion

Le propos de ce commentaire était de montrer comment l'archive dans *Anatomie d'un instant* contribue à construire un texte hybride qui se veut une alliance des contraires, à savoir le roman et le livre d'histoire. Or, il s'agit bien sûr d'une impossible alliance et on a vu comment l'archive se trouve à la croisée de cette problématique puisqu'une analyse de ses fonctions permet d'en révéler les usages détournés qui participent de la fictionnalité du texte, tout en donnant néanmoins l'illusion de proposer une histoire rigoureuse du 23 février 1981, alors qu'il n'en est rien. En France la réception critique a tendu à considérer qu'il s'agissait bien là d'un roman, voire même d'un roman à thèse⁴³. Il est vrai que Javier Cercas a décidé de prendre le contre-pied du roman de la mémoire, généralement associé à une axiologie clairement marquée à gauche et critique envers le processus de la Transition, à laquelle on reproche – entre autres choses – d'avoir permis aux franquistes de se maintenir dans l'appareil d'État, à commencer par le premier d'entre eux, Adolfo Suárez. En mettant à l'honneur Suárez et en l'érigeant en grand maître d'œuvre de la démocratie, voire en incarnation de cette dernière, c'est bien la Transition qui est défendue face aux assauts consécutifs à l'affermissement de la question de la mémoire historique en Espagne.

Toute la force de l'ouvrage est de constituer une fiction historiographique qui peut aisément apparaître aux yeux du grand public comme une source historiographique sérieuse,

⁴² Cette disposition de l'archive dans le texte est propre à l'édition espagnole. Il en est de même dans le cas des remarques concernant la disposition de la deuxième archive commentée ci-après.

⁴³ La réception du texte comme roman est notamment le fait de Christine DI BENEDETTO, « L'enjeu générique dans *Anatomia de un instante* de Javier Cercas » in Marie-Laure ACQUIER, Philippe MERLO (dir.), *La relation de la littérature à l'événement (XIXe – XXIe siècle)*, L'Harmattan, 2012. La réception en forme de roman à thèse, à laquelle je souscris, est celle d'Agnès DELAGE, « Retour à l'archive : l'esthétique documentaire dans la fiction historique espagnole contemporaine », communication prononcée lors du colloque *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 14-16 novembre 2013.

et qui a été accueilli comme tel par certains universitaires. Le livre a ainsi été reçu très favorablement par l'historien Santos Juliá qui considère, dans un récent article universitaire, que le roman de Javier Cercas constitue un travail « d'excellente qualité⁴⁴ » sur la Transition, et le cite aux côtés de travaux académiques portant sur cette période. C'est aussi ce que défend le critique littéraire Jordi Gracia, pour qui Cercas a réussi à concilier une narration de qualité avec un travail historiographique rigoureux. Il précise son propos à ce sujet en estimant que la version historique proposée par Javier Cercas sera celle « que le XXI^e siècle va intérioriser et normaliser du coup d'État du 23 février en Espagne⁴⁵ ». Sans aller jusque-là dans le propos hagiographique quant à la postérité du livre, il est évident que la portée sociale d'un tel roman ne peut qu'être largement supérieure aux ouvrages historiographiques, ne serait-ce qu'en tenant compte des très importants tirages d'*Anatomie d'un instant*, immensément supérieurs à ceux des travaux réalisés par les historiens spécialistes de la Transition. À ce titre, il apparaît problématique que ce qui reste une représentation subjective vienne nourrir la mémoire collective espagnole en étant reçu pour ce qu'elle n'est pas, à savoir un regard scientifique sur l'Histoire récente espagnole.

⁴⁴ Santos JULIÁ, « Cosas que de la transición se cuentan », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, Asociación de Historia Contemporánea/Marcial Pons, n°79, 2010. Voir aussi le compte-rendu très élogieux de l'historien spécialiste de la Transition Thierry Maurice qui semble pleinement épouser les thèses de Cercas : « La transition démocratique espagnole : fidélités et trahisons. À Propos d'*Anatomie d'un instant*, de Javier Cercas » in *Esprit*, Paris, juin 2011, pp. 53-64.

⁴⁵ Jordi GRACIA, « Tres héroes de un instante », *El País*, 11 avril 2009. En espagnol dans le texte : « que el siglo XXI va a interiorizar y normalizar del golpe de Estado del 23-F en España ». Jordi Gracia figure, par ailleurs, dans la liste des personnes remerciées en fin de volume d'*Anatomie d'un instant*.