

**Réminiscences du « Nouveau Roman » et autres traces intertextuelles dans *l'incipit*  
de *La mitad del alma* de Carme Riera**

CÉCILE FRANÇOIS  
(Université d'Orléans)

Résumé. Dans *La mitad del alma*, Carme Riera exploite le potentiel esthétique-ludique de l'autofiction en nous proposant un jeu fondé sur la reconnaissance des multiples références intertextuelles et micro-pastiches qui constellent le texte du roman. Dès *l'incipit*, le lecteur est intrigué par la mise en scène d'une séquence qui convoque immédiatement dans son esprit le souvenir de l'ouverture de *La Modification* de Butor. La présence de cet hypotexte invite d'entrée de jeu à envisager le récit de la narratrice comme un artefact. Toutefois, le repérage d'autres traces intertextuelles plus discrètes montre que, sous son apparence ludique, le texte masque une préoccupation plus profonde. La quête identitaire, la réflexion sur le temps et la récupération de la mémoire, à la fois individuelle et collective, sont autant de thèmes qui s'inscrivent en creux dans *l'incipit*, révélant par là même la dimension éthique du roman.

Mots-clés : Carme Riera, intertextualité, Nouveau Roman, Javier Marías, Julio Llamazares.

Abstract. Carme Riera's *La mitad del alma* draws on autofiction's aesthetic and playful potential to invite the reader to join in a game based on the multitude of intertextual references and micro-pastiches that recur throughout the novel. Beginning with the incipit, the reader is intrigued by the staging of a sequence that immediately calls to mind the opening of Butor's *La modification*. The presence of this hypotext invites the reader to consider the female voice's narrative as an artefact from the outset. Yet other, discreeter intertextual echoes suggest that the text's playful appearance masks deeper concerns. The quest for identity, considerations on time, and the recovery of memory, both individual and collective, are all themes implicit in the opening lines of the text, shedding light on the novel's ethical dimension.

Keywords : Carme Riera, intertextuality, Nouveau Roman, Javier Marías, Julio Llamazares.

Situé dans un espace intermédiaire où se mêlent illusion et réalité, le roman de Carme Riera, *La mitad del alma*, a été défini et présenté par son auteure comme une autofiction<sup>1</sup>. Ni autobiographie, ni œuvre de fiction *stricto sensu*, cette modalité des écritures personnelles repose sur l'indétermination du pacte littéraire. Il s'agit d'un dispositif qui engage fortement la capacité herméneutique d'un lecteur intrigué, voire décontenancé, par cette catégorie textuelle hybride. En réalité, « l'effet biographique » créé par le récit participe pleinement de la production de l'intérêt romanesque et contribue au plaisir d'une lecture conçue comme un jeu fondé sur un faisceau d'énigmes à résoudre. C'est ainsi que, dans son roman, Carme Riera nous invite à participer à une sorte d'enquête concernant la disparition de la mère de la narratrice. À cette énigme inscrite au cœur de l'histoire s'ajoute celle de l'énonciation. Quelle est donc la voix qui émerge du texte ? Ne serait-ce pas en réalité celle de l'auteure elle-même dissimulant sa véritable identité sous un travestissement imaginaire du moi ? Le décodage des stratégies narrative et énonciative est ici, plus que jamais, une obligation à laquelle nous devons nous soumettre afin de pouvoir profiter pleinement de la lecture, car l'autofiction ouvre un espace ludique où le narrateur se joue du lecteur qu'il abuse et manipule à l'envi.

Carme Riera exploite de façon originale ce potentiel ludique de l'autofiction en lançant ouvertement au lecteur un défi au travers d'une interview accordée à la journaliste Nuria Azancot : « En *La mitad del alma* hay diversos homenajes bastante explícitos. Ofrezco premios a quienes los adivinen... »<sup>2</sup>. Ce que Carme Riera propose donc, c'est un jeu intellectuel fondé sur la reconnaissance d'une myriade de références culturelles et de micro-pastiches. Il s'agit là d'une pratique habituelle chez la romancière majorquine dont l'œuvre narrative est médiatisée par d'autres littératures, par le « déjà lu » barthien, comme le souligne Mirella Servodidio<sup>3</sup>. L'*incipit* de *La mitad del alma* est, de ce point de vue, révélateur de cet art de la citation plus ou moins explicite qui mobilise « l'encyclopédie personnelle » du lecteur, auquel il appartient d'identifier l'intertexte, et dont le déchiffrement aléatoire potentialise sans aucun doute le plaisir de la lecture.

---

<sup>1</sup> « Organi[cé] una autoficción, tan mentirosa como todas mis otras novelas », *La autoficción / self-fiction en la narrativa hispánica actual*, III encuentro de escritores españoles e hispanoamericanos, 5 de mayo de 2006, *Siglo XXI, Literatura y cultura españolas* : revista de la Cátedra Miguel Delibes, n°4 (2006), p. 276.

<sup>2</sup> Nuria AZANCOT, « Entrevista a Carme Riera », 27 de enero de 2005 [consulté le 16/09/2009]  
<URL: [http://www.elcultural.es/version\\_papel1/Letrs/11217/Carme\\_Riera/](http://www.elcultural.es/version_papel1/Letrs/11217/Carme_Riera/)>

<sup>3</sup> Mirella Servodidio ajoute que l'œuvre romanesque de Carme Riera « adquire todo su significado cuando se la compara con los demás textos citados, parodiados, deconstruidos, refutados o reflejados, en una impresionante demostración de conocimientos y una gran capacidad de jugar con las palabras » [Mirella SERVODIDIO, « Navegando por internet con Borges y Carme Riera », Luisa Cotoner Cerdó (coord.), *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, Barcelona, Destino, 2000, p. 183].

## Un pastiche du Nouveau Roman ?

*La mitad del alma* s'ouvre sur une scène de gare où une voyageuse inconnue s'apprête à descendre d'un train. Cet *incipit* pourrait, certes, renvoyer à l'un des plus célèbres *topoi* de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, dont ont usé et abusé les écrivains réalistes afin de faciliter l'entrée du lecteur dans la fiction. Mais ce qui attire immédiatement l'attention dans le roman de Carme Riera, c'est le point de vue adopté par la narratrice qui se cantonne au rôle de témoin ou d'observateur neutre. C'est ainsi que le personnage féminin, dont la description occupe l'espace du premier paragraphe, nous est présenté intégralement en focalisation externe. De cette voyageuse inconnue, nous ne percevons que l'apparence extérieure, notre attention étant entièrement monopolisée par la coupe et la couleur de ses vêtements. La narratrice choisit délibérément de s'arrêter à la surface visible des choses, se refusant à toute intrusion dans l'intériorité d'un personnage dont on ne connaît ni les sentiments, ni les intentions, ni même la situation. La seule modalisation porte sur la forme du chapeau « más adecuado para cumplir con una moda lejana que con un invierno frío como el de 1959 »<sup>4</sup>. Mais il s'agit ici moins de porter un jugement sur le personnage que de fixer le cadre temporel de l'histoire.

Si cette prédilection pour l'extériorité des êtres et des choses est l'une des caractéristiques essentielles du courant « behavioriste » de la littérature nord-américaine, elle renvoie également au *Nouveau Roman* français, que l'on désigne aussi sous l'étiquette d'« Ecole du regard ». C'est sans doute vers les écrivains de cette tendance qu'il faut ici se tourner car, au choix très particulier de la focalisation externe, s'ajoute l'utilisation du présent de l'indicatif qui s'accorde avec la situation d'un narrateur-observateur, apparemment présent dans la diégèse. On pense évidemment à Robbe-Grillet, mais c'est plutôt vers Michel Butor que vont les préférences de Carme Riera, comme le prouvent les déclarations de l'auteure au sujet d'un autre de ses romans : « Las secuelas de *La modificación* de Michel Butor, que estuvo de moda a finales de los sesenta, pued[en] verse incluso en algunos fragmentos de mi novela *Una primavera para Doménico Guarini* »<sup>5</sup>.

Ce qui relie l'*incipit* de *La mitad del alma* à celui du roman de Butor, c'est également l'importance de la fonction conative qui se manifeste au travers des interpellations directes à un interlocuteur non explicitement nommé. La description de la voyageuse et du cadre spatio-

---

<sup>4</sup> Carme RIERA, *La mitad del alma*, Barcelona, Punto de Lectura, 2006, p. 9.

<sup>5</sup> Carme RIERA, « Grandeza y miseria de la epístola », Marina Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, col. « Encuentros », 1990, p. 154.

temporel est, en effet, vectorisée et organisée autour de la figure de l'hypotypose, chère aux écrivains du Nouveau Roman. Il s'agit pour la narratrice, par le biais d'une description minutieuse et précise, de « mettre sous les yeux » de son narrataire la scène d'ouverture. Son intention est d'ailleurs clairement affichée : « para que usted se haga una idea del lugar », lâche-t-elle au terme d'une longue prétérition<sup>6</sup>. D'emblée, le doute s'installe dans l'esprit du lecteur : cet interlocuteur directement interpellé partage-t-il le même espace-temps que la narratrice ? La communication est-elle directe ou différée ? S'agit-il d'un discours oral ou écrit ? Si la réponse à cette dernière question nous est fournie quelques pages plus loin au travers d'une mention explicite (« usted que me lee »)<sup>7</sup>, le mystère, loin de se dissiper, ne fait que s'épaissir. Ce narrataire énigmatique, directement interpellé par le « vous » de la narratrice, ne serait-ce pas le lecteur lui-même, placé à son corps défendant en position, non seulement de spectateur, mais également d'acteur, puisqu'il lui sera ouvertement demandé de participer à la résolution de l'énigme inscrite au cœur de l'histoire.

Il s'agit ici évidemment d'une illusion créée de toutes pièces, car la situation d'interlocution n'est ni immédiate ni symétrique. La narratrice du texte n'est qu'un « être de papier », une « vivant[e] sans entrailles » selon l'expression de Valéry, séparée du destinataire réel par une frontière ontologique infranchissable. Or, ce qui perturbe le lecteur, c'est précisément le jeu sur cette dissymétrie entre les places respectives de l'énonciateur et du récepteur et l'impression étrange, créée par la métalepse, d'être interpellé et happé à son corps défendant dans un univers de fiction. La situation du lecteur est d'autant plus problématique et déstabilisante que, contrairement à ce qui se passe dans *La Modification*, le brouillage des frontières narratives et ontologiques se maintient tout au long du récit. Chez Butor, l'ambiguïté se résout rapidement et la dissociation entre le narrataire et le lecteur s'effectue automatiquement dès lors que l'on comprend que, par le biais du vocatif, c'est le personnage qui se parle à lui-même, le « vous » du narrateur servant à rendre tangibles les états de conscience et le débat intérieur qui l'agite<sup>8</sup>.

L'impression d'étrangeté, chez Carme Riera, est encore accentuée par le brouillage des repères spatio-temporels et une apparente confusion entre la situation d'énonciation et le monde diégétique. À la fin de l'*incipit*, la narratrice attire en effet l'attention du lecteur sur le jeu de miroirs qui s'établit entre elle et la voyageuse, créant subitement l'illusion d'une

---

<sup>6</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>8</sup> On observe un décalage similaire entre les deux romans concernant cette fois la focalisation. Si le mode choisi à l'ouverture des deux récits est celui de l'extériorité, ce point de vue se maintient tout au long de l'*incipit* de *La mitad del alma*, alors que Butor joue sur l'étendue de la gamme, explorant successivement les ressources de la focalisation externe, interne et de l'omniscience.

coïncidence parfaite entre le temps de la narration et celui de la scène décrite : « Pero ahora es de noche, más de las diez, como ha podido comprobar ella en su reloj y yo en el mío »<sup>9</sup>. Carme Riera joue ici non seulement sur une pseudo-simultanéité entre le déroulement de l'histoire et l'acte d'écriture, mais également sur l'apparente superposition des deux espaces diégétique et discursif : « Por eso es necesario que deje de escribir, recoja mis pertenencias y me prepare, tal y como indica a los viajeros la voz que anuncia, entre el rechinar de los frenos del expreso, que estamos llegando a Portbou »<sup>10</sup>. La présence de la première personne du pluriel conjuguée à l'utilisation constante du présent contribuent à la création d'un effet métalectique et à la perte des repères du lecteur, qui ne sait plus si l'action est contemporaine de son époque ou si elle se situe quelque cinquante ans auparavant, en 1959 précisément, comme l'indiquent les premières lignes du récit.

### Une écriture palimpseste

Ce qui attire tout particulièrement l'attention dans l'*incipit* de *La mitad del alma*, c'est la dissonance entre, d'une part, la situation d'une narratrice partageant apparemment le même espace-temps que le personnage et, par là même, placée en situation d'observatrice privilégiée et, d'autre part, le compte rendu lacunaire ou pour le moins hésitant que celle-ci nous fournit. En effet, si la description de la gare est riche en détails architecturaux, elle se caractérise curieusement par un déficit d'informations concernant l'ambiance qui y règne au moment de l'arrivée du train. Bien plus, le deuxième paragraphe, consacré à la description, se termine sur cet aveu de la narratrice : « Ignoro si el andén está lleno o si, por el contrario, no hay un alma »<sup>11</sup>, remarque fort surprenante de la part d'une voyageuse qui s'apprête à quitter son compartiment pour descendre du train. Le reste de l'*incipit* sera consacré au développement de cette alternative puisque les deux paragraphes restant se construisent de façon parallèle à partir d'hypothèses complémentaires : « Si el andén está vacío » / « Si el andén está lleno »<sup>12</sup>.

Ce jeu sur les possibles narratifs introduit dans l'esprit du lecteur un doute quant au statut de la scène décrite. S'agit-il réellement d'une action en cours ? Ne serait-on pas plutôt en présence d'une scène statique, d'un « tableau » ou d'une « photographie » ? La réponse nous sera apportée quelques pages plus loin lorsque la narratrice ouvrira le dossier que lui a remis un inconnu et qui comporte une dizaine de lettres ainsi que « cinco fotografías en blanco y

---

<sup>9</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 10.

negro de [su] madre »<sup>13</sup>. Sur l'une d'elles, cette dernière « lleva un abrigo de solapas anchas, probablemente azul, y el sombrero escaso que ya le conocemos »<sup>14</sup>. Cette description répond point par point à celle qui préside à l'ouverture du récit, avec une nuance cependant car, cette fois-ci, la narratrice introduit un modalisateur (« probablemente azul ») qui tranche avec le ton affirmatif de l'*incipit* (« lleva un abrigo cruzado de solapas anchas, azul marino »). La mention explicite de la couleur du manteau témoigne sans aucun doute d'un art de la manipulation car, au seuil du récit, le lecteur n'est pas en mesure de comprendre que ce que décrit la narratrice n'est qu'une photographie en noir et blanc.

Ce renversement de situation n'est pas sans évoquer *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, où « l'évocation du retour des mineurs [...] semble être une scène directement vécue [alors que] le lecteur ignore, pendant les 14 premières lignes, qu'il s'agit d'une description de photo »<sup>15</sup>. Dans son analyse très fine du roman de l'écrivain léonais, Geneviève Champeau met l'accent sur « la métalepse qui confond les plans de réalité », ainsi que sur la « fusion des temps, signifiée par un présent verbal qui réfère aussi bien au passé de l'enfant de la photo qu'au présent de l'adulte » et qui « transporte ce passé dans le présent de l'énonciation »<sup>16</sup>. Même si la situation narrative et les rapports entre les personnages ne sont pas identiques, on observe, chez Carme Riera comme chez Llamazares, une même volonté de faire revivre le passé à partir de la contemplation de ce que Geneviève Champeau nomme des « photos-traces »<sup>17</sup>. Ces supports visuels déclencheurs du récit ne seront reproduits dans aucun des deux romans et le lecteur n'aura accès qu'à la description et à l'interprétation des narrateurs respectifs, « laissant libre cours à la même pulsion narratrice pour déployer des épisodes et tenter de constituer un récit »<sup>18</sup>.

Outre l'utilisation de la photographie comme déclencheur de l'histoire et du retour vers le passé, ce qui rapproche les deux romans, c'est également l'exploration du territoire mouvant de l'autofiction, où le lecteur se perd en conjectures et cherche en vain à faire le départ entre réalité et construction imaginaire. Julio Llamazares reconnaît lui-même que « ni [él] mismo podría recordar ya qué parte de [su novela] es verdad y qué parte imaginación »<sup>19</sup>. Toutefois, confrontés à la réception de leur texte, que de trop nombreux lecteurs ont eu tendance à interpréter comme une autobiographie, les deux écrivains ont tenu à mettre les choses au

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> Geneviève CHAMPEAU, « *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares. La mémoire, la trace et la trame », *Tigre*, n° 15 (2006-2007), p. 105.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>19</sup> Julio LLAMAZARES, *Escenas de cine mudo*, « Novela y memoria », Madrid, Alfaguara, 2005, p. 10.

point. « El noventa por ciento al menos de lo que se cuenta [en el texto] es pura imaginación », affirme Llamazares dans l'introduction de l'édition de 2005<sup>20</sup> ; tandis que Carme Riera déclare à propos de *La mitad del alma* : « parece autobiográfica y en realidad es pura ficción »<sup>21</sup>. Si on ajoute à cela les dédicaces placées au seuil des deux romans évoquant chacune explicitement la figure maternelle, il semble que le texte de Llamazares ait laissé une empreinte perceptible, bien que diffuse, dans l'incipit de *La mitad del alma*.

Lorsqu'on ouvre le roman de Carme Riera, le nom d'un autre écrivain espagnol vient également à l'esprit. Il s'agit de Javier Marías, que de nombreux spécialistes considèrent comme un maître de l'autofiction. D'emblée, le titre choisi par Carme Riera convoque chez le lecteur le souvenir de *Todas las almas*, l'un des romans les plus célèbres de l'auteur madrilène, auquel *La mitad del alma* semble répondre en écho. Tous deux tissent une intrigue complexe où s'entrecroisent, d'une part, les motifs du secret familial, de l'adultère, des amours clandestines vouées à l'échec et, d'autre part, le thème de la quête identitaire et la réflexion sur la mémoire et l'écriture. Les narrateurs-protagonistes de chacun des romans présentent eux aussi des caractéristiques communes, entre autres leur statut de professeurs de littérature et d'écrivains invités par de prestigieuses universités anglo-saxonnes (Oxford pour Javier Marías ; un « elegantísimo college de Nueva Inglaterra »<sup>22</sup> pour Carme Riera). En outre, comme dans *La mitad del alma*, le narrateur-protagoniste de *Todas las almas* évoque au début du roman sa rencontre dans une gare avec une voyageuse, qu'il nous décrit physiquement, mais dont il ignore l'identité et la destination. L'image de cette inconnue le poursuivra d'ailleurs quelque temps ainsi qu'il le reconnaît lui-même : « A partir de entonces y durante unos diez días caminé [...] por la ciudad de Oxford con el propósito o esperanza inconsciente de volver a encontrarla »<sup>23</sup>. Ce qui n'est ici qu'un désir à peine formulé se transformera chez la narratrice de Carme Riera en obsession, car le déchiffrement de la véritable personnalité de l'inconnue est lié, dans *La mitad del alma*, à une longue quête identitaire qui perturbe et déstabilise profondément la narratrice.

Enfin, ce qui rapproche encore davantage les deux romans, c'est l'utilisation de l'image dans la fiction. Comme l'a souligné à plusieurs reprises Geneviève Champeau<sup>24</sup>, la photo

---

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> Maite REDONDO, « “La memoria es el alma, sin ella estamos muertos”, dice Carme Riera. La escritora mallorquina publica en castellano su novela *La mitad del alma* », Bilbao, Iparraguirre, 14 de febrero de 2005, [consulté le 16/09/2009]

<URL:<http://www.deia.com/es/impresia/2005/02/14/gipuzkoa/d2/77215.php?print=1>>

<sup>22</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>23</sup> Javier MARIÁS, *Todas las almas*, Prólogo de Elide Pittarello, Barcelona, DeBolsillo, 2009, p. 31.

<sup>24</sup> Sur cet aspect de l'œuvre de Javier Marías, voir en particulier deux récents articles de Geneviève CHAMPEAU : « Retrato fotográfico, retrato literario y autoficción en *Vidas escritas* y *Miramientos* de Javier Marías », et

occupe dans l'œuvre de Javier Marías une place importante et originale. En effet, en insérant directement dans le corps du texte les supports visuels de ses descriptions (comme c'est le cas pour le portrait de l'écrivain John Gawsworth dans *Todas las almas*), Marías déplace son récit vers le territoire de l'autobiographie, brouillant plus sûrement encore que chez Llamazares ou Carme Riera les frontières entre réalité et fiction. Néanmoins, que le référent visuel soit fictionnel ou réel, que sa présence soit sporadique ou massive, on observe, dans chacune des trois autofictions mentionnées, une même volonté de faire de la photographie le support d'une réflexion sur la mémoire et l'identité.

### **Les jeux de miroirs intertextuels de l'*incipit***

« La memoria es la mitad del alma o incluso el alma entera. Sin memoria estamos muertos, olvidados, y en realidad, los muertos no lo están en la medida en que nosotros los recordamos »<sup>25</sup>. Cette déclaration de Carme Riera fait écho aux paroles de la narratrice qui, vers la fin du roman, offre au lecteur la clé du titre énigmatique : « Para mí la memoria es imprescindible. Sin memoria estamos muertos. La memoria es el alma de las personas y quizá por eso yo ando buscando la mitad de mi alma... »<sup>26</sup>. A maintes reprises, au fil des interviews et des tables rondes, jusqu'au récent Salon du Livre du printemps 2013 à Paris, Carme Riera n'a cessé de définir la littérature comme un « exercice de mémoire ». Dans *La mitad del alma*, les photos, les lettres inachevées, les divers témoignages recueillis par la narratrice au cours de ses recherches, sont autant de fragments arrachés à l'oubli grâce auxquels pourront se reconstituer l'histoire et l'image d'une mère à jamais disparue. C'est, toutefois, à une restitution partielle et partielle que l'on assiste dans ce roman qui met l'accent sur les défaillances d'une mémoire toujours trop sélective et subjective.

Cette réflexion est également au cœur du roman de Julio Llamazares. « Des images de l'enfance au texte de l'adulte, c'est la possibilité de (se) représenter le passé qui est interrogée, l'identité et la persistance de l'être dans le temps, l'oubli et le travail de la mémoire / de l'écriture », écrit Geneviève Champeau, soulignant que les photos « déclenchent l'activité mémorielle du narrateur, ainsi qu'une réflexion sur cette dernière »<sup>27</sup>. Les thèmes de « la disolución del pasado, los errores de la memoria [o] las limitaciones del lenguaje para

---

« Productividad de las relaciones transtéticas en la España contemporánea », Geneviève Champeau (dir.), *Relaciones transtéticas en la España contemporánea*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 21-37 et p. 11-18.

<sup>25</sup> Maite REDONDO, « “La memoria es el alma”... », *op. cit.*

<sup>26</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>27</sup> Geneviève CHAMPEAU, « *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares », *op. cit.*, p. 95.



contar lo ocurrido »<sup>28</sup> sont également très présents dans l'œuvre narrative de Javier Marías, où ils se doublent d'une réflexion sur le temps. À propos de *Todas las almas*, Juan Antonio Masoliver Ródenas signale, en effet, que « el tiempo es el gran protagonista de esta novela poblada de almas vivas y almas muertas que surgen del pasado o regresan a él », ajoutant que, finalement, « el único tiempo posible, inscrito en el único espacio posible, es el de la escritura »<sup>29</sup>.

Carme Riera revendique, elle aussi, l'écriture comme un moyen de lutter contre le passage inexorable du temps et contre l'oubli. Dans *La mitad del alma*, la narratrice, en se penchant sur le passé trouble de sa mère, exhume des pans d'une histoire collective et redonne un corps et une voix à tous ces « orphelins de la mémoire » dont parle Julio Llamazares<sup>30</sup>. « La literatura es un arma muy eficaz contra la amnesia histórica », déclare Carme Riera<sup>31</sup>, rejoignant en cela d'autres écrivains, tels que Javier Cercas, Andrés Trapiello ou Juan Marsé, dont le roman *El embrujo de Shanghai* est d'ailleurs explicitement mentionné à la page 171 de *La mitad del alma*. La narratrice cite également Walter Benjamin, dont elle rappelle les paroles gravées sur le monument érigé à sa mémoire : « Es un trabajo mucho más arduo honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica debe consagrarse a la memoria de los que no tienen voz »<sup>32</sup>.

Si l'observation des traces du passé laissées par une photographie ou une lettre permet à la narratrice de restaurer une mémoire à la fois individuelle et collective, elle est également le point de départ d'une quête identitaire. « Escribo para tratar de entenderme y entender a los demás [...] Es la razón principalísima de mi escritura »<sup>33</sup>, déclare la narratrice de *La mitad del alma*. Le roman de Carme Riera établit ainsi un nouveau point de contact avec l'œuvre de Javier Marías, dont María Elena D'Alessandro Bello nous dit que : « Posiblemente a lo largo de su producción narrativa, Marías va tras la búsqueda de su identidad personal a través de su escritura »<sup>34</sup>. À cet égard, le choix de l'autofiction comme genre littéraire n'est sans doute pas neutre car, comme le souligne Sébastien Hubier, la fictionnalisation du moi est

---

<sup>28</sup> Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 137.

<sup>29</sup> Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS, « Crónica de un rey sin reino », *La Vanguardia*, viernes 28-04-1989.

<sup>30</sup> « Los huérfanos de la memoria », cité par Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo...*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>31</sup> Emma RODRÍGUEZ « “Conservamos una imagen falsa de la postguerra en Cataluña”, sostiene Riera », *El Mundo*, Lunes 28 de febrero de 2005.

<sup>32</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>34</sup> María Elena D'ALESSANDRO BELLO, « El autor y el personaje en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías », [consulté le 21/04/2011]

<URL: <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>>

un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée des défaillances de la mémoire et des extraordinaires pouvoirs de l'imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d'exploration des différentes couches du *moi*. Et, *ipso facto*, une technique inédite d'expression vraie de soi-même<sup>35</sup>.

Or, explorer les « différentes couches du *moi* », c'est accepter de tenir compte de tous les « je » qui composent la personnalité de l'être humain. C'est prendre en considération, non seulement l'identité sociale, mais aussi l'intimité de la personne, son activité psychique, ses rêves et ses zones d'ombre. C'est en partie ce que revendique la narratrice à la page 14 du roman : « Los sueños forman parte de nosotros mismos », affirme-t-elle. L'écriture lui permet ainsi de dramatiser, c'est-à-dire, de mettre en scène ses désirs secrets et ses fantasmes. C'est sans doute de cette façon que l'on peut interpréter l'in vraisemblable révélation finale concernant les origines de la narratrice. En se rêvant la fille naturelle d'Albert Camus, celle-ci transpose sur le plan biologique la filiation spirituelle de l'auteure, pour qui Camus « es un referente moral para las gentes de [su] generación... casi un padre espiritual »<sup>36</sup>.

Ce qui s'affirme donc avant tout dans l'autofiction, c'est la subjectivité du sujet et le désir, inavoué peut-être, de se recréer, grâce à l'œuvre littéraire, une identité de son choix, une identité fantasmatique. Si, au travers d'un récit ambigu, à mi-chemin entre réalité et fiction, Carme Riera romance sa vie, fabule et affabule son existence à partir de données réelles, Javier Marías fait également « coexister le “je” réel, le “je” virtuel et le “je” irréel dans l'espace de la fiction »<sup>37</sup>. « *Todas las almas es la vida imaginada de su autor* », affirme ainsi Carlos Ortega<sup>38</sup>. Dans ces conditions, il ne fait aucun doute que, pour Carme Riera comme pour Javier Marías, « a veces el saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse »<sup>39</sup>. L'un des aspects fondamentaux de *La mitad del alma* serait donc cette « fabulation de soi » dont parle Vincent Colonna<sup>40</sup>. Comme en psychanalyse, la mise en mots du fantasme acquiert une dimension heuristique, car elle permet de restituer la vérité profonde de l'être, d'en explorer les différentes strates en mettant au jour toutes les composantes du « moi ». Ce faisant, l'auteure s'octroie un petit supplément de vie. L'écriture personnelle lui

---

<sup>35</sup> Sébastien HUBIER, *Littératures intimes. Les Expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 125.

<sup>36</sup> Nuria AZANCOT, « Entrevista a Carme Riera », *op. cit.*

<sup>37</sup> Geneviève CHAMPEAU, « L'auteur dans le texte : à propos de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías », Milagros Ezquerro (éd.), *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 86.

<sup>38</sup> Carlos ORTEGA, « De los buenos modales (ingleses) », *El urogallo*, n° 37 (1989).

<sup>39</sup> Javier MARÍAS, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>40</sup> Vincent COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004. D'autres expressions, utilisées en particulier pour définir l'autofiction, peuvent ici convenir. Claude Leroy parle ainsi de « mythobiographie » et Camille Laurens de « mythologisation de l'existence de l'écrivain ».

permet, en effet, de prolonger son existence à travers l'art, de la réinventer et d'en infléchir le sens, rendant ainsi implicitement hommage à Marcel Proust, cet autre écrivain intimiste pour qui « la vraie vie, c'est la littérature ».

## Conclusion

Le roman de Carme Riera se présente donc comme un texte où la vie réelle et la création artistique sont intimement mêlées. La narratrice ironise d'ailleurs à plusieurs reprises sur la dimension romanesque de son récit, comme lorsqu'elle s'adresse au narrataire-lecteur pour dénoncer le caractère construit de *l'incipit* du roman : « Ha contemplado, eso sí, una secuencia semejante en una película o incluso ha podido leer una descripción parecida en cualquier novela, ya que hay muchas por las que transitan trenes »<sup>41</sup>. Cette pratique d'écriture est, en outre, mise en abyme dans le métarécit de l'arrestation du grand-père par les nazis. Cet épisode de l'histoire familiale relaté par la mère dans une longue lettre semble *a priori* convaincant et sincère, mais, quelque temps plus tard, en relisant la lettre, la narratrice se rend compte du leurre : « me he dado cuenta de que coincide, en parte, con el inicio de una película que vi de una manera casual en una de mis idas a América, *La decisión de Sophie*, creo que se llamaba »<sup>42</sup>. Ce faisant, *La mitad del alma* établit un lien intratextuel avec d'autres œuvres antérieures de l'auteure, comme *Cuestión de amor propio*, où l'héroïne se montre incapable de raconter sa propre histoire sans l'utilisation de référents littéraires.

L'influence de la littérature transparait également dans le réseau intertextuel qui se tisse dès l'ouverture du roman. Ainsi, comme dans *La Modification* de Michel Butor, *La mitad del alma* trahit la volonté de l'auteure de se connaître plus en profondeur en s'adressant à un double fictif, mais aussi le désir de se confronter au temps et de témoigner de la capacité de l'écriture à en rendre compte. Les thèmes de la mémoire personnelle et collective et de l'identité qui sous-tendent le récit convoquent également chez le lecteur le souvenir d'autres autofictions, dont celles de Julio Llamazares ou de Javier Marías. *La mitad del alma* apparaît dès lors comme un texte pétri de citations d'écrivains, de pastiches, de références littéraires plus ou moins revendiquées ou occultées, et qui sont autant de jeux de miroirs et de masques derrière lesquels se cache l'auteure. Certes, Carme Riera sait que l'on écrit toujours à partir du « déjà dit », du « déjà-là », mais son rapport à la littérature va beaucoup plus loin et peut s'apparenter à une sorte de relation vampirique. Dans une interview accordée à l'occasion de

---

<sup>41</sup> Carme RIERA, *La mitad...*, op. cit., p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 39.

la sortie de *Joc de miralls*, l'auteure avouait ainsi sa fascination pour les motifs du miroir, du double et surtout de la supplantation : « [este es] un tema que puede apasionar a cualquier persona que escribe : el hecho de no saber quiénes somos, si nuestras obras las hacen otros, si nuestras ideas son realmente nuestras »<sup>43</sup>. C'est ce processus inconscient qui est sans doute à l'œuvre dans *La mitad del alma*, un roman où se construit non seulement l'identité personnelle de la narratrice, mais également l'identité littéraire de l'auteure, qui pourrait faire sienne cette affirmation du narrateur d'Ángel Bonomini : « Somos yo gracias a los otros »<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Horst HINA, « El tema del doble en la narrativa de Carme Riera », AIH, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. V, 1995, p. 122.

<URL: [http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_5\\_020.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_020.pdf)>

<sup>44</sup> Cité par Horst HINA, *ibid.*, p. 124.