

***Todos mienten* de Soledad Puértolas : se raconter pour reconstituer le fil discontinu de sa vie**

Gregoria PALOMAR

Université de Lorraine, Écritures – EA 3943

Résumé : Dans le roman *Todos mienten* de Soledad Puértolas, le narrateur, Javier Arroyo, que la convalescence contraint à de longues heures de solitude, remémore sa vie, à travers une succession d'épisodes qui le situent au sein d'une famille nombreuse, hétéroclite, où la superficialité apparente brouille les identités et occulte les vérités. Javier Arroyo se souvient de quand il était enfant, orphelin de père, observant le spectacle du bonheur que lui offraient les amies de sa mère, inconscient de toutes les réalités cachées que les démonstrations d'insouciance des anciennes actrices ou l'aide discrète de sa grand-mère paternelle ne lui permettaient pas de saisir. Ensuite, l'adolescent puis l'adulte, prend conscience, à travers les discours des autres, de toutes les contradictions de la vie, cherchant une permanence malgré le temps qui passe trop vite. Le récit, caractérisé par une discontinuité narrative, une multiplicité de personnages, permet d'exprimer, sous l'apparente dislocation, la complexité de la recherche de soi par la construction d'une identité narrative. La reconstitution de son parcours de vie montrera à Javier que, comme les autres, il doit apprendre à mentir, ou à ne pas dire, pour vivre.

Mots-clés : mémoire, représentation, temps, famille, identité

Resumen: En la novela *Todos mienten* de Soledad Puértolas, el narrador, Javier Arroyo, obligado a un largo aislamiento tras una grave enfermedad, rememora su vida mediante una sucesión de episodios que le sitúan en el seno de una familia numerosa, heteróclita, en la que la aparente superficialidad borra las identidades y encubre las verdades. Javier Arroyo recuerda cuando, de niño, huérfano de padre, observaba el espectáculo de la felicidad que le brindaban las amigas de su madre; no era consciente entonces de todas las realidades ocultas que la despreocupación exagerada de las antiguas actrices o la ayuda discreta de su abuela paterna no le permitían percibir. Más adelante, el adolescente, y luego el adulto, toma consciencia, tras los discursos de los demás, de todas las contradicciones de la vida, e intenta encontrar una permanencia a pesar de la rapidez con que pasa el tiempo. El relato, caracterizado por la discontinuidad narrativa y la multiplicidad de personajes, permite expresar, tras la aparente dislocación, la complejidad de la búsqueda de sí mismo por medio de la construcción de una identidad narrativa. La reconstitución de su trayectoria vital le enseñará a Javier que, como los demás, debe aprender a mentir, o a no decir, para vivir.

Palabras clave: memoria, representación, tiempo, familia, identidad

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

PALOMAR, Gregoria, «*Todos mienten* de Soledad Puértolas, se raconter pour reconstituer le fil discontinu de sa vie», in DI BENEDETTO, Christine, ROMON, Eugénie (ed.), *Narraplus*, N°1 - *Soledad Puértolas*, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2018. <http://narrativaplus.org/Narraplus1/Todos-mienten-se-raconter-pour-reconstituer-le-fil-discontinu-de-sa-vie-PALOMAR.pdf>

Les romans de Soledad Puértolas ont souvent comme narrateur un personnage qui fait le récit de sa vie, revenant sur le passé pour tenter de se comprendre à travers le regard porté sur les autres. Ainsi, dans *El bandido doblemente armado*¹, le narrateur anonyme retrace la vie de la famille Lennox, et plus particulièrement du plus jeune fils Terry, dont il est ami, et à travers l'évocation de cette étrange famille, c'est lui-même qu'il tente de mieux connaître. Cette introspection, ces souvenirs tronqués, laissent parfois supposer une part autobiographique dans les récits que propose Soledad Puértolas et, comme le souligne Eugénie Romon, « l'écrivaine assume une certaine filiation entre son vécu et celui de ses personnages² », faisant ainsi de l'écriture de la vie d'autrui un outil d'exploration de soi. Cependant, dans ses premières fictions, elle choisit un narrateur masculin, comme pour asseoir la part fictionnelle du récit. C'est le cas de *Todos mienten*³, court roman publié en 1988, dans lequel Javier Arroyo, que la convalescence après une hépatite contraint à de longues heures de solitude, remémore sa vie à travers une succession d'épisodes dont il est plus observateur qu'acteur. C'est d'abord l'enfant orphelin (le père dramaturge est mort prématurément de tuberculose) qui observe avec une admiration naïve sa mère et les nombreuses amies de celle-ci, toutes insouciantes aux yeux de l'enfant ; ses grands-parents paternels apportent réconfort, stabilité et discrète aide matérielle pour que lui et son frère Federico puissent aller dans un collège privé jugé digne de la famille. Puis, peu à peu, cet univers s'élargit : l'adolescent connaît ses premiers émois amoureux, sent confusément qu'il ne forme plus une paire indissociable avec son jeune frère. Le microcosme que formait sa famille s'accroît avec l'arrivée de l'oncle du Mexique, et le jeune garçon voit bientôt avec un regard critique les perspectives de remariage de sa mère ; devenu adulte, il suit à distance les voyages de son frère, musicien et fantasque, finit sa thèse, est impliqué malgré lui dans les aventures de son camarade d'école Chicho Montano, a une activité professionnelle de plus en plus chargée, jusqu'à la maladie qui l'immobilise et le fait se pencher sur son passé. Tous ces souvenirs qui resurgissent sont alors autant d'expériences qui peuplent l'univers de Javier Arroyo et nourrissent, arrivé à l'âge adulte, sa vision du monde.

¹ PUÉRTOLAS, Soledad, *El bandido doblemente armado*, Barcelona, Anagrama, 1987 [1980].

² ROMON, Eugénie, « Rapports entre autobiographie et fiction chez Soledad Puértolas », in Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *Écritures de soi et autorité*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2016, p. 141.

³ PUÉRTOLAS, Soledad, *Todos mienten*, Barcelona, Anagrama, 1988.

Dans ce parcours de vie, depuis l'enfant admiratif des femmes qui l'entourent, jusqu'à l'adulte à l'écoute des autres, malgré des allusions aux saisons qui se succèdent, aux fêtes qui rythment la vie, le récit ne donne aucun repère temporel précis et propose plutôt la reconstitution d'un vécu « décousu, lacéré d'insignifiance⁴ » d'où l'adulte semble vouloir tirer un fil conducteur, dans un long travail d'anamnèse qui devient, pour cet adulte alité, livré à sa solitude, un « voyage mental à travers le temps⁵ », par lequel il tente de donner un sens à cette vie qu'il a laissée filer en contemplant les autres plutôt que lui-même, de trouver une logique à des images disjointes pour se constituer sa propre biographie.

Il s'agira donc de voir comment cette discontinuité narrative, cette multiplicité de personnages, permettent d'exprimer, sous l'apparente dislocation, la complexité de la recherche de soi, par la construction d'une identité narrative. Celle-ci, selon Paul Ricœur, « peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie⁶ », en retraçant cette « connexion entre événements que constitue la mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité⁷. »

LE SPECTACLE DU BONHEUR

Soledad Puértolas a choisi la forme d'un texte rédigé à la première personne par un adulte qui, mentalement, retisse peu à peu la trame de sa vie, depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. En adoptant un narrateur masculin, elle prend le parti de « poser le pacte romanesque » par « la pratique patente de la non-identité⁸ ». Si ce roman, comme le souligne une recension parue dans *ABC* le 9 mars 1988⁹, est le premier qui ait comme décor le Madrid de l'enfance de Soledad Puértolas qui avoue « Me costaba asumir y afrontar mi propia realidad », le choix du personnage masculin crée une

⁴ RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, p. 33.

⁵ PERRIN, Denis, *Qu'est-ce que se souvenir ?*, Paris, Librairie Philosophique, Vrin, 2012, p. 14.

⁶ RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions de Seuil, collection Points Essais, 1985, p. 443.

⁷ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 1990, p. 168-169.

⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points Essais, 1996 [1975], p. 27.

⁹ DE BUSTOS, C.I. « Soledad Puértolas: "Hoy la verdad no se deja atrapar" », *ABC Cultura*, 9-3-1988, p. 46.

volontaire distance entre l'auteure et son personnage et l'éloigne de l'autofiction, caractéristique de nombre d'œuvres de Soledad Puértolas. Par ailleurs, le lent cheminement du protagoniste vers l'âge adulte, l'absence du père, les relations privilégiées avec son frère et celle, très distantes, avec la mère, nous permettent de mettre en relation cette fiction avec les romans de formation ou *bildungsroman*. Dans sa thèse sur les romans de formation en Espagne, Aranzazu Sumalla Benito souligne la prédominance, dans ce genre de récits, des auteures féminines en Espagne¹⁰. Cependant, ce roman de Soledad Puértolas se distingue de ce courant par le fait même que le protagoniste narrateur est un homme qui, dès son enfance, a vécu entouré de femmes, qu'il contemple d'abord émerveillé, et avec lesquelles il a ensuite des relations plus ou moins difficiles.

Le choix de la première personne est important dans la construction de l'univers fictionnel car il a pour conséquence une vision du monde qui semble limitée au regard du narrateur homodiégétique. Cependant, le long laps de temps qui est évoqué et la distance temporelle modifient la perception de la réalité, Javier Arroyo se situant toujours au milieu d'un groupe social dont il ne semble être qu'un élément secondaire, selon la distinction établie par Gérard Genette entre le récit homodiégétique dont le narrateur est le héros, tel *Gil Blas*, et « l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin¹¹ ». Dès le début, Javier Arroyo adopte le point de vue de l'enfant qu'il était, observant avec une admiration naïve les femmes qui envahissaient la maison de sa mère veuve : « aquellas mujeres escandalosas suponían una contrapartida alegre y consoladora a los suspiros atormentados de nuestra madre » (p. 9); l'évocation de ces femmes situe le narrateur dans un rôle de témoin mais il ne se présente pas comme protagoniste, préférant le « nous » qui le lie à son frère, dans un même désir enfantin d'échapper au chagrin de la mort d'un père dont il n'a bien vite que très peu de souvenirs. L'univers de l'enfant se limite à la maison familiale et à la cellule composée de sa mère et de son frère. L'incipit du roman, « Mi casa estaba llena de mujeres » (p. 9) montre d'emblée cette position d'observateur du narrateur : il se sent dépossédé de son espace

¹⁰ SUMALLA BENITO, Aranzazu, *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, p. 9.

(http://tesisenred.net/bitstream/handle/10803/123215/ASDB_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

¹¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 253.

intime souligné par le possessif « mi », et relégué au second plan par cette intrusion envahissante de femmes. L'élément masculin, le père, a disparu de cet espace que les deux garçons sont encore trop jeunes pour occuper. Cette exclusion de l'enfant de son propre univers apparaît, par ailleurs, dans le titre polysémique de la première partie : « Fuera de escena » qui peut être interprété comme une référence au fait que sa mère avait abandonné la scène à la naissance de son fils aîné. Mais c'est aussi Javier et son frère qui se retrouvent hors de cette scène, en simples spectateurs de ce monde d'adultes, essentiellement féminin, qui les entoure, et qui n'ont pas accès au hors-scène, cet espace « théoriquement visible par les personnages en scène, mais masqué au public¹² ». C'est donc une vision partielle et exagérément représentée de la réalité que les deux frères peuvent avoir. Le titre de la partie, en référence au monde du théâtre, fait de cet univers un spectacle permanent que l'enfant ne comprend pas toujours.

Le récit restitue ce regard du petit garçon, qui est surtout fasciné par l'aspect extérieur de ces femmes, et, en même temps que les espaces familiers, ce sont ses sens qui sont envahis à l'arrivée de ces femmes. Selon Anne Muxel, « l'activité des sens imprime la mémoire de repères plus ou moins identifiables, plus ou moins enfouis, mais toujours présents, pour se situer dans le temps, dans l'espace et dans l'univers de ses relations affectives¹³ » et ainsi, dès le plus jeune âge, les sens permettent de faire l'expérience de l'altérité. Les sens « ouvrent des trajets de mémoire¹⁴ » et c'est pourquoi Javier remémore les sensations qui le submergeaient, enfant : « Entraban en casa haciendo mucho ruido, iban muy pintadas y extravagantemente vestidas, olían a intenso perfume barato y hablaban muy alto y en tono superficial de las cosas importantes de la vida » (p. 9). L'ouïe, la vue, l'odorat de l'enfant sont comme assaillis par cette irruption tapageuse, soulignée par une succession de superlatifs qui laisse imaginer un enfant concentré dans la contemplation de ces êtres qui rompent la solitude de sa mère et la tristesse du foyer familial. Mais l'on devine également le regard critique de l'adulte qui juge *a posteriori* les outrances de ces

¹² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 163 (cité par Emmanuelle Guedj, « La scène envahie : pouvoirs du hors-scène dans *A Slight Ache* d'Harold Pinter », in ALEXANDRE- GARNER, Corinne (éd.), *Frontières, marges et confins*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p.187).

¹³ MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, 2007 [1996], p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

femmes aux manières peu raffinées. Pour l'enfant, cependant, c'était la vie qui arrivait dans cette maison endeuillée par la mort du père et peut-être cette joie exagérée avait-elle pour but de distraire une femme enfermée dans son chagrin, qui refusait même parfois de quitter sa chambre (p. 13). Cette insouciance apparente, malgré leur échec professionnel (elles ont été, pour des motifs que l'on ignore, écartées de la scène), est tout ce que l'enfant perçoit.

Dans ce monde de légèreté et d'insouciance, l'enfant n'est pas conscient non plus de la détresse matérielle dans laquelle semble se trouver sa mère, ne voyant qu'une mystérieuse enveloppe pleine d'argent que chaque début de mois l'employé de sa grand-mère, Antonio, remet à sa mère (p. 10). Ce sont les gestes, les cris, les démonstrations de joie que l'enfant veut voir et le monde maternel est ainsi la base d'une « perception de la vie comme un spectacle¹⁵ » qui influencera le regard de l'adulte. Mais les souvenirs de l'adulte, ses interrogations, permettent de discerner aussi l'apprentissage de la solitude ; en effet, l'enfant a conscience de ne pas exister dans cet univers féminin : « ¿De qué hablábamos con nuestra madre? Tal vez yo no hablaba con ella. Escuchaba las conversaciones con sus amigas, repararan o no repararan en mí. Unas veces, me hacían mucho caso, otras, parecía no existir para ellas » (p. 21). La locution adverbiale « Tal vez », qui introduit la réponse à la question posée, souligne la difficile remémoration d'une communication aléatoire, et la conclusion révèle le sentiment d'abandon d'un enfant dont les autres, exprimés dans un « ellas » impersonnel, ne font aucun cas, comme des acteurs sur scène, ignorants en apparence de leur public.

En revanche, la famille paternelle – les Arroyo – paraît éloignée de cette représentation de l'insouciance féminine qui réduit l'enfant au rôle de spectateur. Cette branche paternelle semble également dominée par les femmes : on sait du grand-père Félix qu'il est ingénieur et qu'il passe sa vie hors de l'appartement familial, l'oncle José María est un oisif dont le narrateur remémore seulement un détail : « Como el abuelo nos daba caramelos y nos acariciaba la cabeza » (p. 17), tandis que l'oncle Joaquín, qui souffre d'alcoolisme, fait de longs séjours à l'hôpital et retourne vivre chez ses parents après son divorce. Cette part sombre de la réalité familiale est évoquée avec un certain détachement, comme si l'enfant n'était pas

¹⁵ DI BENEDETTO, Christine, « Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux, in NOYARET, Natalie, PAOLI, Anne (éd.), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 330.

conscient de la tragédie que représente pour sa grand-mère le décès de plusieurs de ses enfants et l'inadaptation chronique à la réalité de deux de ses fils. Chez les grands-parents, l'enfant ne voit que l'heureux contraire du foyer maternel :

Considerada desde mi casa, la casa de la abuela parecía poblada de fantasmas. Con ellos me encontraba domingo tras domingo [...]. Curiosamente, la casa de mis abuelos, habitada por esos personajes que se movían errática y misteriosamente, siempre representó el orden para mí. (p. 21)

Pour l'enfant, le monde se divise schématiquement entre ordre et désordre et c'est cette grand-mère paternelle, Josefa, qui semble garante de l'ordre du monde. C'est elle qui porte le regard le plus lucide sur la réalité, c'est celle qui garde l'argent, qui écoute avec indulgence les histoires improbables que raconte son fils Joaquín (p. 19), qui affronte la vie avec sérénité et ténacité malgré les deuils successifs qu'elle a vécus : « Había habido penalidades y malos episodios, pero parecía pensar que lo terrible y doloroso era la cara inevitable de la moneda y que la otra seguía mereciendo la pena » (p. 15). Face à la fuite en avant de la mère, c'est finalement la grand-mère qui montre à l'enfant que l'on peut affronter la réalité, que la vie n'est peut-être pas qu'un spectacle.

Le monde de l'enfance évoqué par l'adulte qui se remémore correspond donc au ressenti d'un jeune garçon, et la simplicité du récit révèle la complexité des sentiments d'un orphelin qui n'a pas trouvé sa place dans un univers essentiellement féminin. Le récit évoque cette époque lointaine en adoptant le point de vue de l'enfant mais des références constantes au présent narratif montrent l'impact de cette expérience sur la formation de l'adulte. Ainsi, il conclut à la fin du premier chapitre que cette présence des amies de sa mère a encore une influence sur l'adulte qu'il est devenu : « Desglosaban su rosario de quejas y su voz iba adquiriendo un tono frívolo, despreocupado, que penetró en mi infancia y me infundió la firme creencia, que todavía me cuesta combatir, de que todas las mujeres del mundo, incluida mi madre, eran felices » (p. 13). Par ailleurs, si l'enfant était impressionné par la gravité de son oncle José María lors des repas familiaux chez la grand-mère, l'adulte sait que cette image s'est détériorée par la suite : « Luego supe que sólo cuando bebía (y bebía mucho ; acaso más que su hermano), perdía esa actitud seria, sin duda resultado de una enfermiza timidez » (p. 18). L'expression « Luego supe » souligne cette distorsion entre le regard de l'enfant, qui n'analyse pas ce qu'il voit, et que l'adulte tente de

recupérer, et ce que la vie a apporté de révélations ultérieures. Ce début de récit fixe donc une époque hors d'une chronologie précise, une sorte d'âge d'or où le temps semble s'être immobilisé dans des scènes toujours identiques, dans « esas lentas tardes, todas iguales » (p. 11), un temps originel qui peu à peu va s'accélérer, le narrateur prenant conscience peu à peu de ce qui l'entoure.

LE TEMPS QUI PASSE

Si le début du récit semble donner une impression de temps arrêté, celui vécu par le jeune enfant, par la suite, les événements de la vie de Javier et des autres permettent de voir le temps qui passe, d'abord lentement, puis plus rapidement, comme si le passage à l'âge adulte provoquait une accélération du temps ressenti. Il n'y a pas d'indices temporels précis, seulement une impression de cycles de la vie qui se répètent, suggérant ainsi l'impossibilité, pour Javier, de situer précisément les faits dans le processus d'anamnèse qu'il a entrepris.

Il y a, par ailleurs, très peu de références au temps historique : nous pouvons penser que les enfants de Josefa sont nés avant la guerre civile puisque le fils aîné, Félix, a rejoint les « Requetés » en 1936. Nous savons également que l'oncle du Mexique, Enrique, emménage dans le quartier de Salamanca alors que Franco est mort (p. 47), une époque où le narrateur se souvient que sa mère « rondaba los cuarenta », alors que lui vient de commencer ses études universitaires, ce qui nous laisse supposer qu'il est né dans les années cinquante. Soledad Puértolas, née en 1947, évoque une ville (Madrid) et une époque (le franquisme et le post-franquisme) qui lui ont été familières : on reconnaît le contexte de l'Espagne franquiste des années soixante, qui peu à peu connaît l'expansion du tourisme, Marbella devenant le lieu de rencontre de la jeunesse aisée, mais il n'y a pas de volonté de reconstituer cette Espagne de la seconde moitié du vingtième siècle, conformément à une caractéristique des fictions de Soledad Puértolas, soulignée par Christine Di Benedetto¹⁶. Cette absence de temps historique isole Javier Arroyo dans un temps qui lui est propre, celui de sa vie qui se déroule, illustrant ainsi cette affirmation de Soledad Puértolas : « La

¹⁶ « la escritura de Soledad Puértolas no ha revelado la necesidad de inscribir lo vivido o lo hecho en el orden del tiempo histórico », DI BENEDETTO, Christine, « Soledad Puértolas », in NOYARET, Natalie, *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 172.

vida es, fundamentalmente, tiempo. Estamos emplazados. Cada persona crea su particular relación con eso, eso es lo que define a los humanos. Naturalmente, no es una definición fácil porque el tiempo no se deja manejar¹⁷ ».

Le temps qui passe est au début du récit celui des événements scolaires, des saisons qui se succèdent, avec, tout d'abord, un contraste, entre d'une part un environnement familial immuable, celui du foyer maternel, de l'appartement des grands-parents, des vacances à Alicante, et d'autre part la succession des mois et des années, comme une avancée incontrôlable dans le temps : « Mientras avanzaban los meses, los años, se sucedían premios, veranos, vacaciones, ellos seguían habitando alrededor de la abuela » (p. 21). Par des allusions régulières à son âge et à celui de son frère, le narrateur montre que, malgré cette impression d'immutabilité, qu'il trouve surtout auprès de sa grand-mère, la vie avance et les années passent, transformant peu à peu son quotidien et le jeune enfant devient adolescent. Ainsi, nous savons que, quand sa mère vend les droits d'une pièce de son père pour en faire un film, son frère Federico, alors âgé de dix ans, peut acheter la flûte dont il rêvait (p. 27) ; dans le même chapitre, Federico donne son premier concert au collège, et nous savons qu'il vient d'avoir douze ans¹⁸. Les ellipses temporelles expriment ainsi ces successions de moments plus mémorables et des « premières fois » qui soulignent l'évolution des deux frères dans leur parcours de vie. Ce premier concert a aussi pour conséquence la prise de conscience douloureuse par le narrateur de la fin de l'enfance, qui l'éloigne de sa mère et de son jeune frère à la vocation d'artiste : « « Entonces comprendí que ya estábamos lejos del pasado, que todo aquel tiempo oscuro había sido dejado atrás » (p. 35). La passion musicale de Federico l'éloigne de son frère, plus enclin à l'écriture, dans cette élaboration de ce que Zorica Jérémic et Patrick Vinois appellent le « complexe fraternel », dans lequel « il s'agit d'élaborer progressivement la distinction entre le frère comme semblable à soi et le frère différent de soi avec lequel peut s'établir un lien affectif¹⁹ ». Cette affirmation de la fin d'un monde clôt la première partie, celle qui fait revivre un enfant ancré dans son présent, dont la vie se limite à des environnements familiaux et scolaires. La deuxième partie

¹⁷ GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, « Entrevista a Soledad Puértolas, la narradora como *outsider*, Madrid, 8 de diciembre, 2003 », *Letras femeninas*, Vol. 31, n°1, 2005, p. 129.

¹⁸ « recién cumplidos los doce años », p. 34.

¹⁹ JEREMIC, Zorica, VINOIS, Patrick, *La famille en héritage. Comprendre les liens entre générations*, Paris, Larousse, 2008, p. 76.

annonce dès le titre un élargissement de cet univers : « Ambos mundos » fait allusion à la rencontre de l'ancien et du nouveau monde avec l'arrivée inopinée du frère de sa mère, Enrique ; mais c'est aussi l'autonomisation progressive du jeune Javier, devenu étudiant. Le monde de sa mère, dont il découvre qu'il ignorait bien des choses – « mi madre nunca me había hablado del pasado » (p. 42) –, et de sa grand-mère, à qui il ne rend plus visite tous les dimanches comme autrefois (p. 51), ce monde n'est plus celui de l'étudiant qui découvre maintenant des secrets d'adultes, ceux que confie Enrique à sa mère (p. 49) ou ceux que lui confie sa grand-mère : « Me miró como preguntándose si yo tenía edad suficiente como para estar hablando con ella de los posibles pretendientes de mi madre » (p. 52). Encore une fois, le regard de la grand-mère sur son petit-fils sous-entend qu'elle réalise que le temps a passé sans qu'elle s'en rende vraiment compte. C'est le regard des adultes sur lui qui fait que Javier prend conscience de sa propre évolution, de son passage du stade de l'enfant en marge du monde des adultes à celui d'adolescent dont on attend maintenant une certaine empathie. D'observateur, Javier Arroyo devient observé, par ceux qui constatent, hésitants, que ce n'est plus un enfant, et qui en font le récepteur malgré lui de leurs histoires. Le temps qui passe est donc synonyme d'une autre insertion dans le monde, déstabilisante parfois car rompant avec les certitudes. Javier voudrait être encore un enfant, observateur innocent d'un univers dont il n'a pas toutes les clés : « Regresé a casa andando en un largo paseo que me remitió a las remotas mañanas de domingo, cuando Esperanza, la cocinera, que ya no se encontraba entre nosotros, nos llevaba a casa de nuestra abuela » (p. 53), mais il doit dire adieu, malgré lui, à « muchos tiempos muertos, intranscendentes y felices, como los buenos recuerdos de mi abuela » (p. 54). Cette notion de temps disparus à jamais – « muertos » –, qui ne peuvent plus être que des souvenirs, est aussi le signe de cette « mémoire du manque²⁰ » qui s'établit peu à peu : avancer dans le temps, c'est prendre conscience d'un passé qui n'est plus et accepter ce qui disparaît pour pouvoir se projeter dans l'avenir. Si l'enfant semblait vivre un temps arrêté, c'est maintenant un temps qui file, incontrôlable, que le jeune adulte constate : « Esa vida que se escapaba para mi abuela se escapaba también para mí » (p. 54). En comparant la vie de sa grand-mère et la sienne, il n'est plus un individu isolé mais un élément d'une continuité qui, à l'adolescence, est source de doute et de conflit interne.

²⁰ MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, op. cit., p. 34.

Après son entrée dans l'âge adulte, les années se succèdent très vite dans les cinq dernières parties du récit, ponctuées d'allusions au temps qui passe, par des repaires temporels flous tels que « Aquel año » ou « durante el invierno », suivi presque immédiatement de « el verano se avecinaba » et de « cuando llegó el verano » (p. 77-78) ou encore, lors d'une rencontre avec Chicho Montano « Lo que me había contado en aquel encuentro, hacía dos o tres años, en una terraza de Recoletos » (p. 121). Ce sont les événements de la vie et les espaces évoqués qui permettent de saisir mieux le temps qui passe : après les étés en famille à Alicante, le cercle des connaissances s'élargit, ce sont les étés entre cousins et amis à Marbella qui ponctuent la vie de ces jeunes en apparence insouciant ; les rendez-vous avec Chicho dans les cafés, la fin de la thèse, l'entrée dans la vie active, le projet de mariage de sa mère, le mariage de Chicho et la maternité de Bárbara sont autant de signes de son insertion dans la vie d'adulte.

Le temps est donc un signe de déroulement de la vie, mais aussi, par les discours de Chicho, de Bárbara, de sa grand-mère, d'une instabilité croissante, d'interrogations sous-jacentes pour cet adulte qui, de spectateur incrédule, est devenu récepteur impuissant des expériences d'autrui : il ne peut pas empêcher les spéculations incertaines de Chicho, ni lutter contre l'ennui existentiel de son cousin Hércules, qui, indifférent au futur, voit sa vie comme « una vida provisional » (p. 108) ; il ne peut rien faire non plus pour Bárbara qui sent qu'elle est en train de perdre Chicho. Pourtant, malgré cette apparente incapacité, tous semblent compter sur lui : son oncle Enrique, qui lui confie son inquiétude quant à Hércules en lui disant « Si no confío en ti, dime en quién puedo confiar » (p. 101), sa grand-mère, dont il pense « si no hablaba de ello conmigo no lo haría con nadie » (p. 52), Leonor, dont Chicho pense que le meilleur moyen de l'aider après leur séparation est « estar allí y escucharla » (p. 155), Chicho, toujours prêt à appeler à la rescousse et qui lui annonce en pleine nuit sa future paternité car « tú eres la única persona a quien se lo puedo decir » (p. 164), et enfin Bárbara qui estime : « tienes una habilidad especial para captar a las personas » (p. 178). Depuis son enfance, Javier semble donc vivre à travers les autres, subir l'avancée du temps, dont il a confusément conscience mais se laissant emporter par le flux de sa vie et de celle des autres. C'est finalement la maladie, la solitude obligatoire de la quarantaine, qui l'obligera à revenir sur son passé et essayer de recoller les morceaux épars de son existence pour lui donner un sens.

A LA RECHERCHE D'UNE IDENTITE NARRATIVE

La maladie survient alors que Javier Arroyo s'interroge de plus en plus sur le sens de la vie, voyant dans l'attitude de Chicho Montano la même fuite en avant que celle qu'il avait cru percevoir chez ses oncles qui, nuit après nuit, essayaient de cacher leur ébriété à leurs parents. Chicho, qui répète l'attitude qu'autrefois il avait observée silencieusement chez ses oncles, provoque les mêmes doutes sur le sens de la vie : « ¿Por qué bebían ? ¿Qué combatían ? ¿O es que acaso la verdad de sí mismos sólo podía salir entonces, cuando bebían, y les resultaba tan reconfortante, tan consolador, después de haberla tenido sepultada, que tenían que seguir bebiendo ? » (p. 168). Cette triple interrogation révèle une lutte interne entre le refus de sa destinée, suggéré par la question « ¿qué combatían », qui ferait de l'ivresse une fuite, et la jouissance de la révélation de soi, de son identité enfouie au plus profond – « sepultada » – mais que l'alcool fait ressurgir. En observant Chicho, en se souvenant de ses oncles, Javier se demande certainement si lui ne garde pas enterrée sa propre essence, s'il ne refuse pas de se révéler à soi-même et aux autres.

Mais l'incipit de la dernière partie, « Al final, fui yo quien caí » (p. 177), sous-entend que ses oncles comme Chicho ont survécu à leurs doutes existentiels en trouvant une échappatoire alors que lui s'est retrouvé face à ses vérités non résolues, sur lesquelles l'inactivité va l'obliger à réfléchir : « Pasaba mucho tiempo con los ojos cerrados, pensando, creyendo que pensaba, dándole vueltas a mi vida en ese momento tan obviamente estancada » (p. 171). La succession des deux gérondifs – « pensando, creyendo que pensaba » – montre bien cette impasse dans laquelle il se trouvait, cette impossibilité de faire émerger cette vérité de soi-même que les oncles retrouvaient en se perdant dans l'alcool. Sa maladie, cependant, fait ressurgir le passé, symbolisé par le retour de Genoveva, l'amie de sa mère. Toutes deux retrouvent les gestes d'autrefois, se souviennent du passé, dans des discours qui révèlent au narrateur le mensonge qui domine dans la vision du monde qu'elles transmettent. « Mentían », semble alors être le déclencheur d'un retour en arrière pour tenter de comprendre ce mensonge qu'est la vie. Le récit est donc le résultat de ce douloureux effort de

remémoration qui naît de la constatation d'une distorsion entre les souvenirs évoqués par Genoveva et sa mère, d'une part, et les siens, d'autre part : de nouveau entouré de femmes, réduit, comme dans l'enfance, au rôle de spectateur du jeu de ces deux amies qui reproduisent l'insouciance du passé, il prend conscience des mensonges que renferme leur discours, ces faux souvenirs qui font partie de ce jeu avec la réalité qu'elles n'ont cessé d'interpréter : « Revivían los días del pasado, volvían a sentirse dueñas de la casa. Recordaban otras enfermedades, mías y de Federico, y lo mucho que nos habían cuidado y las muchas preocupaciones que les habíamos causado. Mentían. Yo no recordaba esas enfermedades y mucho menos sus cuidados » (p. 174). De nouveau, comme lorsqu'il était enfant, Javier est dépossédé de son espace intime, ce sont maintenant les deux femmes qui régissent la maison – « dueñas de la casa » –. L'imparfait « Mentían », isolé dans une courte phrase verbale placée entre deux longues phrases, l'une consacrée aux faux souvenirs des deux femmes, l'autre à ceux de Javier, réduits à une négation « Yo no recordaba », souligne cette nécessité pour l'adulte de se réapproprier sa mémoire personnelle à partir des bribes de souvenirs dont il dispose.

En se replongeant dans le passé, en retrouvant le regard qu'il portait sur les autres, il tente alors de construire un pont entre ce qu'il est devenu et ce qu'il était, en revivant ce rapport aux autres qu'il a eu et qui l'a construit, il essaie de revoir sa propre image face aux autres, qui deviennent le miroir dans lequel il peut se regarder. Les constants retours au présent du narrateur montrent alors cette conscience d'un autre soi-même, visible dans cette autre façon de voir le monde qui l'entourait. Le récit lacunaire, qui se construit peu à peu, correspond à ces souvenirs qui s'imposent à lui sans qu'il puisse les dater précisément, comme autant de flashes. Cette fragmentation, cette absence de datation, est alors l'expression de ce que Paul Ricœur²¹, reprenant la distinction établie par Platon, appelle la *mnémè*, la distinguant de l'anamnèse, qui est la remémoration volontaire et la reconstruction du passé à partir des souvenirs transmis par la *mnémè*. La *mnémè* est donc cette mémoire involontaire, qui fait ressurgir quelques épisodes épars de l'expérience de chacun, sans aucun ordre. Mais ces quelques fragments de vie soulignent les visions contradictoires d'un homme qui s'interroge sur sa propre permanence dans un monde changeant, instable, pris dans un mouvement qui s'accélère sans cesse, comme

²¹ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 22.

le suggère le temps de l'histoire. Les titres des cinq dernières parties montrent bien cette recherche de permanence et de vérité, la quête d'un absolu que contredisent les différentes personnes qui ont recours à lui : alors que la troisième partie de ce récit mémoriel, consacrée à la jeunesse de Javier, semble ouvrir vers un avenir heureux, symbolisé par le titre optimiste de « Días felices » ; ce bonheur n'est qu'éphémère et en contradiction avec le titre suivant « Provisional²² », qui fait référence à un terme employé par Hércules, mais que le narrateur reprend à son compte, comme pour affirmer la finitude de la vie, une idée qui est reprise dans l'avant-dernière partie intitulée « Terminal ». Deux autres parties suggèrent le scepticisme du narrateur : la cinquième tire son nom « Clac » de l'éphémère groupe de musique créé par son frère Federico (p. 115) ; par son sens possible de « claque », il renvoie encore à la vie conçue comme un spectacle mais aussi au mensonge des faux applaudissements. C'est cette même idée de mensonge qui clôt les souvenirs de Javier : en intitulant la dernière partie « Todos mienten », repris dans le titre du roman, il donne à penser que la vie ne serait qu'une éphémère représentation où chacun joue un ou plusieurs rôles et où l'individu se perd en quête d'une impossible affirmation de soi.

Les souvenirs épars, non datés, donnent à celui qui se souvient un sentiment de dispersion, de distorsion entre un être au monde qui se modifie au contact des autres et une permanence du soi intime, cette dichotomie entre mêmeté et ipséité soulignée par Paul Ricœur²³. Si l'ipséité est cette conscience de la différence, la mêmeté est ce qui identifie l'individu par-delà les différences de son soi intime qu'il perçoit. Cependant, cette mêmeté se heurte à la fragmentation des souvenirs qui ne permettent pas de reconstituer une unité de vie. C'est alors à l'individu de reconstruire, par un récit de vie ordonné, où se mêlent souvenirs et imagination, sa propre identité. La reconstitution de son parcours de vie à travers le regard des autres est alors pour Javier une façon de reconstituer cette identité narrative, un récit de vie reconstitué, mis en ordre, afin d'en trouver la cohésion.

La plupart des personnes de son entourage placent Javier face aux contradictions de la vie ; sa mère omet de parler à ses fils de son frère Enrique, qui lui-même cache à ses enfants qu'il n'est pas leur père, et toutes ces omissions ne permettent pas à Javier de s'insérer dans la continuité d'une famille, dont l'image est régulièrement

²² Voir *supra*, note 43.

²³ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 12-13.

remise en cause. Il cherche alors sa permanence dans l'effort de remémoration et dans la filiation paternelle. Le père disparu, oublié, est un élément de fragilisation dans la constitution de l'identité ; il ne peut chercher des traces de lui que dans les œuvres qu'il a laissées (p. 90), car très vite l'image paternelle a disparu de sa mémoire (p. 26). Mais la grand-mère Josefa, dont nous avons déjà souligné la force de caractère face aux épreuves de la vie, est un fil conducteur, un signe de permanence qui apparaît au début et à la fin du récit, quand Javier va lui rendre visite en compagnie de Leonor. Elle est associée aux souvenirs rassurants de l'enfance, elle est une présence constante pendant la maladie – « la abuela me llamaba diariamente » (p. 172), et c'est chez elle qu'il va se ressourcer après sa maladie, contemplant la rue depuis le balcon, comme il le faisait dans l'enfance (p. 185). C'est le même optimisme qu'il retrouve face à son vieux mari, au regard absent : « Se encuentra bien –dijo la abuela como si me quisiera convencer–. Todo lo bien que puede encontrarse uno a su edad » (p. 186). C'est dans cette présence que, finalement, il trouve une permanence, une façon d'envisager la réalité en y voyant sa richesse, en composant avec les mensonges de la vie.

Conclusion

À travers ce récit mémoriel, Soledad Puértolas propose donc une réflexion sur la façon dont l'individu se construit : l'entourage participe de cette construction car il permet de découvrir l'altérité, mais les failles des autres, les mensonges, ne peuvent se résoudre que par la réflexion individuelle et l'acceptation de ses propres contradictions intimes. Si la vie des autres n'est qu'apparence, représentation, c'est au fond de soi que Javier doit aller chercher sa propre vérité.

En reprenant l'histoire de sa vie, au sein d'une famille complexe, qui ne dévoile pas tous ses secrets, Javier découvre en somme que « la mémoire familiale a une fonction de réflexivité, tournée vers une évaluation critique de sa destinée²⁴ ». Le jeu final entre sa grand-mère et Leonor, qui laisse planer le doute sur les véritables relations entre Leonor et Javier, montre que Javier a finalement appris qu'il peut, comme les autres, assumer la contradiction entre son moi intime et les apparences. Comme les autres, il a appris à mentir, ou à ne pas dire, pour vivre.

²⁴ MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, op. cit., p. 13.

Bibliographie citée:

DE BUSTOS, C.I. « Soledad Puértolas: “Hoy la verdad no se deja atrapar” », *ABC Cultura*, 9-3-1988, p. 46.

DI BENEDETTO, Christine, « Soledad Puértolas », in Natalie NOYARET, *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 151-176.

---, « Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux, in Natalie Noyaret, Anne Paoli (éd.), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 321-337.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, « Entrevista a Soledad Puértolas, la narradora como *outsider*, Madrid, 8 de diciembre, 2003 », *Letras femeninas*, Vol. 31, n°1, 2005, p. 127-131.

JEREMIC, Zorica, VINOIS, Patrick, *La famille en héritage. Comprendre les liens entre générations*, Paris, Larousse, 2008, p. 76.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points Essais, 1996 [1975].

MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, 2007 [1996], p. 99.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004 (cité par Emmanuelle Guedj, « La scène envahie : pouvoirs du hors-scène dans *A Slight Ache* d'Harold Pinter », in Corinne ALEXANDRE-GARNER (éd.), *Frontières, marges et confins*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p.187).

PERRIN, Denis, *Qu'est-ce que se souvenir ?*, Paris, Librairie Philosophique, Vrin, 2012.

PUÉRTOLAS, Soledad, *El bandido doblemente armado*, Barcelona, Anagrama, 1987 [1980].

---, *Todos mienten*, Barcelona, Anagrama, 1988.

RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001.

---, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

---, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 1990.

---, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions de Seuil, collection Points Essais, 1985.

ROMON, Eugénie, « Rapports entre autobiographie et fiction chez Soledad Puértolas », in Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *Écritures de*

soi et autorité, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2016, p. 139-155.

SUMALLA BENITO, Aranzazu, *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012.

(http://tesisenred.net/bitstream/handle/10803/123215/ASDB_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y)