

Une lecture de *Confiteor*, de Jaume Cabré

Marie-France FAURE

- Qu'est-ce qui dans cela vous a le plus émue ? demandai-je.
Le peintre ou le sujet ?
- Je crois que c'est le sujet. Et vous ?
- Je crains que ce ne soit le peintre.

Henri James, *Compagnons de voyage*.

LE LECTEUR DÉSARÇONNÉ

Lire *Confiteor* confronte le lecteur naïf à un personnage, Adrià Ardèvol, lequel dit vouloir écrire ses *Mémoires*¹ afin de dégager sa part de responsabilité dans les événements qui ont traversé sa vie. Celui-ci s'exprime à la première personne et apparaît comme le personnage principal du roman. Or très vite, le lecteur est troublé par des récits qui viennent s'immiscer dans celui qui a été initialement entrepris. Sans que rien ne les ait annoncés, ils interrompent le récit autobiographique en décalage total avec lui. Des lieux, des époques, des personnages apparaissent puis disparaissent pour revenir au récit qui semble préoccuper le personnage principal

Se construisent ainsi deux univers, l'un stable, référant à des faits du quotidien et à un personnage en devenir, Adrià, sur lequel se greffe, à des moments inattendus, ce que le narrateur nomme *histoires* dont les personnages appartiennent à des époques diverses. Elles conduisent le lecteur dans un ailleurs, à la fois spatial et temporel, qui heurte sa rationalité, mais produit un effet de déréalisation poétique.

Plus déroutant encore, à la page 99², celui-ci découvre un texte, signalé par un changement de caractères d'imprimerie dont il ignore l'émetteur. Le roman de Jaume Cabré se compose donc, de deux entités fictives de longueur et de disposition inégales. D'une part, ce que le narrateur nomme *Mémoires* se présente sous une forme compacte, imprimé en caractères romains et organisé en différentes parties titrées en latin, elles-mêmes divisées en chapitres numérotés de 1 à 59 ; et d'autre part, des textes, non numérotés, dont l'impression en italiques indique une origine différente. À l'extrême fin du livre, l'équilibre entre le texte des *Mémoires* et ces fragments se transforme, mêlant au sein d'un même chapitre les deux types de caractères d'imprimerie. Cette nouvelle configuration égare le lecteur qui ne sait plus quand ont lieu les événements et qui les raconte, augmentant l'instabilité narrative de ce roman.

C'est cette composition qui interroge le lecteur : quel est son rôle dans le roman ? Comment le lecteur construit-il un sens qui rende cohérent ce texte éclaté ? C'est dans une démarche qui va de l'étude de la fiction à celle de la composition du roman qu'il s'agira de dégager un sens satisfaisant pour un lecteur qui n'a pas la prétention de saisir dans sa totalité une œuvre aussi riche. Cette étude a pour fonction de me permettre de comprendre d'où provient mon plaisir de lecture afin de le partager avec d'autres lecteurs de *Confiteor*.

¹ Sont écrits en italique les termes directement empruntés au livre.

² Ce travail s'appuie sur l'édition de septembre 2013, Actes Sud

DEUX RÉCITS ENTRECROISÉS

Commençons par des évidences ! Des deux énoncés repérables par leur graphie, le texte des *Mémoires* se révèle essentiel, imposant la voix d'Adrià Ardèvol, lequel élabore son autobiographie et entraîne le lecteur, dans son sillage. L'autre, celui de Bernat, lui-même personnage des *Mémoires*, complète les éléments de cette biographie et annonce la plus grande surprise du roman. Attentif à celui qu'il nomme son ami, Bernat Plensa apporte son témoignage tout en racontant certains faits qui le concernent plus précisément. Ces deux personnages se dévoilent progressivement à travers leurs écrits. Ce sont ces deux discours qui nous occuperont dans un premier temps.

PLUSIEURS DISCOURS POUR UNE FICTION

Les deux textes qui composent ce roman se présentent sous la forme de deux voix fictives, chacune étant pour sa part un « foyer de narration »³. Ils possèdent une tonalité et des thèmes différents, bien que se référant à un même univers fictif. Leurs buts, nous le verrons, ne sont pas les mêmes et de cette opposition naissent nombre d'effets.

Chacun de ces écrits est pris en charge par un énonciateur que le lecteur est invité à imaginer à partir de ce qui est dit. Ainsi dès la première ligne des *Mémoires*, apparaît un *je* dont on ignore à ce moment de la lecture, qui il est et quel est son rôle. Ce *je* réfère à une voix, celle d'un « narrateur » qui n'est pas celle de l'auteur, mais qui permet d'enclencher un discours, dans lequel ce *je* s'insère. Mais cette voix ne vient pas de nulle part. Elle renvoie à un personnage hypothétique qui est la source de ce discours : il choisit de dire ou de ne pas dire en fonction de buts qu'il énonce clairement ou qui lui échappent. Ce personnage qu'on nommera ici « scripteur »⁴ doit donc être imaginé par le lecteur.

Le scripteur de *Confiteor* se présente comme un homme vieillissant, abordant la dernière partie de sa vie avec le poids de son passé, ayant mis « soixante ans pour voir ça » (13)⁵. Cependant il estime que tout n'est pas joué et que l'écriture constitue sa « dernière chance » (13) d'agir, ce qui semble le faire exister jusqu'au « lendemain », formule qui demeurera longtemps obscure. Il s'incarne dans le dialogue qu'il mène à partir d'un *tu* (« tu me comprendras, tu sauras voir, tu me manques absolument » (13) qu'il adresse à quelqu'un dont on ignore tout.

Ce personnage scripteur va adopter dans son écrit deux postures dissemblables : celle qui consiste à rappeler ses souvenirs, ses émotions et ses réactions passées et présentes et celle qui le conduit à prendre conscience de soi et à exprimer sa pensée (« j'ai compris, j'ai vu

³ Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, Editions Gallimard 2006, coll. Folio Essais, p.13.

³ Nous désignerons par son nom, Adrià Ardèvol aussi bien la voix qui s'exprime (le narrateur), que le sujet qui agit par l'écriture, (le scripteur), ces deux instances n'étant pas cependant superposables. Et réservons le prénom (Adrià) pour le personnage remémoré.

⁵ Les nombres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de *Confiteor* de 2013

clairement, je suis arrivé à la conclusion » (13), s'inscrivant ainsi dans le présent de l'écriture.. Une description analogue pourrait être faite pour Bernat Plensa, nous y reviendrons.

Les deux foyers de narration construisent ensemble le portrait de deux personnages, Adrià et Bernat, chacun dans son environnement familial et affectif, et déroulent les péripéties de leur relation jusqu'à la disparition de l'un d'eux.

L'ÉCRITURE DES MÉMOIRES

Une parole-source

Le *je* initial pose donc l'existence d'un personnage qui précise, dès la première page, ce qui le pousse à écrire. La décision prise semble provenir du changement de regard qu'il porte sur son mode de pensée, renonçant « à faire assumer par des croyances imprécises et des lectures très variées le poids de [sa] pensée et la responsabilité de [ses] actes » (13), pour arriver « à la conclusion que cette charge m'incombe à moi seul » (13). Cette prise de conscience dont on ignore à ce moment ce qui la motive exprime une tension telle qu'il évoque « la dame à la faux » comme une menace prochaine.

C'est par le biais de *Mémoires* qu'il va tenter de déceler quelle est sa part de responsabilité dans des événements passés. Comme l'indique l'étymologie du mot *responsabilité*, il s'agit de répondre de faits, que le lecteur ne connaîtra que progressivement. L'écriture est ainsi donnée comme le moyen de clarifier une situation et d'analyser l'enchaînement des faits. Ce faisant, elle questionne la morale, la sincérité, l'agir, le rapport à soi et à autrui.

Le romancier invite donc le lecteur à construire l'image d'un scripteur, Adrià Ardèvol, lequel se propose de mobiliser ses souvenirs, se débarrassant de *croyances* devenues encombrantes, ainsi que le fait Descartes malgré la différence entre les deux écrits⁶ ! Il pose dès le début l'idée d'une « erreur impardonnable » qui l'a fait « naître dans cette famille » (13), affirmation qui ne trouvera sa signification qu'à la fin des *Mémoires*. Il revient ainsi sur son enfance, et c'est à l'occasion du premier souvenir rappelé, qu'apparaîtra le nom de son père. Ce n'est que plus loin, parlant de sa mère, que son nom sera mentionné dans sa totalité.

Dans cette quête du passé, il ne met jamais en doute ses souvenirs, ayant confiance dans sa mémoire phénoménale (625). Pour atteindre ce qu'il pense être sa vérité d'homme, il s'enfonce « dans les replis de [son] âme » (16), en évoquant les moments intimes d'une discussion ou d'un geste, ces petits riens de la vie qui lui donnent tout son sel. L'occupent particulièrement les micro-événements quotidiens des relations familiales, amicales, professionnelles, et ceux de sa vie amoureuse.

Pour que cette recherche de responsabilités aboutisse, le scripteur choisit de se remettre mentalement dans la situation où il s'est trouvé aux époques décisives de sa vie et de n'en révéler que ce qu'il savait à ce moment-là, le passé étant dépeint comme le temps de l'ignorance et du mensonge. Or, quand Adrià Ardèvol commence à écrire, il a perdu la femme qu'il aimait et il connaît la totalité des secrets de sa famille. Le choix de revivre par l'écriture

⁶ R. Descartes : « ...il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues jusqu'alors en ma créance [...] ». *Première Méditation*, cité par Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Points essais, 1990, p.15, notes. Faut-il voir dans ce clin d'œil l'idée que le personnage-narrateur se pense doté d'une rationalité qui se veut... cartésienne ?

les événements tels qu'il pense les avoir vécus⁷, sans tenir compte de ce qu'il a finalement découvert constitue un acte mental qui oriente son point de vue.

Se construit ainsi un récit autobiographique constitué par les épisodes de la vie d'Adrià, ses rencontres, ses émotions, ses souffrances et ses espoirs, à partir des souvenirs qu'Adrià Ardèvol en a gardé ou de ceux qu'il sélectionne.

Un écrit adressé

Le romancier crée donc un personnage qui adresse son texte à un *tu* dont on découvrira le nom progressivement : Sara. Les *Mémoires* installent ce dialogue dès le début par ce *tu*, terme initialement vide que le texte remplit à mesure qu'il progresse, énonçant la relation que le narrateur entretient avec cet autre personnage : « J'espère que tu me comprendras et que tu sauras voir que je me sens désemparé, seul, et que tu me manques absolument » (13). Le texte installe ainsi une sorte de complicité entre eux⁸, justifiant certaines explications et lui attribuant le rôle de « seul lecteur » (13). Adrià Ardèvol s'adresse à elle à tout moment allant même jusqu'à une sorte d'incantation (266), lui conférant le rôle de confidente, de juge, d'amante éloignée. Elle est la conscience d'Adrià Ardèvol, celle à qui il semble ne pas pouvoir mentir.

Elle est aussi le personnage autour duquel se noue le drame qui constitue le fil rouge du récit autobiographique. Personnage mystérieux vu à travers le regard de son compagnon, elle reste une énigme en raison d'un passé qu'elle cache obstinément et du mystère que porte en lui tout créateur : elle semble par le dessin percer à jour son modèle. Le texte la révèle comme une personnalité volontaire : après avoir été manipulée par ses parents, elle décide de sa vie et, nouvelle Juliette, rejoint Adrià, dépassant les interdits familiaux en vivant avec le fils de celui qui a partiellement détruit sa famille.

Le dialogue qu'établit le narrateur se maintient de façon irrégulière tout au long du texte. Les raisons de leur séparation qui semble motiver l'écriture d'Adrià Ardèvol ne sont pas explicitées au début et ce n'est qu'à la page 530, à l'occasion de l'hommage que l'université de Tübingen rend à Adrià, que la date de sa mort sera mentionnée, comme en passant : « (Paris 1950 - Barcelone, 1996) », révélant la mystification instaurée par le faux dialogue que le narrateur conduit avec elle. Les *Mémoires* se situent entre un projet d'enquête à propos des faits passés, et une certaine façon de les contourner.

Un écrit intime pour parler de soi

Ces *Mémoires* témoignent donc des pensées du scripteur. Cette intimité s'exprime sous la forme d'un discours intérieur, comme l'indiquent, par exemple, l'usage des termes de *papa* et *maman*. Écriture pour soi, semble-t-il fondée sur un code personnel fait d'expressions qui suggèrent davantage que leur signification courante, évitant de longs développements. Les allusions, les raccourcis et les libertés que prend le narrateur avec la langue en manifestent la destination privée.

⁷ La description de Carme au commissariat de police (354 - 356) est révélatrice de ce choix : au moment où il écrit, il connaît le nom de l'assassin, mais il fait comme s'il l'ignorait.

⁸ Maintenant l'illusion de son existence par des remarques en apparence insignifiantes : « ...bon, tu sais bien quand. Ou peut-être tu ne le sais pas encore. » (65). Ce dernier mot fait attendre un *après* où le destinataire saura...

La dissociation, propre à tous les Mémoires, entre le scripteur et le personnage trouve une expression dans son texte, par les commentaires du premier sur certaines actions du second ou par l'emploi d'un *il*, désignant ce moi depuis longtemps disparu pour le distinguer de celui que l'écriture constitue et qui utilise la première personne du singulier, impliquant une identité entre le personnage désigné et celui qui écrit. Le passage du *je* au *il*, dont la première occurrence traduit le regard amusé du narrateur sur cet enfant menaçant son père (53), marque le décalage entre lui et le personnage, comme si le premier regardait le second comme un autre. Selon le pronom utilisé, le lecteur identifie un détachement par rapport aux sentiments éprouvés au moment où les faits se sont produits ou une pérennité de ses émotions. S'enchevêtrent ainsi le présent de l'écriture et le passé récréé. Mais cette dissociation grammaticale n'est pas automatique et il arrive qu'Adrià Ardèvol reprenne à son compte le personnage qu'il a été, parfois pour s'en moquer : « Je revins de Tübingen rempli de moi-même et glorieux comme un paon » (541). Cette technique lui permet de ne pas tout assumer, le narrateur prenant en charge certaines émotions encore sensibles, tandis qu'il repousse dans le passé l'autre de lui-même⁹.

Cette façon de parler de soi s'accompagne d'un jeu sur l'autodésignation où domine l'humour, le narrateur établissant un parallèle entre lui et des personnages qui relèvent de l'histoire de l'humanité « comme si Bernat était Platon et lui, Périclès [...] »¹⁰ ou de l'histoire de l'art « Brühilde » ayant envoyé « Siegfried Ardèvol » à la mort (440). L'humour s'exerce la plupart du temps à l'égard du personnage qu'il fut, présentant les situations de telle sorte que le ridicule vienne compenser le drame intime qui se joue : de l'enfant qui s'enferme dans l'ignorance de la réalité, cherchant à comprendre le sens de certains mots (tapette...) à l'adulte qu'il dépeint en « vendeur d'encyclopédies » (396 et suivantes). La distance ainsi créée atténue le pathétique, relègue les émotions dans un non-dit et donne aux *Mémoires* une tonalité douce-amère, dénuée de tout attendrissement pâteux.

Mais l'humour peut devenir pathétique, comme dans ces monologues où l'enfant, puis l'adulte apprend à compter dans chacune des langues qu'on lui enseigne¹¹. Ces séries de chiffres censés témoigner de l'activité linguistique, sont vides de sens. Leur répétition fait sourire au début du livre, mais leur énoncé devient la trace d'une solitude impossible à combler, même par une activité intellectuelle.

Ce choix d'écriture, relevant du dialogue qu'il entretient avec lui-même, donne une cohérence à la personnalité de celui qui écrit. Cela rend crédible l'existence d'un texte « pour un seul lecteur », dont le but serait la recherche de la vérité d'un homme dont l'intégrité est menacée par la maladie d'Alzheimer. À travers la recherche des faits qui ont marqué sa vie, se dessine la volonté de se rassembler en une identité ordonnée et de comprendre le sens des événements dramatiques qui l'ont accablé. Cette écriture traduit la pudeur de ses sentiments,

⁹ « il était en train de finir sa thèse sur Vico qui, d'une certaine façon, était devenue une sorte de pile atomique dans laquelle il avait mis toute sa pensée et dont je savais qu'elle me fournirait toutes sortes de réflexions intellectuelles, qui me servirait pendant toute ma vie. » (359).

¹⁰ N'est-ce pas ainsi qu'il faut comprendre la comparaison avec Jésus et Pilate lors d'une dispute entre Adrià et Bernat au sujet de l'exécution de la Ciccona, exécution qu'Adrià trouve « ...techniquement parfaite, ou presque ; mais tu ne vas pas au fond des choses ; j'ai l'impression que tu as peur de la vérité.

– Tu es cinglé. Qu'est-ce que la vérité ?

Et Jésus, au lieu de répondre, se tut, tandis que Pilate impatient quittait la pièce » (279)

¹¹ En allemand (84-85), en anglais (110), en araméen (364) en hébreu (714). Il parle « treize langues » (447) ...

celle que l'on retrouve dans son extrême discrétion concernant sa sexualité. Elle fonctionne par sous-entendus, cachant et révélant à la fois, en raison notamment des discordances temporelles.

Une chronologie imprécise

Ordinairement, les Mémoires s'appuient sur une succession d'actions inscrites dans le temps. Or ici, les faits du passé ne sont jamais précisément datés. Certes, le récit autobiographique se déroule selon un ordre à peu près chronologique, mais la durée des événements est occultée au profit d'une foule de notations. Le narrateur en avertit le lecteur : « Je suis sûr que je confonds les choses. Je ne sais pas si j'avais sept ou huit ou neuf ans » (50).

Cependant toutes les dates concernant Adrià sont mentionnées, mais subrepticement et en décalage avec ce qui est raconté. Il est possible cependant de se repérer soit à partir de l'évocation d'événements historiques¹², soit grâce à d'autres indices qui marquent le passage du temps¹³. Ce décalage entre les faits et les dates, paradoxal pour un historien, mais signe possible de la maladie, peut être justifiée par la situation d'écriture : quand on écrit pour soi, on se remémore les faits, pas forcément les dates. Ce que souligne plusieurs fois le narrateur : « Moi, avec les dates, je ne peux pas être très précis » (107)¹⁴.

Certaines dates sont essentielles pour le lecteur, lui permettant de repérer le moment où le scripteur écrit pour situer le texte par rapport aux faits rapportés. Elles sont données négligemment, à l'occasion des trois consultations chez Dalmau, lesquelles sont rapportées de façon désordonnée. Apparaît en premier dans le texte (674-676) la deuxième visite d'Adrià chez son ami médecin. Il est venu parler de ses hallucinations auditives dont, dit-il, il souffre depuis « [deux] bonnes années. Presque trois. Depuis le quatorze juillet mille neuf cent quatre-vingt-seize » (675). Il mentionne ainsi la date de l'accident de Sara ce qui permet de déduire celle de sa visite chez Dalmau, soit à l'automne 1998. Puis vient le récit de la première consultation (731) au cours de laquelle Dalmau est témoin d'une des absences d'Adrià. C'est ce jour-là que ce dernier lui dédicace son livre *Lull, Vico et Berlin* en précisant la date, « Barcelone, printemps 1998 », soit deux ans après la mort de Sara. La troisième, celle qui déclenche l'écriture des *Mémoires* (13), est décrite enfin (740-741). Au cours de cette rencontre, Dalmau rappelle l'âge d'Adrià : « soixante-deux ans » (741), ce qui permet de dater le début de l'écriture en 2008, puisqu'Adrià est né en 1946 (363 et 530). Ces indications temporelles sont précieuses pour le lecteur quant à la compréhension du personnage et de son écrit. Elles suggèrent qu'entre les événements vécus et l'écriture du texte s'est écoulé un temps dont il ne parle pas. Cependant ce temps, nous le verrons, n'est pas sans importance.

¹² On peut connaître, par exemple, la date de naissance de Carme, mère d'Adrià, puisque celle-ci a eu vingt ans sous la dictature de Primo de Ribera (54) ou encore le moment où Adrià quitte Tübingen par la date de la mort de Franco (361).

¹³ Ainsi la mention de l'âge de Llorenç est-elle une indication quant aux événements de la vie d'Adrià. Quand Bernat se réfugie chez lui pour la première fois, il donne la date de naissance de son fils né en 1977, le calcul effectué par Sara situe la date de l'événement en 1994 (544). Lorsque Llorenç essaye d'enseigner à Adrià l'usage d'un ordinateur, il dit avoir 20 ans, soit en 1997 (656)

¹⁴ Et ailleurs : Il me semble que je devrais me centrer un peu parce que je mets tout en désordre.» (16) ou bien : « Quelle importance peut avoir l'exactitude chronologique après le désordre dont j'ai fait preuve jusqu'à présent » (480).

Ces dates sont d'autant moins visibles qu'elles s'insèrent dans un contexte qui attire l'attention sur autre chose (une dédicace, une remarque banale sur l'âge...). Par ailleurs, le lecteur pressé peut s'y fourvoyer puisque deux d'entre elles sont associées au souvenir des deux conversations avec Max, tenues après le décès de Sara à une date indéterminée. L'enchevêtrement des trois consultations témoigne du désordre qui s'accroît avec l'évolution de la maladie du scripteur.

On verra plus loin que, dans le texte des *Mémoires*, sont à l'œuvre d'autres dérèglements que le narrateur attribue à la course menée contre la maladie, laquelle l'empêche, dit-il, de rétablir un ordre convenu (762). Manifesté dans la restitution des faits et dans l'écriture des *Mémoires*, ce désordre s'oppose au souci d'organisation que montre Adrià dans sa vie quotidienne, qu'il s'agisse de classer ses livres, de la recherche de « l'ordre idéal » (380), des tiroirs à ranger... ou de mettre sa vie en ordre. Et ce n'est pas jusqu'à l'art auquel il confie la responsabilité de rationaliser le monde au moins pour chacun, à défaut de l'être pour le monde entier. Cette « tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre »,¹⁵ qui caractérise la vie du collectionneur, organise le texte des *Mémoires*.

Le discours produit par Adrià Ardèvol, s'il entraîne le lecteur sur la piste d'un homme atteint de la maladie d'Alzheimer, le montre comme un homme qui se débat avec ses souvenirs, laissant ainsi se dessiner un autoportrait.

L'IMAGE D'ADRIÀ QUE CONSTRUIT ADRIÀ ARDÈVOL

Les *Mémoires* présentent un homme qui se cherche. Il s'inscrit dans une lignée qu'il fait remonter à son grand-père maternel et décrit avec lui la façon peu romantique dont il imagine la rencontre de ses parents. Il notifie son état civil : né le 30 avril 1946, à Barcelone, il habite dans « l'immense appartement [...] loué dans l'Exemple » (60) où il passe sa vie, ne l'ayant quitté que quelques années pour étudier à Tübingen. Il semble bien adapté à sa profession et paraît très sensible à son entourage immédiat, parmi lequel les familles, officielle et officieuse. Sa vie affective scandée par les départs et les retours de sa compagne constitue l'objet de sa recherche.

Mais le portrait de lui-même que le narrateur dessine est ambigu et révèle, comme dans toute autobiographie, le personnage passé ainsi que celui qu'il est devenu et qui écrit.

L'intellectuel.

Les *Mémoires* le montrent comme un intellectuel archétypique. De famille cultivée, à l'abri de tout souci matériel et vivant pour l'étude, il apparaît comme un enfant précoce, développant une soif de connaissances et une disposition marquée pour les langues¹⁶ et l'étude. Devenu adolescent, ces dons lui font rédiger une thèse brillante sous la responsabilité d'Eugen Coseriu. Dans le même temps s'épanouit son goût pour le violon, qu'il cultive en amateur. C'est autour de ces deux aptitudes que l'enfant *surdoué* (353) va organiser sa vie : le savoir le dirige vers la recherche et l'enseignement universitaire, tandis que le violon participe de son goût pour l'art. Devenu adulte il acquiert une certaine notoriété parmi ses pairs en raison des livres qu'il publie dont certains sont reconnus au-delà des frontières.

¹⁵ W. Benjamin : « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner » in *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Editions Payot, coll Rivages poches, 2015, p. 42

¹⁶ « j'aimais apprendre » dit-il (136)

C'est par le truchement des lieux (le bureau, l'amphithéâtre) et des objets (livres, papier,) qu'apparaît le personnage en actes. Le bureau notamment est le cœur des cercles concentriques dans lesquels il se meut : le bureau, l'appartement, l'université. Lieux de quasi-solitude d'où il ne s'échappe que pour de très courts voyages à Paris, Rome ou Londres. Par le biais de ces espaces confinés, est dressé le portrait d'un homme de méditation, penseur solitaire qui ne participe d'aucun groupe, se pliant aux règles sociales établies, et auquel son statut d'universitaire semble garantir la passion du vrai et de l'exactitude. Le réalisme de ce que présente le mémorialiste efface la différence entre le personnage et le narrateur, faisant en sorte que le lecteur attribue les qualités de l'un à l'autre.

L'artiste

Outre sa vie d'intellectuel, Adrià vit intensément sa relation à l'art, de la pratique du violon à l'écriture, de la contemplation des œuvres au questionnement sur l'art, de la simple possession d'objets à leur sacralisation. Cette expérience esthétique inscrite dès l'enfance dans sa vie est initiée par son père, lui-même habité par la possession d'objets rares, et par sa mère qui encourage l'étude assidue du violon.

Il entretient avec les œuvres d'art une relation émotionnelle et créatrice qu'il a pu expérimenter dès l'enfance par la contemplation répétée d'un tableau de Modest Urgell. Elles fécondent son imagination, ainsi que le fait le violon signé par Lorenzo Storioni que Félix présente à l'enfant, instrument relié aux moments essentiels de sa vie : la mort du père, celle de Sara et sa « restitution » à son légitime propriétaire spolié par les nazis.

En tant que collectionneur de manuscrits authentiques, c'est leur recherche et leur possession qui lui procurent des sensations très fortes. Lors de leur achat il ressent physiquement l'intensité du désir¹⁷ qui le fait parfois participer à des trafics douteux, qu'il ne peut avouer (467). D'après lui, l'achat de ces manuscrits lui donne l'occasion d'être en contact physique avec l'acte de création, ce qui paraît l'absoudre des compromissions qu'il est conduit à faire pour les obtenir. Il partage cette fascination pour l'art avec les deux personnages essentiels de son entourage : Sara dont Adrià admire les dessins et Bernat dont la virtuosité de violoniste fait l'admiration d'Adrià.

Lors du concert donné par Jascha Heifetz, le jeune Adrià a la révélation du plaisir esthétique, associé dans le récit à la découverte des agressions antisémites que subit l'artiste et à l'éclosion de sentiments amoureux. Il découvre alors que la musique ne se réduit pas à la perfection technique, mais qu'elle est source d'émotions qu'il ressent intensément : « Et pendant l'andante je pleurai sans aucune vergogne, porté par le plaisir du rythme binaire du violon enchâssé dans les triolets de l'accompagnement de l'orchestre » (223). Lors de ce concert, l'adolescent comprend que ni sa technique, ni sa sensibilité ne feront de lui un grand violoniste. Son désir de perfection qui est une des nécessités de l'art¹⁸ le conduit à renoncer momentanément à l'étude de l'instrument¹⁹ pour n'en garder qu'une pratique d'amateur. Il

¹⁷ « ...démangeaison dans mes doigts » (365) «la démangeaison dans l'estomac, dans les doigts, la bouche sèche... » (367). Notons que ces sensations récurrentes qui expriment le désir d'appropriation ne sont jamais mentionnées à propos d'aucune femme.

¹⁸ Que ce soit pour rappeler l'exigence de « la mère Trullols » : « je veux le XXIII [exercice] à la perfection » (15) et plus loin « Et Adrià lui expliqua sa théorie de la perfection qu'on exige de l'interprète » (192)

¹⁹ « ma capacité d'obéissance fit de moi un bon violoniste, pour ce qui était de la mécanique, mais sans âme à l'intérieur » (201)

décide alors de consacrer sa vie à l'histoire « des idées et de la culture » (221) et à l'écriture dont on a vu l'importance qu'il y attache. Devenu adulte, la musique qu'il fait jaillir du violon lui procure un plaisir sur lequel il revient souvent, même quand elle accompagne la douleur de l'absence.

L'homme blessé

Outre l'évocation des passions intellectuelles et artistiques d'Adrià, les *Mémoires* dévoilent Adrià Ardèvol dans l'intimité de ses désirs et de ses émotions, malgré l'humour qui en atténue la douleur. Il souligne les afflictions de l'enfance dont l'adulte reste encore meurtri. Souffrances physiques quand son père interdit qu'on touche aux objets anciens et le frappe à plusieurs reprises²⁰. Souffrance morale plus grande encore pour l'enfant mal aimé, au sens où, écrit-il, ni l'un ni l'autre de ses parents ne lui ont témoigné de la tendresse. Vif est le souvenir de cette sécheresse de cœur, ravivé par les deux lettres posthumes rédigées par chacun de ses parents²¹ et que découvre l'adulte.

Devenu adulte domine un sentiment de solitude qui accable le personnage tout au long des *Mémoires* (313) qu'il fait remonter à l'enfance, notant dès les premières lignes : « Tout à coup, j'ai vu clairement que j'avais toujours été seul » (13). Cette solitude n'est pas rattachée à la mort de son père, survenue quand il avait sept ou huit ans, mais aux diverses disparitions de Sara que l'amitié de Bernat ne comble pas. Adrià tente de remplir ce vide par des activités intellectuelles comme l'apprentissage d'une langue nouvelle et la réflexion sur l'art, mais cela n'assouvit pas sa soif d'amour. Adrià Ardèvol se sent abandonné de tous, ne comptant plus vraiment pour personne, et se vit comme un intrus (706).

La sensibilité à fleur de peau commune au narrateur et au personnage augmente la confusion entre les deux. Sont fréquemment évoquées les larmes qui surviennent dès qu'il est bouleversé : « je me mis à pleurer » (358) dit-il après avoir renvoyé Monsieur Berenguer. Vie affective orientée vers le malheur, malgré des instants de bonheur vécus dans l'enfance, puis à l'âge adulte à Tona, ou lors de voyages effectués avec Sara, cette affectivité douloureuse imprègne le texte, bien que ces blessures soient évoquées avec l'humour dont il est coutumier.

À cette extrême sensibilité est relié l'attachement que manifeste le narrateur pour des objets fétiches comme le violon ou la médaille, et plus tard un chiffon laissé sur son bureau. Ils lui seront tous soustraits, ce qui accentue le sentiment tragique causé par la maladie.

Un homme hanté par la culpabilité

Cette souffrance s'accompagne d'un sentiment de culpabilité qui taraude le personnage principal (susitant le titre du roman) et qui se manifeste par des répétitions compulsives²², traces d'une émotion irrépressible émise sous la forme des locutions latines qu'utilise la religion catholique. Le narrateur en mentionne la présence dès l'enfance : « à la

²⁰ « ...on ne regarde pas avec les doigts, malheur à toi si tu touches quelque chose » lui est-il dit à propos des objets du magasin (63)

²¹ A la réception de la lettre de Carme : « [Je] suis ému et je me dis que, peut-être, à un moment ou à un autre, maman m'a aimé. Maintenant je sais de façon certaine qu'à un moment donné papa m'a admiré ; mais je suis convaincu qu'il ne m'a jamais aimé » (380). Assertion reprise à la suite de la lettre posthume de Félix Ardèvol : « Et le texte en araméen finissait par un laconique adieu, mon fils. Sans doute les derniers mots qu'il ait écrits. Et pas un mot pour lui dire mon fils, je t'aime. Peut-être qu'il ne l'aimait pas. » (436).

²² 42 ; 387 ; 440 ; 731 ; 767....

mort de son père il avait laissé entrer les peurs en lui et surtout l'idée de la grande culpabilité » (346), présence qui se maintient à l'âge adulte : « Je ne sais pas ce qui s'est passé [...]. Je sais seulement que je l'ai poussé à la mort et aujourd'hui cinquante ans plus tard, je le pense toujours » (141). À la fin de sa vie, les sonneries du téléphone le hantent, chacune le faisant se « sentir coupable » (675).

Les deux événements essentiels de son existence, la mort du père et celle de Sara, sont chacun associés par le narrateur à une transgression (l'interdiction imposée par Félix de sortir le violon du coffre et a fortiori de le prêter à Bernat, d'une part et l'infidélité, d'autre part). Cette impression d'être perpétuellement en faute s'exprime souvent dans les *Mémoires* : « je m'accuse de n'avoir pas pleuré assez quand maman est morte » (343). L'intensité de ce sentiment lui permet d'en percevoir l'existence chez autrui : Isaiah Berlin par exemple, « rongé par le remords et le sentiment de culpabilité du survivant » (566), sans oublier ce que dit Mathias Alpaerts par la bouche de Bob Mortelmans. Cette culpabilité, dont se servent Tito Carbonell et Monsieur Berenguer pour obtenir le violon, s'étend même à ce qu'il a subi. Il s'accuse ainsi du départ de Sara pour Paris : « j'ai le droit de savoir de quoi je suis coupable » lui dit-il (722), oubliant ce que lui a dit Lola Xica, quant à la lettre d'insultes envoyée par Carme à Sara (391-394).

En revanche, certains de ses comportements peu élégants n'engendrent aucun remords. Qu'il s'agisse de son attitude à l'égard de Laura dont il se sert pour meubler sa solitude ou de sa négligence envers Caterina, dont il oublie le nom, ces inattentions à ce qu'est autrui ne lui inspirent aucun commentaire. Quant à sa complicité avec les marchands qui le conduit à accepter la mutilation d'authentiques manuscrits vendus feuille à feuille (419), s'il en ressent momentanément de la honte, il ne s'y appesantit pas et poursuit ses achats.

Le roman organise donc la confusion entre les multiples identités que revêt le personnage : l'enfant, l'adolescent amoureux, celui qui affronte son directeur de thèse... que nous nommons Adrià, et cet homme vieillissant à qui l'écriture permet de recommencer sa vie, que nous désignons par le nom d'Adrià Ardèvol. Le lecteur passe sans cesse de l'un à l'autre, ce qui exige de lui une grande attention et l'implique à la fois sur le plan émotionnel et sur celui de la rationalité se demandant qui, de l'homme âgé ou de l'adulte souffre, se sent coupable, dit la vérité. Face à lui, Bernat Plensa présente un texte énigmatique, mais dont le mystère réside ailleurs.

LES ÉCRITS DE BERNAT

Les fragments qui composent le texte de Bernat Plensa posent au lecteur un certain nombre de questions. Tout d'abord, l'identification de leur auteur n'est pas immédiate. Bien que *Bernat* soit le premier mot du texte en italique, le lecteur n'imagine pas que ce scripteur ait l'outrecuidance de parler de lui à la troisième personne et de se désigner par son prénom, même si Adrià Ardèvol le fait parfois, mais dans une perspective autre. En outre, dans le premier fragment, l'apparition de cet écrit s'oppose à ce qui vient d'être dit de ce personnage dans les *Mémoires*. Cette situation déstabilise le lecteur qui ignore la signification du changement de caractères d'imprimerie. Le contenu du texte met en scène des personnages encore inconnus, à une époque différente de celle qu'évoque Adrià Ardèvol. Ce n'est que plus

loin, dans ce même fragment, lors de l'accueil de Bernat par Adrià Ardèvol que l'identification se fait avec certitude.

Contenu, place et forme de ces écrits

Ce deuxième écrit, celui de Bernat Plensa, s'inscrit dans une temporalité différente de celui d'Adrià Ardèvol, bien que chacun suive un ordre chronologique. Les fragments du texte de Bernat Plensa insérés dans les *Mémoires* évoquent des événements d'une époque plus tardive que ceux que relatent les *Mémoires*, comme en témoignent deux indices importants. Le récit par Adrià Ardèvol de la première rencontre entre les deux enfants la situe dans le courant des années 1950 (98), tandis que le fragment qui suit immédiatement ce récit mentionne un portable « qui vibrait » (99). Cet écart temporel est confirmé par la demande d'Adrià Ardèvol de « mettre ça sur ordinateur » (103) impliquant que l'écriture des *Mémoires* est achevée. À l'écriture rétrospective des *Mémoires* marqués par la distance du souvenir s'oppose l'écriture de Bernat dont la proximité avec les événements qu'il décrit évoque l'idée d'un journal intime, en raison des détails qui y sont notés (446, par exemple).

Ces fragments ajoutés décrivent le même univers que celui où se meut Adrià. Cependant du fait du décalage temporel, ils révèlent surtout ce que ce dernier ne peut avoir écrit à propos de l'évolution de sa maladie, dont Adrià Ardèvol ne mentionne explicitement l'existence qu'à la fin des *Mémoires*. C'est dans ces ajouts que sont divulgués deux des usurpations d'identité que ce dernier ignorera toujours, celle du faux Mathias Alpaerts (745-747) et celle perpétrée par l'auteur même des ajouts (756-757). Bernat n'explique pas les raisons de son acte, lequel est rendu crédible par les remarques qu'a faites Adrià Ardèvol à propos de cet ami.

La place qu'occupent les ajouts dans le roman n'est pas innocente. Ainsi le troisième fragment s'insère-t-il immédiatement après le récit du retour de Sara auprès d'Adrià, un des moments de bonheur évoqués dans les *Mémoires*. Il évoque de façon dramatique « Adrià sur un fauteuil roulant [...] » (446) ainsi que son départ pour la maison de santé et la lecture de son testament. Ce rapprochement ne manifeste-t-il pas une jubilation vengeresse²³, bien qu'elle soit maintenue sous une apparente objectivité. Il suggère que ces fragments constituent pour Bernat Plensa une réponse décalée à Adrià, faite d'un certain sentiment de jouissance à lui survivre. Jouissance d'autant plus grande que Bernat se complait dans le récit de sa nouvelle conquête face au désastre de la vie amoureuse d'Adrià.

Les écrits de Bernat sont essentiellement narratifs, le scripteur ne notant que quelques rares commentaires²⁴. Dans les dialogues qu'il restitue, sont mentionnées les actions qu'il doit effectuer et celles qu'il a accomplies, concernant notamment le texte des *Mémoires* d'Adrià Ardèvol. Quant à sa vie privée et à ses relations avec Tecla, elles apparaissent dans un discours intérieur qui manifeste sa colère et ses récriminations à l'égard de sa femme. L'écriture des ajouts s'accorde à celle des *Mémoires* par l'utilisation, pour le récit du vol de la médaille que porte Adrià (604), de certaines tournures et de techniques caractéristiques qui font supposer une écriture postérieure à la saisie sur ordinateur du texte d'Adrià. Cette imitation des *Mémoires* maintient l'unité du roman bien que la langue que le romancier prête

²³ « ... le [...] jour où tu t'y mets tu mets le doigt dans la blessure la plus profonde de l'âme. De mon âme, en tout cas. » (600)

²⁴ Page 102 ou 207, par exemple.

à Bernat Plensa soit moins colorée que celle d'Adrià Ardèvol, sans sa virtuosité, sans allusions culturelles, ni humour, preuves du bien-fondé des critiques d'Adrià.

Le rôle de ces écrits est essentiel. En tant que témoin de l'évolution de la maladie d'Adrià, le personnage de Bernat confère à son tour à Adrià Ardèvol le statut de personnage, par l'annonce au lecteur de la maladie de celui-ci et par les remarques sur cette évolution. Il lui donne en outre une épaisseur qui transforme ce qui n'était qu'une hypothèse nécessaire au lecteur (fondée sur l'existence du *je* initial) en un acteur du drame. De ce fait, il ajoute au désastre que relatent les *Mémoires*, celui que vit le scripteur en fin de vie. Mais il est surtout celui qui donne au roman une direction inattendue.

De l'amitié conflictuelle...

Les deux écrits sont donc en étroite relation. Si le texte des *Mémoires* se suffit à lui-même, les fragments du texte de Bernat Plensa ne se conçoivent pas indépendamment du précédent. Une des intrigues qui composent le roman expose ce qui unit les deux personnages principaux, chacun d'eux évoquant l'amitié qui les lie. Celle-ci porte la marque de tensions fréquentes, mais aussi de moments où Adrià Ardèvol reconnaît à Bernat sa présence bénéfique. Cette relation appartient ainsi au passé du narrateur, mais s'inscrit aussi dans le présent de l'écriture des *Mémoires*. C'est pourquoi, à maintes reprises, y est esquissé le portrait de Bernat exprimant à la fois l'admiration et la réprobation d'Adrià Ardèvol. Selon lui, Bernat apparaît comme celui qui doute de ses performances et recherche son approbation, alors que dans les fragments ajoutés, ce personnage acquiert importance et crédibilité, surtout au moment où Adrià a perdu le contrôle de sa vie.

Bernat est présenté par Adrià Ardèvol comme un enfant, choyé dans sa famille et que ses performances musicales ont conduit à devenir violoniste professionnel. Il raconte leurs conversations, portant sur les questions artistiques ou privées. Il insiste sur son sentiment d'insatisfaction quant à ses prestations, à sa place dans l'orchestre, et à sa quête de reconnaissance et de renommée. Pour trouver l'estime de soi dans le regard des autres, celui-ci se lance dans l'écriture de romans qu'Adrià ne cesse de critiquer, malgré leur succès croissant (671-674). Mais qu'il soit violoniste ou romancier, ce n'est pas l'art qui semble motiver Bernat, mais l'impératif besoin d'être remarqué. Cette insatisfaction s'étend aussi à sa vie conjugale, ce qui le fait tomber amoureux d'une jeune journaliste et à son fils dont il critique notamment le manque d'ambition. Adrià Ardèvol commente ce tourment : « A l'article de la mort, il pensera encore qu'il doit prouver au monde je ne sais quoi » (513). Ce portrait prépare et rend crédibles les événements décrits à la fin du roman.

Cependant le narrateur atteste aussi de l'attachement que Bernat lui porte. Il l'aide à édifier sa bibliothèque ou le console dans sa solitude, leur connivence s'épanouissant dans les moments d'interprétation musicale. Et il n'est pas jusqu'aux démarches entreprises par Bernat auprès d'Isaiah Berlin qui ne soient évoquées dans les *Mémoires* (569). De leur côté, les ajouts témoignent de l'affection de Bernat, qui accompagne Adrià jusqu'à sa disparition dans une fidélité qui semble indéfectible.

Si les *Mémoires* laissent entendre que les œuvres littéraires de Bernat sont médiocres, ce dernier en revanche sait discerner la qualité de jugement d'Adrià dont il cherche l'approbation en soumettant ses écrits à sa critique. Mais Adrià, très conscient de sa propre supériorité intellectuelle, ne l'épargne pas, accédant à sa demande de ne jamais lui mentir

(288). De cette requête, n'est retenue que la deuxième partie de la phrase de Bernat, pourtant retranscrite dans les *Mémoires*, et qui vient contredire l'ordre donné : « Tes commentaires me blessent et me révoltent ». Or, précise Bernat, Adrià est le seul « qui dise la vérité » (288). Leur position est intenable.

Mais leurs disputes ne sont jamais définitives et chacun reste enfermé dans ses contradictions, entre un désir de domination et la reconnaissance des qualités de l'autre. C'est ce que mentionne Bernat lors de son voyage à Tübingen : « Nous sommes condamnés à nous envier » (338) dit-il²⁵, tandis qu'Adrià, lui, insiste sur l'admiration qu'il porte à son ami pour sa façon de jouer du violon. Dans ses écrits, Bernat Plensa n'accable jamais Adrià, mais lui témoigne son admiration et se flatte d'être son « ami intime » (288).

La demande que formule Adrià à Bernat de saisir sur ordinateur le texte des *Mémoires*, montre le premier peu soucieux de la sensibilité du second. Celui-ci saura ainsi de façon certaine ce qu'Adrià pense de ses qualités de musicien, des faiblesses de son caractère, de la manière dont il conduit son rôle de père et de mari. Il aura accès aux confidences que son fils, Llorenç, a faites à Adrià. Bernat n'est-il pour son ami que le secrétaire chargé du tapuscrit ou celui en qui ce dernier met toute sa confiance pour ce travail qu'il ne saurait accomplir ?

À travers la double narration se joue le drame de cette *amitié*, les opposant tous deux dans leur relation et dans leurs manières de vivre. C'est le cas de leur vie amoureuse et de leur position face à la création artistique. Adrià est celui qui la révère, s'en nourrit, s'y consacre totalement et, comme Heifetz, se dévoue « à la cause de la beauté » (223) tandis que Bernat ne l'envisage que comme un moyen d'existence, au sens identitaire du terme. Cependant tous deux n'hésitent pas à saccager l'œuvre d'autrui : Adrià en dépeçant des manuscrits originaux et Bernat en se les appropriant.

... à la faute impardonnable

Les ajouts de Bernat Plensa le présentent dans ses contradictions, entre son amitié pour Adrià et sa trahison. S'il continue à transcrire ce qu'il observe de la maladie de son ami, il rapporte aussi les diverses démarches entreprises pour retrouver le violon « restitué » par Adrià à celui qu'il considère comme son légitime propriétaire. C'est à cette occasion qu'est mentionné son forfait : le vol du manuscrit d'Adrià par simple substitution du nom d'auteur (757) quand ce dernier ne peut plus en revendiquer la paternité. Acte sacrilège envers un écrivain qu'il dépossède de son travail et de son identité, d'autant qu'il s'agit de *Mémoires*. Il ne se contente pas de signer de son nom l'œuvre d'un autre, il la mutile par les changements qu'il y apporte, se protégeant ainsi de l'humiliation publique. Ce faisant, il commet la faute suprême en matière artistique, pire qu'un vol, son forfait est une imposture et un crime, puisqu'il ravit à l'écrivain son existence même.

Par ce geste, il rejoint la série des prédateurs qui dépouillent Adrià : la femme de service qui lui dérobe sa médaille et l'infirmier pour lequel il n'a pas de nom. Il participe ainsi de la totale disparition d'Adrià Ardèvol, lui qui n'a personne d'autre²⁶ que Bernat pour

²⁵ Idée reprise par Adrià Ardèvol commentant leur relation : « il y a très longtemps que nous sommes amis. Il y a très longtemps qu'il m'envie parce qu'il ne réussit pas à me connaître ; cela fait très longtemps que je l'admire pour sa façon de jouer du violon. Et de temps en temps nous avons des disputes phénoménales comme si nous étions des amants désespérés. » (477).

²⁶ Ce que Dalmau lui fait remarquer : « tu n'as personne » (741)

témoigner qu'il est l'auteur des *Mémoires*. Le roman invite à penser que par cet acte, ce dernier se venge des avanies que son ami lui a fait subir et qu'il saisit cette occasion d'impunité quasi garantie pour se valoriser. Le portrait de Bernat dressé dans les *Mémoires* a rendu crédible cette appropriation, sans que soit suggéré un acte aussi grave.

Dans les derniers fragments, Bernat Plensa avoue avoir été dépassé par son désir, séparant son acte de ses sentiments²⁷. Faut-il voir dans l'autre trahison qu'est la publication de *l'Essai sur le Mal*, texte qu'Adrià considérait comme un échec, une sorte de compensation au vol du manuscrit des *Mémoires* ? Ce faisant, Bernat montre son incompréhension des souhaits de son ami qu'il réduit à son statut d'essayiste, (d'*eunuque*²⁸ selon la hiérarchie qu'établit Jaume Cabré), le privant de celui d'écrivain auquel ce dernier texte aurait pu le faire accéder. Les ajouts qui peignent les deux personnages sous un aspect différent de celui des *Mémoires* donnent au roman tout son sens.

Les deux écrits se répondent donc, les personnages étant vus, tantôt de l'intérieur par chacun d'eux, tantôt du dehors, portraiturés par l'autre, de façon factuelle par Bernat Plensa, et plus psychologique par Adrià Ardèvol. Le fait de donner la parole à chacun les rend encore plus vraisemblable et enrichit l'espace fictif imaginé. Entre ces deux voix, se joue une partie complexe, telle qu'il faut attendre la fin du roman pour en saisir l'enjeu. Le romancier organise donc la fiction en tissant des fils qui relient indirectement les deux discours principaux, dans une polyphonie décalée.

Dans ces discours parallèles, l'écriture se fait action, dans le cadre notamment de la relation entre les deux scripteurs, comme cela avait existé entre les deux personnages. Progressivement, le lecteur découvre que le personnage principal n'est pas Adrià, celui dont l'histoire est racontée, mais celui qui se souvient, qui rédige le texte et qui agit par lui. Plusieurs instances s'entremêlent : celle d'Adrià qui fait l'objet de la narration et dont les traits apparaissent nettement, celle du narrateur des *Mémoires*, celle enfin de celui qui agit par l'écriture, personnage-scripteur. Il est celui dont l'existence est nécessaire et dont le portrait en creux va se développer tout au long du roman. Il se dévoile lentement au fil du texte, ses buts et ses stratégies étant masqués par la composition des *Mémoires*. L'autobiographie que rédige Adrià Ardèvol et qui sert de fil conducteur à l'ensemble de la fiction, assurant au lecteur un guide solide malgré les ruptures successives du texte, impose sa présence multiple dans un réalisme du quotidien, au sein duquel se nouent les engrenages qui composent le roman.

Mais l'autobiographie n'est qu'un des aspects des *Mémoires*, puisque d'autres récits viennent s'y glisser dont il faut interroger le rôle.

²⁷ « Pardonne-moi, pardonne-moi » (753 et 758). Mais on ignore quel est le degré d'intensité de ce remords qui ne l'empêche pas, comme c'est déjà le cas pour Adrià, de poursuivre son forfait : « Pardonne-moi Adrià. C'est ma faute, je sais, mais je ne suis pas capable de renoncer au livre. Confiteor. Mea Culpa » (771). Cette culpabilité indique la totale conscience qu'il a de son acte, mais il ne se situe pas dans la perspective que développe Adrià : « Comme si la vie se résumait à faire le mal ou à ne pas le faire. Peut-être qu'il a raison. Je ne sais pas. » (765) dit-il, pris d'un doute.

²⁸ « Lorsqu'il regarde derrière soi, le critique voit l'ombre de l'eunuque. [...] Qui donc voudrait être critique s'il pouvait être écrivain ». *L'ombre de l'eunuque*, p.414-415

LES RÉCITS SECONDS INSÉRÉS DANS L'AUTOBIOGRAPHIE

Au moment où le lecteur commence à entrer dans le récit autobiographique qui structure les *Mémoires*, est introduit un autre récit qui se substitue à lui. Cette technique se répète, ces insertions se différenciant de ce qui les précède par l'objet, l'époque, les personnages ainsi que par l'instance narrative : on ignore d'où proviennent ces récits et qui les raconte. Le texte change ainsi de sujet et en impose un autre auquel le lecteur ne peut échapper. Imprévisibles dans leur apparition comme dans leur contenu, ces récits décrochés mettent en scène des personnages fictifs ou ayant existé à des époques différentes. Il faut au lecteur une attention soutenue pour comprendre de quoi il est question.

DES RÉCITS ÉNIGMATIQUES

Des *histoires* fragmentées

Les *histoires*, comme Adrià Ardèvol les nomme, surgissent et éclosent en unités séparées, développant leur propre logique, sans aucun rapport apparent avec ce que le narrateur raconte de son vécu. Ce ne sont pas des digressions, au sens où ce n'est pas le récit commencé dont le narrateur s'écarte pour dire autre chose. Ce sont des scènes qui viennent en rupture avec ce qui est dit, relatées par le truchement d'un narrateur « absent comme personnage de l'action »²⁹. Elles font alterner des moments où les personnages sont vus de l'extérieur avec ceux qui intègrent leurs pensées, leurs émotions et leurs croyances. Chaque fragment se focalise sur une action particulière centrée sur un personnage à partir duquel on peut identifier chaque *histoire*. On peut ainsi les regrouper autour de celui dont on suit l'évolution (Jachiam de Mureda, Frère Julià, Amani...).

On peut assembler ces *histoires* selon une double série : celles qui évoquent un passé plus ou moins lointain, autour de Jachiam de Mureda, de Frère Julià, de Konrad Budden, de Mathias Alpaerts ou encore d'Amani ; et celles qui concernent l'entourage immédiat du narrateur, où il reconstitue des anecdotes glanées à diverses sources. Ces deux séries viennent croiser celles qui évoquent le devenir des objets fétiches d'Adrià. (origine, changements de propriétaire...), rassemblant d'une part, Jachiam de Mureda, Amani et Carolina autour de la médaille, tandis que frère Julià, Jean-Marie Leclair et Voigt participent de l'*histoire* du violon, Jachiam de Mureda étant associé à ces deux séries « historiques ». Le chiffon, quant à lui, provient de la famille de Mathias Alpaerts, via Konrad Budden. Surgissent en outre ponctuellement des personnages secondaires ne faisant l'objet que d'une mention tel Xarom, archétype de l'innocente victime ou Bruno, symbole du repentir. Cette répartition croisée permet de limiter le nombre d'histoires : chacune assure plusieurs rôles, le récit gagnant ainsi en intensité.

²⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Edition du Seuil, collection Poétique, Paris, 1972, p.203

L'insertion des *histoires* dans le récit autobiographique permet de juxtaposer des temporalités différentes : celle des monastères, de l'Inquisition et celle de l'horreur nazie. Ces *histoires* associent des personnages historiques sans respect pour la chronologie, comme le montre le rapprochement entre Nicolau Eimeric et Höss et narrent des événements dans un savant désordre temporel. Ceux-ci peuvent être décrits à partir de la fin de *l'histoire*, montrant, dans un premier fragment, le meurtre du personnage (voire même un massacre général), alors que les fragments suivants éparpillés dans les *Mémoires* exposent, en désordre, les faits qui y ont conduit. Mais il est possible que *l'histoire* du personnage soit envisagée dans un ordre biographique le conduisant à une mort violente, comme c'est le cas de Jachiam de Mureda ou de la belle Amani. D'autres récits annexes montrent des actions ponctuelles, comme exemples de comportement comme c'est le cas pour Félix ou Voigt. Ces deux derniers réapparaissent dans des *histoires* après que leur mort a été racontée, obsédant le scripteur.

Ces *histoires* s'agrippent au récit de vie amorcé par Adrià Ardèvol et déstabilisent le lecteur.

Les explications données par Adrià Ardèvol

En fait, le récit autobiographique fournit çà et là des indices révélateurs quant à ce que représentent ces récits enchâssés. Rappelant un souvenir d'enfance, Adrià Ardèvol raconte : « Adrià approcha une main timide, un doigt tendu, et toucha le parchemin. Il eut l'impression de se trouver dans le monastère » (73). Cette allusion au passage d'un état de conscience à un autre est mentionné plusieurs fois, notamment lorsqu'il justifie son refus de vendre le violon : « Peut-être à cause des histoires que m'avait racontées papa ; peut-être à cause de celles que je pouvais imaginer en touchant le bois de l'instrument... Sara, parfois, rien qu'en passant le doigt sur la peau du violon, je m'en vais à l'époque où ce bois poussait sur un arbre [...] Le Vial est une sorte de mirador de l'imagination » (428). Cette évocation ne permet aucun doute : les termes utilisés sont clairs (*imaginer, je m'en vais, retour dans le passé, mirador de l'imagination*) et font référence à des songes éveillés associant la sensation à l'éclosion de l'imagination, à des rêveries.

Tout est donc dit pour que le lecteur comprenne ce qui se passe. Les *histoires* sont la trace de rêveries dans lesquelles se complait le scripteur depuis l'enfance : « Et j'imaginai leurs vies [celles des objets du magasin] dans des maisons différentes et c'était très amusant » (20). Rien n'est dit sur le rôle de ces rêveries : compensation pour cet enfant unique que sa solitude étouffe, habitude installée chez l'adulte, refuge ou mode de pensée. Tout se passe comme si ces apparitions fulgurantes qui se rapportent à lui et à son vécu (la famille, les pérégrinations du violon, le devenir de certains individus...) l'emportaient ailleurs. Les *Mémoires* se répartissent ainsi entre une autobiographie et des textes attribués à l'imagination du scripteur, composant un possible portrait psychologique.

Ce passage d'un état de conscience à un autre est suscité, dit-il, par des sensations diverses, qu'il s'agisse de toucher le violon ou de contempler des tableaux, les paysages peints par Sara (ceux de Sant Pere del Burgal notamment) ou celui de Modest Urgell³⁰. Le

³⁰ Ce que le narrateur rappelle à propos de ce tableau : « [...] je suis resté, bouche bée, à contempler le soleil s'enfuir vers le couchant, du côté de Trespui, éclairant d'une couleur magique l'abbaye de Santa Maria de Gerri

mémorialiste attribue l'origine de cette activité mentale à une remarque de Félix : « dis-toi que ce violon a vécu des histoires que nous ne connaissons jamais [...] » (88). A travers ces *histoires*, c'est le monde, déployé dans le temps et l'espace, qui s'invite dans le bureau solitaire.

Ces explications sont éparpillées dans le texte des *Mémoires*, sans que le narrateur s'y appesantisse. Les *histoires*, traces de l'imagination du narrateur, qu'il libère en abandonnant le fil de ses souvenirs, indiquent son indifférence aux conventions d'écriture. Il quitte le « réel » et recompose, avec ce qu'il sait du monde, des séquences diversifiées. Mais l'inclusion de ces récits seconds dans le récit premier n'est pas systématique et certains chapitres de l'autobiographie sont relatés sans interruption³¹. Faut-il penser que ces derniers rapportant des situations tendues ne permettent pas l'évasion dans l'imaginaire, indiquant ainsi que les rêveries transcrites relèvent du moment même de l'écriture ?

Des rêveries disparates

C'est la diversité des *histoires* ainsi que leur irruption inattendue qui fait leur charme. Elles sont agencées par rapport à chacun des objets-fétiches dont s'est entouré Adrià qui mélange les faits remémorés ou imaginés, les époques, et les milieux. On peut les distinguer, non plus par leur contenu, mais par la façon dont elles s'insèrent dans la vie supposée du personnage ou par leur rôle dans son imaginaire.

Ainsi certaines d'entre elles reprennent-elles des *histoires* déjà écrites³², comme celle de la belle Amani, dont le récit s'amorce lors d'une rêverie devant l'oeuvre de Michel-Ange avant de devenir la première oeuvre narrative d'Adrià. On apprendra aussi que celle de Jachiam de Mureda a été imaginée lors de la démarche d'Adrià auprès du luthier (597), pour s'acquitter de l'injonction de Sara à restituer le violon. Cette rêverie, la première des *Mémoires* est déclenchée par la description d'instruments de musique (16) et se rattache à un épisode de l'*histoire* du violon, les deux époques se percutant. Ces deux *histoires* (qui concernent aussi la médaille) sont les seules à décrire les événements dans l'ordre chronologique³³ et semblent les seules créations *ex nihilo*, élaborées dans le passé du narrateur.

Les autres rêveries sont consacrées à son entourage et réfèrent à des événements auxquels Adrià n'a pu assister, mais dont il a eu connaissance au second degré³⁴. L'action, qui s'enclenche à partir d'informations acquises par bribes, se développe dans divers fragments présentés dans le désordre. Ces récits scénarisent des confidences que le narrateur a pu recueillir et que son imagination remodèle, leur conférant un accent de vérité. Leur narration est souvent dissociée de la mention des sources ou ne les précise pas, laissant le lecteur les

sur la peinture qui se trouvait au-dessus du buffet de la salle à manger. Toujours la même lumière qui m'attirait et me faisait penser à des histoires impossibles, » (27).

³¹ C'est le cas du chapitre où est révélé le procédé de Carme pour éloigner Sara d'Adrià, c'est aussi le cas de l'arrivée de Sara ou de la visite du faux Mathias Alpaerts venu récupérer le violon.

³² « Je pris des feuilles blanches et mon stylo [...] et j'écrivis les pierres ne doivent pas être trop petites [...] » (547).

³³ A l'exception de l'histoire d'Haïm racontée par Pau Voltes.

³⁴ Ceux-ci sont attestés par des personnages secondaires comme Daniela, Lola Xica, Berenguer ou Max, ou par la lettre de Félix, ou suscités par un entrefilet dans un journal.

découvrir³⁵. Cette scénarisation concerne des faits ayant trait à son père, faits auxquels il donne un semblant de réalité. D'autant que le respect du contrat que s'est implicitement imposé le mémorialiste, de ne pas anticiper sur ce qu'il a finalement appris, renforce cette impression de vérité. Comme il est fréquent que le récit apparaisse bien avant que le texte n'en signale l'origine, à moins qu'elle ne soit pas donnée³⁶, on peut se demander si ces récits sont plus ou moins imaginés, à l'instar de la troisième série d'*histoires* qui jaillit de l'imagination du narrateur, en s'appuyant, cette fois, sur des sources livresques.

Celles-ci s'inscrivent dans deux moments historiques décisifs pour le narrateur, celui de l'Inquisition et celui de l'occupation de l'Europe par les Nazis. Ils concernent essentiellement le devenir de ses objets fétiches. La première époque est symbolisée par des monastères, dont celui de Sant Pere del Burgal où le narrateur place la gestation du bois dont est fait le violon³⁷ ; la seconde raconte une partie de son périple ainsi que celui du chiffon, objets qui ont appartenu à une même famille, déportée à Auschwitz, objets finalement légués à Adrià par des voies diverses. Le narrateur y situe des personnages dont certains ont eu un rôle historique (Höss, par exemple).

Si l'*histoire* du violon est avérée dans l'espace de la fiction, l'instrument ayant eu une existence antérieure attestée lors de la rencontre avec le faux Mathias Alpaerts, celle du chiffon semble plus incertaine. Dernier vestige de la déportation que Mathias Alpaerts, seul rescapé d'Auschwitz, aurait fait « récupérer », (519-529) son itinéraire compliqué n'est mentionné à aucun moment, lors de la rencontre avec Adrià. A-t-il été imaginé par le scripteur, impliquant que le personnage de Konrad Budden, alias Docteur Muss, ainsi que les deux visites qu'il est censé avoir reçues à Bebenbeleke³⁸, relèvent de l'imagination d'Adrià Ardèvol. Ce dernier ne mentionne la rencontre entre Mathias Alpaerts et Konrad Budden à Auschwitz, que dans le récit inséré lors de la visite de Bob Mortelmans (651) et encore s'arrange-t-il pour dire que Mathias Alpaerts n'a pu identifier l'autre, ce qui maintient la cohérence des *histoires* racontées à son propos.

Faut-il penser qu'entre 1998, date de la visite du faux Mathias Alpaerts, moment où le chiffon va remplacer le violon, et 2008, date du début de l'écriture, s'est élaborée toute cette *histoire*, obsédant le personnage-narrateur ? La nécessité pour le romancier de justifier la présence de cet objet entre les mains de Mathias Alpaerts / Bob Mortelmans est donnée par ce récit, mêlant le réel de la fiction à l'imagination du narrateur. Récit inventé, mais non signalé comme tel, il donne une présence et une vraisemblance narrative à cet objet fétiche remplaçant du violon. Le lecteur pressé de tourner les pages ne sait plus séparer le vrai de la fiction de la dimension imaginaire et se trouve entraîné dans le chaos de cette pensée.

Le narrateur lui-même suggère qu'il s'écarte de la vérité, car dit-il « je sais que j'invente des choses : mais cela ne m'empêche pas de dire la vérité » (41). Magnifique

³⁵ On peut distinguer les situations où les personnages sont cités en même temps que ce qu'ils racontent, comme Sara puis Pau Voltes à propos d'Haïm (462), de celles où ils sont mentionnés, mais à des moments qui ne coïncident pas forcément avec ce qu'ils ont rapporté. C'est le cas des récits qui se rapportent à Félix lors de son passage au séminaire,

³⁶ Comme c'est le cas pour Félix ou Carme dans leurs relations avec le régime franquiste.

³⁷ On a vu plus haut l'importance pour le personnage de la matière dans laquelle le violon est créé : il suffit de l'effleurer pour que naissent ses rêveries.

³⁸ Celles que lui auraient faites Mathias Alpaerts et Elm Gonzaga, lequel doit rapporter la serviette à son commanditaire

définition de la littérature : inventer pour dire le vrai ! Mais définition étonnante pour des Mémoires, d'autant que rien n'est dit de ce qui est inventé, ni de ce qui est vrai dans l'espace de la fiction, pas plus que n'est précisé ce que le personnage scripteur sait être vrai ou faux. Au lecteur de réfléchir !

MÉMOIRE ET IMAGINATION

Les Mémoires se composent ainsi de deux formes de discours l'autobiographie et les rêveries, expressions de deux modalités de la pensée, la mémoire et l'imagination. Toutes deux peuvent suppléer à l'absence, se fondant sur une image mentale, fixe ou animée, qu'il est possible de transcrire par le langage. La mémoire donne accès à des souvenirs personnels plus ou moins reconstruits qui néanmoins peuvent être objectivés et devenir objets de connaissance. L'imagination, en revanche, recompose le réel, symbolisant ainsi tout ce que le rêveur possède de désir, d'angoisse et de non-dit. L'une comme l'autre a à voir avec le travail de création et de mise en mots, faute de quoi elles restent éphémères ou inconscientes.

Il est d'usage, dans les textes littéraires, que soit signalé le passage d'une modalité à l'autre. Or c'est sur le glissement imperceptible d'un champ de conscience à l'autre qu'est fondée l'écriture des *Mémoires*. Cette facture rend difficile la distinction entre ce qui ressortit à l'imagination et ce qui est du domaine de la mémoire, posant ainsi la question de la connaissance et de la vérité. Et ce, d'autant plus que la narration à la première personne, figurant la pensée du scripteur, suggère des possibilités d'affabulation. Seule l'autre voix, celle de Bernat, aurait pu servir de contrôle, mais son propos n'est pas là.

Porosité entre les souvenirs et les *histoires*

La distinction entre le souvenir et les *histoires* que se raconte le personnage-narrateur n'est pas simple en raison des relations qui s'établissent entre eux, selon des modalités variées qui brouillent les pistes. L'apparition au sein même d'une *histoire*³⁹, d'un objet mentionné dans l'autobiographie, relie ce qui relève ordinairement de deux modalités différentes de la pensée : « Jean-Marie Leclair regarda Carson [...] » (582). Ce faisant, il désigne sans ambiguïté le scripteur des *Mémoires* comme seul énonciateur.

Sont ainsi multipliés les signes de parenté entre les deux types de récit. Des indices associent les rêveries à la vie même du narrateur qui transpose des expériences personnelles dans les *histoires* qu'il imagine. Leur parenté y est marquée par le réemploi de termes relevant de l'autobiographie : l'achat du violon par Félix, scène imaginée par le narrateur, rappelle l'acquisition du manuscrit de Descartes par Adrià⁴⁰. Or, dans le texte des *Mémoires*, la rêverie qui concerne Félix précède de loin le souvenir, ce qui en cache la similitude. Le

³⁹Ou au milieu d'une autre n'appartenant pas au même espace imaginaire. Soit Mathias Alpaerts, qui « voulait seulement un coin où prier à genoux pour le restant de ses jours, comme l'avait fait Miguel de Suspeda, un autre fugitif, lorsqu'il avait demandé à entrer à Sant Pere del Burgal, quelques siècles plus tôt » (407),

⁴⁰Tous deux évoquent une même approche du lieu : escalier obscur, long couloir, des termes identiques étant employés, « lampe anémique » (159) et « ampoule anémique » (365). Dans les deux cas, la négociation porte sur l'authenticité de l'objet.

réemploi de mots d'un état de conscience à un autre⁴¹ permet donc au lecteur de deviner qui raconte les *histoires* et confirme l'hypothèse de rêveries relatées au cœur de l'autobiographie.

Le va-et-vient entre mémoire et imagination se retrouve ailleurs, dans le motif du regard, de celui d'Amani à celui de Gertrud que toutes deux adressent à leur bourreau. Ce leitmotiv des *Mémoires*⁴², fait écho à ceux de Félix qui font si peur à Adrià enfant (52) et à ceux que Sara, hospitalisée, lui lance. C'est aussi celui qu'Adrià, à l'extrême fin de son enfance, décoche en direction de cette autre figure paternelle qu'est Eugen Coseriù (343). Dans les *histoires* que se raconte le narrateur des *Mémoires*, les regards évoqués vont du plus faible au plus fort, pour renvoyer celui-ci à sa culpabilité. Ultime pouvoir des faibles, de ceux qui assument leur fragilité ? Réparation d'un traumatisme d'enfance ?

Ce narrateur unique projette ainsi sur les personnages imaginés des émotions toutes personnelles. Cela vaut notamment pour le sentiment de culpabilité auquel certains personnages comme Mathias Alpaerts, par la bouche de Bob Mortelmans, ne cesse de se référer. De Fra Miguel de Suspeda qui se reproche de ne pas avoir pris au sérieux la Guerxa de Salt et de n'avoir pu prévenir son suicide à Konrad Budden cherchant à réparer un crime inexpiable, les personnages apparaissent comme des doubles d'Adrià Ardèvol, lequel semble chercher un pardon qu'il ne peut se donner.

Le narrateur apparaît ainsi comme le centre d'un univers mental où se meuvent des personnages que ne distinguent plus ni le temps, ni l'espace⁴³. Comme si les héros des *histoires* exprimaient certains aspects de sa personnalité. Son imagination nourrie de ses souvenirs donne la mesure de l'angoisse qui l'envahit, mais à laquelle il ne cède pas. La reléguer dans des histoires imaginées confère aux *Mémoires* une dignité qui exclut tout auto-attendrissement, non sans créer un climat de tension et de désespoir qui s'impose au lecteur.

La porosité entre souvenirs et imagination participe de l'unité des *Mémoires*, malgré les ruptures que produisent les récits annexes. Adrià Ardèvol poursuit son enquête sur un sujet qui l'obsède en tentant non de comprendre les situations vécues, mais de les (re)vivre par l'imagination qui, à son tour, imprègne le souvenir. C'est surtout dans les *histoires* qui concernent le violon que ces mouvements apparaissent.

Une histoire matricielle : la Geste du violon

Dans les *Mémoires*, tout⁴⁴ ou presque est relié au violon créé par Lorenzo Storioni. Ce violon que l'on caresse (116 et 117) et sur lequel le simple fait de « passer le doigt sur [sa] peau » (428) suscite les rêveries d'Adrià a un rôle central. Il est à la fois tension : « Il eut l'impression que l'instrument frissonnait » (116) et volupté en raison de « la couleur du son »

⁴¹ Le mot *liturgique* qualifie le geste du docteur Muss manipulant le chiffon (526) et ceux de Mathias Alpaerts venu chercher le violon (630 et 631). Ce même terme inusité est d'ailleurs utilisé à propos de Sara, lorsqu'elle ajoute son nom sur la boîte aux lettres.

⁴² Celui dont Armani foudroie Ali Bahr (552), celui de Gertrud, (682,688...) refusant de parler à son mari mais le défiant par le regard, celui de la petite Amalia faisant face à Budden (499). Terribles regards qu'Adrià attribue à Sara immobile sur son lit, « me regardant avec ces yeux qui aujourd'hui encore me transpercent et me blessent d'amour et de je ne sais quoi » (708).

⁴³ ... permettant au narrateur d'associer Nicolau Eimeric et Rudolf Höss comme un seul personnage monstrueux.

⁴⁴ Sauf celles de Drago Gradnik, relié à Félix et celle de la famille Grubbe qui lui est associée, et celle d'Amani qui, elle, se rattache à la médaille.

(116) qu'il émet. Il symbolise la sensibilité du scripteur, source et expression des émotions d'Adrià Ardèvol.

L'autobiographie témoigne de sa place dans la vie d'Adrià (apprentissage et désir de jouer avec cet instrument, prêt à Bernat, « restitution » ...) et dans les catastrophes successives, étant indirectement relié à la mort du père et à celle de Sara. Le narrateur décrit l'attachement à l'objet dont la pratique lui procure une émotion intense, en raison de sa sonorité et du contact physique qui fait éclore des *histoires* tirées de son imagination. Celles-ci se fondent sur l'ancienneté de l'instrument et sur son parcours mouvementé que les traces laissées sur l'étui authentifient. Il rapproche le récit de vie et ce que se raconte Adrià Ardèvol, renforçant ainsi l'unité du scripteur et du personnage.

C'est autour du violon que se répartissent les personnages, que ce soit dans l'autobiographie ou dans les rêveries. L'instrument relie Adrià à Fèlix exigeant, par serment, de son fils qu'il le laisse toujours dans la famille et c'est sa mère qui insiste pour qu'il apprenne à en jouer. Bernat est celui qui désire tant le violon qu'il va déjouer l'imposture fomenté par Tito Carbonell et M. Berenguer... Quant à Sara, elle en appelle à l'éthique afin de rendre le violon à celui qu'elle croit être son légitime propriétaire. La rétrocession du violon au faux Mathias Alpaerts sur laquelle Adrià Ardèvol ne s'appesantit pas est commentée deux fois, mais de façon contradictoire : « Dans le fond je sais que cela ne m'a guère coûté. » (650) dit-il dans un premier temps, après avoir raconté la visite de Mathias Alpaerts. Mais revoyant plus tard les photos de l'instrument, il avoue : « Je me souvenais seulement, et j'y pense encore aujourd'hui, du sentiment désagréable d'avoir fait la plus grande bêtise de ma vie [...] » (738-39)⁴⁵. Ce sont ces sentiments ambivalents qui s'incarnent dans les *histoires* que le narrateur (se) raconte, projetant ses contradictions sur le violon.

Les *histoires* qui, toutes, remâchent des moments dramatiques contrastent avec le plaisir qu'Adrià prend à jouer sur le Storioni. Elles portent sur les péripéties de la « vie »⁴⁶ du violon, et sur les violences et la mort qui touchent chacun de ses acquéreurs. En fait, nombre des *histoires* évoquent les conditions dans lesquelles le violon a été acquis par ses propriétaires successifs : Jean-Marie Leclair, le premier à l'apprécier, a été assassiné par son neveu, Guillaume-François Vial qui s'est emparé du violon, voyant en lui la possibilité d'un profit substantiel ; quant à l'héritage d'Adrià, il provient du recel d'un vol consécutif à un assassinat perpétré à Auschwitz. Dans les *Mémoires*, Adrià Ardèvol, dernier bénéficiaire, s'interroge sur cette possession qu'aucune transaction honnête n'a légitimée. Il prolonge ainsi la pensée de Sara qui en exigeait la restitution à celui qu'elle estimait être le propriétaire légitime. Le dilemme qui s'impose à Adrià et les conséquences qui en ont découlé hantent le narrateur, ce que manifestent ses *histoires* imaginées, le violon servant de pivot autour duquel s'articule son texte.

Objet fétiche ambivalent, le violon est à la fois perçu comme source de jouissance esthétique et comme porteur d'une malédiction, laquelle semble consubstantielle à l'instrument : le bois dont il est fait provient d'un meurtre, celui de frère Julià. Après maintes péripéties, « ce rameau sorti de sa souche » ressuscitera entre les mains d'un artiste, Joshua Mack (758), symbole d'espoir qui s'oppose à la simple possession que Fèlix remet « dans le

⁴⁵ Plus grande donc que son infidélité aux conséquences tragiques...

⁴⁶ Comme le dit Fèlix (88)

cachot du coffre-fort » (97). En jouant sur le Storioni, Adrià, figure du violoniste amateur, aura servi de passeur.

D'autres histoires sur d'autres objets

Les rêveries ne se limitent pas à celles qui mettent en scène l'équipée du violon. Le personnage possède notamment deux autres objets privilégiés dont les *histoires* reprennent en mineur le thème de l'acquisition (celle de Jachiam et d'Amani pour la médaille et celle de Mathias Alpaerts pour la serviette⁴⁷), prisme à travers lequel Adrià Ardèvol regarde ses objets familiers et imagine leur cheminement jusqu'à lui.

Aucun n'a été acheté par Adrià : ils lui ont été légués, le violon par Félix, la médaille par Daniela, le chiffon, substitut du violon, par Mathias Alpaerts / Bob Mortelmans. Le violon, comme le chiffon, sont investis d'un pouvoir irrationnel, de fascination et de malédiction pour le premier, et de « talisman » (633) pour ce qui concerne le second⁴⁸. À chaque nouveau legs, le nouvel objet perd en valeur esthétique et financière, mais gagne en valeur symbolique, le violon gardant néanmoins une place privilégiée. Dans ses ajouts, Bernat évoque le testament d'Adrià dans lequel aucune mention n'est faite du violon. Il racontera plus loin la façon dont les objets fétiches ont été soustraits à leur propriétaire. La médaille et le chiffon disparaissent, arrachés par cupidité ou sous prétexte d'hygiène, dépouillant le malade et l'abandonnant, sans ses soutiens familiers.

Ainsi le thème de la possession est-il constitutif des *Mémoires*, fixé essentiellement sur les conditions d'acquisition qui, selon Adrià Ardèvol, conduisent à la mort du détenteur ou de l'acquéreur, comme si la simple possession était, en soi, dangereuse. Cette conception s'attache dans une moindre mesure aux manuscrits qu'Adrià collectionne et dont il cache les achats à Sara (468 et sqq. et 510), comme s'il s'agissait d'une faute commise. Ce sentiment est-il causé par l'intensité du désir-collectionneur qui se manifeste juste avant l'acquisition, témoignage du côté obscur de cette passion ?

Souvenirs et *histoires* présentent les pensées les plus secrètes du scripteur. Mais le rapprochement de ces deux formes de pensée altère la crédibilité des souvenirs, déjà sujets à caution du fait de la maladie.

L'énigme de la fin du roman

La toute dernière partie du roman où se mêlent étroitement les voix d'Adrià Ardèvol et de Bernat Plensa fait exploser les conventions sur lesquelles le lecteur s'était appuyé jusque-là. Elle s'ouvre sur un chapitre dans lequel le narrateur résume ce que fut sa vie sans Sara, décrit le développement de la maladie et précise la façon dont lui est venue l'envie de rédiger ses *Mémoires*. Il revient sur son projet initial et redit les mots par lesquels il a commencé, puis conclut : « Maintenant c'est le lendemain » (743), reprenant la formule énigmatique qu'il a utilisée en première page à propos de cette partie d'échec avec la mort : « Je n'ai plus beaucoup de pions. Malgré tout, ce n'est pas encore le lendemain. Je regarde quelle pièce je

⁴⁷ Qu'Adrià Ardèvol compare à « un poème écrit après Auschwitz » (652)

⁴⁸ Seul ce dernier objet ne passe pas par Félix, mais relie directement Adrià à Auschwitz. Rappelons que les acquis d'Adrià, qu'ils soient matériels, spirituels ou intellectuels, sont associés à son père. Le don du violon qui transgresse la loi du père ne lui apporte qu'un chiffon.

peux jouer. Je suis seul devant le papier, ma dernière chance. » (13). Les *Mémoires* paraissent achevés.

Ce qui suit ne peut donc être rédigé que par Bernat Plensa. Et, effectivement, à la page suivante, apparaît le cinquième fragment des ajouts, puis trois autres, où sont révélées l'imposture de Bernat, qui devient acteur et non plus seulement témoin, ainsi que l'escroquerie du faux Mathias Alpaerts. Ils sont interrompus à trois reprises par la lecture que fait Bernat des écrits d'Adrià Ardèvol, du moins si on se fie aux caractères d'imprimerie, l'imbrication entre les deux voix différentes devenant plus serrée. Le dernier chapitre semble relever des *Mémoires* si on tient compte de sa numérotation (59) et des caractères d'imprimerie, bien que soient insérés des extraits des ajouts, inversant le processus précédent. Les *Mémoires* se poursuivent donc, bien qu'on ignore d'où proviennent les extraits que Bernat lit à Adrià, situés entre les chapitres 58 et 59, chapitres qui apparaissent complets.

Les trois sections détachées des *Mémoires* et insérées dans les ajouts de Bernat Plensa n'ont pas le même statut. La seconde (760-767) est donnée comme extraite du livre d'Adrià Ardèvol que Bernat vient lui lire, alors qu'il est enfermé dans la maison de santé. Ce passage autobiographique enchaîne sur ce qui semble les dernières lignes des *Mémoires*, « ...Maintenant c'est le lendemain » (743). Il s'y adresse plus précisément à Sara, le scripteur poursuivant sa réflexion sur la genèse de son oeuvre, son écriture, ainsi que sur ses thèmes de prédilection : le hasard et la culpabilité qui ont conduit Fra Miguel à devenir « fra Julià » (760). Il complète le récit des pérégrinations du Storioni : Vial, l'assassin de Leclair, vendant le violon à Nicolas Arcan, dans la famille duquel il séjourne longtemps jusqu'à sa vente à Netje de Boeck, la belle-mère de Mathias Alpaerts.

Les deux autres passages ne se rattachent pas aux souvenirs, mais font pénétrer Adrià Ardèvol dans les *histoires* qu'il se raconte. Le dernier extrait, dont on ignore quand il a été rédigé, semble clore les *Mémoires* en anticipant la mort du narrateur⁴⁹. Il perd son état civil devenant Fra Adrià, l'imaginaire ayant pris possession de lui. Il a rejoint Frère Julià et va être assassiné à sa place, comme si cette mort imaginaire effaçait la culpabilité qui telles les Erinyes le poursuivaient. Ce glissement dans l'imaginaire clôt le roman, le personnage principal ne meurt pas, il se dissout dans son imagination et dans celle du lecteur.

Le roman se clôt sur cette évocation tandis qu'en contrepoint Bernat Plensa raconte la disparition d'Adrià Ardèvol de la maison de santé, dernière impulsion du personnage. Cette double fuite, du narrateur dans l'imaginaire et du personnage « aux alentours de la résidence » (768), le fait s'évanouir dans un ailleurs inconnu de tous. Si la première hallucination (669-670) peut s'interpréter psychologiquement, la seconde ne s'explique que par la longue fréquentation de celui que le narrateur a installé à l'origine de ses malheurs (Frère Julià). De son côté, Bernat offre au médecin le livre dont il s'est approprié la paternité et qui va suivre sa destinée : on peut supposer qu'il fera enfin sa renommée.

Cette fuite en avant rédigée par Adrià Ardèvol ainsi que sa disparition ouvrent le roman vers l'infini. L'opacité de cette fin fait écho à l'opacité du personnage-scripteur qui se perd dans une mort imaginaire. L'auteur a commenté son choix : « J'ai cherché dans ce roman

⁴⁹ Cette anticipation sur ce qui va suivre, si elle n'est pas caractéristique d'Adrià Ardèvol, n'est cependant pas la première : il se remémore les derniers mois passés à Tübingen qui le montrent commençant « à avoir la nostalgie de cette ville [...] » (359)

à faire en sorte que mon personnage entre dans sa propre histoire, qu'il puisse y disparaître ou y être caché comme je le laisse penser à la fin du roman »⁵⁰.

La confusion qu'instaurent ces derniers chapitres laisse le lecteur abasourdi. Son émotion atteint un point culminant devant ce personnage que tous ont spolié. La perte de son autonomie, de ses facultés intellectuelles, la dépossession de son œuvre majeure, la disparition des objets qui ont accompagné sa vie, la perte de Sara, l'humiliation continue que lui fait subir le personnel soignant... tout lui est enlevé, jusqu'à sa dignité d'homme. Comme pour faire ressentir au lecteur la déchéance que représentent pour tout être humain la maladie et la mort.

Mais cette fin, loin de s'attarder à l'inéluctable disparition d'Adrià Ardèvol ouvre sur l'inconnaissable. En s'identifiant à Frère Julià, le scripteur laisse entendre que ses *Mémoires* se perpétueront, à l'instar du violon réalisé à partir du bois jailli d'un cadavre. Peu importe qui en revendique la propriété, il engendrera du plaisir par le dialogue que la lecture fait surgir, comme le fait le violon par son exceptionnelle sonorité.

Souvenirs et *histoires* s'entremêlent donc, associés par des termes, des clins d'œil, des thématiques communes. Mais c'est surtout à travers la vision du monde qui s'y manifeste que s'élabore progressivement la fusion de la fin du roman : la fascination pour le mal auquel tout lecteur de *Confiteor* a été sensible.

LE MAL, COMPOSANTE ESSENTIELLE DES MÉMOIRES

Dans les *histoires*, Adrià Ardèvol s'adonne à la peinture du mal. Notons tout d'abord que le *mal*, terme utilisé par le narrateur, est un concept philosophique qui ne renvoie à aucune réalité perceptible, à la différence des termes comme violence ou agression qui traduisent des faits ou des attitudes. Utiliser ce terme, comme le fait Adrià Ardèvol, inscrit son texte dans une perspective philosophique qui s'inspire de Platon comme de la doctrine chrétienne. Il développe cette hantise aussi bien dans les récits de souvenirs que dans ceux que le scripteur a imaginés.

La peinture du mal

On pourrait caricaturer les *Mémoires* en les réduisant à l'inventaire des diverses formes de vilénie : des violences familiales subies par l'enfant Adrià jusqu'à l'ignominie des crimes de l'Inquisition et du nazisme, où règne cruauté et sadisme, en passant par la félonie, la délation, le vol, l'escroquerie, l'abus de pouvoir, l'imposture... Cette histoire de l'infamie qui n'est certes pas universelle conduit le scripteur à insister dans ses *histoires*, sur les crimes contre l'humanité perpétrés dans les camps nazis, soulignant ce qu'ils ont impliqué comme avilissement de l'autre, destruction des liens entre les êtres, attaque contre l'intégrité des individus.

Mais tous les personnages qui entourent Adrià sont aussi concernés, qu'ils dénieient aux autres leur autonomie ou qu'ils contestent la validité de leurs choix. Réactions typiques de ceux qui veulent penser et agir à la place d'autrui, comme le font Carme dont le narrateur dit qu'elle ne l'aimait pas et Sara qui « aimait [Adrià] à la folie [...]. C'est pourquoi elle ne pouvait pas accepter [qu'il] ne fasse rien pour rendre un violon volé » (730). De son côté, Fèlix se sert de son ascendant sur autrui pour extorquer le violon à moindre prix, dénoncer des

⁵⁰ Entretien avec Philippe Lefait, *Le magazine littéraire*, novembre 2013

collègues ou exercer une pression sur un dignitaire franquiste. Dans tous les cas, il contraint toujours l'autre à lui obéir. Et Adrià lui-même ne s'occupe que rarement de la sensibilité des autres, notamment de Bernat quand il critique ses écrits ou quand il lui confie son texte. Il exprime peu sa compassion et fait même preuve de sérieuses réticences à l'idée de restituer le violon, comme le lui suggère Sara. Il semble indifférent aux sentiments de Laura à qui il cache l'existence de Sara et s'il reconnaît le mal qu'il a pu lui faire, ce n'est pas sans un certain cynisme : « Et je me dis aussi que toutes les saloperies que je lui ai faites l'ont sûrement aidée à s'améliorer » (542). On ne saurait mieux dire ! Cependant il semble s'en tenir à cette envie de « vivre sans faire le mal », ses manquements semblant échapper à sa volonté.

Mais le mal, tel que l'évoque le scripteur, n'est pas monolithique et les bourreaux sont différenciés. Dans les récits imaginés, sont distingués ceux qui se sont trouvés pris dans une situation historique dont ils ne sont pas responsables, mais à laquelle ils ont souscrit dans un premier temps (Miguel de Suspeda qui participe à la torture de Xarom) ou dont ils ont profité (Konrad Budden, embarqué dans un délire de chercheur-fou). Avec eux, se trouvent ceux qui, dans un réflexe de survie, ont été responsables de la mort d'autrui (Haïm et Mathias Alpaerts). Tous ont tué ou laissé mourir, ce dont ils se sentent coupables, les deux premiers cherchant dans une vie exemplaire à réparer le mal causé. Ce n'est pas la gravité de l'acte qui les définit, mais la capacité à assumer comme tels les crimes commis et à s'en repentir. C'est ce qui les sépare nettement de ceux dont les portraits en font de vrais malfaisants (Voigt, Morlin, Höss, Nicolau Eimeric, Ramon de Nolla, Ali Bahr...), ceux à qui la cruauté, le sadisme ou la perfidie permettent de profiter de la situation dans laquelle ils se trouvent. Vrais prédateurs, ils s'en accommodent comme le fait Fèlix de la dictature pour exercer son pouvoir et s'enrichir. C'est à cette catégorie qu'appartiennent Tito Carbonell et Monsieur Berenguer.

Cette permanence du mal fait l'objet de réflexions auxquelles s'associe le lecteur qui identifie facilement les situations évoquées.

Le mal, comme objet de réflexion

Les *Mémoires* ne se contentent pas de montrer le *mal* et suscite chez le narrateur un questionnement angoissé, chargeant deux personnages secondaires de mettre sa pensée en perspective.

C'est Johannès Kamenek, dont le discours semble rapporté, qui précise que le livre d'Adrià sur *La Révolution française* est « un plaidoyer contre la violence exercée au nom d'un idéal » (530). Que *l'idéal* soit fondé sur la « vraie » religion ou sur la « pureté » de la race, le pouvoir, quand il s'y réfère, abolit toute compassion à l'égard des déviants : « Tuer au nom de Dieu ou au nom de l'avenir, cela revient au même. Quand la justification est idéologique, l'empathie et le sentiment de compassion disparaissent » (547). Ce sentiment qui est celui d'Adrià, lors de sa rencontre avec « Mathias Alpaerts » se remarque dans son attitude⁵¹ : le silence bienveillant et « respectueux » (630) du premier face à la parole dans laquelle l'autre se complait. Cette position semble due au décalage que reconnaît Adrià entre sa propre souffrance et celle que décrit son visiteur. Cette compassion qui suscite un mouvement

⁵¹Qui illustre la description qu'en propose Hannah Arendt, cité par Luc Boltansky, *La souffrance à distance*, Éditions Gallimard, collection Folio Essais, 2007, p 24 et suivantes.

d'identification⁵² vis-à-vis de ce rescapé d'Auschwitz, lui inspire une action immédiate, la restitution du violon, en montrant la force. N'est-ce pas à un autre lui-même qu'il confie son violon ?

Mais d'autres personnages nuancent l'analyse de Johannès Kamenek. Drago Gradnik (compagnon de Fèlix au séminaire) écrit à ce dernier qu'il a quitté le statut de prêtre et compris ce qu'était le mal : « le Mal préexiste à la guerre et ne dépend d'aucune entéléchie, il dépend des êtres humains [...] » (431). L'identifiant au nazisme, il est conduit à agir, « impatient d'extirper le Mal à la racine » (432). Adrià Ardèvol ne commente pas cette position, mais ne semble pas la partager totalement. Cette méfiance vient-elle du fait que l'action étouffe toute compassion, même si les arguments et le combat sont justes ? Ou du fait qu'Adrià Ardèvol redoute toute forme de violence ? Ou encore parce que réduire le mal au nazisme ne répond pas aux questions qu'il se pose ? Le caractère absolu que confèrent les majuscules aux termes employés par ce personnage ne s'accorde pas totalement avec la « banalité du mal »⁵³ (546) à laquelle Adrià fait allusion ailleurs. Le narrateur ne les utilise jamais, sauf pour ridiculiser un personnage, celui de Franz Grubbe.

Cependant la question de l'origine du *mal* le hante et prend, au fil du texte, des formes diverses, mettant le narrateur en contradiction avec lui-même. Spéculant sur le destin de Pouchkine ne dit-il pas : « je pense qu'avant d'être poètes, nous sommes mauvais, irrémédiablement » (577), posant l'idée d'un *mal* inhérent à l'homme. En revanche, reprenant cette réflexion plus loin, il affirme : « Je m'obstine à chercher le lieu où réside le mal et je sais que ce n'est pas à l'intérieur de l'individu. A l'intérieur de beaucoup d'individus ? » (737) Pour dépasser cette alternative, il émet l'idée que le mal viendrait de l'extérieur : « Le mal est-il le fruit d'une volonté perverse ? Ou alors il vient du diable [...] Le problème c'est que le diable n'existe pas », (737) ni Dieu. Ce raisonnement le conduit à une impasse, réactivant l'échec de *l'Essai sur le mal*. Il n'en reste pas moins « qu'avec le mal apparaît la douleur » (738).

Le scripteur exprime ainsi son angoisse devant l'impossible compréhension de l'existence du mal, dont la désignation même crée l'existence. Et ce, d'autant plus quand le mal est gratuit⁵⁴. Car ce qui hante le narrateur, c'est l'aspect terrifiant du comportement humain dont parle Myriam Revault d'Allones : « ... le tragique a investi l'histoire comme terreur bien plus que comme destin, et le terrible a pris le visage de ce que l'homme fait à l'homme et qui est pire que la mort. »⁵⁵ Avec ce questionnement pathétique, Adrià Ardèvol s'interroge sur ce qui fonde la relation d'un homme à un autre, tous les personnages des *Mémoires* (et du roman !) visant à la destruction de l'autre, souvent dans ce qu'il a de plus précieux.

La cruauté des hommes qui hante le mémorialiste est d'autant plus tragique que, dans sa vision du monde, les coupables ne sont punis que de manière « accidentelle » et qu'aucune rétribution morale ne peut être donnée aux victimes. Certes, les rêveries présentent un

⁵² Même absence de Dieu, même sentiment d'avoir été lâche ((636). Même choix de se faire « juif de cœur » (637).

⁵³ L'expression étant prise dans son acception triviale indépendamment des polémiques qu'elle a engendrées.

⁵⁴ « Si le mal peut être gratuit, nous sommes foutus. [...] Il y a des choses que je ne sais pas expliquer [...] La cruauté. La justification de la cruauté. » (547).

⁵⁵ Myriam Revault d'Allones, *Ce que l'homme fait à l'homme, Essai sur le mal politique*, Editions du Seuil 1995, Editions Flammarion 1999, Collection Champs essais, p.16.

justicier en la personne d'Elm Gonzaga. Mais cette *histoire* est imaginée et ne fonctionne pas comme un acte de justice : les victimes ne sont pas reliées aux crimes commis⁵⁶. Est peut-être rétabli un ordre du monde, mais au prix d'un massacre, sans que justice ne soit rendue, Konrad Budden n'ayant pas été identifié comme médecin criminel et n'ayant pas été jugé. Sauf à considérer comme telle la mort de Félix où la vengeance se pare du vêtement de la justice.

Ces angoisses se trouvent symbolisées par une référence répétée à Auschwitz, lieu où sont rassemblés victimes et bourreaux dans une violence extrême et qui semble incarner l'angoisse d'Adrià Ardèvol.

L'obsession d'Auschwitz

On peut s'interroger sur ce que révèle la récurrence des *histoires* situées à Auschwitz. Certes sa seule mention évoque la totalité du génocide des juifs d'Europe et constitue pour les citoyens du monde occidental un point de référence à partir duquel s'établit un jugement. Or, dans les *Mémoires*, son constant rappel porte en lui-même une signification quelque peu différente. La première évocation de l'endroit apparaît à l'issue d'une succession d'*histoires* enchâssées⁵⁷, au moment où Adrià évoque sa rencontre avec Daniela (chapitre 19), opposant ainsi l'horreur des camps à la sérénité d'une conversation dans la campagne.

Nombre d'autres rêveries sont consacrées à ce lieu (dialogues entre bourreaux, atrocités commises ou énoncées, récits de déportation d'Haïm et de Mathias Alpaerts, meurtre de Netje de Boeck, martyre des enfants qu'on assassine...), mais elles n'ont pas toutes la même valeur pour Adrià Ardèvol. Les dialogues entre bourreaux semblent reconstitués, à partir de sources livresques, tandis que les confidences qui concernent Haïm le touchent de plus près, du fait de la relation qui unit Adrià à Sara puis son père, Pau Voltes. Quant au récit que fait Bob Mortelmans et qu'Adrià pense être celui d'un rescapé, Mathias Alpaerts, il impose sa présence par le biais de quelqu'un qui semble avoir tout perdu et le relie physiquement à cet endroit. C'est pourquoi Adrià s'attache au chiffon déposé sur la table, symbole matériel des victimes du nazisme.

Lors d'une première lecture, l'assassinat de Netje de Boeck à Auschwitz se présente comme une illustration des conduites nazies, avant d'apparaître comme l'acte fondateur de l'autobiographie d'Adrià : c'est à cause de ce crime qu'Adrià possède le violon. La répétition de la scène du meurtre en montre d'ailleurs l'importance. D'après lui, cet héritage fondé sur un meurtre et acquis par filouterie l'associe moralement à la barbarie, au crime et au désir immodéré de possession. Il se pense ainsi complice des crimes commis à Auschwitz, lieu sur lequel il projette sa culpabilité. C'est elle qui le conduit à endosser l'identité du SS-Obersturmführer Adrian Hartbold-Bosch, lors d'une hallucination (667-670), exprimant ainsi sa très grande détresse. En cultivant cette obsession, il adopte le mode de pensée de la famille

⁵⁶ « Pas plus que pour le docteur Budden, on ne put établir aucun lien entre le docteur Voigt et Auschwitz-Birkenau » (609).

⁵⁷ Partant des révélations faites par Daniela à Adrià à propos de leur père, de l'origine de la médaille que porte Adrià, le narrateur, enchaînant sur les voyages de Félix, imagine la scène où Félix achète le violon à un certain Zimmerman, personnage aux abois après la seconde guerre mondiale (245 - 253), moment déjà évoqué (158 - 162). La scène suivante remonte le temps et montre le vendeur sous son identité d'Aribert Voigt, conversant avec Höss, dont le seul nom symbolise l'horreur du lieu, avant de l'imaginer, assassinant Netje de Boeck pour s'approprier son violon.

de Sara, abandonnant la tradition antisémite de sa propre famille, jusqu'à se vouloir Juif comme Pau Voltes⁵⁸.

Ce lieu représente un des points de convergence entre les *histoires* et l'autobiographie. Il permet au narrateur de revenir sur son expérience personnelle. En recherchant sa propre responsabilité, il compare implicitement son vécu à celui d'autrui, mesurant sa douleur à l'aune de celles des victimes de ces régimes monstrueux. Le chapitre 24 est à cet égard édifiant : on y voit Adrià rappeler le souvenir encore déplaisant de la trahison de Kornelia Brendel, décrit en contrepoint des crimes commis par Höss et Nicolau Eimeric. L'écart entre les ignominies de leurs actes et le vécu de l'étudiant rend dérisoire la blessure d'amour propre de ce dernier. Inversement, il tente de situer ses fautes sur l'échelle du mal en les confrontant à celles de tous les malfaisants de la terre. Cette évaluation implicite que son imagination lui propose est vécue dans l'imaginaire et s'inscrit dans la recherche de ses responsabilités. Mais dans le prétoire où se tient son procès, la dimension du référent choisi pour la comparaison en fausse les données et contribue à diminuer sa part.

En fait, cette fascination pour le mal interroge le lecteur. On peut y voir une méditation sur l'Homme pris dans une situation limite comme bourreau ou comme victime, à moins que ce ne soit une forme de sensibilité particulière. Rappelons que celle-ci s'épanouit dans les *histoires*, où sont donnés à voir nombre de personnages situés dans des situations spécifiques, rapprochant le narrateur d'une humanité souffrante. Ne peut-on y voir un penchant pour un certain sentimentalisme, que suggère la présence de larmes évoquée à plusieurs reprises ? A moins qu'il ne se rassure sur lui-même par cette fascination morbide pour la souffrance des autres, mais à distance.

Le scripteur se constitue ainsi à partir du travail de sa mémoire et des fantaisies de son imagination. Ses *Mémoires* dont les strates révèlent la subjectivité semblent échapper à son contrôle, comme si la voix qui les portait attestait de la présence d'un autre en soi. C'est ce sur quoi insiste le récit de vie où sont notés à plusieurs reprises les gestes apparemment incontrôlés de l'enfant vers les objets, ainsi que les manifestations impatientes de son corps adulte, témoignant de l'intensité du désir de posséder certains manuscrits. L'ambiguïté du personnage et la cohérence de l'ensemble se dévoilent ainsi peu à peu. Les *histoires* font pénétrer le lecteur dans d'autres sphères que le réalisme du quotidien qu'exhibe la partie autobiographique et l'entraîne dans un univers poétique. Les *Mémoires* d'Adrià Ardèvol sont donc celles d'un artiste, les rêveries lui servant de viatique pour son enquête.

Adrià Ardèvol accède ainsi à une vérité qui n'est pas celle de la rationalité, mais plutôt celle de la fable, laquelle, pense-t-il, le fait parvenir à une vérité plus profonde que celle que peut produire la rationalité, la mémoire et l'imagination lui servant à comprendre sa vie. Cette démarche, judicieuse sur le plan littéraire, est paradoxale pour cet historien des idées puisque la connaissance et l'organisation des faits supposent une recherche du vrai et de l'exactitude, que ni le souvenir, ni l'imagination ne peuvent apporter.

⁵⁸ « Et depuis ce jour je sais que moi aussi je suis juif, Sara. Juif par la tête, les gens, l'histoire. Juif sans Dieu et avec une envie de vivre sans faire le mal, comme monsieur Voltes, parce qu'essayer de vivre en faisant le bien est, je crois, trop prétentieux » (466) ? La configuration familiale qui est celle d'Adrià (un homme de famille catholique époux d'une femme de famille juive) se retrouve chez Pau Voltes, Mathias Alpaerts et aussi chez Isaiah Berlin, tous personnages positifs. Expression d'une parenté entre eux et transgression au regard de l'antisémitisme franquiste.

Mais la vie de l'esprit ne se réduit pas aux activités de la mémoire ou de l'imagination, elle organise les perceptions et les sentiments à partir d'un système que se construit l'individu qu'Adrià Ardèvol nomme *croyances* et dont il dit vouloir se débarrasser. Elles s'actualisent dans des commentaires qui enrobent à la fois les récits de vie et ceux qu'il imagine.

LES COMMENTAIRES D'ADRIÀ ARDÈVOL

Les *Mémoires* ne se composent pas que d'une suite de récits, mais font alterner narrations et commentaires. Y sont formulées des remarques où le scripteur reprend les rôles du discours pour annoncer ou revenir sur ce qu'il a écrit⁵⁹.

L'ensemble des *Mémoires* est donc constitué par l'alternance de scènes et de pauses réflexives où le romancier présente le personnage-narrateur s'exprimant sur celui qu'il a été, sur son affectivité ou sur les pensées qui lui viennent. C'est là qu'il analyse son écrit en tant que nécessité et qu'il décrit ce que furent ses moments d'écriture (742 et 762). C'est là aussi que sont exposés certains paradoxes sur son rapport à la vérité, par exemple. Les commentaires servent le scripteur dans sa réflexion tandis que les récits viennent parfois en contrepoints de ce qu'il formule : le lecteur se fie, par exemple, aux scènes décrivant Fèlix dans ses œuvres alors que le narrateur dit en avoir parfois inventé certaines, sans que soient précisées lesquelles, ni quand (763).

Le plus souvent adressées à Sara et dispersés dans le texte, ces commentaires qui ne sont pas toujours compréhensibles pour le lecteur au moment où ils apparaissent⁶⁰ témoignent de la volonté du romancier de créer un personnage qui semble vivre indépendamment du lecteur. Ailleurs, ils anticipent sur le récit à venir, épilquant sur des faits dont Adrià Ardèvol dit n'avoir pas saisi la portée en son temps (342), relançant ainsi l'intérêt. Ils scellent la continuité du texte et donnent aux *Mémoires* la chaleur d'une présence, au plus près de l'émergence de la pensée. C'est là qu'apparaît avec le plus de netteté le rôle de l'écriture comme action, le scripteur se définissant lui-même, dans son rapport à l'écriture. Il présente ses conceptions, qu'il nomme *croyances*, soulignant par ce terme leur caractère fallacieux. Il s'agit d'un ensemble de pensées dont il a espéré se débarrasser, mais qui perdurent tout au long de son écrit et l'organise. Ces commentaires complètent le portrait d'Adrià Ardèvol dont il est possible d'analyser les *croyances* et les modes d'action.

LES CROYANCES D'ADRIÀ ARDÈVOL

L'expression de la culpabilité

L'expression de la culpabilité est récurrente dans ces commentaires. Cette disposition d'esprit, trace essentielle de son affectivité, s'accorde avec la démarche initiale visant à rechercher ses responsabilités et à déceler de quoi il se juge coupable.

Mais la responsabilité et la culpabilité ne relèvent pas du même registre. La première appartient à l'ordre de l'intelligible et concerne des actes circonscrits dont on assume les conséquences. Elle suppose le souci de l'autre et inclut le fait que l'individu responsable est libre de ses actes, démêlant ce qui est de son ressort et ce qui relève de circonstances extérieures. La culpabilité, en revanche, est un sentiment vague, diffus, constant qui réfère

⁵⁹ Dans la traduction française, l'articulation entre les commentaires et les récits se lit par le jeu des temps tels que les a décrits Emile Benveniste, le passage de l'un à l'autre se faisant continuellement entre les temps verbaux du *discours* que nous nommerons *commentaire* à la suite d'Harald Weinrich, et *récit*.

⁶⁰ « A propos, qu'est-ce que ça voulait dire 'j'ai refait ma vie', cette phrase que tu as dite au marchand d'encyclopédies ? » (65).

aussi bien à des actions réalisées qu'à des velléités, s'attachant à des vécus comme à des actions importantes. Cette différence n'est pas toujours faite par le narrateur, même s'il reconnaît sa part de responsabilité dans la gravité de l'accident de Sara (698).

Dans les *Mémoires*, la culpabilité apparaît comme une constante. Il la repère chez ses interlocuteurs ou la projette sur les personnages des rêveries. En ce qui le concerne, elle s'alimente au lien qu'il établit entre l'acte transgressif qu'il a commis et la mort des êtres qui lui sont chers. La première mort qu'Adrià se reproche survient au moment où il a bravé l'interdit paternel concernant LE violon, en échangeant celui-ci avec son violon d'étude. Lors du récit de la mort de Sara, se dessine un lien de cause à effet entre son absence due à son infidélité et la gravité de l'accident cérébral de cette dernière.

À cette culpabilité récurrente, il n'existe aucun soulagement et le personnage-narrateur doit faire face à ce qui s'est passé sans s'accorder aucune rédemption. Devant qui d'ailleurs se sentir coupable ? Comment demander pardon à ceux qui ne sont plus ? Comment modifier ce qui a été accompli ? La question est posée dans les *histoires* qu'il se raconte par le personnage de Konrad Budden⁶¹, à qui est déléguée l'expérience d'une impossible réparation (525).

La place de la culpabilité dans la vie d'Adrià

À première vue, la culpabilité paraît être l'expression d'une grande sensibilité, puisqu'elle semble témoigner d'une prise de conscience de la souffrance qu'on a imposée à autrui. Or, à y regarder de près, Adrià se montre souvent indifférent à l'égard des autres, faisant même preuve de cruauté mentale envers Bernat et Laura. La culpabilité qu'il ressent ne porte pas sur ses délicatesses, ses mensonges, son comportement velléitaire, ce qui serait justifiée mais sur des actes qui ne lui sont pas totalement imputables. Culpabilité douloureuse sans doute, mais peu coûteuse pour lui, si on la rapporte à sa façon de traiter son entourage s'exonérant de la compassion dont il a fait un idéal⁶². Elle reste un discours et ne produit aucune action qui viendrait témoigner d'une quelconque modification de son comportement, contrairement à ce qu'il imagine qu'ont fait Frère Julià et Konrad Budden.

Selon le mémorialiste, la culpabilité apparaît au moment de la mort du père, en raison semble-t-il de la transgression de l'interdit de toucher au violon et a fortiori de le prêter (138). Elle perdure, on l'a dit, au moment où le scripteur rédige ses *Mémoires*. Cette culpabilité qu'il attribue à l'enfant et que ressent encore l'adulte n'est pas sans lien avec sa difficulté à affronter les conflits. Ne dit-il pas : « S'il y a quelque chose en moi que je n'ai jamais réussi à comprendre, c'est cette incapacité à prendre le taureau par les cornes » (458). En cas de désaccord, il ne trouve pas la réponse adéquate : il ne se révolte pas face aux insultes que profère Monsieur Berenguer sur sa mère, pas plus qu'il ne se sort de situations de double contrainte que lui imposent son père et Sara. Il est une première fois écartelé entre l'injonction de Sara de rendre le violon et le serment fait à son père (589), sans voir l'abus de pouvoir qu'a exercé ce dernier sur l'enfant qu'il était. Sans doute, ce serment lui sert-il aussi à masquer son refus de se séparer du violon, ainsi qu'il le dit à Tito Carbonell.

Une seconde fois, Sara devenue grabataire lui demande de l'aider à mourir. Pris entre la loi républicaine et une demande d'humanité, il laisse les choses se faire, incapable à

⁶¹ « Il savait qu'il devait réparer le mal [...] si cette réparation est possible » (507) écrit-il à propos de Budden

⁶² ... écart qu'il partage ce comportement avec l'ensemble de l'humanité entre l'idéal exprimé et sa mise en pratique

nouveau de prendre une décision, ce dont il se sent coupable. C'est ce qu'il traduit par les mots qu'il prête à Sara : « tu as compris que je suis un lâche » (718), qu'elle les ait formulés ou qu'il les lui ait imputés. C'est pourquoi il revient fréquemment sur les moments où Laura lui fait ce même reproche⁶³, bien que la culpabilité dont il s'accable ne porte pas explicitement sur ce point. Tout se passe comme si le geste qu'il n'a pu accomplir le définissait rétrospectivement, lui conférant une identité dont il trouve la trace dans d'autres circonstances⁶⁴. Il accrédite cette position, se montrant comme un homme qui recule devant ses responsabilités : il n'explique jamais à Sara les raisons de son refus de rendre le violon, ce qui le contraindrait à affronter la réalité, préférant inventer des démarches qu'il ne fait pas.

À mesure que progresse l'écriture, la culpabilité d'Adrià Ardèvol se renforce et change de nature, le narrateur passant du remords concernant ses actes à l'impossibilité de s'assumer : « comme si j'étais entré dans la vie sans invitation et que tout le monde découvrait brusquement mon imposture » (706). Il n'est plus seulement coupable d'actions qu'il se reproche, mais coupable de ce qu'il est, jusqu'à se juger imposteur. C'est le moment où ses rêveries se transforment en délire : il devient lui-même un bourreau SS, exprimant l'extrême de sa culpabilité (667), avant de prendre la place de frère Julià dont le cadavre a engendré une œuvre d'art..., comme Adrià Ardèvol a pu souhaiter que lui survivent ses *Mémoires*.

Cette culpabilité qui paraît être au centre du roman ainsi que l'indique le titre, surgit à tout moment, sans qu'il ne s'autorise aucune rémission, le refuge dans une pensée religieuse lui étant fermé.

Misère de l'homme sans Dieu

Selon Adrià Ardèvol, c'est Fèlix qui a posé l'interdit de toute croyance religieuse : «[...] papa l'avait décidé, des années plus tôt, il n'y avait ni médailles, ni scapulaires, ni images pieuses, ni missels, et Adrià, le pauvre enfant, éprouvait le besoin d'une aide invisible » (27)⁶⁵. Cette présentation des faits révèle le diktat paternel, mais aussi la solitude de l'enfant et son besoin de compensation sur lequel s'apitoie, non sans humour, le narrateur. L'adulte entérine cette position : « j'ai hérité de son manque de croyance en la vie éternelle » (62), répétant à plusieurs reprises qu'il ne croit pas en Dieu⁶⁶. C'est aussi ce qu'il fait dire à Mathias Alpaerts dans l'une des *histoires* qui le concernent : « Dieu n'existe pas » (410). Cette position détermine son regard sur le monde, sur la présence du mal et notamment sur les fautes qu'il s'accuse d'avoir commises. Si Dieu n'existe pas, l'existence du mal est d'autant plus inquiétante qu'aucune consolation ne peut venir en aide à l'homme.

C'est ce vide du ciel qu'évoque Adrià Ardèvol avec des accents pascaliens⁶⁷, l'absence de Dieu renforçant la fragilité de l'homme qui s'incarne pour lui dans le sentiment de solitude, auquel il fait référence dès le début du texte (13). Solitude personnelle (ses parents

⁶³ Pages 473, 478, 497, 543, 546... pour n'en citer que quelques-unes.

⁶⁴ Progressivement les personnages de Laura et Sara se rejoignent dans son souvenir réagissant de manière similaire à ce qu'il propose, l'ordre des mots seuls étant inversé : « c'est ma vie pas la tienne ; c'est moi qui rédige le mode d'emploi ».

⁶⁵ Interdit que l'adulte a transgressé avec la médaille et le chiffon.

⁶⁶ « Je ne sais pas où est Dieu. Ni le mien, ni le tien, ni le Dieu des Epstein » (763-764).

⁶⁷ L'auteur des *Provinciales* fait l'objet de la seule citation du texte, à propos de son écriture : « *Je n'ai fait celle-ci plus longue que parce que je n'ai pas eu le loisir de la faire plus courte* » Blaise Pascal, *Les Provinciales*, 16^o lettre aux Révérends pères Jésuites, 4 décembre 1656.

ne l'aiment pas et Sara l'a quitté) et métaphysique, l'homme est seul dans un monde sans Dieu, dans l'impossibilité de se connaître, ni de connaître autrui : Félix reste pour lui son « grand mystère » (183), tandis que Sara revendique « le droit de garder [ses] secrets pour [elle] » (711). Comme l'homme que décrit Pascal, Adrià est dirigé par son imagination, à qui il confie une partie de sa réflexion. Dans cette absence de Dieu qu'il ne cesse de proclamer, on peut lire le regret de ce dont il affirme cependant l'inexistence, celui devant qui pourrait se faire cette recherche de responsabilité.

Cette contradiction traverse tout le texte, car cet homme sans Dieu multiplie les allusions à la religion, les rêveries abondant en monastères et autres histoires de moines. Mais, dans ses *histoires*, les lieux qui servent de refuge ne s'ouvrent que de manière sélective et restent peu sûrs, incarnant un danger sournois. Ils rendent palpable le pessimisme du narrateur qui envisage toujours le terme de chaque chose, rapprochant la fermeture du monastère de Sant Pere del Burgal et le meurtre du dernier moine, au moment où il raconte que son père lui a montré l'acte de fondation.

Le narrateur fait remonter ces évocations religieuses à la petite enfance, Adrià éprouvant très tôt l'idée de péché (138), bien qu'il n'ait reçu aucune éducation religieuse. L'adulte quant à lui réitère le besoin de pénitence accompagnant son désir de repentir. Celui-ci est figuré par des paroles de contrition et surtout par les personnages imaginés de Frère Julià et de Konrad Budden qui symbolise la réflexion métaphysique qu'il mène. Comment, dans un monde sans Dieu, réparer sa faute ? Comment restaurer ce qui a été détruit ? Faut-il penser ces *Mémoires* comme une confession, comme le suggère le titre du roman bien que ce terme ne soit pas envisagé par le mémorialiste pour désigner son écrit. Mais ce retour sur soi, cette confession, qui constitue, dit-il, son châtement « car dans le souvenir se trouve la pénitence. » (504) est à son tour interrogé par Kornelia Brendel : « Vous les catholiques, vous vous en sortez bien avec ce système de la confession » (312).

Sans soutien religieux, le scripteur laisse la culpabilité l'envahir, mais cherche néanmoins à se dédouaner du poids de ses responsabilités. Il se décrit comme un homme dont la liberté s'est trouvée empêchée et qui se sent le jouet de forces irrépessibles.

« Naître dans cette famille... »

Adrià Ardèvol scrute donc l'origine de ses malheurs (13) et l'attribue à son environnement familial. Il évoque une enfance sevrée d'amour, soumise à une autorité paternelle abusive et au surinvestissement sur ses possibilités intellectuelles et artistiques, au détriment du jeu. Si les manigances de Carme pour le séparer de Sara ont bouleversé sa vie, c'est surtout l'attachement à son père qui fonde le regard qu'il porte sur ce qu'il est devenu : « C'est peut-être parce que la cause de tout ça, c'est la relation avec mon père » (42). Si on ignore à quoi précisément réfère *tout ça*, on note l'importance qu'a eue cet homme pour son fils, malgré sa mort prématurée.

Adrià Ardèvol nie avoir eu la liberté de choisir sa vie : « Quand j'avais sept ou huit ans je pensais que je prenais des décisions à propos de ma vie » (46). Mais il commente plus loin : « Mon père, avec son élégance coutumière disposait du destin des autres » (89)⁶⁸, envisageant la filiation comme compensation narcissique : « Nous ne pouvons pas foirer »

⁶⁸ Et encore : « Papa avait tracé ma route jusqu'au moindre détail de chaque tournant » (108).

(47) aurait-il affirmé. L'impression d'avoir été manipulé est attisée lors de la découverte de la lettre-testament⁶⁹ de Félix. Si le scripteur a effectivement réalisé le souhait de son père, il oublie qu'il a acquis par lui-même sa renommée européenne. Cette perception manifeste surtout l'intériorisation de l'emprise paternelle sur sa vie d'adulte.

Il se voit ainsi comme le résultat d'un projet élaboré sans lui, dès la petite enfance : « Tu seras un grand humaniste » (83) fait-il dire à son père qui refuse, au nom d'une éthique personnelle, qu'Adrià devienne médecin. Cette injonction ne manque ni d'humour, venant d'un escroc, ni d'une ironie sinistre, cet idéal ayant été anéanti par Auschwitz et Hiroshima, là où la science a servi à la destruction de l'homme. Il reproche aussi à Félix de l'avoir initié au goût des objets rares, lui inculquant sa passion de collectionneur, cette « folie familiale » (375). Il rend ainsi son père indirectement responsable des actes délictueux que lui a fait commettre sa propre attirance pour les manuscrits authentiques. En fait, le narrateur, prisonnier de sa fascination pour son père (62), revient sans cesse sur les agissements de ce dernier, ne pouvant ni accepter les crimes qu'il lui impute, ni s'en détacher, le rendant responsable de ses aspirations les plus intimes.

Le lecteur ignore si les *histoires* mettant en scène ses parents reprennent des faits authentiques ou s'ils sont inventés ? Adrià Ardèvol sème lui-même le doute : « [...] Et je peux te parler et je peux supputer ou inventer des choses sur la vie de mes parents [...] ». (763). Cette peinture lui permet-elle de s'exonérer de toute responsabilité ?

... fut une erreur impardonnable, oui »

Si Dieu n'existe pas et si les autres vous imposent des choix, à qui donc imputer toutes ces souffrances, qu'il s'agisse des siennes ou de celles des victimes auxquelles Adrià Ardèvol pense si souvent ? Comment trouver un principe explicatif ? Il faut longtemps au lecteur pour découvrir qu'Adrià Ardèvol s'appuie sur une *croissance* qui fonde sa conception de la vie et qui réapparaît de loin en loin : le monde est régi par le *hasard*. N'est-ce pas le *hasard* qui fait revenir Sara au domicile conjugal le jour même où Adrià lui est infidèle ? Cette coïncidence le hante et inscrit les *Mémoires* sous ce signe.

Aussi ce système de pensée est-il présent dès le début : « Tout a commencé dans le fond, il y a plus de cinq cents ans, quand cet homme tourmenté a décidé de demander à être admis dans le monastère de Sant Père del Burgal. S'il ne l'avait pas fait [...] je ne serais pas là en train de te raconter [...] » (14). Ce passage relie l'existence du scripteur à des faits imaginaires et fonde son raisonnement. Il déborde de sa situation présente et installe l'idée d'une corrélation étroite entre des événements situés dans un lointain passé et ses actions présentes. Mais ce n'est que plus loin dans le texte que le narrateur nomme *hasard* le lien qu'il établit. Paradoxe de cet historien qui fonde son raisonnement sur l'irrationnel ! Faut-il imputer cette « évidence » au développement de la maladie d'Adrià, à la recherche d'une excuse pour ce qui s'est passé ou la considérer comme inhérente à la pensée du scripteur : le fait que Bernat et Adrià se soient rencontrés, que le premier joue si bien du violon, « C'est un pputain de hasard. » (487).

⁶⁹ « Tu sais comment je me sentais Sara ? Comme un imbécile. Moi qui pensais toujours que j'avais façonné ma vie contre tout le monde, voilà qu'il apparaît que j'ai fini par faire ce que mon père autoritaire avait façonné depuis le fonds des temps. » (436).

Adrià Ardèvol revient souvent sur cette conception⁷⁰ énoncée sous la forme d'un dilemme : « Tout arrive au petit bonheur la chance. Ou alors, rien n'est dû au hasard et tout est dessiné à l'avance. Je ne sais quel postulat adopter, parce que les deux sont vrais. Et si je ne crois pas en Dieu, je ne peux pas croire en un dessein préalable qu'on appelle destin ou autrement » (762). Or Dieu ne peut exister : « Il suffit de le demander aux victimes de n'importe quel acte pervers. Si Dieu existait, son indifférence face aux conséquences du mal serait scandaleuse » (737). Face à cette aporie, le narrateur s'esquive : l'homme apparaît comme le jouet de puissances supérieures, qu'il nomme *hasard* et qui réduisent sa liberté.

Cette conception irrationnelle de l'existence justifie-t-elle qu'il nomme *erreur* (13) le fait d'être né dans cette famille ? La formulation paradoxale et humoristique est ambiguë puisqu'on ignore si l'*erreur* est imputable au hasard ou au personnage lui-même qui inscrirait ainsi sa naissance elle-même sous le signe de la culpabilité. Quoi qu'il en soit, cette *erreur* sur laquelle il revient (80) (86) dit sa souffrance d'avoir été confronté à la vie avec ce qu'il juge de mauvaises cartes. Car ce que se raconte Adrià Ardèvol constitue le roman de sa vie, celui du piège dans lequel il aurait été mis à cause des méfaits de Fèlix et du serment que ce dernier a exigé à propos du violon, piège qui se referme sur lui en raison des exigences de Sara et de l'amour qu'il lui porte.

Mais le *hasard* n'est pas seul en cause. À plusieurs reprises, le narrateur insiste sur le fait que nombre de ses actions lui échappent, motivées, dit-il, par des sensations irrépessibles (devant les manuscrits, par exemple), ou par des impulsions dont il dit ne pas maîtriser l'origine, comme c'est le cas deux fois avec Laura (372 et 624). C'est ce qui le conduit à noter des gestes anodins apparemment sans signification : « Je m'étais installé à côté d'elle sans m'en rendre compte » (541), tandis qu'à d'autres moments, il dit ne pas savoir pourquoi il a agi⁷¹. Il suggère ainsi qu'il « aurait pu tout aussi bien se décider autrement, [qu'il] a agi librement [qu'il] a accompli un acte de volonté non motivé ». S'agit-il d'une excuse en vue d'atténuer son infidélité future ou d'un geste inconscient, comme le suggère Freud⁷². Mais Adrià ignore (ou veut ignorer) ses propres motivations inconscientes attribuant à des forces extérieures ce que Freud « cherche à l'intérieur ».

Tout se passe comme si l'irrationnel envahissait la pensée du narrateur, en quelque sorte malgré lui : « Il avait raison sur un point, Euripide : la raison humaine ne peut pas vaincre les puissances irrationnelles de l'émotivité de l'âme » (277) dit-il. Dans son cas, cette irrationalité vient du poids d'un passé qu'il ressuscite ou invente dans ses *histoires*, du *hasard* et de l'impulsivité qui le caractériserait parfois. Il multiplie ainsi les raisons de se sentir pris au piège, comme si tout s'était ligué pour l'empêcher d'exercer son libre-arbitre. Le lecteur le suit dans son raisonnement, sans remarquer, dans un premier temps qu'il est contestable.

⁷⁰ « tu as remarqué que la vie est un hasard insondable » (145) dit-il à Sara. Le narrateur y affirme qu'une vie « ne serait que le produit du hasard » (762), ou que « Nous sommes tous, nous et nos affects, un pputain de hasard. [...] Tout arrive au petit bonheur la chance. » (762).

⁷¹ ... quand il lui demande : « Tu veux venir à Rome ? [...] En réalité, Adrià avait improvisé. » (372). Plus tard, Sara l'ayant laissé seul, se renouvelle cette façon « irréfléchie » d'agir : « Je t'invite à déjeuner. [dit Adrià à Laura] Je ne sais pourquoi j'ai dit ça. » (624).

⁷² « Ce qui reste non motivé d'un côté, reçoit ses motifs d'une autre source, de l'inconscient [...] » Sigmund Freud, « Déterminisme, croyance au hasard et superstition » in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, chapitre 20, Gallica, (pour les deux citations).

Une conception tragique de l'existence

Le texte conduit le lecteur à imaginer Adrià Ardèvol tel un nouvel Œdipe doublement coupable : de la mort de Fèlix-Laios, et de celle de Sara-Jocaste. Il l'inscrit dans la lignée des héros de tragédie grecque, « coupables » d'être le fils de leur père, héritiers des fautes de ces derniers : « ... parce que je suis le fils de mon père et que le sang de ses péchés coulera sur ses enfants et les enfants de ses enfants jusqu'à la septième génération » (460). L'emphase ici, rare dans les *Mémoires*, exprime une émotion qui relève à la fois d'une terreur sacrée et d'une parodie des textes antiques. Mais, homme du vingtième siècle, il refuse par deux fois cette assignation : « Je suis coupable de beaucoup de choses, mais bien que j'en ai parfois l'impression, je ne suis en aucune façon coupable d'être le fils de mon père. » (461) dit-il en rejetant l'héritage moral (444), refusant la « faute dont je ne m'étais pas senti coupable jusqu'alors : l'horrible faute d'être le fils de mon père » (586)⁷³. L'*erreur* qui l'a fait naître dans cette famille lui permet ainsi de récuser toute responsabilité. Ici se noue toute l'ambiguïté du scripteur : de quelle responsabilité veut-il s'exempter ? De l'héritage moral laissé par son père ? De la possession du violon ? Cette réflexion, on le voit, exclut celle qui concerne l'accident de Sara. En mélangeant les différents plans, Adrià Ardèvol s'enfonce dans le chaos de sa pensée.

Cette conception tragique de l'existence dont il fait lui-même état (98) se développe avec tous ses ingrédients : notion de destin inéluctable, nommé *hasard*, culpabilité du héros malgré son innocence initiale, sentiment d'être en trop⁷⁴, malédiction des objets⁷⁵, et, comme le dit son double en culpabilité, Mathias Alpaerts, « le coupable, c'est Dieu » (638). L'idée d'un engrenage qu'on ne maîtrise pas est d'ailleurs précisée par le mémorialiste : « C'est incroyable comme les choses les plus innocentes peuvent engendrer les tragédies les plus improbables » (98), accablant ici encore le hasard ou le destin. Tragique le fait que la restitution du violon ait lieu après la mort du propriétaire légitime et après la mort de Sara ; tragiques aussi ces revirements de la vie que résume Adrià Ardèvol à la fin de son écrit : « Cela ne manque pas d'ironie, que j'aie passé ma vie à essayer d'avoir conscience de mes moindres actes ; toute ma vie à porter sur moi mes fautes [...] et à la fin je m'en irai sans savoir que je m'en vais. » (766).

Le sentiment du tragique de l'existence est figuré dans les rêveries où les personnages imaginés subissent le poids d'un destin qui paraît se moquer d'eux et dont les ricanements se répètent⁷⁶. Ainsi, Drago Gradnik dont s'empare le narrateur des *Mémoires* pour lui inventer sa mort, devient-il la proie du destin dans l'*histoire* qui lui est attribuée. Lui qui disait vouloir

⁷³ Seule sa solitude totale exprimée à la fin de ses *Mémoires* atténue sa rancune lui faisant dire : « mes parents que j'ai haïs, jugés, méprisés et que je regrette un peu maintenant » (763).

⁷⁴ « Comme si j'étais entré dans la vie sans invitation et que tout le monde découvrirait mon imposture, avec des regards de reproches comme des poignards » (706).

⁷⁵ « Et je suis arrivé à la conclusion que c'est par la faute du violon. » (589) dit-il, évoquant une fois encore le meurtre de son père. Ce pouvoir caractérise les objets qui lui sont échus (le violon, la médaille et le chiffon) les distinguant de ceux qu'il a achetés, ces manuscrits témoins de l'éclosion d'une pensée. Certes, eux aussi sont vénérés, en témoignent la façon dont réagit Adrià quand il s'approche d'eux.

⁷⁶ ... comme l'évocation de la dédicace rédigée par Leclair pour la naissance de son neveu Vial (236) alors que l'on sait déjà que ce dernier le tuera (162). Ou de Heer Arcan murmurant « Ce qui est sûr, c'est que cet instrument procurera bien des joies » (760) ; ou encore, dans le récit autobiographique, ce que dit le luthier Pau Ullastres à Adrià « Vous êtes une famille qui a de la chance » (595). Ce que dément l'ensemble du texte.

éradiquer le mal que représente l'occupation allemande en Yougoslavie, est enterré à la place de Franz Grubbe, incarnation dans les *Mémoires* du nazisme le plus stupide.

Adrià Ardèvol établit ainsi des rapprochements entre des faits indépendants qui rendent palpable l'existence de ce destin. Ne dit-il pas à propos d'un différend qui l'oppose à Sara lors du « renvoi » de Bernat : « Comme un grain de sable, le drame commence par un geste anodin, sans importance » (555), reprenant une idée déjà émise ? Poser une relation entre ce désaccord et les catastrophes qui vont suivre souligne sa conception de la vie, les événements se déroulant comme malgré lui, sa liberté étant là encore entravée.

La recherche de l'origine de ses maux conduit le scripteur à mettre une relation logique entre des événements qui n'appartiennent pas au même registre. Faut-il penser que cette corrélation manifeste le désarroi de cet historien des idées et la quête désespérée de « quelque chose » vers quoi se tourner, dans une quête de spiritualité ?

L'ÉCRITURE COMME MODE D'ACTION

Les composantes de cette écriture

La situation d'Adrià Ardèvol au début des *Mémoires* le montre comme érigeant son écrit en moyen de s'opposer à « la panique » qui le saisit : « Je suis seul devant le papier, ma dernière chance » (13) dit-il. Considérant ces mois passés à écrire, il affirme avoir posé sur sa feuille l'ensemble de son activité mentale, sans contrôle de sa part : « Pendant tous ces mois, j'ai écrit frénétiquement avec devant moi ton autoportrait et les deux paysages que tu m'as offerts » (742). Ainsi tout aurait été consigné par écrit, ses errements, ses questions et ses obsessions, alors qu'on imagine qu'un scripteur, comme tout un chacun quand la pensée s'égare, reste le regard dans le vague sans un geste, comme Adrià devant le tableau d'Urgell, perdant la conscience de soi devant ce soleil immuable. Or Adrià Ardèvol rédige ses *histoires*...

Le romancier conduit le lecteur à imaginer que tout, souvenirs, rêveries, méditation, réminiscences, est posé sur le papier, sans distance, sans réécriture, justifiant l'absence d'explications, comme si ces moments lui échappaient. Cette relation particulière à l'écrit apparaît comme la signature même d'Adrià Ardèvol qui insiste pour rendre crédible l'idée d'une création conçue d'un seul trait : « je n'ai guère le temps et pas la moindre envie de corriger tout ça ; j'écris dans la hâte, comme quand j'étais jeune, lorsque j'écrivais tout dans la hâte » (81)⁷⁷. Doit-on penser que pour ce grand intellectuel dont l'écrit s'associe étroitement à la pensée, la graphie continue quand son esprit s'égare, souvenirs et imagination puisant à la même source vive ? À travers ces remarques, se construit l'identité d'un homme dont l'impulsion dicte l'action, comme cela s'est déjà produit pour maintes décisions. Le lecteur assisterait ainsi à la genèse d'un texte donnant accès à la « vérité » d'un être, puisque, selon l'opinion commune, elle sortirait toute nue du puits de ses émotions, dans une écriture sans retouches et donc véridique ! N'est-ce pas cette « vérité » qu'il recherche dans les authentiques feuillets d'écrivains, l'oeuvre « telle qu'elle surgit d'une pensée et apparaît sur le manuscrit » ?

⁷⁷ Idée qu'il reprendra à la fin des *Mémoires* : « et me voici arrivé à la fin. Ce furent des mois d'écriture intense, de révision de ma vie ; j'ai eu le temps de finir, mais je n'ai plus assez de force pour mettre ça en ordre, selon les règles » (765).

Pour Adrià Ardèvol, il ne s'agit pas simplement de raconter des histoires, comme il pense que Bernat le fait, car « la littérature n'est pas un jeu » (472). Écrire engage l'individu tout entier, car, dit-il s'appuyant sur l'exemple de Primo Levi et de Paul Celan, ils « ne se sont pas suicidés parce qu'ils avaient connus l'horreur mais parce qu'il l'avait écrite » (652). Si « écrire, c'est revivre » (652), l'écriture lui sert à ressusciter ce temps qui, désormais, lui est compté, mais surtout à redonner vie à Sara. Par l'écriture, il se procure un supplément de vie avant le néant de sa « première mort » (742), cherchant à conserver ce qui va disparaître à jamais, tentant enfin par l'écriture de maîtriser sa vie, de fixer l'image tel qu'en lui-même l'éternité va le changer.

Souvenirs ou inventions ?

Mais cette écriture « frénétique » garantit-elle la vérité de ce qui est raconté ? Il avoue : « J'ai écrit sans penser, mettant sur le papier tout ce qui est racontable » (742). Mais qu'a-t-il jugé irracontable ? C'est ce que le lecteur ne peut savoir. Certes, tous les Mémoires consignent, oublient ou cachent telle ou telle action. Ici, la question de la vérité est récurrente et le conduit à des paradoxes : « J'ai pu te dire beaucoup de choses sur ma vie, qui sont inexactes mais qui sont la vérité. » (763). En mettant sur le même plan les récits concernant des personnages imaginaires et ceux qui touchent à son entourage, il rompt la confiance spontanée du lecteur dans ce qu'il raconte et efface la différence entre réalité d'un fait et sa représentation imaginaire. N'écrit-il pas : « Et ce que je ne savais pas, j'ai fini par le savoir. Et ce que je ne sais pas, je l'invente et c'est également vrai » (147) ? Cette conscience d'avoir arrangé les faits et son insistance sur le contenu de ce qu'il écrit⁷⁸, édifie une « vérité » qui est celle de la littérature de fiction et non celle de Mémoires.

Progressivement, le lecteur en vient à douter que le personnage ait la volonté de rechercher la vérité. L'inversion de l'ordre chronologique des événements, à propos de la « restitution » du violon mentionnée avant la mort de Sara, alors qu'elle se situe deux ans après, interroge sur la façon dont il modifie la réalité. La permutation des deux événements (le premier étant longuement raconté auquel s'ajoutent deux autres chapitres (51 et 52) qui évoquent sa vie redevenue solitaire), retarde le moment crucial où il lui faudra parler de l'accident de Sara et affronter le récit de son hospitalisation et de sa mort. Encore commence-t-il par un long récit décroché sur l'assassinat de Gertrud. Si cette inversion dissimulée peut-être attribuée à la maladie qui le conduit à mélanger l'ordre des faits, ainsi que le montre le récit des consultations chez Dalmau, on peut aussi y voir la peur de revivre ce qui s'est passé.

De même, faire commencer les *Mémoires* par les souvenirs d'enfance permet de suggérer que le désir sensuel de toucher les objets d'art⁷⁹ fut, au départ, spontané. Il peut s'agir d'un souvenir ou bien d'une projection sur l'enfant des émotions de l'adulte, se donnant une excuse pour son addiction aux manuscrits authentiques. Dans le tri qu'opère sa mémoire, se joue le sens qu'il donne à son vécu. Se crée un continuum entre l'enfant et l'homme qu'il est devenu, affirmant ainsi une identité constante, en niant les ruptures et les transformations dues aux aléas de sa vie.

⁷⁸ Ce que le lecteur ne peut vérifier !

⁷⁹ « Adrià se pencha sur le manuscrit, plein de curiosité [...] – les mains en avant, comme sans le vouloir. » (14). Cette manifestation corporelle qui se retrouve chez l'adulte par « des tremblements dans les doigts [...] les palpitations, les démangeaisons dans mes entrailles et au bout des doigts » (365).

Mais poser ces questions, c'est vouloir à tout prix que le personnage ait une cohérence semblable à celle que propose la vie ordinaire et oublier qu'il s'agit d'une création littéraire. Il en est ainsi des dialogues qui semblent relever de ses souvenirs ? Ils produisent un effet de réel très puissant, mais questionnent la capacité du scripteur à les restituer. Cette convention de l'écriture romanesque ne nécessite pas de justification et donne au texte sa vivacité, la création, ici, l'emportant sur la vérité du personnage.

Adrià Ardèvol recompose sa vie et manipule les faits dans un sens qui lui convient. Il élabore ainsi le roman de sa vie, lequel s'apparente à une œuvre de littérature fictionnelle... Ce que réalise définitivement le forfait de Bernat. Ironie tragique du romancier !

Une parole incontrôlée

Les manipulations des faits qui lui sont imputées ne sont pas toutes délibérées et semblent parfois involontaires. Outre l'apparition des rêveries qui fonctionnent comme des associations libres, d'autres indices manifestent le poids de mécanismes inconscients que révèle cette parole jaillissante.

En témoigne la réitération du thème de la mort, laquelle ne peut être que violente comme l'indique la répétition du mot *charogne* dans les *histoires*. Ailleurs, il rapporte qu'étant enfant, il avait compris : « Il y a trop de morts » alors que son père constatait qu'il y avait trop de trésors chez lui (130). Cette assimilation de la possession à la mort généralise la relation qu'Adrià Ardèvol entretient avec son violon qu'il dit porteur de malédiction. Sans oublier la dénégation qui commente l'invitation de Laura à déjeuner « Ce n'était pas par vengeance » (624). L'aveu même de ce désir inconscient renforce le doute quant à sa lucidité et au rapport qu'il entretient avec la vérité. Et le refus d'être « le fils de [son] père » (461 et 586) n'est-il aussi une dénégation, à l'origine de cette répétition ? Sa parole ne contrôle pas toujours ces dérapages !

Des stratégies de résistances qui semblent inconscientes détournent Adrià Ardèvol de son projet initial. Si sa « parole » suit de loin en loin la progression du temps, l'organisation discontinue du texte vient masquer les liens entre les événements. L'irruption des *histoires* dans le récit autobiographique interrompt son discours, exprimant un désir de fuite. La confusion temporelle (mélange des époques, imprécision des dates, désordre dans la présentation des événements liés à chaque personnage) lui permet de ne pas raccorder ses conduites à l'origine des événements et ainsi de se soustraire à ses responsabilités tout en s'étonnant de l'écart entre un petit fait anodin et ses conséquences catastrophiques.

Faut-il nommer leurre, le parallèle établi entre la mort de Sara et celle de son père, enracinant l'idée d'un lien entre une faute commise et la mort de l'être adoré ? Ce faisant, il aligne son infidélité sur l'échange des violons, mettant les deux transgressions sur le même plan, comme pour atténuer sa responsabilité quant à la mort de Sara. Le rapprochement entre les deux morts le conduit à imaginer le passé comme répétitif : par deux fois, selon lui, meurent les personnes auxquelles il est le plus attaché, et chaque fois, à la suite d'une de ses transgressions. Ce fantasme lui sert à se dédouaner en atténuant sa responsabilité par rapport à l'accident de Sara et en relativisant un acte réellement commis - à savoir la « restitution » du violon au faux Mathias Alpaerts, « la plus grande bêtise de [sa] vie » (739) - acte devenu sans objet après la mort de Sara. Ces déplacements, bien connus des psychanalystes, sont masqués par l'expression répétée de la culpabilité. En s'accusant de ce qu'il n'a pas commis, Adrià

Ardèvol se cache une réalité qu'il ne veut pas voir, celle de l'ascendant que les autres ont pris sur lui et celle qui l'a vraiment accablé sous la forme de la double contrainte dont il n'a pu se sortir ni la première, ni la deuxième fois.

Cette « compulsion de répétition »⁸⁰ se manifeste dans le récit de vie. S'il revient plusieurs fois sur le moment décisif où il a prêté le violon à Bernat, comme si sa désobéissance lui pesait, mais pouvait être pensée, Il ne mentionne son infidélité qu'une fois. Elle est cependant présente dans la sonnerie du téléphone qui réactive son angoisse comme s'il devait à chaque fois revivre l'annonce de l'accident. Il est ainsi incapable d'identifier la spécificité de chacun de ses actes, et finit par mélanger histoires et réalité : en situation de conflit, cela le conduit à dévier la conversation, répétant à Sara le récit de la mort de Leclair, faute de pouvoir lui répondre.

Passé et présent se chevauchent ainsi, et dans l'esprit d'Adrià et dans celui du scripteur. Lors de la lecture de la lettre posthume de Fèlix, il se repent encore : « Mea culpa. Il est mort par ma faute. Même s'il est vrai que de toute façon il serait mort, tué par ce Voigt » (438). La tentative pour se raisonner, qu'il met en scène sous la forme d'un dialogue avec Carson et Aigle Noir, renvoie à la formule canonique du *je sais bien, mais quand même*, qui marque un « déni de réalité » : « moi, en faisant l'échange des violons, je fis mourir mon père qui ne m'aimait pas [...] Confiteor » (440). Le rapprochement entre le désir d'amour et l'acte effectué suggère une aspiration à la destruction de celui qui lui refuse cet amour, ce que renforce la formule « je fis mourir », expression là encore d'une tendance à la toute-puissance. En se sentant coupable de la mort de son père (141, 438...) il érige sa culpabilité en une sorte de mégalomanie : « Je crois que je suis coupable de la dérive peu enthousiasmante de l'humanité » (400) dit-il, s'imaginant « coupable de tout » (644 et 763). Mais l'assassinat de ce dernier a été programmé par Voigt indépendamment de l'échange accompli par l'enfant.

Cette immodestie se retrouve dans la construction de son identité. On sait qu'Adrià Ardèvol récuse sa filiation par rapport à Fèlix, mais ne se réclame de personne d'autre, ni d'un ancêtre plus lointain (le portrait qu'il fait de son grand-père est loin d'être glorieux !), ni d'un référent idéalisé. Il est parfois tenté par l'admiration pour Eugène Coseriù ou Pau Voltes chacun dans son domaine, mais elle est fugitive, et son identité est le plus souvent donnée comme fruit de ses œuvres, trace du désir de toute-puissance, même si l'emprise paternelle reste vivace.

L'impossibilité de diriger sa vie, le conduit à se dire le jouet de forces qu'il attribue au hasard, en suggérant une vision tragique de l'existence. Ce qui signifie, chez cet universitaire chevronné, le refus de se pencher sur ses motivations inconscientes. L'expression réitérée de la contrition, dévoile sa souffrance et son angoisse, comme le ferait un cri libérateur. En s'accusant, ne cherche-t-il pas à reprendre la main face aux événements dramatiques qui l'ont atteint⁸¹ ?

Des contradictions fondamentales

Ainsi nombre de contradictions émaillent le texte. Elles sont explicitement assumées quand elles portent sur les raisonnements et sur les croyances, allant jusqu'à l'aporie. Mais il

⁸⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000, p.85.

⁸¹ « Là où la maîtrise subjective défaille, le recours à la faute permet, dans une certaine mesure de rétablir magiquement la souveraineté du sujet » Monique Schneider, *La culpabilité et l'éthique*, document Internet.

s'aveugle quant à celles qui tiennent à sa façon de vivre et de se penser. Ainsi le raisonnement moral qui le conduit à se reprocher d'être complice des bourreaux d'Auschwitz par son héritage vient-il contredire son refus réitéré de restituer le violon.

Contradictions aussi, entre le dire et le faire, entre la volonté de maîtrise et le refus d'agir, entre le désir de savoir, qu'Adrià manifeste très tôt, caché derrière le canapé du bureau, et la peur d'interroger ceux qui connaissent l'héritage moral familial. Attitude qu'il commente dans les *Mémoires*, lors d'une visite chez Monsieur Berenguer : « Au lieu de demander des informations et de chercher des indices sur les exploits du roi de la jungle [Félix], je me mis à pleurer. Le lendemain, au lieu de demander des informations et de chercher des indices [...] » (358). Cette peur de savoir qui explique la lenteur de la révélation justifie cette écriture qui progresse et retient tout à la fois ce qui est à connaître. Le narrateur commente et se cache, se trouvant de bonnes raisons pour se mentir.

Le romancier construit cette peur de l'affrontement tout au long du texte. Elle s'exprime notamment avec ceux que le personnage ressent comme plus forts que lui : s'il peut se heurter à sa mère, il subit le plus souvent les diktats de personnages autoritaires (Sara et Félix) qu'il idéalise en transformant sa soumission en amour pour l'une et en fascination pour l'autre (62). Tout se passe comme s'il ne pouvait affronter l'image de ce dernier, en nommant ses turpitudes. Il n'évoque les tromperies de ce dernier que dans les *histoires* et non dans le présent de l'écriture, ne citant que son « mauvais caractère » (62). Cette sujétion lui évite de se confronter à eux, pas plus qu'il ne l'a fait avec Monsieur Berenguer. Dans tous les cas, il semble fuir une réalité insupportable pour lui, quant à son impuissance à agir et à se voir tel qu'il semble être.

Cette incapacité à agir qui contredit le besoin de tout maîtriser⁸² alterne avec l'idée d'être une victime, créant une instabilité affective qui accable le narrateur et résiste à toute rationalité. D'autant que c'est en tant que coupable qu'il s'interroge sur sa vie. C'est pourquoi sa propre violence n'est que rarement évoquée, alors qu'elle régit toutes les situations qu'il imagine, allant jusqu'à l'inhumanité. Doit-on y voir l'expression d'une violence refoulée ? Celle-ci est cependant mentionnée à propos des « trésors » qu'il convoite : « Je tuerais pour les avoir » dit-il (470). Formule familière exagérée ou expression d'un désir incontrôlable ? Mais ce qu'il dit à propos de Bernat : « C'est alors que je jurai que je le ferai taire à jamais, lui, le violon de Madame d'Angoulême et le fixatif dans lequel il s'était baigné » (98) dévoile une brutalité étonnante chez ce jeune garçon, signe d'un désir de toute puissance.

Les inventions et les stratégies de fuite que le romancier agence font penser au lecteur qu'Adrià Ardèvol réorganise son propre passé, ignorant ses désirs inconscients et ses contradictions. Cette recomposition s'applique notamment à la façon dont il décrit sa vie amoureuse.

Le passé recomposé.

Ce que rédige Adrià Ardèvol apparaît à première vue comme un hymne à l'amour, celui d'Adrià pour Sara, amour réciproque d'après Max. Amour d'adolescent, il en affiche la

⁸² « [...] vaille que vaille, je réussissais à être le « seul habitant de la maison à en contrôler tous les recoins, toutes les conversations, les discussions et les pleurs inexplicables [...] » (46), exprimant ainsi le désir de toute puissance de l'enfant.

réussite à l'âge adulte, à la fois par la tendresse manifestée à certains moments, par leur complicité d'artistes et par le dialogue continu mené avec l'absente dont témoignent les *Mémoires*. Cet amour donne sens à sa vie, laquelle semble s'effiloche après la disparition de Sara : « Et tout était de ta faute parce que tu m'avais laissé sans aucune raison de vivre [...] » (313).

Cependant de multiples notations invitent le lecteur à lire cette relation de façon différente, notamment en ce qui concerne la place que Sara a prise dans la vie d'Adrià. C'est elle qui, dans le couple, édicte des règles quant à ce dont on peut parler et ce qu'on doit moralement faire. Cette autorité⁸³ dont Adrià Ardèvol ne semble prendre conscience que tardivement le conduit à lui mentir, dès le jour où elle réapparaît,⁸⁴ quant à la possession illicite d'objets hérités ou acquis dans les conditions que l'on sait. Plus tard, pour obliger Adrià à restituer le violon à son légitime propriétaire, elle utilise le chantage par le silence et la fuite, exprimant par là où va sa préférence, entre les sentiments de son compagnon et l'impératif moral qu'elle défend. Même si Max témoigne qu'elle a beaucoup pleuré, manifestant de la sorte son désarroi, c'est dans le cadre d'un rapport de force et du secret que se situe leur relation. S'établit ainsi un monde d'incompréhension, de mensonge⁸⁵ et de solitude malgré la tendresse et l'amour dont se prévaut Adrià Ardèvol (560).

Que tout ne soit pas dit fait partie de la vie d'un couple. Mais ici, ce qui est caché instaure leur relation sur une base très fragile, celle qui se rapporte à leur identité même : pour Adrià son attachement viscéral au violon et pour Sara, la mort de son enfant. Dans cette perspective, l'écriture des *Mémoires* apparaît comme une nécessité affective. À qui confier cette solitude, lui qui « ne pouva[t] [...] dire à personne » (140) le tourment qu'a été sa vie ? Cette solitude due à l'absence de Sara, ne provient-elle pas aussi du fait qu'elle lui a préféré ses convictions, tout comme Carme l'avait fait en son temps.

Au fil du texte, longtemps après les événements qu'il décrit, Adrià Ardèvol se décentre pour se mettre à la place de Sara, accédant à cette compassion dont il a fait un idéal. Progressivement, il tente de comprendre le point de vue qu'elle a adopté : « Tu revendiquais le droit de garder tes secrets pour toi, la chambre close de l'histoire de Barbe-bleue » (711). Il accepte les mystères de Sara, non sans en saisir la menace. Mais ce n'est qu'à la fin de son écrit, ayant trouvé une photo de lui que Sara lui avait cachée qu'il se prend à penser : « la dispute a dû te causer plus de douleur qu'à moi, parce que tu en étais à l'origine » (739). Cette empathie, exceptionnelle dans les *Mémoires* et marque d'un certain apaisement, n'infirme pas l'hypothèse d'un désaccord : Adrià ayant mis de nombreuses années avant de soupçonner ce qui lui était arrivé. Cependant, l'évocation des *Affinités électives*⁸⁶ qui accompagne le récit du retour de Sara, annonce ce qu'Adrià Ardèvol se cache et révèle, à la fois. Faut-il penser que le laps de temps écoulé entre la mort de Sara et l'écriture des *Mémoires* a modifié l'appréciation de ce qui a été vécu ?

⁸³ « Peu à peu, en t'observant à l'hôpital, j'ai découvert une femme capable de diriger le monde sans avoir besoin de remuer un doigt [...] » (708).

⁸⁴ Mensonges qui se perpétuent même lorsque Sara est à l'hôpital, alors qu'elle lui a demandé de l'aider à mourir : « Mais je ne m'en sentais pas capable. Et un soir je dis à Sara que oui, que je le ferais [...] Et je l'avais dit en sachant que je mentais parce que je n'avais aucune intention de le faire » (715).

⁸⁵ « je finissais toujours par te mentir, Sara » (715).

⁸⁶ « Adrià était Eduard et Sara était Ottilie. Leur temps était révolu » (442).

Les adresses à Sara apparaissent comme le moyen d'atténuer cette solitude. Le dialogue à sens unique établi avec elle le reconforte, mais aussi ensevelit toute velléité de regarder la réalité de leur relation dont il transforme l'aspect. L'écriture, la publication visée et les interpellations tentent de la maintenir vivante, elle qui est morte depuis des années. C'est le biais choisi par le romancier pour suggérer l'immense désir de consolation d'Adrià Ardèvol⁸⁷.

L'écriture des *Mémoires* fonctionne ainsi comme une mystification, par les façons de dire et par les contradictions que révèle le texte : entre écriture pour soi et désir de publication, entre spontanéité et préméditation, l'auteur en laisse le choix au lecteur, tandis que le scripteur se juge et s'analyse.

Un regard sur soi ?

Le romancier construit ainsi un personnage auquel les stratégies de son inconscient restent inconnues, s'agrippant à une version des faits qui le rassure, bien qu'il ne soit pas complètement dupe de ce qu'il écrit. Dans ses commentaires, il note fréquemment que son rapport à l'exactitude est chancelant. Plus que la mauvaise foi, n'est-ce pas plutôt le refus de savoir qui le caractérise⁸⁸ ? La mystification qui caractérise l'écriture des *Mémoires* laisse le lecteur ignorer dans quelle mesure le romancier la fait consciemment adopter par son personnage.

La dérégulation croissante que vit le scripteur, associée à sa culpabilité, le conduit à se voir comme une exagération, une *erreur* (761), se traitant d'*impostore* (467 et 468) face à Sara, avouant ressentir un sentiment d'« imposture » (706) devant le regard des autres. Ces expressions témoignent d'un questionnement pathétique sur ce qu'il est réellement, puisque ce ne sont plus ses actes qu'il tente de juger, mais l'individu lui-même. Est-ce l'expression extrême de son angoisse ? S'il a conscience des déformations qu'engendre son écriture, a-t-il conscience des conséquences de celles qu'il fait subir aux événements, visant à se faire passer pour ce qu'il croit ne pas être ?

S'impose ainsi la figure du double, de celui qui doute de son identité, de celui qui flotte dans l'air de ses inventions. Mais cette dissociation ne lui est pas propre, car, dans *Confiteor*, les actes des personnages révèlent toujours un écart entre les principes qu'ils posent et les sentiments qu'ils professent. L'ambivalence des êtres règne en maître, définissant les personnages principaux. C'est Adrià qui professe la compassion mais ne l'exerce qu'« à distance », en imagination ; c'est l'ami dévoué qui est un prédateur ; le père, un tyran malhonnête qui ne donne ni affection ni modèle de vie. La mère est décrite comme dénuée de tout sentiment maternel, et il n'est pas jusqu'au violon qui ne soit à la fois source de jouissance esthétique et de malédiction. Quant à Sara, malgré son amour pour Adrià, elle lui préfère sa conception du monde. Ainsi rien n'est fiable, les êtres sont complexes et ténébreux, la plupart se préférant à l'autre. Et il n'y a que dans les rêveries que l'on peut réduire un individu à un seul trait dominant. Dans la vie – et dans la littérature – les choses

⁸⁷ Jocaste, avons-nous dit plus haut, (voir p.38), mais l'on sait depuis Stig Dagerman que « Notre besoin de consolation est impossible à rassasier ».

⁸⁸ On songe à cet autre Ardèvol, prénommé Augusti, si confiant dans l'amour de ce qu'il croit être sa descendance. (in Jaume Cabré, « Le testament », Voyage d'hiver, Acte Sud, 2017).

sont plus compliquées et ne se réduisent pas à un jugement moral unique, comme le pratique le personnage-narrateur dans les histoires qu'il se raconte.

Le thème de l'*imposture* apparaît donc comme central dans le roman. S'il concerne la façon dont Adrià Ardèvol modifie les événements de sa vie par son écrit, il est plus visible encore dans l'acte de Bernat s'appropriant l'œuvre d'autrui, se faisant passer pour l'auteur des *Mémoires*. Et que dire de la machination de Tito Carbonell et de Monsieur Berenguer qui suppose une préméditation de longue date et que le texte met en scène deux fois : l'une avec Caterina, l'autre avec Sara ?

Enfin, l'imposture prend souvent la forme de l'usurpation d'identité. Qu'il s'agisse des personnages nazis, Voigt, se faisant appeler Falegnami puis Zimmerman ou de Konrad Budden alias Docteur Muss, ou encore de Miguel de Suspeda devenu Frère Julià de Sau ou de Tito Carbonell se faisant passer pour un expert, tous changeant d'identité par filouterie pour ce dernier, par crainte pour les autres. Et que dire de la publication des *Mémoires* dans lesquels, dit Tito Carbonell, les noms ont été changés, cette dernière transformation visant à tromper le lecteur ? Faut-il attribuer à la vision du monde de Jaume Cabré cette conception d'une imposture généralisée ?

C'est à travers ces multiples formes de discours que le romancier construit la subjectivité de son personnage, Adrià Ardèvol, lui faisant vivre, tout au long du roman, les diverses phases que traverse celui qui tente de réparer une crise d'identité, déclenchée sans doute depuis longtemps par l'accident de Sara et par la transformation de leur relation. Mais la solitude de l'écriture et de sa situation, ainsi que l'aggravation de la maladie l'empêchent de mener à bien ce projet. Dans cet « effort de délimitation de soi »⁸⁹ par l'écriture, le texte des *Mémoires*, dont la vocation était de faire assumer au scripteur sa part de responsabilité le mettant enfin en accord avec lui-même, semble lui échapper, le lecteur attentif en devinant plus que n'en sait ce dernier. Dans cet univers où règnent la duplicité et l'imposture, que les personnages de Fèlix et de Bernat portent à l'incandescence, les falsifications attribuées au scripteur qui apparaissent dans ce qu'invente son imagination comme dans ce que lui restitue sa mémoire, l'accusent autant qu'elles le dédouanent. Elles n'existent que pour lui permettre d'échapper à l'accusation qu'il porte contre lui.

L'écriture consiste donc à arranger la vérité pour qu'elle lui convienne, témoignant d'un sentiment de culpabilité qui consiste à s'auto-flageller pour éviter d'affronter la réalité. Adrià Ardèvol se vit comme victime et tente de limiter sa responsabilité en multipliant les souvenirs dans lesquels son libre-arbitre a été dans l'impossibilité de s'exercer. Il suggère ainsi qu'il est un héros tragique, victime d'une puissance qu'il ne peut identifier et qu'il nomme *hasard*.

Mais l'angoisse qui l'étreint ne tient-elle pas aussi à l'impossibilité de mener à bien le projet même d'écriture ? Revivre les faits tels qu'il les a ressentis dans le passé et ne faire que raconter sans les commenter conduit à l'échec du projet lui-même, l'empêchant de mesurer son degré de responsabilité. Tout n'y est que ressenti sans élucidation. Ce dont il prend conscience, c'est de la façon dont il se sert de l'écriture, non de la façon dont il a construit sa vie. L'échec du projet initial d'écriture tient surtout à la méconnaissance de soi et au refus de s'interroger sur ses actions. Dans ce cadre, la question de l'imposture que se pose le narrateur

⁸⁹ Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, Gallimard « le débat », Paris, 2018, p.96

est pertinente, et s'inscrit dans une réflexion plus vaste des rapports que les individus entretiennent entre eux.

Par la souplesse de l'écriture qui fait passer d'une forme à l'autre, le romancier égare le lecteur qui adopte le raisonnement du personnage. Par-delà, l'analyse de la fiction, c'est donc en tant qu'objet de langage littéraire qu'il faut envisager l'oeuvre, en observant sa composition, la langue utilisée et ce qui est exigé du lecteur.

LE ROMAN DE JAUME CABRÉ :

UNE COMPOSITION ORIGINALE

Quittons les méandres de la psychologie fictionnelle pour nous intéresser au roman lui-même, à ce qui en fait une œuvre originale. Un roman, on le sait, ne se réduit pas à la fiction qui le constitue. Certes, les personnages, leurs aventures, leur personnalité jouent un rôle important, mais c'est la façon dont l'écrivain organise l'ensemble qui crée cette magnifique « cathédrale »⁹⁰.

Si, comme le dit Victor Hugo, « la forme, c'est le fond qui remonte à la surface », il faut se demander comment l'auteur incite le lecteur à entrer dans la subjectivité particulière de son personnage, tout en lui laissant la possibilité d'en déceler les tromperies. En quoi la forme choisie permet-elle au lecteur de formuler une hypothèse sur un des projets de l'auteur ?

D'UN ÉCRIT À L'AUTRE

Les *Mémoires*, un genre littéraire détourné

Le nom qu'Adrià Ardèvol donne à son écrit interpelle le lecteur. En effet, en désignant, par deux fois, son texte comme *Mémoires*, il le distingue d'autres genres, la *lettre* (742), le *testament* (742), ou le *récit* (763) qui seraient justifiés, sans donner les raisons de son choix. On sait que les *Mémoires* se distinguent de l'autobiographie par le fait que les premiers portent le témoignage d'une époque et prétendent au vrai tandis que les seconds proposent l'exemplarité de la vie d'un individu. Or, « ces *Mémoires* qui ne peuvent porter un autre nom que celui qu'ils portent. » (763) ressemblent peu à ce qu'on s'attend à lire, l'accent étant mis sur la vie intérieure du personnage scripteur. Pourtant l'ancien étudiant de Coseriù, qui sait de quoi il parle, maintient finalement le terme initialement donné (13). Est-il suggéré qu'il s'agit d'un effet de la maladie, qu'il se sent un exemple vivant de son époque ou qu'il insiste sur l'aspect véridique de son écrit ?

Mais quel qu'il soit, le genre choisi n'est pas stable et évolue au fil du texte. Rappelons que l'inscription d'un écrit dans un genre notifie le projet du scripteur. Il en énonce le but, le ou les destinataires, le contenu et la forme attendue, dont on peut penser qu'ils demeurent inchangés tout au long du texte. Or, ici, le destinataire n'est pas le même au début et à la fin des *Mémoires*, modifiant ainsi le projet. Initialement, le narrateur dit écrire pour « un seul lecteur » (13). Ces *Mémoires* ne seraient donc pas destinés à la publication, se rapprochant plutôt de *testament* comme il le suggère ou de « Confessions » comme l'insinue le titre du roman. Mais la demande faite à Bernat de mettre le manuscrit sur ordinateur apparaît comme une transformation du projet initial, car il n'est pas indifférent d'écrire pour soi ou d'écrire pour un public anonyme, surtout quand on est un universitaire connu. Il ne

⁹⁰ Laurent Mauvigner, *Le Monde des livres*, septembre 2013.

s'agit plus seulement de se dire, mais d'accepter d'être assigné, par le lecteur, à une identité qui risque d'être figée et, de ce fait, ressentie comme erronée.

L'idée de la publication semble être apparue dans le temps de l'écriture comme en témoigne le très discret lapsus : « Ton œuvre de maturité, que tu as mis deux ans à réaliser. Sans te presser, de façon naturelle, posée comme tu as toujours fait les choses. / L'autoportrait est l'œuvre qui lui a le plus coûté [...] parce qu'elle avait honte... » (579). Le passage du *tu* à *elle* indique que la connivence avec Sara s'efface au profit d'une relation avec un destinataire anonyme. Ce changement n'est pas signalé par Adrià Ardèvol au moment de son émergence et ce n'est que dans les écrits de Bernat que cette modification est suggérée, par la demande d'Adrià. Ce silence suggère-t-il que le scripteur n'en a pas eu conscience ou qu'il n'a pas souhaité le dire, maintenant l'idée initiale d'un écrit pour soi ? Une œuvre s'est élaborée et Adrià souhaite la voir lui succéder⁹¹, le désir de faire vivre Sara justifiant, à ses yeux, son projet de publication.

Cette mutation est essentielle quant au rapport à la vérité, le scripteur ayant intégré la présence de lecteurs comme juges potentiels⁹². Elle s'inscrit dans la série des indices de ce double langage qui régit le texte, celui du scripteur qui dit se remémorer et celui qui échappe au scripteur mais révèle ses falsifications, par la construction même du livre.

Une situation d'écriture paradoxale

La volonté d'Adrià Ardèvol de faire croire à une écriture incontrôlée, fixant sur le papier souvenirs et rêveries, est inscrite dans le texte dès le début du roman. Elle se présente dans un pseudo-dialogue dont les protagonistes sont facilement identifiables : « Tout a commencé, dans le fond, il y a plus de cinq cents ans [...] Mais je ne suis pas capable de remonter si loin. Je commencerai plus près de nous. Beaucoup plus près / -Ton père... Eh bien, mon fils. Ton père... /Non, non ; je ne veux pas davantage commencer par là. Il vaut mieux que je commence par le bureau » (14). Échange saugrenu aux yeux du lecteur qui vient d'ouvrir le livre ! L'intériorisation de la parole maternelle et l'évocation du père semblent provoquer une sorte de panique, comme si ce conseil était dangereux au point de déclencher un cri, manifesté ici par le redoublement de la négation. La spontanéité de l'oral jaillit au sein de l'écrit, lequel suppose recul et choix délibérés, évoque bien l'idée d'une écriture impulsive. Cette réaction violente du narrateur en dialogue avec lui-même pose, avant même qu'elle soit revendiquée, l'idée d'une écriture « frénétique » rédigée dans l'urgence et jamais relue.

Cette suggestion d'un écrit spontané ne contredit-elle pas la structure apparente du roman ? Celle-ci, divisée en sept parties numérotées, se fonde sur l'impression dominante que laissent les souvenirs présentés chronologiquement. Le titrage en latin semble être de la main d'Adrià Ardèvol, d'autant que les titres choisis reflètent la sensibilité du scripteur. Or, ce

⁹¹ Comme le révèlent certaines affirmations de la fin du texte : « [...] quand ces feuillets seront imprimés [...] » (764) et « tu continueras à vivre chaque fois que quelqu'un lira ces pages » (766). Motif récurrent chez Jaime Cabré qui fait dire à un personnage de *L'ombre de l'eunuque* des mots qu'Adrià Ardèvol ne récuserait pas : « Et le désespoir m'a mené à la construction d'une véritable œuvre d'art qui me rachète : j'ai trouvé la vieille formule de l'alchimie qui donne un sens au *dur désir de durer* qui a obsédé mon penchant faustien » (441).

⁹² Faut-il penser que la diminution des transgressions linguistiques, nombreuses dans la première partie est un indicateur du changement de projet d'Adrià Ardèvol ? Ou un changement dans la tonalité du texte ? A moins que le lecteur ne s'y soit habitué...

découpage, qui masque la ligne générale du texte, suppose pour son effectuation au moins une relecture.

La ligne générale du texte des *Mémoires* est ainsi masquée, ceux-ci s'articulant selon trois mouvements inégaux que le contenu caractérise. Le dernier est le plus facile à identifier : à partir du chapitre 57, il présente la vie d'Adrià après la mort de Sara, même si deux chapitres ont déjà anticipé cette période. En revanche, les deux premiers mouvements se chevauchent. Dans la première moitié du livre, les *histoires* tournent autour du passé du violon, alors que sa disparition est longuement préparée dans le second temps, sans que cet événement visé soit mentionné. Ces deux moments – non délimités visuellement – sont centrés sur une configuration de personnages différents, tant dans l'autobiographie que dans les *histoires*. Le premier, ajusté à la jeunesse du personnage est relié à la mort de Félix, à l'achat du violon et se fixe en particulier sur Voigt et Auschwitz ; le second explore plutôt l'âge adulte du narrateur, la vie avec Sara et agence les *histoires* autour d'un personnage nouveau dans les *Mémoires*, Mathias Alpaerts. Celui-ci est associé à l'escroquerie de la « restitution » du violon et à la mort de Sara d'une part, et à Konrad Budden et Auschwitz d'autre part. La relance du récit par l'irruption de ce personnage au moment du séjour d'Adrià à Paris surprend le lecteur comme a pu le faire l'apparition de Jachiam de Mureda au début des *Mémoires*. L'univers auquel le lecteur s'était habitué est ainsi rompu, d'autant que les lieux où le romancier conduit ce personnage sont sans rapport avec ceux qui ont servi de cadre aux récits précédents.

Ces deux grands mouvements des *Mémoires* se suivent, non au sens où l'un succéderait à l'autre, mais sont en « tuilage », le deuxième commençant au sein du chapitre consacré au voyage d'Adrià à Paris, alors que le premier se termine trois chapitres plus loin, avec la lettre de Félix. Dans le second, l'écriture devient plus sombre, l'humour est moins sollicité, les surprises linguistiques moins fréquentes, mais la continuité des souvenirs est maintenue. Tout se passe comme si le passé qu'actualisent les rêveries évoluait au fil de son écrit : Adrià Ardèvol s'interroge tout d'abord sur la faute que représente le fait de posséder ce violon, avant de penser l'autre *faute* que constitue sa « restitution », *faute* dont il est totalement responsable.

Cette organisation interne des *Mémoires* contredit les affirmations du scripteur ainsi que la structure apparente : entre les assertions du scripteur et le texte offert à la lecture, le romancier crée un hiatus qui interroge le lecteur. Par ce biais, il renforce d'une part les falsifications de l'écrit qu'il impute à son personnage scripteur, et interroge d'autre part l'illusion romanesque qu'il a instaurée dans le dispositif mis en place : ce qui est établi comme vrai dans l'espace des *Mémoires* est contesté par la mise en doute de ce qui est effectivement écrit.

L'autre narration

Mais on le sait, les *Mémoires* sont accompagnés d'un autre texte, celui de Bernat Plensa, qui transforment le sens du premier. Dès le début, il est celui qui informe le lecteur des données fondamentales de la fiction, comme la venue imminente de la fin d'Adrià en raison de sa maladie ainsi que le désir de ce dernier de publier ses *Mémoires*. Son rôle est essentiel, à la fois par les questions que pose leur situation d'écriture, par le jeu de la

temporalité, par le contenu, et par ce que le lecteur doit imaginer. Les dialogues rapportés au style direct actualisent ce qui est dit et donne valeur d'actes aux paroles prononcées.

Le premier ajout pose le personnage de Bernat, personnage secondaire dans les *Mémoires*, en personnage-scripteur, agissant lui aussi, non seulement par l'écriture, mais par son rôle auprès d'Adrià Ardèvol. Le changement de perspective qui donne un nouveau statut au personnage de Bernat, devenu à la fois scripteur et personnage agissant, transforme Adrià Ardèvol (hypothèse construite par le lecteur), en personnage secondaire, objet d'observation dont ils scandent l'évolution de la maladie dans sa phase critique et montre la dégradation de son univers mental.

Des fragments indéterminés

Si le texte d'Adrià Ardèvol est explicitement défini en tant que genre, ce n'est pas le cas de celui de Bernat Plensa, obligeant le lecteur à en imaginer le genre. Le romancier ne dit pas ce que ces fragments représentent pour lui, laissant dans le vague le moment de l'écriture, leurs fonctions et leur destinataire. On ignore de quoi il s'agit et le lecteur ne peut que formuler des hypothèses. L'observation des premières phrases de chaque fragment donne à penser qu'il s'agit de notes personnelles prises au fil du temps, recomposées, puis découpées plus tard pour figurer dans les creux du texte d'Adrià Ardèvol, traces des réactions de Bernat à ce qu'il a lu dans les *Mémoires*.

Cette hypothèse pose néanmoins la question du choix des événements rapportés, si on se situe non du point de vue du romancier, mais de celui du personnage Bernat Plensa. Comment justifier qu'il mentionne son forfait dans ces écrits ? C'est dans les ajouts que l'on voit Adrià Ardèvol confier son manuscrit à Bernat, acte qui favorise l'usurpation. Mais l'ignorance dans laquelle est mis le lecteur quant au moment de l'écriture laisse planer le doute quant à la préméditation de l'acte par Bernat, la solitude d'Adrià Ardèvol et son absence de souvenirs étant des conditions favorables à ce qui va se passer. Ecrits pour soi, supposés libres de tout regard extérieur, ces fragments permettent d'évoquer ce moment délicat de son forfait pour en évacuer le désagrément. Parallèlement, il compense son crime à ses yeux par les témoignages réitérés de son attachement (451, 751, 758...) et de son admiration pour son ami à qui il a volé ce qui lui reste de plus précieux.

Mais les écrits de Bernat inscrits dans le roman, *Confiteor* ne peuvent figurer dans le livre qu'il a signé et qu'il a offert au médecin, et ce, en raison de leur contenu. On ignore donc ce que comporte ce livre... fictif. Le texte des *Mémoires*, tel qu'il est donné à lire dans *Confiteor*, a-t-il été déjà retouché comme le dit Tito Carbonell (757) à propos du « nouveau livre » (756) de Bernat Plensa, les noms propres devant être changés ? Le lecteur ne le saura pas, pas plus qu'il ne connaîtra « l'original » des *Mémoires*.

Ce dernier peut ainsi faire l'hypothèse que le livre qu'il tient en main figure une étape provisoire avant la publication du livre de Bernat Plensa, les livres ayant une vie secrète et parfois mouvementée, entre leur écriture première et leur publication. Le romancier en laissant les questions sans réponse mine un peu plus l'illusion romanesque qu'il continue à créer.

Les effets de la double temporalité

Mais ces fragments rédigés par Bernat Plensa ont d'autres fonctions que d'interroger le lecteur. Fondés sur le décalage temporel, que masque tout d'abord la coprésence fragmentaire des deux narrations malgré des indices indiscutables, ils en situent l'écriture postérieurement à celle des *Mémoires*. Ils contribuent à brouiller les pistes, comme le font la multiplicité des personnages connus sous le même patronyme.

Décalage temporel dans l'espace de la fiction, mais aussi décalage dans la lecture entre le moment où Bernat Plensa (102) retranscrit l'information concernant la maladie et celui où Adrià Ardèvol la mentionne explicitement (741). C'est elle qui initie la méfiance que ressent le lecteur à propos du texte d'Adrià Ardèvol. Cet écart entre les deux écrits sert aussi de relance de la lecture en suscitant des questions sans réponse. Au moment où le testament d'Adrià Ardèvol est dévoilé, il n'est fait aucune mention du violon, alors que, dans les pages précédentes, ce dernier n'a encore rien dit de son devenir. Le lecteur devra attendre pour comprendre ce qui s'est passé.

Se crée ainsi un jeu de miroir qui permet de montrer un personnage selon une triple perspective : en tant que personnage nommé Adrià auquel les *Mémoires* donnent vie de l'enfance au seuil de la vieillesse ; comme scripteur des *Mémoires*, menacé par la maladie d'Alzheimer, mais encore capable d'agir par l'écriture ; et enfin comme malade, progressivement privé de tout ce qui faisait sa personnalité, portrait dressé par Bernat Plensa. Le double récit relie ainsi la façon dont Adrià Ardèvol se voit et ce que les autres voient de lui, interrogeant le lecteur sur ce qui constitue l'identité d'un individu.

La seconde narration élargit aussi la question de la vérité évoquée implicitement dès la première page des *Mémoires*. Donner la parole à un des comparses permet d'exposer ce sur quoi le personnage principal ne s'appesantit pas. Bernat Plensa est le seul à narrer la demande exprimée par son ami de « mettre cela sur ordinateur ». C'est alors qu'il interroge ce dernier : « Tu sais déjà ce que tu voudras en faire ? » (104). Le texte présente alors un espace (un silence ?) suivi de : « Adrià divagua pendant un bon moment, presque sans le regarder » (104). On ne saura donc pas quelles étaient les intentions précises d'Adrià Ardèvol. Mais le verbe *divaguer* insinue que la réponse a été impossible à comprendre, peut-être du fait de la maladie dont on vient de mentionner l'existence. Or, cette expression contredit le reste du passage qui montre l'universitaire encore en possession de ses moyens intellectuels. Le romancier suggère-t-il que Bernat, dès ce moment, falsifie les faits et qu'il a prémédité son forfait dès le début de l'écriture des ajouts, dont on ignore d'ailleurs quand elle commence ? Faire raconter cet épisode par Bernat Plensa maintient l'ambiguïté des décisions de l'un comme de l'autre et sème le doute sur ce qu'écrit ce dernier.

Le statut du scripteur : qui est l'auteur et de quoi ?

Pour que les ambiguïtés qui émaillent l'ensemble du roman aient toute leur efficacité, le lecteur est laissé seul face à ces deux personnages fictifs à qui toute la narration est déléguée, sans qu'aucune autre voix ne vienne commenter ce qui est raconté. Le romancier se fait oublier, bien qu'il se manifeste souvent. C'est lui bien sûr, qui conduit Sara chez elle le jour de l'infidélité d'Adrià, *hasard* sans lequel le roman n'existerait pas ; c'est lui qui annonce le genre, *roman*, qui rédige les listes de personnages, et qui choisit de faire figurer deux

caractères d'imprimerie. Enfin, on l'a vu, c'est lui qui agence la structuration visible des *Mémoires*, et opte pour tel ou tel nom propre.⁹³

Mais la rencontre du personnage principal avec des personnages dont témoigne l'état civil (Eugen Coseriù et Isaiah Berlin) confère à Adrià une sorte de réalité. Adrià Ardèvol serait le nom d'une personne réelle..., à moins que ces évocations ne transforment ces protagonistes en personnages eux-mêmes fictifs. Ces effets de réel jettent un soupçon sur l'identité du scripteur : personnage fictif rencontrant un autre personnage fictif en la personne de Gensana ou personne masquée ? Le statut des personnages installe le doute quant au caractère fictif de l'œuvre, posant ainsi la question de la frontière entre « réel » et fiction en littérature.

Malgré l'annonce du genre *roman*, le doute quant au caractère fictif de l'œuvre s'amplifie au moment où le nom de l'auteur est modifié. L'usurpation du titre d'auteur par un des comparses du roman, fait passer ce dernier du statut de personnage à celui de personne et prend au piège le lecteur. Ce forfait change ainsi, **sous ses yeux**, les *Mémoires* en *roman*, ainsi que le fait remarquer Tito Carbonell. Roman dans le roman dont l'écrivain fictif, et faussaire, est à son tour démis par le romancier Jaume Cabré qui signe *Confiteor*. Et, momentanément, succombant à l'idée d'attribuer un statut véridique à ce qui est désigné comme *Mémoires*, le lecteur est tenté d'imputer à Bernat la signature du livre qu'il a en mains, faisant de ce personnage l'auteur de *Confiteor*. Mais comment le romancier aurait-il pu se projeter dans un personnage aussi médiocre ?

Cette hésitation sur le statut des personnages et sur leur fonction complète celle qui est due à leur mise en abyme (le personnage, le narrateur et le scripteur, le malade, tous porteur du même nom). La question du personnage est ainsi posée par l'enchevêtrement des instances d'énonciation et la place qui lui est attribuée. Ce que formule Tito Carbonell : « nous sommes tous des personnages de fiction. Même moi ! – Il palpa son corps en secouant la tête » (756), entérinant le sentiment fugitif du lecteur. Celui-ci est pris entre son désir de vraisemblance et l'invalidité de l'hypothèse concernant l'identité de l'auteur avec un personnage secondaire. Le romancier brouille les pistes, se servant des habitudes supposées du lecteur pour le mystifier : est-on dans la fiction ou dans le « réel » ?

Ainsi le roman de Cabré interroge-t-il sur les degrés de vraisemblance au sein de la fiction, chacun ébranlant l'illusion romanesque créé par le précédent : du roman aux récits enchâssés, le romancier défait ce que le lecteur avait bâti, l'interrogeant sur les certitudes interprétatives qu'il élabore en cours de lecture, jusqu'à mettre en doute l'existence même du contrat fictionnel.

Le lecteur est ainsi conduit à vivre ce que vit le scripteur des *Mémoires* : la confusion entre le souvenir et l'imagination pour celui-ci et celle du réalisme et de l'invraisemblance pour celui-là. La confusion dans laquelle le plonge le roman oriente alors sa recherche vers un point d'ancrage

⁹³ Tels que Kornelia, *Brendel* ou en nommant un personnage secondaire *Barrabas*, assistant de Konrad Budden, ou en attribuant à Monsieur *Berenguer* le nom d'un malfrat marseillais, l'auteur s'amuse. De même, un personnage, symbole de la vie étudiante, sans aucun rôle sur le déroulé des événements, est-il nommé *Gensana*, du nom du narrateur d'un autre roman de Jaume Cabré, *L'ombre de l'eunuque*, signalant la parenté entre les deux œuvres.

L'UNITÉ THÉMATIQUE DE *CONFITEOR*

Le désordre organisé qui caractérise le roman rend difficile l'identification d'une action principale. Certes, le lecteur suit les péripéties que relate l'autobiographie, le roman multipliant les intrigues qui tantôt se développent uniquement dans les *Mémoires* (l'amour malheureux d'Adrià, son histoire familiale...), tantôt relie les deux narrations (l'histoire d'une amitié, l'évolution de la maladie). Mais ces actions restent secondaires, de même que l'est l'organisation du texte autour de la culpabilité. Pareillement, le destin du violon sert-il de fil conducteur à l'intrigue rassemblant autour de lui tous les personnages, qu'ils appartiennent à la fiction ou qu'ils doivent être reconstruits, mais le lecteur sent que son histoire s'insère dans une thématique plus large, celle de l'écriture d'une œuvre et de la création artistique qui organise l'ensemble du livre.

Une thématique récurrente : l'élaboration d'une œuvre littéraire

À partir des deux écrits, celui d'Adrià Ardèvol, puis celui de Bernat Plensa sont traitées nombre de questions que rencontre un écrivain, du projet d'écriture jusqu'au devenir du texte rédigé, en passant par le choix du genre d'écrit mais aussi du moyen graphique : crayon-papier ou ordinateur. On a vu en première partie les raisons de cet écrit, les conditions psychologiques dans lesquelles se tient le scripteur, ainsi que le rapport qu'il entretient avec l'écriture de ses *Mémoires*. C'est tantôt en tant que lecteur passionné, amoureux des manuscrits d'auteur qu'il apparaît, tantôt en tant que scripteur dont l'ouvrage devient progressivement une œuvre littéraire, sans pour autant réaliser le projet initial.

Les positions du scripteur quant au rôle de l'écrit se dévoilent dans les commentaires que fait le narrateur sur sa propre écriture. À ceux-ci s'ajoutent les jugements qu'Adrià porte sur les écrits de Bernat, dans lesquels il explicite ce qu'il attend des personnages et d'une intrigue (473). Car ce qui est en jeu, c'est bien l'écriture d'un livre dont « l'histoire [doit être] nécessaire » (473) et enrichir le lecteur. L'objet du roman, c'est le rôle que joue, dans la vie des personnages, le fait de créer : confession, testament, plaidoyer *pro domo*. Pour Adrià Ardèvol, c'est sa « dernière chance » (13) de retrouver l'estime de lui-même. L'écriture est ainsi envisagée comme moyen de survie. Il écrit pour, dit-il, chercher la vérité, mais il s'agit plutôt de maintenir son intégrité mentale et d'élaborer une image de soi finalement présentable. Selon le rôle qu'il lui attribue et le moment évoqué, le langage remanie les faits ou les sentiments, bien qu'il s'interroge souvent sur son rapport à une vérité qu'il a lui-même falsifiée. L'écriture se fait alors action, dès son émergence, par le choix et la façon de raconter, même si d'autres faits paraissent occuper le devant de la scène. Son importance est marquée par la façon dont le romancier précise les dates qui concernent le moment de l'écriture, indiquant ainsi quel fut le temps de maturation des souvenirs et dans quelle urgence se trouve le scripteur.

Mais ce n'est pas seulement sur les questions d'écriture que se penche le roman, celui-ci s'intéresse aussi au devenir du livre, thème que Jaume Cabré avait déjà exploré dans *L'ombre de l'eunuque*, montrant les conséquences que génère un écrit du fait des calomnies de son auteur. Pour Adrià, homme sans avenir autre que la déchéance, ce livre de *Mémoires* qui doit lui survivre a acquis une importance capitale. L'auteur aborde, par le biais de l'acte scandaleux de Bernat, le thème de l'attribution de l'œuvre à un écrivain et ses conséquences sur l'interprétation. La réponse vengeresse de Bernat Plensa à Adrià se trouve, on l'a dit, dans

la place qu'occupent les ajouts et il lui suffit de changer un nom sur la couverture d'un livre pour en anéantir l'auteur véritable et s'appropriier une œuvre d'art. Le vol du manuscrit par simple changement d'identité et la publication de textes que l'auteur a désavoués banalisent la création, l'œuvre d'art devenant un objet comme un autre dont on peut s'emparer sans souci du créateur, ni des lecteurs. À travers cet épisode, le romancier interroge le rôle de l'écrivain comme garant de la qualité de ses œuvres, mais aussi comme celui qui inscrit son texte dans la réalité ou dans la fiction. Il rappelle ainsi le contrat qui lie l'œuvre à son auteur, même si ce dernier est inconnu.

D'autres épisodes évoquent des questions propres à la littérature. Par le biais d'anecdotes portant sur le classement des livres, sur le goût des manuscrits, le roman traite des relations qu'entretiennent les lettrés avec les livres, invitant le lecteur à partager les bonheurs variés que peuvent apporter les différents genres littéraires (713). C'est le rôle de la lecture qui est ainsi abordée. À travers le contraste entre les succès de Bernat et les critiques d'Adrià, sont stigmatisées la façon dont sont promus des textes médiocres et la marchandisation de la littérature. Celle-ci annonce le geste final de Bernat pour qui les œuvres sont des objets dont on se pare ou qu'on peut, comme le fait Adrià, détruire feuille à feuille pour s'approprier des manuscrits d'auteurs. Enfin, les épisodes des deux dédicaces à chacun des médecins illustrent la diminution du nombre de lecteurs réels.

Qu'il s'agisse de réfléchir sur l'écriture, la peinture ou la musique, c'est l'œuvre d'art qui est au centre des réflexions du roman, dans son rapport à l'artiste comme nécessité, et au public comme exigence. Et il n'est pas jusqu'à l'*histoire* de Konrad Budden qui ne pose la question de l'art comme « ordre permettant de survivre au chaos » (487).⁹⁴

Une intrigue dispersée

La méditation continue d'Adrià Ardèvol sur l'écriture et la gloire que Bernat en attend renforcent l'idée que l'intrigue principale porte sur la place et sur la portée de l'écrit. C'est le méfait de Bernat, lequel semble l'événement le plus frappant du roman qui en valide *a posteriori* l'hypothèse : tout est fait à la fois pour y préparer le lecteur et créer la surprise. L'allusion à sa double infamie, révélée par son auteur même (appropriation du livre d'Adrià manipulé en vue de cette confiscation et publication de *l'Essai sur le mal*, livre que l'écrivain a désavoué), n'occupe que peu de place dans le roman, comme si Bernat voulait se débarrasser de l'aveu, même s'il s'en excuse à plusieurs reprises dans son écrit et de vive voix auprès d'un Adrià qui ne peut plus comprendre (758).

Au cours de sa lecture, le lecteur n'attache que peu d'importance aux indices qui entourent cette thématique, considérant les allusions à l'écriture comme la trace des préoccupations d'un universitaire féru de littérature. C'est la révélation du forfait de Bernat qui réoriente le sens du roman, car ce qui, dans un premier temps, a accroché le lecteur provient des autres actions, de l'intrigue amoureuse et de la réflexion sur le mal dont l'acmé, justement, est constituée par l'usurpation du titre d'auteur des *Mémoires*.

La littérature envisagée dans son processus d'élaboration et dans son devenir, prolonge ainsi la réflexion morale amorcée sous d'autres aspects : que devient le monde si même la

⁹⁴ Est-ce parce qu'Adrià Ardèvol en fait un artiste qu'il imagine que finalement Konrad Budden cherche à s'amender ?

littérature est falsifiée ? À travers les deux écrits, le roman propose deux styles, deux visions du monde et deux rapports à l'écriture qui signent chacune une conception opposée de la littérature. Mais ces deux écrits ne s'opposent pas terme à terme, la construction discontinue du roman étant bien plus subtile, évitant tout manichéisme.

C'est donc bien le travail de l'écrivain qui est au centre de l'œuvre de Jaume Cabré. Tout est fait pour en analyser l'origine, pour montrer l'action conjuguée de la mémoire et de l'imagination, dégager ce qui motive les personnages et surtout pour illustrer en quoi la situation créée par la composition modifie l'usage de la langue, permettant d'énoncer des contradictions. Dans tous les cas, c'est dans un rapport à l'autre et au vrai que le romancier situe sa réflexion sur le langage.

UNE ESTHÉTIQUE DU DÉSORDRE

Lors de la première lecture, c'est la discontinuité du récit qui semble caractériser le roman, par les ajouts de Bernat et par les *histoires* à la chronologie bouleversée. Ces ruptures de la continuité du récit sont associées aux multiples mises en abyme, celle des personnages, celle de certaines *histoires* les unes par rapport aux autres, celle du roman dans le roman, celle qui concerne l'organisation de la fiction (du « réel » de certains personnages aux *histoires* imaginées, en passant par le récit autobiographique).

On a longtemps cru que l'illusion romanesque imposait un récit continu : « Celle-ci pour naître a besoin de durée et de continuité. Si le texte passe trop rapidement de sujet en sujet, l'imagination n'a pas le temps de s'emparer de l'un qu'elle est déjà réorientée vers un autre »⁹⁵. Or ici, c'est la discontinuité du récit qui règne en maître, étant posée comme principe de construction de l'œuvre⁹⁶, car ce qu'écrit Adrià Ardèvol brille par les dislocations, les rapprochements incongrus, les changements d'optique, transformant des Mémoires classiques en un texte énigmatique qui contrevient aux habitudes du lecteur.

Ces diverses ruptures qui masquent la succession des actions empêchent le lecteur d'établir une relation entre elles. Ainsi, les événements qui normalement s'enchaînent sont-ils dispersés, une action arrêtée, un dialogue suspendu puis repris, tandis qu'un second texte s'insère dans un premier... En interrompant le développement d'une idée ou l'ébauche d'un aveu, ces procédures permettent, dans l'espace du souvenir, de dissimuler des contradictions par la dissémination des termes. On saute d'une scène à l'autre, selon des modalités diverses, chacune renvoyant à une temporalité particulière où se meuvent des personnages différents, le passé venant percuter le présent et ce d'autant plus que la construction de la temporalité est source d'énigmes et de désordre.

Cette dislocation du contenu participe de la construction psychologique du personnage en présentant les différents plans de son activité mentale. Elle montre la façon dont procède l'intellect, rendant plus crédibles les personnages. En désarticulant les épisodes racontés, la discontinuité interrompt le déroulement de la pensée, indiquant ainsi que celle-ci ne se développe pas de façon linéaire, contrairement à des croyances communes. Elle permet en

⁹⁵ Henri Godard, *Le roman, modes d'emploi*, Editions Gallimard, 2006, collection Folio Essais, p. 492.

⁹⁶ Les faits eux-mêmes semblent aussi créer de la discontinuité. Dans le cadre du récit autobiographique, l'intrusion d'un personnage ou d'une sollicitation extérieure vient perturber le cours des événements, comme c'est le cas par exemple de la venue de Bernat au moment de la rencontre avec le faux Mathias Alpaerts (intrusion qui, sur le plan narratif, permet l'identification de ce dernier comme imposteur).

outre, pour le personnage d'évacuer une vérité insoutenable et pour le romancier de retarder la conclusion d'un épisode, de créer une attente, mimant les vagabondages de l'esprit, même le mieux formé.

La discontinuité comme source d'effets divers

La discontinuité permet ainsi de traiter un grand nombre de sujets qui préoccupe le personnage et lui donne de l'épaisseur. Repris de loin en loin sans jamais lasser, ils donnent au roman une profondeur qui mériterait qu'on s'y attarde.

Mais les interruptions servent surtout le projet artistique du romancier, la discontinuité permettant de résoudre un problème insoluble sans elle. Traiter en continu l'histoire du violon du XIV^{ème} au XX^{ème} siècle, évoquer des événements fondateurs quant à la réflexion métaphysique, raconter la vie du personnage principal et le devenir de son livre, réfléchir à des questions philosophiques ou esthétiques (pour ne donner que quelques aspects du roman), toute cette richesse ne peut faire l'objet d'un récit continu, sauf à construire une somme de plusieurs tomes !

Combinés au décalage entre les faits et la datation, ces changements de cap permettent au romancier d'associer étroitement aux nécessités artistiques de l'œuvre ce qui relève de la complexité du personnage. Ainsi l'inversion de l'ordre des récits (la « restitution » puis la mort de Sara) est-elle indispensable, car elle participe de la gradation émotionnelle du roman : placer l'épisode de la restitution à sa juste place lui ferait perdre une partie de son effet, le lecteur étant encore ému par la mort de Sara. S'établit une progression dans les révélations et dans leur signification : la « restitution » du violon, suivie de la mort de Sara, actions qui toutes deux affectent Adrià, sont situées avant la révélation du rôle de Félix vis-à-vis de la famille Epstein, le forfait de Bernat couronnant le tout. L'émotion du lecteur face à ce dernier rebondissement atteint son comble, mêlant la surprise, le scandale et la tristesse pour le personnage, dépossédé de tout, avant que celui-ci ne décrive sa mort future.

Le romancier explore ainsi toutes les formes de discontinuité, mais à des fins diverses. Dans les fragments rédigés par Bernat Plensa, le deuxième décrit la lecture indiscreète que fait Xènia d'un extrait des *Mémoires* « tapé » sur l'ordinateur de Bernat. Le lecteur de *Confiteor* est alerté par le changement de caractère d'imprimerie qui sépare l'épisode écrit par Adrià Ardèvol du contexte des ajouts (213-215). Y sont relatées son arrivée au concert de Heifetz et sa découverte de l'antisémitisme dans l'Espagne franquiste. C'est aussi le moment de sa deuxième rencontre avec Sara⁹⁷.

Ce transfert d'un écrit dans un autre isole le passage et l'insère dans un triple système d'encadrement (le roman contient les *Mémoires* où s'introduisent les ajouts, dans lequel s'inscrit, sur ordinateur, le texte d'Adrià Ardèvol) ce qui lui donne toute son efficacité. Elle ponctue ainsi la tension qui se dégage du récit et en souligne la valeur symbolique même si celle-ci est quelque peu masquée par une autre fonction : la confirmation que Bernat a accédé à la demande d'Adrià. Cette insertion annonce celles de la fin du roman où Bernat viendra lire à Adrià, retiré en maison de santé, des passages des *Mémoires*. La force du roman vient du

⁹⁷ Ce récit enchâssé précède d'une dizaine de pages celui qui rend compte du concert au cours duquel Adrià découvre la puissance émotionnelle de la musique. Cette distribution d'un même événement sur plusieurs chapitres sépare le sentiment amoureux de l'appréciation esthétique, donnant à cette dernière une place à part.

fait qu'une justification psychologique attire l'attention sur elle, masquant une nécessité artistique⁹⁸.

Cette mise en abyme qui rassemble en un seul tenant des personnages vivant dans des temporalités différentes assure la cohésion du roman. Les décrochements jouent ainsi à la fois sur le plan narratif, sur le plan des relations texte-lecteur et sur le plan symbolique. Ils maintiennent le mystère des êtres et des événements et en cachent certaines invraisemblances. La « réalité » fictive que le lecteur a cru saisir dans les premières pages lui échappe : ce qui se donnait comme *Mémoires* se révèle être un texte indéfinissable dominé par une impression de chaos qui ne cessera qu'avec la lecture.

Mais ce désordre qui n'apparaît comme tel que lors d'une première lecture correspond à une construction très rigoureuse.

Maintenir la cohésion du texte

En effet, la multiplication des ruptures et des manipulations ne fait pas éclater la cohésion du roman. On a déjà dit que l'unité du texte se rassemblait autour du livre qu'écrivait Adrià Ardèvol, même si l'histoire du violon semble servir de fil d'Ariane. S'y ajoutent la récurrence des thèmes ainsi que l'espace restreint de l'appartement où se situe l'action qui enserme la fiction et donnent au texte sa cohérence. Le texte se déploie sans heurts.

La cohésion est quant à elle fondée sur trois principes : celui du double, du dédoublement et de la duplication, dont on a vu plus haut la fonction dans l'organisation de la fiction. Doubles sont les écrits principaux, l'un complétant l'autre. La réitération des mêmes thèmes, des personnages, des manières de dire qui semblent plagiées d'un texte à l'autre, assure la continuité du roman, la greffe du second écrit fragmenté et enclavé dans le premier créant un éclairage un peu différent sur le personnage qui a écrit, du fait du décalage temporel.

En fait, tout est dédoublé, à l'image du narrateur et du personnage engagé dans la recherche de son identité. Mais ce dédoublement caractérise aussi la construction du livre : deux personnages principaux, deux écrits, deux instances narratives au sein des *Mémoires*, deux familles, l'une officielle, l'autre cachée et deux morts à l'origine de la culpabilité d'Adrià, sans oublier les deux fuites de Sara que la mort vient en quelque sorte parachever. Ajoutons ce sentiment qui accable le scripteur d'être lui-même un imposteur, c'est-à-dire un être double atteint par la compulsion de répétition.

La duplication, quant à elle, concerne les autres personnages. Ces doublons généralement fondés sur la similitude, peuvent aussi s'incarner dans deux personnages présentant deux visions opposées, comme le sont Fèlix et Pau Voltes, deux figures de la paternité. Elle s'applique aussi à des personnages que rien ne semble associer, mais qu'Adrià Ardèvol dans son rêve endormi nous invite à assembler, rapprochant, dans un même train, aussi bien Nicolau Eimeric et Aribert Voigt que Frère Julià et Konrad Budden, ces derniers voulant tous deux expier leurs fautes⁹⁹. D'autre part, nombre de personnages apparaissent par

⁹⁸ Une analyse analogue pourrait être faite au sujet des passages lus par Bernat (760 et sq., 765), bien que la lecture ici ne soit pas motivée comme dans l'exemple précédent : on ne sait pas pourquoi Bernat les lit, même s'ils sont effectivement essentiels.

⁹⁹ On peut aussi rapprocher Fèlix et Bernat, tous deux hantés par un désir de réussite de leur unique enfant, réussite dont ils définissent eux-mêmes les critères. Ce que souligne Adrià Ardèvol (720).

couple, défini par une fonction similaire (Tito Carbonell et M. Bérenger, Höss et Voigt, Lola Xica et Caterina) même si ces rapprochements diffèrent de ceux que propose le rêve d'Adrià (695-696). À la fin du livre, Sara et Laura prononcent les mêmes mots. On ignore si ce parallèle est dû à la maladie d'Adrià qui ne différencie plus les êtres que par leur rapport à sa personne ou si c'est l'accentuation d'un trait de son caractère déjà signalé.

Du point de vue de l'auteur, cette technique donne de l'intensité à des personnages éphémères, évitant aussi qu'on considère chaque individu comme une exception. Cependant ils sont spécifiés, chacun disposant d'un parcours qui lui est propre : l'appât du gain pour Tito Carbonell, la vengeance pour M. Berenguer ; quant au couple Höss / Voigt le rapport de force qui s'établit entre eux assure la différence. L'individualisation leur confère ainsi un statut de personnages et non celui de marionnettes.

Cet usage de la pluralité du même s'étend à la démultiplication des objets qu'Adrià a sacratisés, lesquels sont duels (le violon, composé d'un fond et d'une table, la médaille et son recto/verso, le chiffon bicolore) dont les parcours sont presque identiques : le roman évoque l'origine, leur acquisition et leur disparition. Sans oublier les deux tableaux, celui d'Urgell et celui de Mignon. Et que dire des répétitions d'expressions qui scandent la pensée du narrateur, leur donnant la densité de l'angoisse, comme c'est le cas de ces phases reprises de façon obsédante¹⁰⁰ ? Technique utilisée par l'auteur pour alerter le lecteur sur les obsessions du narrateur, sur sa maladie, mais aussi aide au lecteur pour identifier les passages essentiels ?

Cette stratégie du double qui arrime un texte que la composition discontinue risque de faire éclater ne renvoie-t-elle pas à la conception de la vie que se fait Adrià Ardèvol où tout se reproduit, cette répétition évitant d'affronter la réalité dans sa diversité ? Elle s'accorde à sa personnalité qui, on l'a dit, réduit l'autre au rôle qu'il a occupé dans sa vie, niant sa complexité même. Il semble que ce soit les nécessités de la composition qui donnent au texte sa force d'analyse humaine.

Articuler contraintes artistiques et fiction

En effet, la stabilité du texte est assurée par divers moyens : grâce à la porosité instaurée entre les souvenirs et l'imagination, par la mise en relief d'un passage inséré dans un autre, ou par les analogies qu'établit le narrateur entre des objets relevant d'univers différents. L'évocation de « la serviette à carreaux bleus et blancs » (506) que déplie Sara a été mentionnée dans une rêverie à propos de l'assassinat de la petite Amalia (496). Elle est désignée alors sous la forme de ce « chiffon sale » qu'une « petite fille tordait entre ses mains » (495). À la page suivante, la même expression est utilisée dans le récit même de son assassinat¹⁰¹ où elle se rassure en chiffonnant « anxieusement une serviette à carreaux bleus et

¹⁰⁰ La reprise d'une même scène ou d'une même phrase dans des contextes différents apparaît comme une sorte d'obsession que justifie la maladie. Qu'il s'agisse du meurtre de Netje de Boeck, donnant à cet acte une importance capitale ou de l'ordre péremptoire proféré par le meurtrier de Frère Julia « Enterrez cette charogne » (79), réitérée par Höss à propos d'un SS qui vient de se suicider (306). Phrase qu'on retrouve dans le rêve endormi du wagon, prononcée cette fois par Ali Bahr (696), rassemblant tous les prédateurs évoqués au sein desquels la culpabilité l'enferme.

¹⁰¹ Le récit de l'assassinat d'Amelia Alpaerts qu' imagine Adrià Ardèvol est repris en plusieurs fois car « je ne pus aller plus loin » (497) dit-il, quand il fait entrer l'enfant dans une salle où des expériences vont être faites. Le

blancs » (507). Cette fameuse serviette devient enfin ce « chiffon », censé avoir été récupéré en Afrique et que « Mathias Alpaerts » dépose sur le bureau d'Adrià (631). L'objet transite d'un plan du récit à un autre : du souvenir à l'imaginaire, de l'adresse à Sara au commentaire, du particulier au général, de la mort d'un enfant au désir que formule Adrià d'en avoir, ce que refuse Sara. Entre les différents univers de pensée, s'établissent des corrélations qui s'articulent autour d'un même objet sous des désignations diverses faisant éclater la rationalité qui d'ordinaire sépare ces divers plans, mais rassemblant les diverses strates du roman.

Une autre façon de maintenir la cohésion textuelle se trouve dans l'emploi de la troisième personne du singulier dont use Adrià Ardèvol pour parler de soi. Ce procédé permet d'évoquer tantôt certaines émotions ressenties, en les délivrant de tout pathos¹⁰², tantôt, d'ironiser ou de s'attendrir discrètement à propos de ce qu'il a été. Il maintient cette distance entre l'émotion qui n'est pas nommée et ce regard de lucidité auquel il veut faire croire¹⁰³. Ce faisant, le passage du *je* à *il* atténue la différence entre l'écriture des souvenirs et celle des *histoires*. Le romancier crée ainsi une proximité narrative avec les personnages des récits annexes, la nécessité artistique engendrant l'épaisseur psychologique du personnage.

Quant à l'unité temporelle, elle est symbolisée par la création de cet être hybride, imaginé au chapitre 24¹⁰⁴. Symbiose entre deux personnages historiques (Nicolau Eimeric, grand inquisiteur du XIV^e siècle, et Höss commandant d'Auschwitz), cette aberration éthique et scientifique n'est qu'un monstre de papier. Il est constitué par la succession, au sein d'une même phrase, des actions de deux personnages, séparés dans le temps. Ce rapprochement insiste sur les stratégies de pouvoir qui hantent le scripteur, depuis celles qu'a exercées son père jusqu'à celles des chefaillons nazis ou inquisitoriaux, de l'Eglise et de la police franquiste... et génère une cohérence thématique.

Celle-ci repose sur la mise en relation des traits des personnages avec leur situation ou avec leurs actes (solitude et culpabilité d'Adrià, d'une part, et désir de reconnaissance de Bernat, par exemple). Ces traits différenciés ne sont pas choisis pour eux-mêmes, mais correspondent aux exigences de l'action élaborée par le romancier. Faire d'Adrià Ardèvol un être solitaire est imposé par la réussite du forfait qu'accomplit Bernat, puisque personne d'autre, sauf Tito Carbonell, ne peut témoigner du travail d'écriture qui a été effectué. De même, la nécessité de donner corps aux souvenirs du scripteur en rappelant les dialogues qu'il a eus implique la création d'un personnage doté d'une mémoire phénoménale, ses souvenirs étant « toujours disponibles » (625). Pensées pour justifier les actes qu'ils commettent, les caractéristiques du personnage les gratifient d'une profondeur qui fixe l'attention sur chacun.

Cette mise en relation s'appuie parfois sur ce que le lecteur est supposé penser, ce que bouscule l'auteur. Ainsi Adrià dont la profession suggère intégrité, lucidité et connaissance

récit reprend dans la même page et décrit plus loin « la petite fille au chiffon foncé et sale » (499) que le docteur Budden lui-même vient tuer.

¹⁰² « et Adrià éprouva une sorte de vertige au beau milieu de l'âme. » (313).

¹⁰³ Dans le regard rétrospectif que Adrià Ardèvol porte sur lui et dans les commentaires qu'il en fait se mêlent l'attendrissement, mentionnant « deux larmes furtives » quand ce n'est pas une légère auto-flagellation : « Adrià le futur historien des idées, qui ne savait rien de l'histoire de l'humanité » (224). Ce regard sur soi peut aller jusqu'à un certain mépris pour cet enfant surdoué : « Je me fais même pitié » commente-t-il après avoir entendu son père lui dire pour la seule et unique fois de sa vie : « il me semble que tu as raison » (67).

¹⁰⁴ Procédé repris pour Morlin (612) et pour un débat entre Raymond Llull et Timoty Mc Veigh (619).

des recherches sur la psyché se révèle-t-il progressivement adepte de croyances irrationnelles, empêtré dans ses contradictions et soumis à de fortes tensions. Le romancier prend ici le lecteur au piège de ses préjugés qui ne distinguent pas l'individu de ses pratiques professionnelles ou de sa création. La confusion n'est pas l'apanage du seul Adrià Ardèvol !

La confusion comme principe de composition

Outre ces jeux de duplication et de dédoublement, de mélange des plans du récit, le roman associe ce que l'on considère d'ordinaire comme antinomique. Un des rôles de la composition du texte consiste à séparer, tout en les rapprochant, ce qui est de l'ordre de la rationalité et relève, en principe des souvenirs, à ce qui est du domaine de l'imaginaire et génère les *histoires*. Mais l'imaginaire envahit progressivement la rationalité exprimant ce que sait le narrateur, ce qu'il redoute ou ce qu'il imagine être, C'est par ce double mouvement que le romancier met en évidence les contradictions, sans jamais les désigner comme telles, laissant la narration inviter le lecteur à la réflexion sur les notions que celui-ci tend à opposer, et ce d'autant que l'imprécision des termes utilisés par le narrateur laisse dans le vague ce à quoi il fait référence.

Par le biais des commentaires d'Adrià Ardèvol, le romancier interroge les cadres de la pensée occidentale, rapprochant des notions qui d'ordinaire s'excluent. La place qu'il donne aux rêveries laisse entendre que les antagonismes classiques (entre le vrai et l'imaginaire, par exemple) ne seraient pas forcément valides : « Et ce que je ne savais pas, j'ai fini par le savoir. Et ce que je ne sais pas, je l'invente et c'est également vrai » (147). Se servir de l'invention pour approcher la vérité est la caractéristique même de l'oeuvre littéraire. C'est pourquoi le texte d'Adrià Ardèvol saute sans transition du souvenir à l'imaginaire, leur juxtaposition servant à l'élaboration d'une idée. Il ne s'agit pas pour lui de compenser une image de soi dégradée, comme le fait Stiller dans le roman éponyme de Max Frisch, mais d'utiliser des situations imaginées pour visualiser des comportements qui, par l'émotion qu'ils génèrent, expriment une pensée inatteignable autrement. Les rapprochements qui paraissent incongrus au lecteur, laissant un malaise s'installer, expriment un questionnement qui n'attend pas de réponse.

Le choix revendiqué par Adrià Ardèvol de ne faire appel qu'à la narration, en refusant toute désignation abstraite, pose la question de la connaissance. Lequel du récit d'événements ou du raisonnement rend mieux compte du réel ? Cette question est symbolisée par le papier qu'utilise Adrià Ardèvol, lequel a servi pour *L'essai sur le mal* qu'il considère comme un échec et au verso duquel sont rédigés les *Mémoires*. La confusion qui s'inscrit dans la composition n'est donc pas due seulement à la maladie comme on voudrait le faire croire, elle vise à s'attaquer aux fondements de la pensée, interroge l'accès à la connaissance et à la vérité.

Mais ce n'est pas seulement la composition qui engendre ces significations. Elles naissent d'un usage de la langue particulier et Jaume Cabré accomplit avec brio ce que confiait Jean-Jacques Rousseau à propos des *Confessions* : « Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet [...] »¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, « Préambule du Manuscrit de Neuchâtel » (le frère d'Adrià Ardèvol en respect de la vérité !).

UN USAGE DE LA LANGUE INVENTIF

Il est clair que, dans une œuvre littéraire, le langage est au cœur des préoccupations de son auteur. Dans *Confiteor*, il occupe une place centrale, le roman étant organisé autour de l'écriture d'un livre, et nombre des actions qui forment la trame des événements ne sont que des actes de langage. C'est par le langage que Fèlix réduit son interlocuteur tandis qu'il suffit d'une simple lettre pour que Carme détruise l'amour naissant d'Adrià et de Sara. De même suffit-il de changer un nom sur la couverture d'un livre pour abolir son véritable auteur, tuant un écrivain. C'est aussi par le discours que le faux Mathias Alpaerts convainc Adrià de renoncer à son violon, accomplissant sans brutalité le vol prévu par Tito Carbonell et Monsieur Berenguer. Certes, le mal ne se réduit pas à des faits de langage et, dans les *histoires*, la violence physique¹⁰⁶ côtoie celle que produit le langage associé à la perte, à la mort et au meurtre. Il en est le complément comme le montrent les euphémismes utilisés par les nazis pour dénier toute humanité à leurs victimes, les détruisant avant même qu'ils soient tués.

Actes de langage s'il en est, les écrits produits par les deux protagonistes, l'un pour se justifier, l'autre pour se venger. Roman de l'écriture avons-nous dit et des possibilités équivoques qu'elle présente. Il faut tenter de voir comment l'écriture du roman permet de mettre en scène l'ambiguïté du discours.

LE ROMAN COMME TISSAGE

La composition, on l'a vu, vise à créer la confusion. Mais l'utilisation d'une langue qui semble transparente du fait de sa simplicité (phrases courtes, vocabulaire courant...), facilite la lecture et compense l'effort important que la discontinuité du texte demande au lecteur. Elle permet notamment, d'entrelacer les diverses strates qui composent le roman grâce à des solutions originales qui intègrent les récits aux commentaires ou font passer des souvenirs aux rêveries

Ajuster le passé au présent

On a vu plus haut que le texte des *Mémoires* s'engageait à partir des réflexions du scripteur prenant conscience de la situation qui s'impose à lui. C'est à partir du présent de l'écriture que Adrià Ardèvol recompose son passé, sous la forme de récits à leur tour interrompus par une ou plusieurs *histoires*. Cette série d'enchâssements, caractéristique du texte d'Adrià Ardèvol¹⁰⁷, l'organise de telle sorte que présent et passé s'entremêlent.

¹⁰⁶ C'est l'incendie dont est victime la famille de Jachiam de Mureda, ce sont les actes de torture que les nazis comme les inquisiteurs font subir à ceux qu'ils veulent éliminer, ce sont les assassinats ciblés, celui de Voigt ou de Félix, ou gratuits, comme le sont les morts de l'hôpital de Bebenbeleke....

¹⁰⁷ ... que Bernat a cherché à imiter.

Dans l'équilibre des *Mémoires*, ce sont les récits qui s'imposent au lecteur, qu'il s'agisse de ceux qui ressortissent à l'autobiographie ou des *histoires* qu'il raconte. Ils évoquent les événements du passé et constituent la chair du texte. Ils se glissent dans un commentaire, selon une articulation parfois teintée d'humour, que le lecteur ne perçoit pas immédiatement. Revenant sur le fait que ses parents ne l'ont pas aimé, le narrateur commente : « j'étais un objet parmi d'autres dans sa grande collection. Et cet objet parmi d'autres revint de Rome... » (380). La transition du commentaire au récit s'opère ici par la reprise d'une comparaison sous une forme lexicalisée qui essentialise ce dont il est question : le narrateur une fois de plus se vit en victime ! Il rappelle, par un simple jeu de langage, le sentiment que son père suscitait en lui, sentiment d'abandon qu'il a intériorisé et dont la formulation rend compte avec humour.

Il arrive ainsi que la distinction entre passé et présent se brouille. Pour ce faire, le romancier contrevient aux normes usuelles de la grammaire : au sein d'une même phrase, le passage du discours indirect au discours direct se fait en l'absence totale de guillemets (14). Les paroles du père sont insérées dans le commentaire que fait le fils devenu vieux, adoptant ainsi le point de vue paternel. Cette modalité transgressive, et malgré tout lisible, donne au texte une spontanéité qui conforte l'idée d'un discours écrit pour soi.

On ne peut énumérer toutes les techniques qu'utilise le romancier. Cette volonté de passer d'un registre d'écriture à un autre et ce, à tout moment, donne une grande vivacité au texte et séduit le lecteur par sa variété. Il rend perceptible l'instabilité de la pensée du scripteur créant une impression à la fois d'unité par la répétition des ruptures, mais aussi de confusion entre les divers moments de sa vie.

Abolir les frontières entre les souvenirs et les rêveries

Ces stratégies langagières qui innovent et surprennent le lecteur font en sorte que celui-ci, comme le narrateur, perde le fil de la pensée en train de se développer.

Les *histoires* surgissent ainsi dans le récit de souvenirs sans qu'aucun indice n'ait annoncé le changement de registre, comme si cela se passait en dehors de la conscience du scripteur. Le glissement d'un souvenir à une histoire peut se produire au sein d'une même phrase, dans une sorte de fondu-enchaîné, comme le fait le premier décrochement, celui qui engage le récit des aventures de Jachiam de Mureda (16) et qui s'inscrit dans l'énumération des instruments de musique contenus dans le magasin. Ailleurs, ce sont des emboîtements successifs, comme des parenthèses ouvertes, puis refermées (chapitre 12). Ailleurs encore, le passage d'un récit à un autre par la reprise d'un dialogue dont les protagonistes sont immédiatement identifiables (165). Et encore ailleurs, c'est un même élément de dialogue qui, valable dans deux contextes différents fait passer d'un monde à un autre (243). La répétition d'un mot¹⁰⁸ ou le parallèle entre deux situations ou l'analogie entre deux objets abolissent les frontières entre ces deux modes de la pensée.

Mais le romancier peut être encore plus audacieux, transgressant les règles usuelles de la syntaxe, en utilisant un même pronom pour désigner deux personnages distincts : « Le clocher à trois étages, le clocher à cinq cloches, qu'il avait observé un nombre incalculable de

¹⁰⁸ Pages 308 : La répétition de l'idiome « c'est pourquoi » créant ironiquement des causalités erronées dans un texte qui en comporte si peu, relie le raisonnement fallacieux de Nicolau Eimeric à celui de Höss. (308).

fois et qui l'avait aidé à rêver pendant les interminables dimanches après-midi, tellement ennuyeux. Il s'arrêta au milieu du pont [...] » (347). Le premier pronom *il* désigne Adrià regardant le tableau de Modest Urgell, avant de référer quelques lignes plus loin au personnage que son imagination semble y situer. Ce procédé place subrepticement le personnage imaginé dans le tableau de la même façon que le pronom s'insère dans la description¹⁰⁹, Adrià s'effaçant devant le personnage imaginé.

D'autres façons de procéder se déploient dans l'ensemble des *Mémoires*. C'est, par exemple, un basculement thématique qui déroute le lecteur : le chapitre (II) reconstituant le passé de Fèlix, rompt avec le récit d'enfance d'Adrià initié au chapitre précédent. Aucun indice n'est donné au début du chapitre, son nom n'arrivant que plus tard (23) permettant au lecteur d'identifier le lien entre les personnages des deux premiers chapitres¹¹⁰. Ce récit est lui-même brièvement suspendu par le souvenir d'une scène de l'enfance d'Adrià, faisant advenir le plan du souvenir au sein de cette reconstitution. La transition de l'un à l'autre est notée par un simple *Et*, signal le plus discret possible : « Et moi, quand j'arrivais à la maison... » (27)¹¹¹. Ces glissements, auxquels le lecteur s'habitue progressivement, le font passer d'un plan du récit où il identifie le personnage à un autre dont il ignore tout et qui s'impose à lui, créant un sentiment d'insécurité.

Ces inventions suggèrent une certaine désorganisation mentale du personnage, induite par le passage d'un souvenir à une rêverie apparemment déconnectée de ce qui la précède. Pour le romancier, il s'agit de mettre le narrateur dans la situation d'écrire ce qui est censé lui être imperceptible. Ce faisant, il associe le lecteur à ce moment fugitif, où la pensée se dérobe et échappe au langage. Il doit donc innover dans son usage de la langue afin de rendre sensible l'action telle qu'elle est présentée.

LE LANGAGE DU DÉTOUR

Toute production artistique constitue un détour pour exprimer ce qui ne pourrait être dit autrement. Dans *Confiteor*, la création romanesque montre des personnages qui produisent des écrits qui décrivent les situations auxquelles ils ont été confrontés, en atténuant leur propre responsabilité. Or, cette façon de faire est masquée par ce dont ils parlent. C'est ce que Jaume Cabré rend perceptible en faisant transcrire, par son personnage, ces récits annexes qu'on a supposé être des rêveries, où s'expriment idées et émotions. Il s'agit alors de voir comment ces récits peuvent jouer ce rôle.

Signifier l'indicible par l'emplacement des *histoires*

Les *histoires*, on l'a dit, viennent interrompre le récit autobiographique. Par la place qu'elles occupent, elles viennent préciser la pensée du scripteur et jouent un rôle dans le développement de la narration. Ainsi les *histoires* peuvent servir de lien entre les pensées d'Adrià Ardèvol, pour expliquer un nom ou un événement cité allusivement (chapitre 12).

¹⁰⁹ À moins que ce ne soit le choix du traducteur transcrivant un écart. On retrouve ailleurs l'usage d'un procédé analogue dans la scène qui présente les relations père-fils (14) par exemple.

¹¹⁰ Le nom de Fèlix n'a été donné qu'une fois (15), et ce avant l'histoire de Jachiam, ce qui a pu, entre temps, égarer le lecteur.

¹¹¹ Et aussi, pages 158 et 162.

Selon les cas, elles amplifient l'aspect émotionnel du passage auquel elles sont accrochées, rôle joué par l'entrevue d'Adrià avec les parents de Sara (283) inséré au sein du débat orageux qu'il a engagé avec sa mère, ou préparent ce qui ne sera révélé que bien plus tard, comme le fait l'apparition de l'homme aux mains tremblantes. Mais bien d'autres fonctions leur sont dévolues.

Les enchâssements successifs d'*histoires* dans le récit autobiographique expriment souvent un jugement implicite. C'est ainsi qu'est présentée l'*histoire* de Ramon de Nolla (347), le meurtrier de Frère Julià cherchant ce dernier au monastère de Santa Maria de Gerri. L'ayant caricaturé par l'emphase d'une courte description qui reprend les termes déjà utilisés à propos du meurtre de Frère Julià (78), le narrateur insère un récit pour expliquer l'origine de cette poursuite (348). Il y montre Nicolau Eimeric qui, dans son agonie, garde toute sa rancune contre Miguel de Suspeda et intime l'ordre à Raymond de Nolla de le tuer. L'obéissance obséquieuse que lui manifeste le moine suscite un jugement moral à son égard. Face à l'abîme que représente la présence du mal, le narrateur exprime sa colère par l'ironie de la situation, laquelle se passe de toute explicitation.

C'est par le rapprochement de deux récits mettant en perspective deux aspects de leur personnalité que le narrateur juge les situations à travers les personnages. Les préoccupations mesquines (migraine de Nicolau Eimeric, souci d'avancement de Höss) s'opposent à l'horreur des actions qu'ils ordonnent (torture de Xarom, innocent condamné pour son appartenance à la religion juive, allusion à l'extermination des juifs dans les chambres à gaz). La juxtaposition des scènes laisse au lecteur le soin d'en dégager le jugement implicite.

Ces rapprochements qui élaborent un système de valeurs constituent un des éléments fondateurs du roman. Quand, vers la fin, s'établit de façon indéniable une étroite proximité entre les récits de souvenirs et ceux que produit l'imagination du narrateur, le lecteur comprend qu'il ne s'agit pas seulement d'évoquer des rêveries. Il ressent l'*histoire* de Gertrud comme la métaphore de ce qui arrive à Sara. Le couple formé par Alexandre, le bourreau, et Gertrud, la victime établit un parallèle avec l'épisode de la mort de Sara. Placée dans le texte avant le récit de son réveil à l'hôpital, cette *histoire*, plus ordonnée et moins disséminée dans les souvenirs que les autres, n'est cependant pas le décalque de la situation vécue : Alexandre a cherché à tuer Gertrud et l'a effectivement fait, ce qui n'est pas le cas d'Adrià. Le rapprochement métaphorique crée un sens nouveau, « une réalité inaccessible à la description directe »¹¹², exprimant de façon détournée une vérité que le scripteur ne souhaite pas affronter. Faut-il comprendre qu'en faisant d'Alexandre un assassin, le narrateur révèle la culpabilité qui le tourmente ? Est-ce en raison de son infidélité, cause de la gravité du traumatisme de Sara. A moins qu'il n'exprime un désir inconscient face à l'autorité qu'exerce cette dernière !

Il est alors possible d'inférer que la plupart des rêveries recèlent une idée qu'incarnent un ou plusieurs personnages : la cruauté et le repentir pour Konrad Budden, l'obéissance et la rédemption pour Frère Julià, le martyr pour Haïm et Xarom, par exemple. Elles élaborent une

¹¹² Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome I, Avant-Propos, Edition du Seuil, Paris 1983, p. 13.

des phases du raisonnement sous-jacent qui se déploie tout au long des *Mémoires*. C'est le cas au chapitre 38, où le passage du souvenir à l'imaginaire interroge une affirmation¹¹³.

Le récit comme mode de pensée

Mais on ne peut rapprocher terme à terme les rêveries et leur signification, car elles induisent des interprétations plus complexes. Comment interpréter, par exemple, la différence de traitement entre le rôle essentiel attribué à Frère Julià, celui qui produit la matière brute du violon et la faible attention accordée à Storioni qui la transforme en œuvre d'art ? Comme si l'imagination / inspiration niait le travail plus artisanal de la langue. Curieuse position pour un écrivain si attentif à la langue ! N'est-ce pas la trace du travail d'écriture que recherche Adrià dans les manuscrits qu'il convoite¹¹⁴ ? C'est lui aussi qui dit s'entraîner à « assouplir sa plume » (423). Faut-il penser qu'étant censé écrire sans contrôle, le travail de la forme¹¹⁵ n'est pas censé le préoccuper, la matière de son écrit, lui étant fournie par ses ressources personnelles ? L'identification finale à cet autre créateur qu'est Frère Julià, dont la mort a donné la matière d'un chef d'œuvre suggère qu'une œuvre ne surgit que de la mort de son créateur, mort physique imaginée, mort au monde pour l'écrivain, car dit-il « l'art véritable naît toujours d'une frustration » (337), phrase reprise par Bernat qui la modifie quelque peu (673).

Les *histoires* que se raconte le scripteur ont donc pour fonction d'évoquer les émotions et les réflexions qui sont censées avoir envahi le personnage. Le romancier accumule les récits car, fait-il dire à Adrià Ardèvol : « la vérité de l'expérience vécue [...] cela ne peut être transmis par une étude [...] Cela ne peut être transmis que par l'art, par l'artifice littéraire qui est ce qu'il y a de plus proche de l'expérience vécue [...] » (509). Le personnage scripteur justifie ce choix par l'impasse dont témoigne l'échec de *l'Essai sur le mal* (dont le titre suggère la forme et le contenu) qui le conduit à changer de posture et à raconter au lieu d'argumenter. En choisissant la littérature au détriment d'« une œuvre de la pensée universelle » (417), le personnage, comme le romancier, manifeste son désir d'exprimer des émotions, ce que seule peut traduire une œuvre d'art. Elle se construit sous nos yeux à partir de l'écriture des rêveries.

Ce choix est donné comme une nécessité : « Il y a des choses que je ne sais pas expliquer [...] Des choses que je ne peux expliquer, si ce n'est par le récit. » (547). Le scripteur ne caractérise pas les actions qu'il évoque, se contentant d'en faire le récit : il ne dit pas que Félix a escroqué Voigt, mais le montre à l'œuvre, transformant l'événement en action, comme le fait tout roman. Ce recours à *l'expérience vécue*, évite de qualifier l'action, car nommer les choses, c'est poser l'existant et le juger par le terme employé, ce qu'Adrià

¹¹³ La comparaison entre deux dialogues, celui que conduit Adrià avec Bernat et celui qu'entretiennent Höss et Budden, questionne le rôle de l'art comme facteur de civilisation. Le rapprochement entre ces deux groupes de personnages, le portrait qui est fait de Konrad Budden qui, à l'instar d'Adrià, témoigne d'une éducation artistique et d'un amour de l'art, suggère que le goût et la pratique artistique ne peuvent pas s'opposer à la barbarie.

¹¹⁴ « Quelle mélancolie, quelle peine, quelle joie de pouvoir posséder le papier que l'auteur avait utilisé pour transformer en œuvre d'art son intuition première » (418).

¹¹⁵ N'est-ce pas cette réflexion sur la forme qui est signalée par le titre du livre d'Umberto Eco que lit Adrià (dans cette activité si propice, selon Adrià Ardèvol, à la révélation !) au moment, essentiel, du retour de Sara : *Le forme del contenuto* (441) ?

Ardèvol ne peut faire, en raison de son attachement pour son père. On montrerait la même impossibilité à propos des sentiments d'Adrià à l'égard de Sara, comme on l'a dit pour l'histoire de Gertrud. Face au mal ou aux désirs inavoués, il ne reste qu'à les fréquenter en imagination, comme une façon d'y faire face pour tenter de les apprivoiser.

Ce recours à l'imaginaire vient donc en lieu et place d'une pensée conceptuelle et d'un raisonnement dont le personnage est pourtant donné comme coutumier, mais qui a été discréditée par l'échec de *l'Essai sur le mal*. Comme dans toute œuvre littéraire, le détour par l'imagination est la source à laquelle s'abreuvent les *histoires*, celle d'où surgit toute création. Elle n'est pas la folle du logis, mais ce qui permet d'approcher sa propre pensée sans toutefois la clarifier. Faut-il penser que le romancier non content de disqualifier essayistes et philosophes dans son précédent livre, veut montrer l'insuffisance d'une démarche abstraite au profit d'une œuvre littéraire, mettant le lecteur face à des émotions et le laissant libre de ses interprétations.

SUGGERER ET NE PAS DIRE

Si le roman de Jaume Cabré se distingue par l'absence d'explication sur les événements comme sur son objet et ses différents aspects, même si le scripteur commente souvent son écrit, il se caractérise par le fait que toutes les interprétations sont ouvertes. Tout est ici suggéré, depuis les allusions dues au discours pour soi jusqu'à l'expression de sa pensée.

Le langage du discours intérieur

Tout écrivain suggère plus qu'il n'explique. Et choisir de présenter un écrit pour soi oblige à tenir compte du fait que le personnage-scripteur se comprend sans avoir besoin de développer sa pensée. Mais le lecteur, lui, doit pouvoir pénétrer l'intimité de ce personnage.

C'est pourquoi Jaume Cabré attribuait à Adrià Ardèvol un langage qui relève du discours intérieur. Le narrateur utilise des raccourcis pour évoquer certains faits ou certaines époques historiques, comme c'est le cas pour les formes attribuées à la terre. C'est le cas aussi des allusions et autres emprunts culturels (citations, détournements de texte, ...). Ils témoignent de l'érudition du narrateur et accréditent son statut d'universitaire, tout en donnant aux situations évoquées un éclairage qui oriente leur interprétation, sans alourdir le texte. Ces allusions qu'un lecteur est capable de reconnaître créent une connivence qui ne se dément pas.

Un seul mot devient ainsi le symbole de tout un monde. Il rend inutile toute description et donne au texte cette vivacité qui attache le lecteur. Qu'il s'agisse d'évoquer Auschwitz dont le seul nom suscite des images mentales chargées d'émotion ou de faire appel au quotidien du lecteur : un autobus, un cimetière, une chambre d'hôpital... La compréhension ne nécessite pas d'en dire plus. Et quand le besoin s'en fait sentir, il suffit d'un « banc vert » (chapitre 40) pour identifier les lieux et les actions. L'absence de descriptions qui rend crédible cet écrit pour soi implique le lecteur en fécondant son propre univers imaginaire.

D'autres raccourcis évoquent, avec humour, des pensées ou des sentiments personnels. C'est ainsi que pour éviter de nommer ceux qui l'ont remplacé auprès de Kornelia Brendel, l'expression qu'utilise Adrià Ardèvol transforme ces derniers en un simple dispositif, trace

d'un reste de dépit largement teinté d'humour : « Kornelia qui, dès que j'étais un peu distrait partait avec un autre parce que c'est l'âge des expériences. [...] je regardais du coin de l'œil si je voyais Kornelia avec une de ses expériences » (317). Cet humour se déploie en glissements de sens, Adrià Ardèvol évoquant des « problèmes cardiaques » (316) pour des déceptions amoureuses ou bien traitant Fèlix de « roi de la jungle », non dans la perspective de Kipling mais par référence à l'affairisme. Se construit la personnalité d'Adrià Ardèvol qui, malgré sa culpabilité et sa solitude, s'amuse des possibilités du langage, restant quoiqu'il arrive un homme de culture.

L'usage de la suggestion se retrouve dans certaines tournures très imprécises, comme « la cause de tout ça » (42) ou « des choses que je ne sais pas expliquer... » (547) ou encore le choix du terme *erreur* associé à sa naissance. Ces expressions qui relèvent du discours intérieur permettent de ne pas trop en dire et sont une invite au lecteur pour combler ces silences.

Cette situation d'écriture justifie les tournures para-syntaxiques ou inachevées : « À cette époque, l'ablatif absolu n'avait pas de secrets pour moi, mais la vie en revanche » (175). Cette familiarité se retrouve dans des formes elliptiques, le narrateur utilisant, par exemple, des majuscules (rares dans le livre) pour se moquer d'un discours fanatisé¹¹⁶. L'extrême simplicité du vocabulaire supprime les mots savants, sauf pour s'en moquer (125) et l'usage de la langue parlée n'est pas réservé aux dialogues : « Moi, la musique de chambre de Bernat, ce soir-là, je n'en avais rien à foutre » (319). La dislocation de la phrase propre à l'oral et la tournure très familière suggère, par le rythme même, la détresse du personnage revécue par le narrateur.

Écriture pour soi aussi, ces « dialogues » avec sa conscience qu'Adrià Ardèvol fait jouer aux deux figurines, Carson et Aigle Noir. Objets transitionnels de l'enfant qui projette en eux ses désirs d'amour, puis personnification des débats intérieurs, dans une sorte d'extension du moi, ces saynètes humoristiques évitent de longs discours et manifestent la présence de l'enfant dans l'adulte.

L'ensemble de ces tournures qui contribuent au plaisir du lecteur par les surprises qu'ils lui réservent accrédite la situation d'écriture pour soi et font participer ce dernier à la pensée du scripteur. La familiarité de certains énoncés et les badinages du narrateur sont en phase avec le langage de l'immédiateté auquel il veut faire croire. Le choix de suggérer plutôt que d'explicitier permet au romancier de montrer le personnage, en perpétuelle insécurité, incapable d'affronter la vérité qui reste pour lui indicible, bien qu'il semble tout avouer. Seule la culpabilité qui l'obsède, est régulièrement affirmée.

La multiplication des dialogues

Contrairement à d'autres Mémoires où ne s'échangent que quelques répliques insérées dans des commentaires ou des narrations, de longs et nombreux dialogues sont rapportés dans les Mémoires comme dans les ajouts. Rendus percutants par la rapidité de l'enchaînement des répliques et par leur contenu, ils suggèrent le plus souvent un climat de tension. C'est ce qui se dégage du tête-à-tête qu'ont la mère et le fils à propos du départ de ce dernier (280-284).

¹¹⁶ « Papa : Nous entrons dans une Nouvelle Ère Faite de Puissance, D'Énergie, De Lumière et D'Avenir. » (322)

Les paroles qu'ils échangent, brèves et conflictuelles, mettent en évidence deux projets opposés et des ressentiments tus. La force de ce passage le rend inoubliable : la souffrance cachée d'Adrià et son hostilité à l'égard de la mère, la perfidie de cette dernière qui connaît (et pour cause !) l'origine de sa peine constituent un des éléments importants du récit, et authentifient les émotions qu'il exprime cinquante ans plus tard¹¹⁷. La décision d'Adrià est expliquée lors du dialogue avec Bernat qui succède au récit de ce conflit, évitant tout commentaire rétrospectif sur ce qui s'est passé. Le lecteur garde le souvenir de la violence de l'échange qu'il laisse infuser dans sa mémoire.

Dans ces dialogues, l'absence de verbes déclaratifs ou d'indications sur l'identité du locuteur met en valeur ce qui se dit. Le lecteur sait néanmoins qui parle, reconnaissant les interventions d'autant plus facilement que les protagonistes sont rarement plus de deux. Tout se passe comme si le narrateur revivait l'échange avec sa tonalité particulière, ce musicien en retrouvant le rythme, y compris par l'emploi des interjections ordinairement bannies des textes littéraires : « Mais / mais quoi / Eh bien... » (331).

Cette façon allusive de présenter les personnages les révèle dans leurs préoccupations, leur tempérament ou leurs conceptions, et témoigne de la manière dont le scripteur les voit. Nicolau Eimeric se réfugie derrière une prétendue décision divine tandis que Jachiam ne peut s'empêcher, face à divers interlocuteurs, de nommer chacun de ses frères et sœurs, dans un ordre presque toujours identique, exprimant à la fois son attachement à une fratrie, son vide affectif et son identité, habitude que note le scripteur avec un humour non dénué de tendresse. Les personnages sont souvent caractérisés par le rythme de leurs discours et on reconnaît Félix aux phrases lapidaires qu'il prononce. Quant à Voigt ou Höss, ils sont immédiatement identifiés par l'euphémisation des termes utilisés pour parler de leurs victimes. Leur phraséologie contamine même la façon dont le narrateur restitue leurs discours (495). Ce qui l'entraîne momentanément dans cette aire de pensée qui symbolise son langage dans lequel les mots visent à cacher et à se cacher.

Une écriture originale

En effet, l'écriture de Jaume Cabré qui semble si simple et si transparente est très travaillée pour permettre ce double jeu. Par l'imitation du discours intérieur, par les récits qui sont substitués aux concepts bannis, par un usage spécifique des figures de style, le romancier ouvre le roman à de multiples significations. Certaines de ces figures sont ponctuelles, Adrià Ardèvol parlant de ses « coupons de mémoire » (433), pour le plaisir des mots, tandis que d'autres condensent tout un raisonnement, comme le fait l'évocation des formes de la terre, synecdoque désignant diverses époques. Quant aux fréquentes anacoluthes, elles favorisent les ruptures du discours intérieur.

C'est l'articulation des souvenirs et rêveries qui fonde l'originalité de son livre. N'est jamais explicitée l'importance que le violon a acquise pour le narrateur. Mais les *histoires* qui lui sont consacrées le personnifient, le narrateur parlant de « la peau du violon » (428), et lui

¹¹⁷ Scène d'autant plus marquante si on la compare avec celle du chapitre 7 de *L'ombre de l'eunuque*. Dans les deux cas, le fils vient informer sa mère de son désir de quitter la maison familiale. Dans le livre le plus ancien, transparaissent les raisons approximatives données par le fils qui suscitent « cette peur de toutes les mères du monde ».

attribue un passé. Après la gestation du bois dont il sera fabriqué, résultat inattendu du meurtre de Frère Julià au XIII^e siècle, vient la coupe du cordon ombilical par Jachiam et un siècle plus tard, le bois ayant vieilli, sa métamorphose en objet d'art par Lorenzo Storioni, suivie par les tribulations de l'instrument. Cette personnification donne au violon sa charge affective contradictoire : objet de fascination par le son qu'il produit, chargé de malédiction par ce dont le narrateur le charge.

Les figures de style servent aussi à masquer des faits essentiels, laissant le lecteur dans l'ignorance momentanée de ce à quoi réfèrent certains termes ou certaines expressions. C'est le cas, par exemple de la maladie d'Adrià Ardèvol qui n'est explicitement énoncée par le narrateur que tardivement (762), alors qu'elle est à l'origine de sa décision d'écrire. Or, dès la première page, il est fait allusion à Dalmau, métonymie de l'information concernant sa maladie, dont le lecteur ignore ici quel est le rôle. Cette référence neutralise toute idée de calcul de la part d'Adrià Ardèvol, ou d'oubli dans l'espace de la fiction. Elle maintient l'ambiguïté quant à la bonne foi du scripteur.

C'est aussi par des associations de mots que le narrateur suggère des correspondances entre les arts, comme l'exprime le scripteur à propos de Lorenzo Storioni : « Il savait aussi qu'une fois le violon verni le son prendrait la couleur voulue » (116). Cette correspondance qu'on retrouve entre la peinture et l'écriture s'édifie aussi entre la représentation du monde et la sensibilité de chacun, comme le peint Sara : « Deux paysages [...] qui sont des portraits d'une âme » (704). C'est cette relation, cette harmonie qui donne au roman sa tonalité poétique.

Symboles et allusions décrivent le monde qui se déploie devant le lecteur. Ainsi pour évoquer le statut social d'Adrià Ardèvol, c'est par le biais des livres qu'il a publiés, des références culturelles réitérées ou par les rites universitaires, que le romancier le fait vivre. Sa passion pour l'écrit¹¹⁸, par laquelle le personnage se définit, permet à l'auteur de développer ce thème qui régit l'action centrale. L'organisation de sa bibliothèque¹¹⁹, par exemple, occupe tout un chapitre. Mais c'est surtout le bureau, hérité de son père, qui apparaît comme l'espace symbolique par excellence. Lieu du repli, de l'intimité, du portrait de Sara et des trésors cachés, il est surtout le lieu de l'écriture. Mais aussi l'endroit où s'est exprimée l'autorité paternelle. Symbole des secrets enfouis dans les tiroirs, révélés ou non, de l'espionnage par l'enfant des discussions d'adultes, c'est aussi là où, devenu adulte, il enfouit ses trésors personnels, du violon aux manuscrits écrits ou achetés. C'est ce bureau, dit-il, qui est à l'origine de son retour à Barcelone : « la seule chose qui lui manquait c'était le bureau de papa » (360).

Cette écriture du détour qui s'accorde avec l'apparent chaos de la composition engage le lecteur dans des directions si diverses qu'il ne sait plus où est l'essentiel.

Le langage est donc construit pour suggérer plus que ce qui est exprimé, s'accordant avec ce que le personnage est censé ressentir intimement, mais ne veut pas penser. Le choix de s'en tenir aux événements en évitant les commentaires abstraits donne aux événements

¹¹⁸ Comme son homonyme, M. Adrià, cet « obsédé des livres ». Jaume Cabré, « Poussière » in *Voyage d'hiver*, op.cit. p.78.

¹¹⁹ ...moment justement nommé la *Création du monde*, en référence à Borges.

rapportés l'intensité et la vérité d'une expérience que le narrateur justifie : « Il ne me vient [...] que des exemples, mais pas une idée... » (538), dit-il à Sara. Tout se passe comme si une image animée venait se substituer aux concepts, portant sa part incontestable d'émotions, tout en laissant leur mystère aux personnages. À travers ces *histoires* qui semblent traduire des visions s'élabore un raisonnement qui dépasse la simple rêverie, à charge pour le lecteur de le reconstituer, s'il le souhaite.

Dans les *Mémoires*, l'artiste et sa sensibilité l'emportent sur l'intellectuel et sa rationalité, comme le révèle l'écriture que le romancier lui prête. C'est donc bien le langage qui est au cœur de l'œuvre. Non en théorie, mais parce que l'intrigue se fonde sur lui et qu'il constitue le matériau dont le romancier renouvelle l'usage. L'agencement de l'oeuvre avec ses ruptures, ses différents styles, sa composition complexe et son humour très particulier crée ainsi un nouveau langage, relevant d'une esthétique particulière, celle du presque-dit, du suggéré et de l'impensé. La participation du lecteur est ainsi fortement sollicitée.

LA PLACE DU LECTEUR : LE ROMAN DE L'ÉQUIVOQUE

Comme dans tout roman, c'est la présence du lecteur qui donne vie aux mots, lesquels ont ici une vie double. Le fait que tout soit suggéré oblige celui-ci à sans cesse interpréter ce dont il est question et l'implique dans ce qui est raconté. Il se rapproche ainsi du personnage et partage l'expérience de sa pensée, ainsi que de son vécu.

Les émotions du lecteur se multiplient à mesure qu'il avance dans le roman soit en raison des avanies qui touchent le personnage central, soit en raison de l'horreur qui affleure sans cesse dans les *histoires* bien qu'elles ne témoignent d'aucune complaisance morbide. Car l'horreur y est tantôt médiatisée par la parole d'un personnage (Pau Voltes décrivant le sadisme des nazis), créant ainsi une distance avec les événements, tantôt euphémisée comme lors du récit des crimes de Konrad Budden. Ces récits qui vivent dans la mémoire du lecteur sans qu'ait été précisé leur rôle dans le roman, ni ce qu'ils représentent pour le scripteur interpellent le lecteur. C'est donc cette relation particulière qu'il nous faut interroger.

CULTIVER L'INCERTAIN

Les stratégies de séduction.

Avant de déstabiliser son lecteur, le romancier doit d'abord le mettre en condition, le séduire et le rassurer, le conduisant à imaginer un personnage auquel la narration à la première personne l'invite à s'identifier. Il s'attache ainsi à celui que sa parole jaillissante¹²⁰ identifie comme le scripteur, dont la subjectivité lui est progressivement dévoilée.

L'ambiguïté entre le scripteur et le personnage le conduit à accorder les attributs de l'un à l'autre. Ainsi, le choix du personnage d'Adrià peut-il le fasciner : homme de la méditation, du silence, du travail de la pensée, et apparemment, de la recherche du vrai. Son statut d'historien-philosophe qui évoque des images de réflexion, de lucidité, de probité intellectuelle se projette sur celui qui écrit et engage le lecteur à lui faire confiance, tout comme il le fait ensuite pour l'autre scripteur. Mais, contrairement à Bernat Plensa qui révèle brutalement son forfait, le crédit accordé à Adrià Ardèvol ne s'effrite que lentement, permettant au lecteur de l'accompagner jusqu'au bout.

La tournure d'esprit qui le fait utiliser l'humour attire la sympathie. Car le narrateur mentionne ses blessures sans s'y attarder, provoquant chez le lecteur des émotions contradictoires. Cette marque de la dignité dont le romancier dote son personnage-narrateur suscite une attitude bienveillante faite d'empathie pour le personnage et d'amusement pour la façon dont il se voit. Elle confère aux *Mémoires* une élégance qui lui concilie le lecteur. L'appel fréquent à la sagacité de ce dernier, nécessité par les nombreuses références culturelles installe une connivence avec lui. Cette sollicitation l'embarque même si certaines allusions lui échappent. Le choix du romancier consiste donc à entraîner le lecteur dans la subjectivité du scripteur, à lui faire adopter son point de vue ainsi que ses *croyances*, et ce,

¹²⁰ « Non, non » (14).

dès le début du livre, sous la forme d'évidences, concernant, par exemple, le hasard¹²¹. Ces propos, traces de la logique du narrateur mais dont le lecteur ignore l'enjeu à ce moment-là, s'imposent à lui, lors d'une première lecture.

Enfin, dans les adresses que formule le scripteur à Sara, interlocuteur silencieux constitué en destinataire des *Mémoires*, le *tu* reste pendant assez longtemps sans contenu, invitant le lecteur à occuper cette place. Cette relation qui souvent introduit des commentaires sur le présent de l'écriture donne chair au scripteur et facilite la lecture.

Créer le doute et l'ambiguïté

Mais, on l'a vu, le romancier sème la confusion, et le lecteur restera avec ses questions. Il ne verra pas la lettre que Carme a écrite à Sara en signant Adrià, pas plus qu'il ne saura quelle était la vie de cette dernière à Paris. Sur un autre plan, le personnage de Mathias Alpaerts restera un mystère. Il n'apparaîtra jamais dans le récit autobiographique où il est remplacé par Bob Mortelmans et sa seule existence donnera naissance à des récits imaginés à partir de ce que dit cet imposteur. Seul Bernat témoignera que sa réalité n'est pas seulement née de l'imagination d'Adrià Ardèvol.

Sans oublier la façon dont le texte de Bernat Plensa brouille la vraisemblance par la place qu'il occupe dans le roman, *Confiteor*, dont le statut est de ce fait ambigu. Et ce d'autant plus, qu'au sein de son écrit s'installent aussi des équivoques. Soit un détail apparemment insignifiant, le numéro de la chambre de Félix au séminaire de Rome : « la chambre cinquantaquattro » (26), noté dans les *Mémoires*. C'est, selon Adrià Ardèvol, celui de la chambre qu'occupe Sara à l'hôpital (705), et, d'après Bernat, celle d'Adrià dans la maison de santé (758). Lors d'une première lecture, la coïncidence est troublante, à moins qu'elle ne passe inaperçue. Mais le lecteur attentif s'interroge. Les *Mémoires* étant écrits après la mort de Sara, le numéro de sa chambre peut avoir hanté le narrateur de telle sorte qu'il y place son père. Mais comment imaginer que Bernat puisse attribuer à Adrià une chambre ainsi numérotée ? S'agit-il d'une des nombreuses facéties du romancier ou est-ce Bernat qui, imprégné des *Mémoires*, se permet lui-même une facétie ? Mais faut-il rechercher à tout prix une vraisemblance ?

Le lecteur est laissé à son questionnement inutile, l'important étant de le troubler en détournant son attention de ce que le roman dit réellement. Tout au long de l'œuvre de Jaume Cabré, le romancier le confronte à des contradictions ou l'égare vers de fausses pistes. L'une d'entre elles réside dans le choix d'un personnage atteint de la maladie d'Alzheimer, ce qui conduit le lecteur à attribuer à la maladie le chaos de la pensée, le romancier masquant ainsi les faux semblants du texte d'Adrià Ardèvol. Le roman édifie ainsi une instabilité constitutive, au sens où tout est dit mais rien n'est décelé de ce qui est vraiment important, au sens où rien n'est stable. Les personnages eux-mêmes sont le plus souvent en opposition avec ce qu'ils professent (c'est l'ami qui trahit, la femme adorée qui exerce un chantage ; c'est l'athée qui recherche Dieu et les monastères, et ainsi que l' imagine Adrià Ardèvol, le bourreau des enfants qui tente de se racheter). Quant aux infimes facéties du romancier, elles ont pour point commun de passer inaperçues à la première lecture. Lors de la relecture, elles augmentent le

¹²¹ « S'il ne l'avait pas fait [...] je ne serais pas là. » (14).

climat d'incertitude du lecteur : ses interrogations inutiles jouent cependant un rôle essentiel, celui de l'intégrer encore davantage dans l'univers du roman.

LE LECTEUR, PARTENAIRE INDISPENSABLE DE L'ÉCRIVAIN

Le lecteur interrogé par le texte

L'intégration du lecteur dans l'espace de la fiction le conduit à partager les points de vue d'Adrià Ardèvol. C'est donc en tant qu'être moral que le livre l'interroge.

Les sentiments suscités par le texte le bousculent sans arrêt et le confrontent à une sorte d'échelle de valeurs. L'indignation causée, à la première lecture, par le rappel des crimes nazis ou par ceux de l'Inquisition occulte celle que les négligences quotidiennes d'Adrià pourraient faire surgir. Mais c'est surtout lors du forfait de Bernat, en qui le lecteur avait mis sa confiance comme témoin et ami, qu'il est bouleversé, l'émotion ainsi provoquée atteignant une intensité maximum. C'est parce qu'il s'est attaché à Adrià que l'usurpation accomplie par Bernat a un réel impact sur lui. Le scandale qu'il en ressent provient de cet attachement (et peut-être de son sens moral ou de sa foi dans l'amitié !), le lecteur ayant oublié que tout n'existe que dans son imagination grâce aux mots de l'auteur. Il se sent lui aussi trahi ! Réaction paradoxale, lui que les horreurs évoquées dans les rêveries ont seulement ému. Le décalage entre ces représentations du mal et le degré de scandale ressenti par le lecteur obligent ce dernier à interroger le système de valeurs qu'il projette sur le texte et sur le personnage principal. Le doute quant à la fiction et à sa cohérence, la remise en causes des valeurs traditionnelles, tout conduit le lecteur à des émotions contradictoires qu'engendre la richesse du roman.

Intimement concerné par les nombreux thèmes abordés qui font la richesse de l'œuvre, le lecteur est entraîné vers une réflexion métaphysique sur la question du mal, de la faute et de l'impossible réparation, sur la légitimité de la possession d'œuvres d'art, sur le rôle de l'art et de la culture, sur l'éducation... Ces thèmes attirent son attention et le distraient des mille indices révélateurs de la personnalité du scripteur. Ils l'empêchent de voir les manipulations que ce dernier fait subir à son écrit, d'autant que le texte en italiques, brouillant la structure temporelle, ajoute à la confusion. Le lecteur accepte alors l'image que construit Adrià Ardèvol d'un amour idéal poursuivi par le malheur, sans voir ce que le texte laisse transparaître. Il partage ainsi les émotions que l'auteur suscite, la fin du livre accumulant les outrages contre ce personnage auquel il s'est attaché, jusqu'à être « sonné » par ce qui finalement arrive aux *Mémoires*.

Mais il est aussi lecteur de littérature confronté à toutes les questions recensées jusqu'ici qui suggèrent qu'il est nécessaire de relire le roman attentivement. Ainsi que le dit Isaiah Berlin à Adrià « je ne relis que ce qui est digne du privilège de la relecture [ce qui rend digne de ce privilège, c'est] la capacité de fasciner le lecteur ; de le faire s'émerveiller de l'intelligence qui se trouve dans le livre qu'il relit, ou de la beauté qu'il génère » (574). Merveilleuse définition du roman de Jaume Cabré qui ne se dévoile vraiment qu'à la relecture, quand la curiosité excitée par la fiction est rassasiée et que le lecteur peut observer le texte de plus près. Il découvre le parallélisme entre les récits enchâssés et l'autobiographie, celui-ci étant devenu visible à la fin du livre lors de l'*histoire* de Gertrud ou par les annonces que Adrià : « Je dois te dire que Félix Ardèvol... » (723).

Le lecteur revient alors sur les autres *histoires* et découvre que malgré les perturbations du récit, tout est dit et suggéré à qui veut être attentif. L'auteur agit donc de telle façon que la lecture soit aussi une création élaborée à partir des questions restées sans réponse.

Mettre à l'épreuve les façons de lire

Lors d'une première lecture, confronté à la première rupture de la narration, le lecteur revient en arrière pour examiner si quelque chose ne lui a pas échappé. Vérification faite, il continue non sans s'interroger sur ce qu'il lit.

L'ensemble du texte l'oblige ainsi à accomplir spontanément des opérations mentales spécifiques. Outre les processus qu'exige de lui toute lecture de roman, (imaginer les lieux décrits et les personnages à partir des noms propres et des verbes qui les caractérisent), il lui faut s'accommoder de la discontinuité, admettre de compléter ce que les raccourcis d'Adrià Ardèvol ne développent pas, tout en applaudissant à ses trouvailles, rétablir l'ordre chronologique des *histoires* qui lui sont sinon incompréhensibles. Il doit démêler certains épisodes dont la confusion attribuée à la maladie (ou pour d'autres raisons) mélange les étapes. Mais surtout, il doit conserver en mémoire les événements racontés sur les différents plans pour les raccorder les uns aux autres. La surcharge mentale qu'imposent la discontinuité et le désordre l'empêche de sauter le moindre passage, faute de quoi il s'égare.

Mais suivre le roman pas à pas l'enferme dans une situation impossible où il se perd lui-même, renonçant à son esprit critique. Le roman de Jaume Cabré fait donc vivre au lecteur une expérience particulière l'impliquant dans ce qui est raconté, tout en l'obligeant à rester à distance, par les ruptures successives. L'imagination du lecteur sans cesse sollicitée par la façon de suggérer suit le même mouvement que celui que le narrateur déploie dans les rêveries : à partir d'un discours, chacun reconstruit, à son propre usage, un monde dont il n'a pas personnellement l'expérience et qui l'émeut. Et ce n'est qu'à la relecture qu'il peut percevoir la rationalité de l'œuvre opposée au chaos que la fiction met en scène.

Le lecteur est ainsi interpellé dans ses croyances les plus intimes, car lire des romans, c'est vivre par procuration. N'est-ce pas un des reproches que l'on a pu faire au personnage-scripteur qui partage, en imagination seulement, les souffrances des victimes ? Ce que réussit Jaume Cabré consiste à la fois à faire vivre au lecteur cette expérience de la souffrance de l'autre, à la questionner et à se défier de cette apparente empathie qui remplace le contact direct avec autrui, même si cette vie par procuration est ce qui constitue un des plaisirs de la lecture. La situation du lecteur est ainsi comparable à celle que vit Adrià face au faux Mathias Alpaerts : bien qu'il soit ému et touché, il sent que quelque chose lui échappe, que son interlocuteur n'est pas forcément celui qu'il dit être (646)¹²². L'empathie, rare chez Adrià et qui le conduit à donner son violon, apparaît comme le symbole de ce que vit le lecteur du roman. Comme le personnage, il a l'intuition que le livre recèle des significations plus vastes. Mais il ne peut aller au bout de sa recherche du fait de la construction du roman et de son désir, induit par le romancier, d'avancer dans sa lecture. Il est ainsi entraîné sur des pistes qui lui sont familières (le mal, le nazisme, l'art...), mais qui ne permettent pas cette interprétation

¹²² « comme s'il savait son texte par cœur » (635) et « Le téléphone se mit à sonner comme une tempête d'applaudissements saluant les interprètes d'un récital mémorable. » (639).

globale essentielle à toute lecture vraie. Ce rapprochement ténu entre le lecteur et le personnage, lequel refuse à ce moment de s'appesantir sur ce que lui dicte son intuition, est développé tout au long des *Mémoires* dans l'alliance contradictoire déjà mentionnée entre le désir de connaissance et le refus de savoir. Elle s'exprime par la façon dont Adrià Ardèvol laisse ses phrases en suspens ou utilise des tournures approximatives, comme si le narrateur des *Mémoires* hésitait à se dévoiler¹²³ ou à aller au bout de sa pensée. La vérité du texte semble inatteignable par le lecteur comme elle l'est pour les personnages. Il ne saura pas vraiment quel est le fin mot de ce « roman définitivement inachevé ». Car, si finalement il perçoit assez bien les stratégies imputées au personnage, il reste longtemps dubitatif quant à ce que dit le roman, le mettant en demeure de distinguer, ce qui peut être vrai de ce qui est manifestement faux et ce, au sein d'une fiction.

Questionner l'illusion romanesque

Se pose ainsi la question de ce à quoi le lecteur est invité à croire dans une fiction. Question fondamentale pour un auteur de roman. Jusqu'où le lecteur est-il prêt à suivre le déroulement des faits ? Jusqu'où accepte-t-il d'être bousculé, désarçonné, incertain ? La lecture de tout roman repose sur une suspension de l'esprit critique afin admettre une histoire qu'on sait ne pas être vraie. Ce simulacre auquel le lecteur consent dépend des constructions qu'il élabore : il peut choisir d'ignorer les invraisemblances ou tenter d'apporter un peu de cohérence, en construisant des hypothèses, lesquelles le révèlent lui, plutôt que le sens du texte.

Dans *Confiteor*, l'ensemble est désigné comme *roman*, annonçant ainsi que le texte n'est pas à lire comme véridique. En revanche, les deux discours qui le composent se donnent pour vrais. Le lecteur hésite donc entre deux postures, celle qu'enclenche le terme *roman* qui, annihilant l'esprit critique, fait adhérer aux stratégies du romancier, lequel vise à créer l'illusion du vrai à partir du non-vrai ; celle qui suggère que ce qui est raconté dans les *Mémoires* et dans le texte de Bernat est vrai, oubliant l'espace fictionnel créé par le roman. Le glissement incessant du vrai au non-vrai conduit à penser que l'objet du livre se trouve dans cette mise en doute de l'illusion romanesque.

C'est pourquoi le romancier utilise les écarts avec ce qui paraît être plausible, tant au niveau de la composition discontinue que dans les invraisemblances, empêchant le lecteur de totalement adhérer à ce qui est raconté. L'enchevêtrement des *histoires* et du récit autobiographique, les contradictions, l'appel à des personnages véridiques côtoyant des personnages de fiction, la structure apparente qui contredit la composition cachée, les diverses mises en abyme, (parmi lesquelles, le roman qui contient deux discours desquels est issu un livre qui ne peut être qu'un roman), ... font hésiter le lecteur quant à la place qu'il doit occuper. Celui-ci a donc le choix entre s'aveugler sur ces écarts ou les motiver, s'il veut maintenir l'illusion romanesque ou faire une lecture autre, non plus comme lecteur naïf, mais comme lecteur averti à la recherche d'un dialogue plus égalitaire avec le texte.

Le romancier organise donc son texte de telle sorte que le lecteur se passionne pour les personnages, construits en fonction de l'action et des renversements de situation, en

¹²³ « Baiser, à d'autres. Lui c'était le cœur. C'est pourquoi il était tombé raide fou amoureux de vingt-trois étudiantes et deux collègues, mais il n'avait pas avancé d'un pas, parce que... » (424).

s'appuyant sur les représentations collectives que partagent ses lecteurs. Ils dissimulent l'action principale échafaudée autour du devenir du livre qu'écrit Adrià Ardèvol, du revirement perfide des êtres et des choses. Comme le fait le prestidigitateur, il oblige son lecteur à fixer son attention ailleurs, sans lui permettre de voir que les informations sont données dans un contexte qui en cache l'importance. La façon dont le langage est utilisé masque l'étroite association entre la psychologie, les réflexions morales et métaphysiques, et les nécessités esthétiques. Il favorise ou empêche l'accès à la vérité, pour soi ou pour autrui, la dissimule tout en la révélant.

LE LECTEUR ENTHOUSIASTE

Le roman labyrinthique de Jaume Cabré, *Confiteor*, implique le lecteur dans l'histoire qui est racontée, dans les non-dits du texte et lui fait partager le questionnement et les émotions du personnage principal. Le lecteur accompagne ce dernier dans sa tentative pour résoudre la crise d'identité vécue par le scripteur. Il en parcourt avec lui les différentes phases, jusqu'à la perte totale de son identité « objective », après avoir échoué à réparer son identité « subjective ». ¹²⁴ Le plaisir paradoxal que le lecteur en ressent découle de son inclination pour ce dernier qui l'associe à son intimité.

L'attachement pour ce personnage, bourgeois par l'érudition et le désir d'échapper au temps et à la mort, entraîne le lecteur dans un monde irrationnel et désespérant, relation qui croît progressivement et se renforce par l'émotion qu'engendrent les avanies subies. Cette implication du lecteur est fondée sur la composition du roman qui l'oblige à reconstruire sans cesse la logique des événements que la discontinuité et les jeux avec la chronologie risquent de détruire. Il entre ainsi dans la fiction que créent le romancier et son propre imaginaire. Cependant à mesure que progresse la lecture, il se prend à penser que le personnage d'Adrià Ardèvol joue avec la vérité et il s'interroge sur sa complexité. La culpabilité autodestructrice, que le romancier associe au sentiment tragique de l'existence masquent une autre dimension du roman qu'éclaire le forfait commis par Bernat. Les relectures ainsi suscitées par les questions et les contradictions du personnage font découvrir de multiples pistes inexplorées et l'épaisseur d'un texte dont la lucidité amère et la clairvoyance n'efface pas la poésie.

Que l'on ait comparé *Confiteor* à une cathédrale ou à un concerto, par le dialogue des voix, la récurrence des motifs et leur enchevêtrement, indique assez quelle est sa charge poétique. Celle-ci immerge le lecteur dans la subjectivité du personnage-scripteur, qui glisse constamment de l'univers du quotidien à celui de l'horreur. La poésie surgit alors du décalage et du rapprochement de ces deux espaces imaginés, l'un ouvrant sur tous les possibles en contradiction avec l'enfermement de l'autre. Elle suscite chez le lecteur des émotions qui pour certaines tiennent du sacré. La force évocatrice des rêveries, l'aspect percutant des dialogues, les multiples facettes des personnages invitent le lecteur à s'immerger dans le texte malgré les surprises, les incompréhensions et les facéties de l'auteur.

La composition, que le romancier voit comme un ruban de Moebius dont il est impossible « de définir un intérieur et un extérieur », ¹²⁵ permet d'associer et de confondre ce qui est ordinairement séparé, son originalité tenant à ces rapprochements mêmes. C'est dans cet espace que prennent place les paradoxes que rencontre le lecteur au fil du texte. Ils ne s'expliquent pas seulement par l'état maladif du personnage, mais par la volonté d'interroger des notions qui généralement sont opposées : mémoire et imagination, vérité et invention,

¹²⁴ Erik H. Erikson, cité par Nathalie Heinich, op. cit. p.64.

¹²⁵ Entretien avec Philippe Lefait, *Le magazine littéraire*, novembre 2013.

passé et présent, par exemple. Leur imbrication au sein d'une même phrase, ou dans un même paragraphe, s'il dérouté le lecteur qui cherche une explication rationnelle, construit une conception philosophique où le doute constitue la force première. L'accumulation des contradictions internes à la fiction, des invraisemblances, presque invisibles à la première lecture, et des questions restées sans réponse, interrogent le lecteur et font vaciller l'illusion romanesque primitivement construite.

Car tout dans ce roman n'est que tromperie, depuis celles que les personnages s'infligent entre eux, jusqu'à celles que le romancier choisit pour mettre en évidence les contradictions du personnage, mystifier son lecteur, et bousculer la tradition littéraire. La composition en abyme qui explore la notion de personnage et l'indétermination dans laquelle le roman place le lecteur qui tient, pour partie, au déficit d'explication quant à la relation entre les *histoires* et le récit autobiographique, entraîne une impression de chaos. Mais si l'on en croit les scientifiques, le système dit chaotique est compréhensible, malgré les mouvements imprévisibles qui le caractérisent, si les changements de direction sont attentivement observés. Ce livre s'adresse donc à la rationalité du lecteur qui doit dépasser ses émotions pour prendre en compte ce que crée la composition d'ensemble.

L'entrecroisement des thèmes et des actions, associé à des réflexions sur le mal (celui qu'on fait et celui qu'on subit) figurées par des personnages, des situations et des lieux différents, confère au roman son originalité entraînant le lecteur vers des imaginaires contrastés et soudains. Le personnage et sa vie lui servent de guide, avant qu'il ne s'intéresse aux évolutions du scripteur et à ses stratégies de fuite. Ce n'est qu'à la fin du livre que le lecteur trouve une piste d'interprétation globale fondée sur le thème de la création littéraire. Entre temps, le roman échappe à son lecteur qui ne voit que tardivement que l'un de ses enjeux est justement ce dialogue de dupes que le romancier réactive sans cesse.

Le langage qui paraît si transparent masque les falsifications. En rédigeant ses *Mémoires*, Adrià Ardèvol agit en élaborant un raisonnement subtil qui transforme la réalité de sa vie. La priorité donnée au micro-récit sur la désignation abstraite impose au lecteur de reconstituer le raisonnement implicite suivi par l'auteur des *Mémoires*. Il doit suppléer la suppression des liens de cause à effet, analyser les similitudes entre les différentes strates du texte, s'adapter aux changements de point de vue, interpréter et compléter, peut-être abusivement, les non-dits qui utilisent le langage du détour. Les choix du romancier l'impliquent ainsi dans ce qui est écrit et le fait pénétrer dans un monde où le songe est savoir. Monde de la perte du sens, de la déréliction et de la mort qui l'entraîne malgré lui dans le sillage des *croyances* que construit le scripteur, alors qu'il est incité à n'attribuer qu'à la maladie les quelques dérapages qu'il remarque lors d'une première lecture.

Confiteor apparaît ainsi comme l'aboutissement des recherches initiées dans les œuvres précédentes de Jaume Cabré. Y sont déjà présentes la polyphonie et les surprises qui incitent à une relecture. Quant à la thématique, elle signe l'univers de création déployé par l'auteur où se manifestent cruauté, imposture ou lâcheté. C'est le hasard ou la malfaisance qui viennent contrarier des plans établis pour échapper, ici à la solitude, là au malheur : dans *Je me souviens*, la toux d'un enfant change dramatiquement le cours de sa vie ; c'est l'ironie du destin qui, dans *Sa Seigneurie*, emprisonne et tue un malheureux tandis que son ami, qui le croit promis aux plus hautes destinées, lui écrit pour le féliciter. Partout sont présents le

mensonge et la trahison diffamant l'innocent, ainsi que le montre *L'ombre de l'eunuque*. C'est un monde où gagnent les méchants, franquistes convaincus ou profiteurs, tout leur est bon pour abattre leurs ennemis et contourner la vérité (*Les Voix du Pamano*). La dépossession par le vol, le crime ou la maladie traversent ces œuvres, sans qu'aucune résilience ne permette aux personnages de dépasser les souffrances évoquées. L'attachement y est une illusion que ne comble aucune solitude. La compassion y ressemble à de la pitié, dépourvue de toute empathie. Univers apparemment paisible et quotidien, mais où la cruauté règne en maître. Ce qui est commun à ces œuvres tient au rôle des incertitudes dans lesquelles sont jetés les individus, personnages ou lecteurs, les empêchant de soupçonner la vérité.

Dans *Confiteor*, outre les thèmes qui portent sur l'art, dont est exemplaire l'interprétation musicale si souvent évoquée qui allie rigueur, contrainte et liberté, est posée la question centrale du libre-arbitre dans un monde sans Dieu et la façon dont s'organise la liberté de chacun, confrontée au hasard et à ses pulsions. Cela signifie-t-il que tout se vaut, le bien et le mal, le crime comme l'imposture ? Reste la souffrance qui n'appartient qu'à chacun.

Roman de la priorité de la littérature sur la philosophie, de l'importance de la pratique et de la création artistique, roman du non-dit et de l'imposture, tout l'art du romancier consiste à troubler le lecteur en lui laissant découvrir la duplicité de ceux que la situation d'écriture mise en place l'oblige à croire. Roman paradoxal de la vérité et du mensonge, qui interroge la parole même du narrateur de ce roman, genre qui par essence ne dépend pas de la vérité !

Jaume Cabré relève ainsi de façon magistrale et pour le faire sien, le défi lancé par Jorge Luis Borges : « [...] nous nous étions attardés à polémiquer longuement sur la réalisation d'un roman à la première personne, dont le narrateur omettrait ou défigurerait les faits et tomberait dans diverses contradictions, qui permettraient à peu de lecteurs – à très peu de lecteurs – de deviner une réalité atroce ou banale. »¹²⁶.

Ce qui est offert à la lecture est à la fois banal et atroce, par l'ironie qui atteint le personnage comme le lecteur, mais crée une œuvre magistrale, singulière et poétique.

Je tiens à remercier Christine Lefevre, Chantal Lavigne, Marie-Hélène Sanvoisin, Francis Tourigny et Bernard pour leurs encouragements, leur relecture attentive et pour les conseils judicieux qu'ils m'ont apportés.

¹²⁶ Jorge Luis Borges, "Tlön Uqbar Orbis Tertius" in *Fictions*, Paris Gallimard, collection Folio, p. 11.

Sommaire

Le lecteur désarçonné	3
Des récits entre croisés	4
Plusieurs discours pour une fiction	4
L'écriture des <i>Mémoires</i>	5
○ Une parole–source	5
○ Un récit adressé	6
○ Un écrit intime pour parler de soi	6
○ Une chronologie imprécise	8
L'image d'Adrià que construit Adrià Ardèvol	9
○ L'intellectuel	9
○ L'artiste	10
○ L'homme blessé	11
○ Un homme hanté par la culpabilité	11
Les écrits de Bernat	12
○ Contenu, place et forme de ces écrits	13
○ De l'amitié conflictuelle...	14
○ ... à la faute impardonnable	15
Les récits seconds insérés dans l'autobiographie	17
Des récits énigmatiques	17
○ Des <i>histoires</i> fragmentées	17
○ Les explications données par Adrià Ardèvol	18
○ Des rêveries disparates	19
Mémoire et imagination	21
○ Porosité entre les souvenirs et les <i>histoires</i>	21
○ Une <i>histoire</i> matricielle : la Geste du violon	22
○ D'autres <i>histoires</i> sur d'autres objets	24
○ L'énigme de la fin du roman	24
Le mal, composante essentielle des <i>Mémoires</i>	26
○ La peinture du <i>mal</i>	26
○ Le <i>mal</i> comme objet de réflexion	27
○ L'obsession d'Auschwitz	29
Les commentaires d'Adrià Ardèvol	31
Les croyances d'Adrià Ardèvol	31
○ L'expression de la culpabilité	31
○ La place de la culpabilité dans la vie d'Adrià	
○ Misère de l'homme sans Dieu	33

○ « Naître dans cette famille... »	34
○ « ... fut une erreur impardonnable, oui »	35
○ Une conception tragique de l'existence	37
L'écriture comme mode d'action	38
○ Les composantes de cette écriture	38
○ Souvenirs ou inventions	39
○ Une parole incontrôlée	40
○ Des contradictions fondamentales	41
○ Le passé recomposé	42
○ Un regard sur soi ?	44
Le roman de Jaume cabré : une composition originale	47
D'un écrit à l'autre	47
○ Les <i>Mémoires</i> , un genre littéraire détourné	47
○ Une situation d'écriture paradoxale	48
○ L'autre narration	49
○ Des fragments indéterminés	50
○ Les effets de la double temporalité	51
○ Le statut du scripteur : qui est l'auteur de quoi ?	51
L'unité thématique de <i>Confiteor</i>	53
○ Une thématique récurrente : l'élaboration d'une œuvre	53
○ Une intrigue dispersée	54
Une esthétique du désordre	55
○ La discontinuité, source d'effets divers	56
○ Maintenir la cohésion du texte	57
○ Articuler contraintes artistiques et fiction	58
○ La confusion comme principe de composition	60
Un usage de la langue inventif	61
Le roman comme tissage	61
○ Ajuster le passé au présent	61
○ Abolir les frontières entre les rêveries et les souvenirs	62
Le langage du détour	63
○ Signifier l'indicible par l'emplacement des <i>histoires</i>	63
○ Le récit comme mode de pensée	65
Suggérer et ne pas dire	66
○ Le langage du discours intérieur	66
○ La multiplication des dialogues	67
○ Une écriture originale	68

La place du lecteur : Le roman de l'équivoque	70
Cultiver l'incertain	70
○ Les stratégies de séduction	70
○ Créer le doute et l'ambiguïté	72
Le lecteur, partenaire indispensable de l'écrivain	73
○ Le lecteur interrogé par le texte	73
○ Mettre à l'épreuve ses façons de lire	74
○ Questionner l'illusion romanesque	75
Le lecteur enthousiaste	77

Je tiens à remercier Christine Lefevre, Chantal Lavigne, Marie-Hélène Sanvoisin, Francis Tourigny et Bernard pour leurs encouragements, leur relecture attentive et pour les conseils judicieux qu'ils m'ont apportés.

