



HAL
open science

L'œuvre de Jesús Moncada : quand l'écriture devient mémoire

Sandrine Frayssinhes Ribes

► **To cite this version:**

Sandrine Frayssinhes Ribes. L'œuvre de Jesús Moncada : quand l'écriture devient mémoire. Linguistique. Université Montpellier 3 Paul Valéry, 2006. Français. NNT : . tel-04477472

HAL Id: tel-04477472

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/tel-04477472>

Submitted on 26 Feb 2024

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

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

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III - PAUL VALÉRY

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales
U.F.R. VI - Département d'Études ibériques et ibéro-américaines

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III

Discipline : Etudes romanes

THÈSE

présentée et soutenue publiquement par

Sandrine FRAYSSINHES RIBES

Titre :

L'ŒUVRE DE JESÚS MONCADA :
QUAND L'ÉCRITURE DEVIENT MÉMOIRE.

(Volume 1)

Sous la direction du

Professeur Christian CAMPS

MEMBRES DU JURY :

M. Michel Bourret (Professeur, Université Montpellier III)

M^{me} Anne Charlon (Professeur, Université de Bourgogne Dijon)

M^{me} Marie-Claire Zimmermann (Professeur émérite, Université Paris IV)

Octobre 2006

N° attribué par la bibliothèque

Remerciements

Nous sommes particulièrement reconnaissante au Professeur Christian Camps, notre directeur de thèse, de nous avoir encouragée à explorer l'œuvre de Jesús Moncada qui était pratiquement vierge de toute étude au moment où nous avons entrepris ce travail.

Nous sommes aussi redevable à Carles Jordi Guardiola, l'éditeur de notre auteur, qui nous a permis de rencontrer ce dernier dans les bureaux de sa maison d'édition barcelonaise, La Magrana, en juillet 1997. Nous avons été reçue alors par l'écrivain qui s'est gentiment prêté à nos questions. Malheureusement, cette visite, qui a été déterminante pour notre connaissance de l'homme et de son œuvre, n'a pu être suivie d'aucune autre ; cependant, Jesús Moncada a toujours répondu à nos courriers et nos appels téléphoniques. Quelques mois après son décès, nous avons été reçue chaleureusement par sa famille à Barcelone ; c'est pourquoi nous tenons à exprimer notre gratitude à sa mère, Maria Estruga, à sa sœur, Rosa Maria Moncada, et à son époux, Francisco Colom : tous trois, malgré leur douleur encore vive, ont accepté de répondre à nos questions et nous ont autorisée à consulter une partie des archives de l'auteur comprenant dessins, documents de travail, brouillons divers de ses textes, articles de presse.

Le hasard des rencontres nous a permis de faire la connaissance de deux critiques, amis de l'écrivain : Hèctor Moret, écrivain, et Mercè Biosca, enseignante, qui nous ont fourni une aide matérielle très précieuse en nous communiquant des documents publiés au sujet de l'auteur, et avec qui nous

avons échangé régulièrement nos points de vue. Nous les remercions d'avoir soutenu ainsi notre entreprise.

A tous ces intermédiaires privilégiés entre Jesús Moncada et nous-même, nous tenons à exprimer notre gratitude, ainsi qu'à toutes les personnes, professeurs, amis et parents, qui ont toujours encouragé nos efforts.

SOMMAIRE

Remerciements	3
INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : DE L'ITINÉRAIRE D'UN ÉCRIVAIN	
À LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE	13
Chapitre Premier : Profil biographique de Jesús Moncada	15
I.1. De l'enfance à l'âge adulte	15
I.1.1. Une enfance heureuse à Mequinensa	15
I.1.2. Les années d'études	20
I.2. Un parcours professionnel diversifié	24
I.2.1. L'installation à Barcelone	24
I.2.2. Moncada peintre	25
I.2.3. Moncada dans le monde de l'édition	28
I.2.4. Moncada traducteur	31
I.2.5. Les collaborations à la presse	34
I.3. Des expériences déterminantes pour l'écrivain	43
I.3.1. L'engloutissement de Mequinensa : un événement clé dans la vie de Moncada	43
I.3.2. L'expérience de la dictature	45
I.3.3. La rencontre avec Pere Calders et les premiers prix littéraires	47
I.4. La vie de l'écrivain à Barcelone	52
I.4.1. Vie privée	52
I.4.2. Vie sociale	54
I.4.3. Un aperçu des distractions de Jesús Moncada	57
Chapitre II : L'écrivain et ses passions	60
II.1. La passion de Moncada pour la lecture	60
II.1.1. Le jeune Moncada « dévoreur de livres »	60
II.1.2. Les lectures de Moncada	62
II.2. Le goût de Moncada pour la peinture et le dessin	67
II.2.1. Les réalisations picturales de Moncada	68
II.2.2. Les traces de la peinture dans les textes de Moncada	70
II.3. Moncada, un conteur d'histoires précoce : naissance de sa vocation pour l'écriture	73
II.3.1. Le jeune Moncada, dessinateur d'histoires	73
II.3.2. Les premiers textes écrits de Moncada et la découverte du catalan comme langue littéraire	74
Chapitre III : L'œuvre de Jesús Moncada	79
III.1. Jesús Moncada et sa conception de l'écriture	79
III.1.1. La rigueur et le travail, maîtres-mots dans la méthode d'écriture de Moncada	79
III.1.2. La « magie d'écrire »	84
III.2. La réception des œuvres de Moncada : une projection internationale	86
III.3. L'écrivain dans le contexte de la littérature catalane contemporaine	96
III.3.1. Introduction	96
III.3.2. Moncada vu par les critiques	98
III.3.3. Moncada, écrivain catalan ou aragonais?	106
III.3.4. Un écrivain enraciné	113
DEUXIÈME PARTIE : L'INVENTION DU MONDE FICTIONNEL MONCADIEN	118
Chapitre Premier : De la passion à la fiction	120
I.1. L'utilisation du pictural dans l'écriture narrative	120
I.1.1. Au-delà des portraits	121
I.1.2. Peinture et stratégies narratives	129
I.1.3. Peinture et réflexion esthétique	140
I.1.4. Conclusion	144
I.2. Les enjeux de la réécriture	147
I.2.1. Le pastiche-hommage	149
I.2.2. Le pastiche satirique	155

I.3. Une esthétique de l'ironie.....	169
Chapitre II : Les personnages	174
II.1. L'anthroponymie.....	174
II.2. Personnages et autobiographie.....	179
II.2.1. De possibles <i>alter ego</i> de l'auteur.....	179
II.2.2. Personnages peintres.....	186
II.2.3. Le personnage collectif.....	191
II.3. Entre réalité et imaginaire.....	194
II.4. Un microcosme moncadien.....	200
Chapitre III : De l'Histoire à l'écriture romanesque.....	208
III.1. Du temps historique au temps de l'histoire.....	208
III.1.1. Histoire ou fiction?.....	209
III.1.2. « Mise en intrigue » de l'Histoire.....	216
III.2. L'Intrahistoire et ses versions.....	226
III.3. Une réécriture satirique du franquisme.....	237
III.3.1. Une critique par petites touches.....	239
III.3.2. Une critique programmée.....	250
III.3.3. Conclusion.....	263
Chapitre IV : Les lieux de la fiction.....	268
IV.1. La Mequinensa fluviale ou le chronotope idyllique.....	269
IV.1.1. Une topographie mimétique.....	270
IV.1.2. La signification symbolique du fleuve Èbre.....	278
IV.1.3. Mequinensa comme espace-temps idyllique.....	291
IV.2. Torrelloba ou la ville de province.....	298
TROISIÈME PARTIE : MÉMOIRE ET MISE EN RÉCIT	306
Chapitre premier : Temps et mémoire.....	308
I.1. Des récits anachroniques.....	308
I.2. Les déclencheurs du souvenir.....	312
I.3. Le rôle du miroir dans la remémoration.....	319
Chapitre II : Le discours de la mémoire collective.....	330
II.1. Fiction et mémoire collective.....	330
II.2. Narrativisation de la voix populaire.....	338
II.2.1. Écriture et oralité.....	339
II.2.2. L'activité narrative de la voix populaire.....	357
II.3. Problématisation du discours de la mémoire collective et autoréflexivité.....	371
II.3.1. Les variations de la mémoire.....	372
II.3.2. Autoréflexivité.....	383
Chapitre III : Au-delà du mythe, la recreation d'une mémoire.....	390
III.1. Le mythe de Mequinensa.....	390
III.1.1. La Mequinensa littéraire comme mythe édénique.....	393
III.1.2. La mythification du fleuve Èbre.....	401
III.2. L'œuvre comme « miroir mémoriel ».....	413
CONCLUSION	419
BIBLIOGRAPHIE	423
1. Corpus.....	424
2. Œuvres de Jesús Moncada.....	423
3. Références bibliographiques.....	432
ANNEXES	474
ANNEXE 1 : Entretien avec Jesús Moncada du 28/07/1997 à Barcelone (transcription de l'enregistrement).....	475
ANNEXE 2 : Lettres de Jesús Moncada à l'intéressée.....	498
2.1. Lettre du 20 avril 1998.....	498
2.2. Lettre du 28 septembre 1999.....	502
ANNEXE 3 : Couvertures de ses deux premiers livres dessinées par l'écrivain.....	505
ANNEXE 4 : Dédicaces de livres dessinées par Jesús Moncada.....	509

4.1. Planche de dessins préparatoires à la dédicace du roman <i>Estremida memòria</i>	509
4.2. Dédicaces diverses	509
ANNEXE 5 : Cartes de vœux dessinées par Jesús Moncada adressées à l'intéressée	513
ANNEXE 6 : Tableaux réalisés par Jesús Moncada	515
ANNEXE 7 : Caricatures dessinées par Jesús Moncada	517
7.1. Planches de caricatures du clergé et de l'armée	517
7.2. Exemples de caricatures dessinées en dédicace de <i>La galeria de les estàtues</i> et de <i>Calaveres atònites</i>	521
7.3. Caricature d'un évêque réalisée à la plume	523
ANNEXE 8 : Dessins à la plume	524
ANNEXE 9 : Sélection de pages de tapuscrits corrigées par l'écrivain	526
9.1. Première page du premier brouillon du conte « Debat d'urgència ».....	526
9.2. Première page du second brouillon du conte « Debat d'urgència ».....	527
9.3. Première page du premier brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »	528
9.4. Première page du deuxième brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »	529
9.5. Première page du troisième brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »	530
9.6. Première page du quatrième brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »	531
ANNEXE 10 : Photographie de la maison natale de l'auteur	532
ANNEXE 11 : Photographies de l'atelier de peinture de Jesús Moncada situé dans le grenier de sa maison natale.....	533
ANNEXE 12 : Photographies de Jesús Moncada	534
ANNEXE 13 : Plans de Mequinensa	536
13.1. Plan de l'ancienne Mequinensa anoté par l'écrivain et transmis à l'intéressée	536
13.2. Plan de l'ancienne Mequinensa figurant dans la traduction japonaise de <i>Camí de sirga</i>	537
ANNEXE 14 : Extraits de la documentation historique dont l'écrivain s'est servi pour le roman <i>Estremida memòria</i>	538
14.1. Première page du manuscrit d'Agustín Montolí, greffier au tribunal de Caspe, relatant les événements de Vallcomuna	538
14.2. Dernière page du manuscrit d'Agustín Montolí, greffier au tribunal de Caspe	539
14.3. Transcription mécanographiée de la première page du manuscrit d'Agustín Montolí réalisée par Jesús Moncada	540
14.4. Extraits du <i>Diario de Zaragoza</i> de 1877	541
ANNEXE 15 : Relevé et classification des noms de <i>llaüts</i> apparaissant dans l'ensemble de l'œuvre de Jesús Moncada	542
INDEX	544
Index des noms de personnes.....	544
Index des noms de lieux.....	546

INTRODUCTION

Jesús Moncada (né à Mequinensa¹ en 1941 et mort à Barcelone en 2005) a publié six livres de fiction : trois recueils de contes – *Històries de la mà esquerra* (1981), *El Cafè de la Granota* (1985) et *Calaveres atònites* (1999) –, et trois romans – *Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) et *Estremida memòria* (1997)² – ; son œuvre est dense et originale.

Il est aujourd’hui considéré unanimement par la critique et le public comme un des plus grands écrivains de la littérature catalane de la démocratie. Il fut reconnu rapidement par ses pairs, puisque dans un article sur la littérature catalane contemporaine écrit en 1992, Pere Calders fit l’éloge de celui qui fut son disciple, Jesús Moncada, dans les termes suivants :

No va trigar pas gaire a confirmar el que aleshores prometia : publicà uns reculls de contes excel·lents, que obtingueren una magnífica acollida, i poc després -i amb poca diferència entre l’una i l’altra- dues novel·les fonamentals per a les nostres lletres. Són raríssims els casos d’una vocació literària tan ràpidament reconeguda, i això voldria dir -entre altres coses- que a desgrat de la nostra reiteració a parlar de crisis i de « generacions sense novel·la » mantenim una atenció desperta per als narradors que s’ho valen. En tenim uns quants, i en Moncada figura en un lloc sobresortint de la llista³.

Jesús Moncada se trouvait ainsi reconnu, malgré sa position quelque peu atypique dans les lettres catalanes, comme un des grands auteurs de son époque. En dépit de cette reconnaissance littéraire, l’œuvre de cet écrivain discret n’a suscité jusqu’à présent que quelques rares études critiques.

¹ Nous utiliserons la graphie catalane pour le nom de la ville Mequinensa.

² Afin de ne pas alourdir le texte, nous désignerons, tout au long de notre étude, les œuvres du corpus par les abréviations suivantes : *HME* pour *Històries de la mà esquerra*, *CDG* pour *El Cafè de la Granota*, *CDS* pour *Camí de sirga*, *GDE* pour *La galeria de les estàtues*, *EM* pour *Estremida memòria*, et *CA* pour *Calaveres atònites*.

Le romancier étant peu connu et étudié, il nous a semblé qu'il était indispensable de réaliser une étude globale de l'œuvre ; c'est pourquoi notre corpus se compose de la totalité des livres de fiction publiés.

L'originalité de l'écrivain catalan de Mequinensa s'explique par ses origines géographiques et son parcours individuel. Certes, Jesús Moncada, né au tout début de la dictature franquiste, a grandi dans une Espagne meurtrie et déchirée, mais son éducation et sa formation se sont faites dans un bourg caractérisé par son républicanisme ambiant, par son exceptionnelle activité fluviale et sa culture de l'oralité, liée en particulier à la navigation, ainsi que par sa situation linguistique particulière – le catalan est la langue pratiquée dans cette commune aragonaise –. Même s'il est indéniable que sa fiction se nourrit de sa ville et de sa propre histoire, notre intention n'est pas d'établir une relation d'identité entre la vie d'un homme et son œuvre ; le lien entre l'écrivain et sa production est d'ordre structurel : l'écriture transfigure le sens.

Notre propos est de retrouver l'itinéraire d'un homme, d'un créateur, tout en révélant la genèse d'une œuvre et ses conditions de productions spécifiques. C'est pour cela que nous avons séparé cette étude de celle des textes à proprement parler, même si nous serons amenée parfois à établir des correspondances. Par ailleurs, la connaissance de la vie de l'auteur ne peut que servir celle des œuvres. Cependant, l'entreprise biographique pose un certain nombre de problèmes, en particulier celui d'interpréter au lieu de relater une vie,

³ CALDERS, Pere. « A reveure ? », *Avui* (Sp), 1992, n° du 1^{er} novembre, Suplement cultura, p.3.

de la réécrire au lieu de l'écrire. Confrontée à ces contradictions inhérentes à la démarche, nous nous efforcerons de mener à bien cette tâche en soumettant les différents documents dont nous avons pu disposer (correspondance avec l'auteur, entrevues, articles, témoignages directs) à une nécessaire lecture critique.

Le monde fictionnel de Jesús Moncada se caractérise par la cohérence d'un projet esthétique et narratif par delà les variations formelles et la diversité des stratégies textuelles. C'est pourquoi les œuvres ne seront pas appréhendées séparément, mais comme les composants d'un univers certes multiple, et pourtant unique, qui se construit comme un miroir mémoriel et dont la spécificité correspond à la tentative de récupération littéraire d'une identité personnelle et collective à la fois.

Partant d'une présentation de l'itinéraire de l'écrivain et de ses œuvres, nécessaire à la compréhension de son univers de fiction, cette étude se poursuit par l'analyse de l'invention du monde fictionnel moncadien⁴ et se clôt sur les procédés de mise en récit de la mémoire et la création du mythe de Mequinensa.

Il s'agira donc, dans la première partie, de contribuer à la connaissance de l'homme Jesús Moncada, ce qui permettra d'éclairer la signification de l'œuvre, mais également à celle de l'écrivain en le situant au sein de la littérature catalane contemporaine. Certes, son œuvre n'est pas une autobiographie au sens strict et

⁴ Nous avons créé l'adjectif « moncadien » à partir du calque français du néologisme inventé en catalan pour la première fois par Isidor Cònsul « moncadià, moncadiana » dans son article « Sempre ens quedarà Mequinensa », *Avui* (Sp), 1997, n° du 27 février, Cultura, pp.I-II. Une autre dérivation adjectivale a parfois été utilisée par d'autres critiques (« moncadí, moncadina »). Cependant, l'écrivain lui-même préférait la première, ainsi que nous l'a confirmé son ami Hèctor Moret.

courant du terme ; cependant, l'écriture de soi sous-tend la création d'un monde fictionnel particulier, un véritable microcosme moncadien.

C'est ce que nous nous attacherons à montrer dans la deuxième partie qui s'ouvrira sur le constat de l'importance du rôle joué par les passions de l'écrivain dans la mise en place de ses stratégies d'écriture et de narration : l'expérience de la peinture et du dessin, d'une part, et les lectures personnelles, d'autre part. Cette deuxième partie se poursuivra par l'étude du personnel romanesque qui mettra en lumière l'existence de nombreux jeux de miroirs avec la vie de l'écrivain. Dans la création de cet univers fictionnel fondé sur la réalité, et en particulier sur le monde personnel de l'auteur, se pose le problème de la représentation du temps ; c'est pourquoi nous analyserons les relations que les fictions entretiennent avec l'Histoire, et les modalités de son traitement, qui mettent en évidence notamment une réécriture satirique d'une période historique qui a profondément marqué l'Espagne contemporaine, la dictature franquiste. L'étude d'une catégorie textuelle particulière – celle de l'espace, qui, pour mimétique qu'il soit, ne se contente pas d'imiter le monde réel – nous conduira à envisager la dimension symbolique, mais aussi mythique de la Mequinensa fictive qui, faisant l'objet d'une construction fictionnelle, devient le lieu du sens des œuvres.

La mémoire, vecteur essentiel de la construction de cet espace-temps mythique, est au centre de la réflexion de la troisième partie de notre étude consacrée essentiellement à l'analyse des liens entre mémoire et mise en récit. Nous essaierons de montrer comment les textes miment les processus de

remémoration, mais aussi de transmission de la mémoire collective. Cela nous conduira à nous interroger sur la fictionalisation de la voix populaire et la problématisation du discours de la mémoire orale dont le fonctionnement incertain est mis en question par l'écriture fictionnelle qui ouvre ainsi une réflexion sur son propre fondement. Après avoir envisagé la construction du mythe littéraire de Mequinensa à laquelle contribue le discours de la mémoire, nous concluons sur l'enjeu signifiant majeur de l'œuvre : la recréation d'une mémoire collective par le biais de la littérature.

PREMIÈRE PARTIE :

DE L'ITINÉRAIRE D'UN ÉCRIVAIN

À LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE

L'objectif de cette première partie de notre travail est de contribuer à la connaissance de l'homme Jesús Moncada i Estruga (1941-2005), car, jusqu'à présent, il n'existait aucune biographie détaillée de cet auteur qui, pourtant, est devenu une figure de la littérature catalane contemporaine, comme s'accordent à l'affirmer la plupart des critiques. Si, avant d'étudier ses récits, nous avons souhaité présenter l'écrivain, c'est parce que la connaissance de sa vie et de ses passions nous a semblé nécessaire à la compréhension de son univers de fiction dont elle éclaire le sens. En effet, bien que son œuvre ne soit pas une autobiographie, la fictionalisation de soi sous différentes formes – détails autobiographiques prêtés à des personnages, événements marquants, opinions, idéologie, souvenirs, expériences, etc. – imprègne la création littéraire.

Au fil de nos recherches, nous avons donc essayé de constituer un profil biographique de Jesús Moncada, que nous avons rencontré le 28 juillet 1997⁵, et qui, par la suite, a toujours accepté de répondre à nos questions par écrit⁶, et

⁵ Cf Annexe 1.

⁶ Cf. Annexe 2.

parfois même au téléphone. Cependant, sur certains points concernant sa vie privée, il ne nous a pas répondu, car il souhaitait la protéger, notamment lorsque d'autres personnes étaient impliquées⁷. C'est pourquoi cette biographie ne peut pas être exhaustive. Toutefois, elle essaiera d'abord d'ébaucher le plus précisément possible un profil biographique de l'auteur⁸. Nous exposerons ensuite les passions qui ont influencé son écriture de fiction. Nous présenterons enfin son œuvre en nous intéressant à sa conception de l'écriture, ainsi qu'à la réception de ses livres, avant de situer l'écrivain dans le contexte de la littérature catalane contemporaine de la démocratie dont Jesús Moncada est devenu un des plus grands noms.

⁷ Voici ce que nous écrivit Jesús Moncada dans sa lettre du 28/09/99 (Cf. Annexe 2.2.) :

(...) preguntar no és ofendre. Callar, per tant, tampoc. He obviat, doncs, el[sic] temes íntims. No amago cap secret. He tingut sempre amics, amigues i amors, però això forma part de la meva vida privada i la protegeixo sempre sobretot quan implica altra gent.

⁸ La famille proche de l'écrivain a eu la gentillesse de répondre à nos questions et de relire la biographie que nous présentons dans cette partie de notre thèse avec son autorisation et son approbation.

CHAPITRE PREMIER :

PROFIL BIOGRAPHIQUE DE JESÚS MONCADA

I.1. DE L'ENFANCE À L'ÂGE ADULTE

I.1.1. Une enfance heureuse à Mequinensa

Jesús Moncada naquit le premier décembre 1941 de l'union de Josep Moncada et de Maria Estruga, dans l'ancienne ville de Mequinensa⁹, située dans la zone géographique appelée « la Franja de Ponent », à la limite entre la Catalogne et l'Aragon. Cette cité se trouve à la confluence de l'Èbre et du Sègre. Elle est liée aux terres catalanes par sa géographie et sa langue, le catalan, alors qu'administrativement elle dépend de l'Aragon, car elle fait partie de la Province de Saragosse.

Notre auteur grandit dans la maison familiale à la sortie de la ville, dans la rue appelée « route de Saragosse ». Il gardait un souvenir très précis de cette demeure, car sa structure le fascinait. En effet, elle réunissait deux logements, communiquant par une série d'escaliers étranges ; les nombreux dénivelés la

⁹ L'ancienne Mequinensa était une ville dynamique qui comptait plus de cinq mille habitants et où la vie économique s'organisait presque totalement autour des nombreuses mines de lignite à ciel ouvert et du transport fluvial sur l'Èbre de celle-ci vers Tortosa. Elle fut démolie à partir de 1970 avant la mise en service du barrage de Riba-Roja (en 1971) édifié sur l'Èbre, et qui fut la cause de son engloutissement sous les eaux du fleuve. Une nouvelle cité fut construite non loin de l'ancienne et garda le nom de Mequinensa.

rendaient attractive pour l'enfant qu'il était, parce qu'il pouvait s'y constituer de multiples cachettes, et ainsi se dérober aux appels de ses parents. C'était pour lui un lieu de mystères. Il nous a confié d'ailleurs une petite anecdote selon laquelle il dit avoir mis maintes années à découvrir que derrière une porte double se cachait un escalier fermé qui liait le grenier au rez-de-chaussée. Cette maison correspond en grande partie à celle que décrit le narrateur dans le roman *La galeria de les estàtues* au chapitre 5 de la première partie, où le personnage Dalmau se souvient de la résidence familiale de Mequinensa :

El més fascinant del lloc, molt més encara que el misteri de la tenebra o l'atracció de les velles eines (...) era la porta on començava l'escala morta.

Quan el besavi, enriquït amb el negoci del carbó, comprà l'edifici adjacent i va unir-lo al seu, creà una casa estranya: passadissos inesperats, trespols amb canvis de nivell, espais absurds, portes inútils, en feien un laberint encisador. Potser pensant en futures obres que no emprengué mai, va conservar intactes les dues escales però una quedà condemnada: les portes que hi donaven eren sempre barrades, algunes ocultes darrere armaris o prestatges. El Dalmau ignorà durant molt temps l'existència de la segona escala: els forats dels panys d'aquelles portes, pels quals ell i la Sílvia, companys inseparables de jocs, guaitaven encuriosits, no donaven a la llum d'altres peces sinó a una fosca incomprendible¹⁰.

Ce lieu constitue un des détails d'inspiration autobiographique présents dans l'œuvre de l'écrivain.

Jesús Moncada était issu d'une famille dont les membres étaient tous originaires de Mequinensa, comme ses parents et grands-parents. Son grand-père paternel, Antoniet, était mineur ; l'autre, Josep, était matelassier et vendait des articles ayant un lien avec son métier (draps, tissus pour matelas,...). Les deux grands-pères savaient lire et écrire ; Josep Estruga avait même une certaine culture, d'après notre écrivain. Tous les deux étaient chasseurs ; cette activité de

¹⁰ GDE, p.54.

la chasse permettait de compléter les économies familiales. Les deux grands-mères s'appelaient respectivement Rosa et Carmen ; elles étaient maîtresses de maison. Moncada nous a précisé¹¹ qu'elles étaient toutes deux analphabètes, nous rappelant que cela n'était pas rare à leur époque.

Jesús Moncada était le fils aîné de la famille : son frère, Albert, avait trois ans de moins que lui, et sa soeur, Rosa Maria, était sa cadette de dix ans. Ils se sont toujours bien entendus entre eux. Leurs parents tenaient un commerce qui les occupait beaucoup à Mequinensa ; il s'agissait à la fois d'une épicerie, mais aussi d'une papeterie, d'une droguerie. La boutique qui proposait une diversité d'articles – comme c'était le cas dans les villages autrefois –, appartenait au père qui commença à y travailler très jeune, dès l'âge de seize ans, à partir du moment où les grands-parents paternels de Moncada la louèrent. La mère et la grand-mère paternelle s'en occupaient aux côtés de Josep. Jesús Moncada et son frère aidaient parfois leurs parents. L'écrivain nous a confié que c'était un endroit privilégié pour observer les gens et être informé de ce qui se passait dans la ville¹².

Moncada conservait l'image d'une enfance et d'une adolescence heureuses, et se rappelait le paysage de sa jeunesse comme celui d'un paradis, où, à côté du château et des mines, le fleuve Èbre jouait un grand rôle. Il allait y nager, y pêcher, ou naviguer sur de petites barques, avec ses amis, comme il le raconte dans un de ses articles :

¹¹ Cf Annexe 1, p.475.

¹² Cf Annexe 2.2.

Vaig robar-li barbs, carpes, llefiscosos anguiles. (...) Vaig navegar-lo¹³.

Moncada eut sa propre pirogue. Il nous a avoué que la navigation et la natation furent les seuls sports qu'il eût vraiment pratiqués. Il jouait, en compagnie de ses camarades, avec les *llaüts*¹⁴ amarrés sur les quais ; sur ces embarcations, Moncada rêvait de voyages sur le fleuve. Le monde de ce cours d'eau le fascinait, comme il l'affirme dans un de ses entretiens avec Mercè Biosca¹⁵. Il admirait les hommes qui naviguaient à bord de ces bateaux et que l'on appelait les *llaüters*. D'ailleurs, sa famille comptait des navigateurs parmi ses membres, ce qui était courant à Mequinensa.

Dans une de ses contributions à la presse, il relate une de ses aventures liées au fleuve, qui aurait pu se terminer tragiquement. En effet, un jour de 1952 où il essayait de le traverser à la nage, une crampe le saisit à la jambe gauche, et il se trouva comme paralysé au milieu des eaux froides. Mais le courant le porta jusqu'au rivage. Nous reproduisons ici un extrait de l'article où il raconte cette anecdote :

Ignoro per què no va engolir-me quan una rampa a la cama esquerra va deixar-me gairebé paralizat enmig de les seves aigües, encara massa fredes, el maig del 52. Em tenia a la seva mercè. Podia haver-se venjat del mocós entremaliat que li llançava

¹³ MONCADA, Jesús. « Records d'un riu enfurit i calmós », *La Vanguardia* (Sp), 1992, n° du 05/08/92, Suplement Paisatges p.4.

¹⁴ Les *llaüts*, appelés aussi « *llaguts* », sont des sortes de gabares, c'est-à-dire des embarcations à fond plat destinées à la navigation fluviale.

¹⁵ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada, el riu de la memòria », in *Escriptors d'avui*. Lleida : Ajuntament, 1992, p.48 :

- L'evocació de l'antiga Mequinensa, avui desapareguda, és una constant en tota l'obra, i, molt especialment, l'evocació del món del riu. Era el que més t'atreia quan eres petit?

- Em fascinava. Era un dels elements captivadors de la vila, juntament amb el castell, les mines... L'Èbre i el Segre van anar sempre lligats als anys de la meva infantesa i de la meva joventut. Hi anàvem a pescar, a nedar, a navegar, a jugar pels llaüts amarrats als molls. Un viatge amb una d'aquelles naus era com un somni. Sovint, només anaven a Faió, a descarregar a l'estació de ferrocarril el lignit de les mines, però també arribaven molt més avall, a Tortosa i al mateix delta, a la Cava... A mi, de criatura, els llaüters em semblaven gent extraordinària. El riu és sempre present en els meus llibres.

còdols o li pisava descaradament les madrilles amb la canya de pescar, i que aleshores pretenia travessar-lo nedant per primera vegada. No va fer-ho. Renuncià a rabejar-se amb el milhomes temerari que intentava superar abans d'hora una prova sota la qual perdurava sens dubte un ritu ancestral: passar l'Èbre nedant (en aparença una simple emulació entre els adolescents de la vila) devia suposar en altres temps haver adquirit la capacitat de sobreviure en un món lligat íntimament al riu, una força benèfica però també maligna, contra la qual el nadó -i jo no vaig ser cap excepció- encara era protegit secretament amb pràctiques màgiques, paral·leles a la cerimònia cristiana del bateig.

Potser encara m'emparaven aquelles forces misterioses... El fet és que l'Èbre no se'm va empassar: va portar-me suaument a la vora i em deixà en una glera. Mentre em refeia de l'esglai, estirat de bocaterrosa sobre els còdols calents, la nostra relació va canviar. Sota la pell verda, lluminosa i alegre de l'aigua, acabava de sentir l'estremidora presència del regne tenebrós on segurament naixia la cega turbulència de les riades o la força sinistra que ofegava homes i bèsties. Vaig aprendre a respectar-lo¹⁶.

Moncada fait allusion dans le même article à la perte d'un ami qui, lui, se noya dans ce fleuve et dont le corps ne fut jamais retrouvé :

Les seves aigües van lligades als meus estius més bonics, però també al record de l'amic -menys afortunat que jo- que va sepultar en un punt ignorat del seu llit fangós¹⁷.

Dans la mémoire de Moncada, le souvenir du fleuve était aussi lié à celui du jardin¹⁸ de la famille situé sur la rive droite de l'Èbre. Le terrain que s'était mis à cultiver le grand-père paternel, après avoir quitté la mine, permettait d'améliorer le quotidien. Les enfants allaient y passer des journées, parfois quelques semaines pendant l'été, et y jouaient avec les animaux domestiques de la maison, chiens et chats, et mule du grand-père, qui faisaient partie de leur vie, et auxquels ils tenaient beaucoup. Moncada avait gardé le souvenir très précis de cette petite propriété où l'humidité de l'eau du canal d'arrosage (« la sèquia ») se combinait à l'ombre pour en faire un lieu très agréable, un véritable paradis terrestre.

¹⁶ MONCADA, Jesús. « Records d'un riu enfurit i calmós », *op. cit.*.

¹⁷ *Ibid.*.

¹⁸ Cf Annexe 1, pp.477-478 et Annexe 2.2.

I.1.2. Les années d'études

Moncada fréquenta l'école primaire¹⁹ de Mequinensa où, plus tard, il suivit les deux premières années de préparation au baccalauréat ; il allait passer les examens à l'Escola del Treball de Lérida. Pour poursuivre sa préparation, Moncada aurait dû aller étudier dans la ville de Lérida. Mais comme aucun internat laïque ne s'y trouvait et que son père ne voulait pas l'envoyer dans un établissement religieux, il fut contraint de rejoindre un lycée laïque de Saragosse²⁰, ville plus éloignée de Mequinensa que Lérida. Il avait alors douze ans à peine car c'était un très bon élève et il avait pris de l'avance dans les études.

Il étudia donc dans un internat²¹ atypique pour son caractère libéral à l'époque, mais qui portait tout de même le nom de Santo Tomás de Aquino! Il était dirigé par Miguel Labordeta - père du poète aragonais du même nom - et Moncada le définit comme une *rara avis*²² à l'époque franquiste. Voici ce qu'il en dit :

(...) dintre el col·legi es respirava una *llibertat* que no es trobava en cap altre col·legi de l'època²³.

¹⁹ Sa mère se souvient de son fils comme d'un enfant très généreux à qui il arrivait très souvent de donner son goûter à des camarades plus pauvres que lui et qui avaient faim ; en rentrant chez lui, il n'en disait rien, mais sa mère s'en apercevait parce qu'il dévorait son repas du soir, et elle lui faisait alors avouer son geste de générosité (Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005).

²⁰ Il resta cinq années à Saragosse pour y terminer le baccalauréat et suivre la préparation de l'Ecole Normale comme le raconte Mario Sasot dans « A la recerca de la infància segregada », in *Així s'escriu a la Franja*. Zaragoza : DGA, 1993 : « Allí va fer els dos darrers cursos de batxiller elemental i, d'una manera conjunta, el batxillerat superior i els tres cursos de Magisteri (...) ». (p.106)

²¹ Cet établissement appartenait à la famille Labordeta. Les poètes Miguel Labordeta, frère du chanteur José Antonio, et Rosendo Tello y donnaient des cours.

²² GRAS, Josep. « Jesús Moncada: « Sempre he estat un narrador nat » », *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 01/10/97, Cultures p.36.

²³ *Ibid.*

Dans ce même article, Moncada avoue qu'il savait gré à son père de l'avoir placé dans cet établissement laïque, car il eut ainsi l'opportunité d'y connaître de nombreux professeurs de littérature, à une époque où les gens ne lisaient guère, alors que lui était déjà passionné de lecture.

Cependant, il gardait un souvenir amer de ces années d'internat, car il se trouvait loin de sa famille et de ses amis. L'ambiance était différente de celle de sa petite ville natale ; Moncada explique que la Saragosse des années 50 était une capitale de province triste et obscure²⁴. La langue que l'on y parlait était le castillan, et non pas le catalan, sa langue maternelle. Saragosse était d'ailleurs hostile à la langue catalane, et Moncada se souvenait des moqueries de ses camarades lorsqu'ils l'entendaient parler le catalan avec des amis²⁵. Le jeune lycéen vécut ce temps-là comme un exil :

(...) els anys d'internat, lluny de Mequinensa, de la família i dels amics, sempre van ser una mena d'exili²⁶.

Ses matières préférées à l'école étaient l'histoire, le français, la littérature et l'histoire de l'art. Connaître la langue française lui permit de lire des œuvres en français qu'un de ses cousins, habitant en France, lui apportait, alors même qu'elles étaient interdites en Espagne. Il s'agissait essentiellement d'exemplaires du « Livre de Poche ». C'est ainsi qu'il lut *La Peste* de Camus et des textes de Sartre, notamment.

²⁴ SASOT, Mario. « La ciudad innumerable », *Heraldo de Aragón* (Sp), 1993, n° du 28/01/93, Artes y Letras.

²⁵ SASOT, Mario. « A la recerca de la infància segrestada », *op. cit.*, p.106 : « (...) Moncada va sofrir el xoc d'una cultura i una llengua diferent a la seua i va haver de suportar més d'una burla per part dels seus companys d'estudi quan el sentien parlar en català amb el seu cosí o algun amic del seu poble ».

²⁶ GRAS, Josep. « Jesús Moncada: « Sempre he estat un narrador nat », *op. cit.*, p.36.

Parallèlement à la préparation du « Batxillerat superior », il commença à suivre les cours de « la Escuela de Magisterio »²⁷ de Saragosse afin de devenir instituteur. Pendant ces années-là, il habita dans diverses pensions du centre historique de la capitale aragonaise. A dix-sept ans, après avoir terminé ses études en 1959, il revint à Mequinensa, où il resta quelque temps. Il postula comme maître auxiliaire pour une des deux places vacantes du groupe scolaire de la ville. Les responsables provinciaux lui refusèrent ce poste, car il n'avait pas encore dix-huit ans, et que légalement il ne pouvait pas exercer. Alors, le jeune enseignant reçut le soutien de la mairie de Mequinensa qui le proposa comme chargé d'enseignement pour occuper temporairement un des postes de la ville, ce qui lui permit d'obtenir cette place de maître. Pendant ce temps, il se présenta au concours d'instituteur qu'il réussit en 1962. On lui attribua alors une place provisoire à Saragosse, où il exerça deux mois environ, jusqu'en mars 1963, lorsqu'il dut commencer son service militaire.

Le 16 mars 1963, il rejoignit le Régiment d'Artillerie n°73 à Calatayud (Aragon). Il suivit les mois d'instruction dans un camp près de Saragosse dans un endroit appelé Valdespartera, qu'il qualifia de lieu désolé. Ensuite, il revint à Calatayud. Au bout de quelques semaines, il fut envoyé au Régiment d'Artillerie de la 5^{ème} Région Militaire à Saragosse. Il était chargé de la transmission de tout le courrier, même le plus confidentiel. Cela lui permit de disposer d'une information privilégiée et d'observer de l'intérieur le milieu des officiers

²⁷ Il s'agit de l'équivalent de l'École Normale en France.

supérieurs. Il nous a d'ailleurs confié²⁸ qu'il a incorporé une partie de cette expérience dans la description de la vie militaire de son roman *La galeria de les estàtues*. Dans une entrevue plus récente avec Xavier Moret²⁹, il a réaffirmé que cet aspect du roman est effectivement autobiographique.

Moncada revint à Mequinensa une quinzaine de mois plus tard. En effet, après le service militaire, on lui attribua une place définitive d'instituteur dans un petit village isolé, mais il y renonça ; il abandonna donc l'enseignement primaire pour travailler quelque temps dans un collège d'enseignement secondaire de sa ville³⁰, où il enseigna le français et le dessin, jusqu'à son départ pour Barcelone en 1966. Parallèlement, il se consacrait déjà à ses deux centres d'intérêt principaux : la littérature et la peinture ; pendant ces années-là, il donna d'ailleurs gratuitement des cours de dessin et de peinture à des enfants de la ville. Comme autre exemple de son altruisme, sa mère³¹ se souvient qu'il enseigna même à lire et écrire à de jeunes ouvriers analphabètes qui travaillaient pour l'entreprise ENHER à la construction du barrage de Mequinensa, et qui le rejoignaient chez ses parents après leur journée de travail.

²⁸ Cf Annexe 2.1.

²⁹ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *Avui Diumenge* (Sp), 2002, n° du 07/04/02, p.6.

³⁰ Sa mère et sa sœur se souviennent qu'il était très respecté et apprécié par les élèves qui l'appelaient même « don Jesús » malgré son jeune âge (Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005).

³¹ Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005.

I.2. UN PARCOURS PROFESSIONNEL DIVERSIFIÉ

I.2.1. L'installation à Barcelone

En 1966, sur les conseils de son ami Edmon Vallès³², Moncada, âgé de vingt-quatre ans, décida de quitter sa ville natale pour aller s'installer dans la capitale catalane où les chances de se faire connaître comme écrivain étaient plus grandes.

L'installation à Barcelone, où il arriva le 30 septembre 1966, ne fut pas facile ; les conditions de vie matérielles furent dures pour le jeune Moncada fraîchement arrivé dans la métropole. Il fut logé pendant quelques mois chez des oncles. Puis, lorsque l'opportunité se présenta, il s'installa dans un studio situé dans la rue d'Urgell à Barcelone. Plus tard, il emménagea dans un autre petit studio qui se trouvait dans la rue Camprodon du quartier de Gràcia : c'était une mansarde où il vivait au milieu de livres, tableaux et dessins. Moncada gardait un bon souvenir de la maison entière, et se rappelait les nombreuses histoires qui s'y tramaient, et qui auraient pu un jour l'inspirer, a-t-il avoué³³.

Pour survivre, Moncada travailla d'abord comme peintre commercial, puis il fut employé dans des maisons d'édition barcelonaises, avant de commencer à

³² Edmon Vallès (Mequinensa, 1920 - Barcelone, 1980) était un écrivain et historien originaire de Mequinensa, mais qui vivait à Barcelone. Il est l'auteur d'une histoire de la Catalogne : *Història gràfica de Catalunya (1888-1975)* (Barcelone : Edicions 62, 1981). Il fut aussi traducteur de romans italiens contemporains en catalan.

³³ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada, el riu de la memòria », *op.cit.*, p.49 :

Aquella casa era un niu d'històries, en algunes de les quals vaig participar personalment: tota una comèdia humana en cinc replans sense ascensor; el restaurant, on vaig anar durant més de deu anys, també n'era un filó. Potser algun dia les escriuré...

faire des traductions sur commande. Parallèlement à son activité professionnelle, il s'est toujours consacré à l'écriture pendant son temps libre.

I.2.2. Moncada peintre

Comme nous l'avons dit, ce fut en septembre 1966 que Moncada quitta sa ville natale pour s'installer à Barcelone suivant ainsi les conseils d'Edmon Vallès qui pensait lui trouver un emploi dans un projet éditorial. Au bout du compte, ce dernier ne vit pas le jour, et le jeune Jesús Moncada fut contraint de se débrouiller pour trouver du travail. Aimant dessiner, il se fit embaucher par un autre habitant de Mequinensa vivant à Barcelone, qui l'engagea comme peintre dans son studio. Cet homme, Santiago Estruga, avait l'âge de son père. Le matin, ils faisaient de la peinture commerciale ; ils peignaient donc jusqu'à six tableaux par jour pour les vendre – ils représentaient la nature avec beaucoup d'eau, de nombreux arbres et quelques animaux, d'après la description qu'en faisait Moncada³⁴. Dans une de ses dernières entrevues publiées en 2004 dans *L'Avenç*, il eut l'occasion de préciser la technique utilisée :

Eren tots iguals : molt de cel amb algun núvol, i molta aigua on reflectir-hi una mica de bosc. Pintàvem sobre tàblex. Esbossàvem els quadres en sèrie amb pintura acrílica, que s'assecava de seguida, i els acabàvem a l'oli amb quatre tocs d'efecte. Ens en pagaven una misèria. Si badaves, no et sortien els comptes³⁵.

Le reste de la journée ils peignaient pour eux-mêmes, pour leur plaisir. Le temps passé dans ce studio de peinture lui permit de rencontrer de nombreuses

³⁴ *Ibid.*, p.48.

³⁵ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.52.

personnes. Mais cette étape de sa vie professionnelle dura moins d'un an, car il s'agissait uniquement d'une activité qui lui permettait de survivre. Pourtant, il était tellement passionné par cet art que, pendant son temps libre, il allait suivre des cours de gravure à l'Escola d'Arts del Llibre où il étudia plus précisément la technique de l'eau-forte.

Moncada participa à de nombreuses expositions collectives de peinture et présenta quelques expositions individuelles : à Mequinensa en 1966 et 1970, à la Galerie Simon de Barcelone en 1977, à L'Abast de Mataró en 1977 et 1978, aux Écoles Unesco de la capitale catalane en 1978, à la Botiga de Coses de Vilassar de Mar en 1979, et à la Caixa d'Estalvis Laietana d'Arenys de Mar en 1980. À propos de cette dernière exposition, Xavier Moret a recueilli dans sa monographie sur Jesús Moncada, l'opinion exprimée par Fèlix Cucurull³⁶ dans le programme :

Jesús Moncada posseeix una sòlida formació intel·lectual i domina a fons les tècniques de l'art al qual s'ha consagrat intensament sense abandonar, però, l'activitat literària que l'ha convertit en l'escriptor rellevant que, amb *Històries de la mà esquerra* esdevingué, l'any 1971, el guanyador del Premi Santamaria. » I afegia: «Jo m'atreviria a dir que Jesús Moncada, pel seu rigor i, al mateix temps, per la seva insòlita capacitat creadora, és una de les figures més importants sorgides en els darrers quinze anys. Un gran artista, ben arrelat a Catalunya que, tot aprofundint en l'autenticitat que l'envolta i el penetra, assoleix una dimensió universal que el destina a contribuir al manteniment del prestigi guanyat per la pintura catalana arreu del món³⁷.

Alors qu'il avait dessiné lui-même les illustrations des couvertures de ses deux premiers livres³⁸, Moncada abandonna la peinture en 1982. En effet, il

³⁶ Fèlix Cucurull (Arenys de Mar, 1919) écrivait de la poésie mais aussi des essais, notamment historiques.

³⁷ Cité par : MORET, Xavier. *Jesús Moncada*. Barcelona : Associació d'Escriptors en Llengua catalana, 2005, col. "Retrats", p.28.

³⁸ Cf Annexe 3.

arriva un moment où il se vit contraint de choisir entre la peinture et l'écriture, et il s'orienta alors vers cette dernière. Il pensait avoir fait le bon choix en préférant la deuxième, et il assurait que si un jour il reprenait les pinceaux, ce serait pour son plaisir personnel. Dans un entretien avec Mercè Biosca, il déclare avec humour que son renoncement n'a rien fait perdre à la peinture³⁹.

Par la suite, il dessina seulement les dédicaces de ses livres, et fit quelques dessins au pastel pour ses connaissances, notamment des cartes de vœux⁴⁰. A propos de ces dédicaces, Imma Monsó, dans un article de 2003, raconte une charmante anecdote qu'elle put elle-même observer lors de la fête de Sant Jordi :

Los lectores vienen y él, que en otro tiempo cultivó con talento la pintura, cuando le piden dedicatorias, las dibuja a pluma. Dibujos todos distintos. « Et faré un cocodril de l'Èbre, no ho saps, que a l'Èbre hi tenim un cocodril ? », le dice a un niño de unos 10 años. El chaval a quien sus padres regalan el libro de Moncada (...) sólo abre mucho los ojos y observa cómo el escritor-dibujante se toma su tiempo. Luego, el escritor le advierte que no cierre el libro para evitar borrones. Y el crío se va con el libro abierto (...)»⁴¹.

Cette citation nous confirme que Moncada aimait raconter des histoires à partir de petits détails comme ici un simple dessin qui pouvait éveiller tout un imaginaire. L'abandon de la peinture comme activité professionnelle ne l'empêcha donc point de continuer à cultiver son goût pour le dessin.

³⁹ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada, el riu de la memòria », *op.cit.*, p.50 :

(...) estic plenament convençut que la pintura no ha perdut res amb la meva retirada sinó tot el contrari... Si algun dia torno a agafar els pinzells, serà ben bé per distreure'm.

⁴⁰ Nous avons reproduit en Annexes les cartes de vœux (Cf. Annexe 5) de Jesús Moncada dont nous avons été la destinataire, ainsi que les dédicaces des livres qu'il nous a envoyés (Cf. Annexe 4).

⁴¹ MONSÓ, Imma. « Sin novedad en el fondo », *El País* (Sp), 2003, n° du 28 avril, Catalogne p.2.

I.2.3. Moncada dans le monde de l'édition

Il y avait à peine un an que Moncada vivait à Barcelone, lorsqu'Edmon Vallès l'informa que la maison d'édition Montaner y Simón⁴² avait besoin d'un « pédagogue » pour collaborer à la traduction d'une encyclopédie italienne pour enfants, et qu'il leur avait déjà parlé de lui. Jesús Moncada alla donc voir le responsable de la production qui n'était autre que Pere Calders⁴³, l'écrivain catalan récemment rentré de son exil au Mexique, qui lui confia cette tâche. Cette rencontre fut déterminante pour la formation et la carrière littéraires de Moncada, comme nous le verrons ultérieurement.

Jesús Moncada commença alors à travailler à la fin de l'été 1967 pour le département de production de la maison d'édition Montaner y Simón de Barcelone, dirigé par Pere Calders. Il participa donc en premier lieu à la traduction en castillan de l'encyclopédie italienne pour enfants de Mondadori ; cette expérience lui permit d'apprendre l'italien. On lui confia ensuite des travaux de traduction, de préparation d'originaux avant impression, de correction de textes. Tout était en castillan, à l'exception de quelques collections. Il fut également chargé par Pere Calders de réaliser l'inventaire de tous les objets ayant une valeur artistique que l'on conservait dans cette maison d'édition qui avait été saccagée pendant la Guerre Civile ; Moncada trouva des dessins, des affiches,

⁴² La maison d'édition Montaner y Simón était une des plus anciennes d'Espagne ; elle fut fondée en 1861.

⁴³ Pere Calders i Rossinyol (Barcelone, 1912 – 1994) est reconnu par la critique comme le principal auteur catalan de contes des années 50 ; son deuxième recueil *Cròniques de la veritat oculta* (1955) reçut le Prix Víctor Català et est considéré comme son œuvre la plus significative dans le panorama du conte des années 50 en Catalogne. L'écrivain connut l'exil au Mexique après la Guerre Civile espagnole et revint à Barcelone en 1963 où il combina tâches éditoriales, journalisme et création littéraire.

des cartes réalisés par des illustrateurs de talent, et même des gravures de Goya et de Doré. Cette mission l'avait beaucoup intéressé⁴⁴.

Dans un court article, écrit en 1988, intitulé « Petita història d'un jersei gris », l'écrivain raconte une anecdote qui lui arriva pendant ses premières semaines passées dans cette maison d'édition barcelonaise. À cette époque-là, il vivait dans des conditions matérielles difficiles. Josep Soler i Vidal, qui travaillait également dans le même service, lui offrit un jour un tricot, car Moncada ne pouvait pas s'en acheter un :

Mentrestant, en aquella Barcelona amb tramvies i vigilants de l'any 1966, havia començat la tardor. Des dels finestrals de l'editorial, veiérem voleiar les fulles seques que el vent desprenia dels arbres del carrer d'Aragó i de la rambla de Catalunya. Fresquejava. Jo, sota els sostres altíssims del darrer pis de la Montaner i Simon, vaig començar a tenir algun calfred. Segurament calia atribuir-los menys a la temperatura que a les escasses calories que em proporcionava una alimentació més aviat ascètica - forçosament ascètica-, ajustada als pocs diners que em quedaven després d'un anys [*sic*] de guanyar-me la vida, com el protagonista d'un dels meus contes⁴⁵ pintant en sèrie batalles navals, postes de sol i paisatges amb cèrvols. Havia d'allargar els diners fins que cobrés la primera mensualitat de l'editorial, mensualitat que, per raons burocràtiques (sempre misterioses), no acabava d'arribar. A més, després d'un hivern de pintura, els dos jerses que tenia, estripats i plens de taques, es trobaven en estat de jubilació forçosa. Vaig pensar que el sou -i un jersei nou i el final de l'ascetisme alimentari- arribarien abans que el fred. Però la metereologia es va mostrar implacable. Sovint m'havia d'aixecar amb qualsevol pretext de la cadira i moure'm per escalfar-me una mica...

Un matí, quan vaig arribar a l'editorial, hi havia un paquet sobre la meua taula. Vaig pensar que era cosa de feina. El vaig desembolicar. Dintre, en lloc de galeres, vaig trobar un jersei de color gris fosc. Em vaig quedar de pedra picada. Confús, atabalat, no sabia què fer ni què dir⁴⁶.

Il vint un jour⁴⁷ où Moncada ne travailla plus que le matin chez Montaner y Simón. Il consacrait alors ses après-midi à peindre ; puis, vers huit heures du

⁴⁴ Cf. MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *Avui. Suplement Diumenge* (Sp), 2002, n° du 7 avril, p.6.

⁴⁵ Moncada se réfère ici au conte « Història de dies senars » du recueil *HME*.

⁴⁶ MONCADA, Jesús. «Petita història d'un jersei gris», *El Boscater Negre* (Sp), 1988, n° de novembre, p.37.

⁴⁷ Jesús Moncada ne se souvenait pas de la date à partir de laquelle changèrent ses horaires de travail dans cette maison d'édition (Cf. Annexe 2.2.).

soir, il allait suivre des cours d'anglais parce que cette langue l'intéressait comme véhicule d'information, et que cela le détendait.

Moncada garda un excellent souvenir de ses douze années de travail dans cette maison d'édition, étant donné que l'ambiance y était très agréable, en particulier grâce aux relations avec les amis de Pere Calders et Josep Soler Vidal⁴⁸ qui étaient très cordiales et toujours intéressantes ; Moncada en retint en particulier ce qu'elles apportaient sur l'exil des républicains catalans au Mexique. Les souvenirs accumulés pendant ces années-là constituaient la base de rédaction de son dernier roman resté inachevé, ainsi que l'auteur l'a affirmé lors d'une de ses dernières entrevues :

Estic ficat en una novel·la barcelonina, ambientada en el món editorial que vaig viure a la Montaner y Simón. Era una manera de treballar que ja ha desaparegut i per sempre més⁴⁹.

La maison d'édition Montaner y Simón fit faillite en 1981 quelques années après la mort de son propriétaire González Porto, décédé en 1975. Moncada fut contraint de trouver du travail ailleurs. Il commença alors à travailler au mois de septembre 1981 pour la maison d'édition Enciclopèdia Catalana, où il resta jusqu'au milieu de l'année 1985. Il y exerça la fonction de responsable du département de l'illustration qui consistait d'une part à effectuer la recherche de documents graphiques de tout type (photographies, dessins, cartes, etc.) pour les ouvrages de la maison d'édition, et, d'autre part, à s'occuper de l'organisation et du suivi des archives de ce matériel. Après cette expérience,

⁴⁸ Josep Soler i Vidal fut un des fondateurs du Parti Communiste Catalan.

⁴⁹ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.54.

afin de pouvoir se consacrer davantage à l'écriture, il ne travailla plus pour d'autres éditeurs, si ce n'est ponctuellement.

I.2.4. Moncada traducteur

Moncada ne put jamais vivre de son activité d'écrivain, et il avait choisi de compléter ses revenus en s'adonnant à la traduction qui lui permettait de « survivre », disait-il souvent. Nous avons vu qu'il la pratiquait déjà dans son emploi chez Montaner y Simón. Il aimait traduire, mais il aurait préféré ne pas avoir à le faire pour des raisons économiques. De plus, il n'écrivait des traductions quasiment que sur commande, c'est-à-dire qu'elles ne constituaient pas un choix personnel⁵⁰. Il aurait souhaité pouvoir se consacrer entièrement à l'écriture si les droits d'auteurs lui avaient permis de vivre correctement.

Il fit ses débuts dans ce domaine en 1987 pour les éditions Curial de Barcelone. En effet, il entreprit de réaliser la version catalane du livre en castillan, *Lorenzo*⁵¹ de Joan Cortada. Il traduisit en catalan des ouvrages écrits en français, mais aussi en anglais ou en italien ; cependant, la traduction de ces deux dernières langues lui était plus difficile, donc peu rentable économiquement. Il travailla surtout pour une collection de La Magrana, sa maison d'édition.

Il signait rarement ses traductions de son nom. Pour ce faire, il se servait de pseudonymes qui étaient toujours ironiques et qu'il ne réutilisait jamais⁵². Les trois dernières sont cependant signées de son nom.

⁵⁰ Cf. Annexe 2.1..

⁵¹ CORTADA, Joan. *Llorenç*. Barcelona : Curial, 1987.

⁵² Nous citons Jesús Moncada dans son courrier du 20 avril 1998 (Cf. Annexe 2.1.) :

Il traduisit *Les enfants du Capitaine Grant*⁵³ et *Le tour du monde en quatre-vingt jours*⁵⁴ de Jules Verne, *Tous les morts ont la même peau* et *On tuera tous les affreux* de Boris Vian⁵⁵, le roman policier *120, rue de la gare* de Léo Malet⁵⁶. Il réalisa également la traduction de livres pour une collection de textes érotiques ; en effet, il collabora avec Oriol Castanys à la collection « La Marrana » pour laquelle ce dernier lui proposa de traduire des grands classiques de cette littérature, car il n'en existait aucun en catalan. Dans ce cas précis, il put choisir quelques ouvrages difficiles à traduire, notamment un texte de la littérature libertine du XVIIIème siècle : *Tableaux des mœurs du temps* de Claude Crébillon⁵⁷, ainsi que *Les exploits d'un jeune Don Juan* d'Apollinaire⁵⁸, premier livre de cette série qu'il traduisit avec son nom. Ensuite, il utilisa un pseudonyme différent pour chaque traduction afin d'éviter l'étiquette de traducteur⁵⁹.

Parmi ses traductions, nous citerons également *Confidence africaine* de Roger Martin du Gard⁶⁰. En 2002, fut éditée par La Magrana la traduction en catalan, signée de Moncada, du *Comte de Montecristo*⁶¹ d'Alexandre Dumas ; elle l'occupa un an. Il s'agit d'une belle édition de 1700 pages, annotée par le

Els pseudònims són sempre irònics i no els repeteixo mai. Te n'ofereixo una mostra: Pitàgores Fontcalda, Metodi Cefalònia, Màxim Petit, Fídies Pamboli, Pius Pi, Palemó Llamborda, Iu Perdiu, Benigne Rosselló, etc.

⁵³ VERNE, Jules. *Els fills del capità Grant*. Barcelone : La Magrana, 1996.

⁵⁴ VERNE, Jules. *La volta al món en vuitanta dies*. Barcelone : La Magrana, 2000.

⁵⁵ VIAN, Boris. *Tots els morts tenen la mateixa pell*. Barcelone : La Magrana, 1993.

VIAN, Boris. *Mort als lletjos*. Barcelone : La Magrana, 1994.

⁵⁶ MALET, Léo. *Carrer de l'Estació, 120*. Barcelone : La Magrana, 1991.

⁵⁷ CRÉBILLON, Claude. *Retaule dels costums del temps*. Barcelone : La Magrana, 1989.

⁵⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les proeses d'un jove don Juan*. Barcelone : La Magrana, 1988.

⁵⁹ Cf. MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

⁶⁰ MARTIN DU GARD, Roger. *Confidència africana*. Barcelone : La Magrana, 1995.

⁶¹ DUMAS, Alexandre. *El comte de Montecristo*. Barcelone : La Magrana, 2002.

traducteur lui-même. Il nous a confié avoir beaucoup travaillé sur ce classique de la littérature française, qu'il avait lu il y avait longtemps et qu'il considérait comme un très bon roman de genre et comme une histoire de pouvoir, d'argent, de vengeance et de justice qui ne se démode pas, et que des générations successives ont lue. Il se souvenait⁶² de l'adaptation au cinéma qu'il avait vue étant enfant et de l'impact que produisirent sur lui le décor du château d'If et les tentatives de fuites.

Pour lui, la traduction était une activité d'écriture qui présentait l'intérêt de permettre l'approfondissement de la connaissance de sa langue, le catalan, et qui exigeait beaucoup de rigueur, notamment dans la recherche de la traduction d'expressions et de phrases toutes faites, de proverbes, etc⁶³. D'autre part, il pensait que le travail de traduction pouvait avoir une incidence sur l'œuvre de création, par exemple en ce qui concerne l'utilisation de registres de langue différents, qui vient alors enrichir l'œuvre :

Si deixem de banda l'aspecte econòmic, sovint responsable de traduccions no gaire acurades, ja que és una feina generalment força mal pagada i el traductor ha de fer via perquè li surti a compte, pot ser molt enriquidora. Penetrar dins l'obra d'un altre per traslladar-la a la teva pròpia llengua, t'obliga manta vegada a recórrer a registres de l'idioma que no fas servir habitualment a l'hora d'escriure les teves coses: això sempre és bo⁶⁴.

Pour Moncada, la traduction était un bon exercice littéraire qui enrichit le travail de l'écrivain⁶⁵. Cependant, en 2004, il décida de ne plus traduire et de se consacrer entièrement à l'écriture.

⁶² Cf. MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

⁶³ Cf. Annexe 1, p.480.

⁶⁴ BIOSCA, Mercè. « Jesús Moncada, el riu de la memòria », *op. cit.*, p.51.

⁶⁵ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

I.2.5. Les collaborations à la presse

Moncada fut avant tout un auteur de fiction, plus précisément un romancier qui alterna les genres narratifs du roman et du conte⁶⁶. Mais il écrivit également des textes d'une autre nature : des articles publiés dans des revues ou des journaux, qu'il nous a semblé bon de prendre en compte afin que notre présentation de l'écrivain soit la plus complète possible et que ce dernier apparaisse sous toutes ses facettes. Cependant, dans le but de se consacrer exclusivement à faire et traduire de la littérature de fiction, Moncada renonça à collaborer régulièrement à la presse comme le font d'autres écrivains catalans renommés, ce qui explique le nombre très réduit d'articles publiés.

En février 2003, l'Institut d'Estudis del Baix Cinca⁶⁷ et l'Associació Cultural del Matarranya⁶⁸ ont édité un volume qui recueille l'ensemble des textes non fictionnels de Jesús Moncada⁶⁹, et publiés dans la presse, sous le titre *Cabòries estivals i altres proses volanderes*⁷⁰. Il s'agit plus précisément de onze

⁶⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p.8 :

M'agrada fer les dues coses, tot i que són gèneres absolutament diferents. Hi ha qui creu que el conte és inferior. És fals. També hi ha qui creu que és un aprenentatge i que una cosa porta a l'altra, però també és fals.

⁶⁷ L'Institut d'Estudis del Baix Cinca est un centre d'études et de recherches sur le canton du Baix Cinca, dont le siège se trouve à Fraga.

⁶⁸ L'Associació Cultural del Matarranya, qui fait partie de l'Instituto de Estudios Turolenses (Diputación de Teruel), favorise les recherches sur la Franja et contribue à la publication d'études locales. Elle est installée à Calaceit (Province de Teruel).

⁶⁹ C'est à la demande de son ami Hèctor Moret que Moncada a accepté que se fasse cette édition non commerciale de ses articles. C'est d'ailleurs Hèctor Moret l'auteur de la présentation du recueil ; il y raconte sa rencontre avec Jesús Moncada en 1981 et la naissance de leur amitié qui les a amenés à partager des promenades et des réflexions sur la vie et sur la littérature, et bien évidemment, sur leur ville Mequinensa et ses habitants. En 2004, la maison d'édition dirigée par Hèctor Moret, a cédé ses droits à Edicions 62 afin que les articles de Moncada puissent avoir une plus grande diffusion.

⁷⁰ MONCADA, Jesús. *Cabòries estivals i altres proses volanderes*. Fraga-Calaceit : Institut d'Estudis del Baix Cinca i Associació Cultural del Matarranya, 2003, 68 p.

articles et d'un récit inédit intitulé « Una estampa del segle XVII »⁷¹ que Moncada a dédié à son ami défunt Ramon Barnils⁷².

Plus de trente ans se sont écoulés entre le premier et le dernier de ces écrits qui constituent un recueil très hétérogène, puisque les textes, presque tous écrits sur demande, sont de nature variée – réflexion ironique sur un débat littéraire, hommages à des écrivains, compte rendu, etc. – et presque toujours de circonstance ; ils offrent davantage une ressemblance avec de la fiction qu'avec de véritables essais journalistiques, certains d'entre eux pouvant être considérés comme des contes, ce qui d'ailleurs réjouissait Jesús Moncada.

Nous nous proposons de présenter brièvement ces articles, publiés entre 1971 et 2003, dans leur ordre chronologique de parution, car ils ne sont pas étrangers aux thèmes que Moncada traite dans ses fictions narratives, bien au contraire : une bonne part des soixante-dix pages du recueil est consacrée à une réflexion sur la ville de Mequinensa. De plus, l'humour qui caractérise le style de l'écrivain, comme nous aurons l'occasion de le souligner ultérieurement, traverse aussi ce livre.

L'article qui ouvre le recueil correspond à la première immersion de l'écrivain dans la mémoire de Mequinensa, ainsi que l'affirme Xavier Moret :

Té el valor de ser la primera immersió de Moncada en la Mequinensa de la memòria⁷³.

⁷¹ Ce texte a été rédigé en janvier 2002. Il avait été demandé à Jesús Moncada afin de l'intégrer à un volume collectif dont l'édition a été suspendue.

⁷² Ramon Barnils (Sant Cugat, 1940 – Reus, 2001) fut un important journaliste catalan.

⁷³ MORET, Xavier. *Jesús Moncada*. Barcelona : Associació d'Escriptors en Llengua catalana, 2005, col. "Retrats", p.46.

En effet, en 1971, la revue *Serra d'Or* publia « Crònica del darrer rom »⁷⁴ que Moncada avait écrit pour répondre à l'appel lancé par la revue aux jeunes écrivains et pour lequel il reçut le prix « Crida als escriptors joves » de la revue *Serra d'Or*. Il s'agit de la chronique de la disparition de l'ancien bourg de Mequinensa détruit avant d'être englouti sous les eaux du barrage. L'auteur utilise les techniques du reportage pour décrire cet anéantissement, en rendant compte de sa conversation avec le vieux Palau, ancien mineur de Mequinensa qui décrit le malheur de toute la collectivité de sa ville natale, laquelle est en train de disparaître progressivement avant son engloutissement par les eaux du barrage de Riba-Roja mis en route en 1971. La nostalgie et l'angoisse des habitants face à leur commune mise en ruines et face au départ de nombre d'entre eux fuyant l'incertitude de l'avenir de la population, transparaissent tout au long de l'article. Le témoignage du vieux Palau exprime un fort sentiment d'impuissance devant le lent processus d'anéantissement de la communauté, et traduit parfaitement l'irréversibilité de la tragédie en marche.

Dans l'article « Cabòries estivals »⁷⁵, paru dans le quotidien *El País* en octobre 1985, Moncada donne son opinion sur la distinction qu'opèrent certains critiques entre les écrivains « ruraux » et les écrivains « urbains » pour classer les auteurs catalans. Cet écrit de Moncada est très ironique ; l'auteur se moque avec férocité de cette division qui lui paraît artificielle⁷⁶.

⁷⁴ « Crònica del darrer rom », *Serra d'Or* (Sp), 1971, n° de mars 1971, pp.17-19.

⁷⁵ « Cabòries estivals », *El País* (Sp), 1985, n° du 13/10/85, Quadern de Cultura n°159, pp.1-2.

⁷⁶ Nous aborderons cet aspect au chapitre III.3. de cette première partie de notre travail.

« La Cavalleria Roja »⁷⁷ est un court compte rendu de lecture rédigé à l'occasion de la publication en catalan de *La Cavalleria roja* d'Isaak Babel, écrivain russe juif, arrêté en pleine dictature stalinienne, exécuté dans un camp de concentration en 1941. Moncada ne manque pas de rappeler que la réception en URSS de ce livre, une des créations les plus importantes de la littérature soviétique, déclencha une longue et virulente polémique.

« Un esbós amb cavalls per al Francesc Parcerisas »⁷⁸ est un article que Moncada dut écrire sur Francesc Parcerisas et qui parut en 1987 dans la revue *El Temps* dans le dossier d'Oriol Castanys intitulé « Escriptors parlen d'escriptors », laquelle fut publiée à l'occasion de la Journée du livre de cette année-là. Moncada s'est inspiré de l'œuvre de ce poète intitulée *Latitud dels cavalls*.

Le court article intitulé « Setge i destrucció de Sedaví? »⁷⁹ se présente sous la forme d'une lettre adressée à Ferran Torrent, écrivain valencien, en réponse à un article de ce dernier à propos de la poésie. Moncada formule en quelque sorte un article d'opinion sur un sujet très précis, et cela sur un ton très ironique, et selon un style oratoire qui utilise le questionnement rhétorique. En voici un extrait :

Sí surt viu -i permeti'm que ho dubti- del vesper on s'ha ficat, espero que reflexionarà i anirà amb més compte pel món, especialment pel que fa a un tema tan delicat com aquest dels poetes. El que, malauradament, ja no té remei, és l'oportunitat perduda de provar l'eficàcia del procediment que vostè diu que va descobrir (...) i ens quedarem amb el neguit de no saber si aquest hauria estat el bo; perquè, de procediments per a liquidar poetes, senyor Ferran Torrent -i no li ho dic pas per fer-li la santíssima-, n'han estat proposats a dotzenes, però, fins avui, almenys, ha passat amb ells el mateix que amb els sistemes de depilació amb els quals entabanen les senyores : que no n'hi ha cap de definitiu, i, després d'un temps del tractament, pèls i poetes

⁷⁷ « La cavalleria roja », *El Temps* (Sp), 1987, n° 137, p.64.

⁷⁸ « Un esbós amb cavalls per al Francesc Parcerisas », *El Temps* (Sp), 1987, n° 149, 27 d'abril-2 de maig, pp.53-54.

⁷⁹ « Setge i destrucció de Sedaví? », *Via fora!* (Sp), 1986, n°11, p.5.

tornen a créixer més ufanosos i emprenyadors que abans. (...) Ara, el més urgent, senyor Ferran Torrent, és prendre les mesures necessàries per salvar la pell i allunyar l'amenaça que plana damunt la vila de Sedaví a la qual vosté (...) ha posat en perill de destrucció total. Pensa que en faig un gra massa, oi? Santa innocència! Que no s'acaba d'adonar de la força a la qual ha provocat? Que no sap que, només aquí, els poetes abunden més que els metges i que, de metges, n'hi ha més que generals de brigada?⁸⁰

En 1988, Moncada publica un article intitulé « Baluard inútil »⁸¹ dans la section « Viatge i Ficció » d'une revue locale. Ce texte suit la structure d'un guide touristique avec une description détaillée des lieux à voir, suivie de leur histoire. En réalité, c'est l'occasion pour Moncada de décrire le fort de Mequinensa en ruines, et d'évoquer une époque de l'histoire de la ville, la fameuse « Guerra del Francès » qui opposa le bourg aux troupes napoléoniennes en 1808. L'auteur retrouve la tonalité de la fiction avec la personnification du bastion en quête d'une revanche, et il finit par évoquer la disparition de la ville, faisant de ce fort un « bastion inutile du temps » (« un baluard inútil del temps »), puisqu'il n'a plus rien à défendre que des ruines. Cet article prolonge donc la thématique autobiographique de l'œuvre de fiction de l'auteur.

Le bref article « Després del Creixells »⁸² est en fait un texte de remerciements que Moncada adressa au jury du prix « Creixells » de 1988 qu'il venait de recevoir pour son premier roman *Camí de sirga*. Il se présente sous la forme d'une lettre au président du jury. L'écrivain raconte avec une grande simplicité son retour chez lui, après avoir reçu le prix à l'Ateneu, et décrit ses retrouvailles avec son chien Rom qui l'attendait, mécontent, car ils n'avaient pas fait leur habituelle promenade en raison des changements d'emploi du temps ce

⁸⁰ « Setge i destrucció de Sedaví », *op. cit.*, p.5.

⁸¹ « Baluard inútil », *Setze* (Sp), 1988, n°5, p.34.

⁸² « Després del Creixells », *Ateneu* (Sp), 1988, n°16, p.4.

soir-là. Moncada termine en insistant sur le fait que cette remise de prix a été une parenthèse agréable pour lui, mais qu'après cela la vie quotidienne a repris son cours avec notamment la promenade aux côtés de son compagnon Rom. Cette lettre de Moncada témoigne de sa simplicité et de son humilité, qui l'ont toujours caractérisé malgré son succès éditorial, et ce jusqu'à son dernier souffle.

L'article intitulé « *Petita història d'un jersei gris* »⁸³ que nous avons déjà mentionné⁸⁴, est l'occasion pour Moncada de rendre hommage à son ami et compagnon de travail, Josep Soler i Vidal, en se remémorant une anecdote autobiographique qui se rapporte à ses débuts dans le monde éditorial. Alors qu'il devait attendre sa première paye et vivre avec le peu d'argent qui lui restait de son expérience de peintre commercial, l'hiver arriva avant qu'il ne touchât son salaire de la maison d'édition ; il ne pouvait pas alors se nourrir correctement, ni se payer de vêtements chauds. Josep Soler i Vidal se rendit compte que Moncada tremblait de froid en travaillant, et sans rien dire, il lui fit cadeau d'un pull-over gris que Moncada trouva un jour empaqueté sur son bureau. L'écrivain raconte tout cela avec beaucoup de simplicité et d'émotion.

Dans l'article intitulé « *Records d'un riu enfurit i calmós* »⁸⁵, Moncada relate une anecdote autobiographique qui se réfère à son adolescence et que nous avons rapportée précédemment⁸⁶. Dans ce texte, l'écrivain évoque la toute-

⁸³ « *Petita història d'un jersei gris* », *El Boscater Negre* (numéro spécial *Homenatge a Josep Soler Vidal*), (Sp), 1988, n° de novembre 1988, p.37.

⁸⁴ Cf. Chapitre I.2.3. de cette partie de notre travail.

⁸⁵ « *Records d'un riu enfurit i calmós* », *La Vanguardia* (Sp), 1992, n° du 05/08/92, Suplement Paisatges, p.4. Ce texte fut publié aux côtés de textes de divers écrivains dans un Supplément. En réalité, le titre original donné à cet article par Moncada était « *Memòria de l'Èbre* » et il fut changé par le journal. Dans le recueil d'articles de 2003, l'éditeur a rétabli le titre original.

⁸⁶ Cf. Chapitre I.1.1. de cette partie de notre travail.

puissance du fleuve Èbre, sorte de géant de la nature qu'il apprit à respecter suite à son aventure. Ce cours d'eau est lié dans la mémoire de sa jeunesse au souvenir de la mort d'un jeune ami qui, lui, s'y noya.

En mai 1997, Moncada écrivit un article⁸⁷ pour la revue *Descobrir Catalunya* consacrée à la traversée des Terres Catalanes par l'Èbre. Ce texte, intitulé « Temps amunt », fait partie d'un dossier où il côtoie d'autres articles écrits par des journalistes. Il s'agit d'un document pratique destiné à faire connaître la région des Terres de l'Èbre, ainsi que les coutumes de ses habitants, et à donner envie d'aller y passer quelques jours. Au reportage photographique vient s'ajouter un guide pratique. Mais Moncada a tourné le dos à ce genre commercial qui vante les mérites d'une région à voir absolument, et a choisi d'écrire un texte où il rend compte de son entretien avec un ancien *llaguter*⁸⁸ de l'Èbre répondant au nom de Quico. Nous en proposons le résumé suivant. Le menuisier Quico construit des maquettes de *llaiüts*⁸⁹. Il fut matelot d'un des patrons de Mequinensa les plus fameux de la dernière grande époque de la navigation sur l'Èbre. Pour Moncada, chacune des maquettes est une miette de mémoire, un reste minuscule de ce passé englouti (« és una engruna de la memòria ; de la memòria de Quico (...) i de la del riu »⁹⁰). De l'observation de ces maquettes, Moncada fait ressurgir le souvenir de l'époque de la navigation sur l'Èbre, et reconstitue la trajectoire depuis l'ancienne Mequinensa jusqu'au

⁸⁷ « Temps amunt », *Descobrir Catalunya* (Sp), 1997, n°2, maig-juny, pp.58-59.

⁸⁸ Mot utilisé pour désigner les personnes qui naviguaient sur l'Èbre à bord des fameuses embarcations à fond plat, appelées *llaiüts*. (Cf. note 14).

⁸⁹ Cf. note précédente.

⁹⁰ « Temps amunt », *op. cit.*, p.58.

delta. Il évoque les histoires de navigation qu'on racontait alors dans la ville. Aujourd'hui, les gabares immobiles ne peuvent plus que sillonner « les chemins perdus du temps » (« els camins perduts del temps »⁹¹). Cette évocation exprime la nostalgie de ce temps perdu qui ne pourra être retrouvé que dans le souvenir d'un monde disparu sous les eaux, mais aussi sous le poids des années.

Entre les deux hommes, l'écrivain et le batelier, est née une amitié ; l'auteur décrit cet attachement dans un forum sur Internet auquel il a participé le 05/12/02 :

Els darrers temps, quan anava a dir-li adéu després de les meves vacances mequinensanes, sempre em deia amb llàgrimes als ulls : « Ja no ens veurem mai més. Quan tornos⁹², no em trobaràs ». L'octubre passat, aquell temor, va esdevenir desoladora realitat. Jo he perdut un amic, Mequinensa, un arrel insubstituïble de la seva memòria⁹³.

Pour Moncada, ce vieil homme, aujourd'hui décédé, était un lien avec le passé de Mequinensa, une sorte de gardien de la mémoire de la collectivité dont l'écrivain s'est fait l'écho dans cet article qui illustre donc la thématique générale des œuvres de fiction de l'auteur.

Le bref article « Nota al peu de la fosca »⁹⁴, que Moncada écrivit en 1998 après avoir reçu le prix « Creixells » 1998 pour le roman *Estremida memòria*, est un texte original, car il se présente comme un prolongement du roman. En effet, il prend la forme d'une anecdote : l'écrivain rapporte le contenu d'un appel téléphonique d'un de ses amis de Mequinensa qui, en tant que descendant d'un

⁹¹ *Ibid.*, p.59.

⁹² « tornos » est la forme dialectale du catalan occidental du subjonctif standard « tornis ».

⁹³ MONCADA, Jesús. « Temps amunt », in *Fòrum de debats dels Casals Jaume I de la Franja de Ponent* [en ligne]. Acció cultural del País Valencià, 5 décembre 2002 [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur : <http://www.acpv.net/franja/forum/missatges/379.html>.

⁹⁴ « Nota al peu de la fosca », *Ateneu. Revista de Cultura* (Sp), 1998, n° 29 (2a època), març-abril, p.13.

des acteurs de la tragédie de 1877, lui révèle des informations qui éclairent une partie de la vie du malheureux muletier du roman, Artur, chargé de convoier l'impôt. Ainsi, l'auteur crée pour ce dernier un passé, celui d'un soldat ayant survécu à la guerre coloniale de Cuba, et il imagine les pensées du personnage lors de son retour à Mequinensa. Ce texte se présente donc comme un éclairage complémentaire sur la vie de l'un des protagonistes du roman, et prolonge la fiction en brisant les frontières entre les modes d'écriture différents que sont la narration romanesque et l'article de presse.

Pour conclure sur l'ensemble des contributions de Moncada à la presse, nous retiendrons l'importance de la part autobiographique, puisque trois d'entre elles traitent d'un sujet directement lié à sa vie personnelle, et que la prédominance de la thématique de Mequinensa et de l'Èbre s'illustre dans cinq des textes recueillis. La présence dans les articles de cette problématique autobiographique que nous retrouvons dans ses œuvres de fiction n'est pas surprenante, car elle s'explique par le fort attachement de l'écrivain à sa ville natale disparue.

I.3. DES EXPÉRIENCES DÉTERMINANTES POUR L'ÉCRIVAIN

I.3.1. L'engloutissement de Mequinensa: un événement clé dans la vie de Moncada

Au début des années 70, un événement le touchant au plus profond de son être encouragea, de toute évidence, sa veine d'écrivain : il s'agit de la disparition de sa ville natale.

Effectivement, en 1970, la bourgade de Mequinensa fut détruite, avant d'être engloutie par les eaux du barrage de Riba-Roja, dont la construction avait commencé en 1957, et qui fut mis en service en 1971. La disparition de sa ville natale marqua profondément Moncada, et cela se retrouve dans ses œuvres. Ce fut une véritable tragédie, d'autant que pendant un an les habitants ignorèrent ce que serait leur avenir ; ils ne savaient pas si leur cité serait reconstruite ailleurs ou non. Moncada a qualifié cette situation d'intolérable⁹⁵. Il vivait l'angoisse de sa ville chaque fois qu'il allait rendre visite à sa famille. Lors de notre entretien du 28/07/97, quand nous lui avons demandé quelle avait été sa réaction lorsque son village fut détruit, il nous a répondu ce qui suit :

D'això hi ha un llibre sencer. L'única resposta és aquesta: va ser un any molt dur. No sé si al llibre he arribat a ficar-hi tot l'obsessiu i el terrible que va ser tot allò que va durar tretze anys. Una tragèdia. Però jo recordo que quan anava a Mequinensa a veure la família, o de vacances, entraves dintre d'un món que només vivia amoïnat per la situació que s'estava patint, per la incertesa del futur, i que a totes les hores del dia es parlava del mateix: del problema de Mequinensa, del futur. La gent que ho vivia d'una manera quotidiana, potser no en tenia consciència de que allò ho amarava tot. Però,

⁹⁵ Cf. Annexe 1, p.482.

quan sorties d'aquell ambient i tornaves, aleshores, te'n adonaves de que realment allò era indignant, tenir la gent en aquella situació durant tant de temps⁹⁶.

L'anéantissement de sa ville natale fut d'ailleurs, comme nous venons de le voir, le sujet de sa première publication (1971) dans la presse sous le titre de « Crònica del darrer rom »⁹⁷, chronique de cette disparition. Dans le prologue du recueil *Històries de la mà esquerra*, Pere Calders défend l'idée que l'engloutissement de Mequinensa fut, pour Moncada, une perte sentimentale irréparable, et que ce fut une des causes qui le poussèrent à écrire afin de sauver par les mots ce qui lui était cher et d'en laisser une trace écrite pour que cela ne disparût pas complètement :

En Jesús Moncada ha passat per l'experiència de veure desaparèixer sota les aigües (i escombrat per profundes transformacions sòcio-econòmiques) el món de la seva infantesa. (...) En Jesús Moncada va sofrir aquest procés com si sentís que li robaven els records de la seva infantesa, en va fer un drama personal. Residia a Barcelona, però ell, que estima de cor la seva terra i la seva família, feia anades i vingudes freqüents i, a cada retorn, es mostrava dolgut i entristit per una pèrdua sentimental irreparable. Si ho esmento ara, en obrir les portes d'una lectura, és perquè estic convençut que això fou una de les causes, potser la més poderosa, que incitaren en Moncada a escriure. Volia rescatar amb la paraula alguna cosa molt entranyable que li prenien, i deixar-ne constància escrita perquè no es perdés del tot. Les primeres narracions que em va donar a conèixer reflectien aquest estat d'esperit i em van interessar profundament⁹⁸.

Dans une entrevue⁹⁹, Moncada dit qu'il a vécu un des événements les plus graves qui puissent arriver à un homme: « perdre d'un seul coup, brutalement, le paysage physique et moral de l'enfance et de l'adolescence » (« perdre de cop, brutalement, el paisatge físic i moral de la infància, de l'adolescència »¹⁰⁰). Dans

⁹⁶ Cf. Annexe 1, *Ibid.*, p.482.

⁹⁷ MONCADA, Jesús. « Crònica del darrer rom », *op.cit.*.

⁹⁸ CALDERS, Pere. « L'home i les seves lletres ». Prologue de *Històries de la mà esquerra*, pp.6-7.

⁹⁹ ESPADA, A. « Jesús Moncada, el riu, els bèsties, la vida », *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 24 mai, Llibres p.4.

¹⁰⁰ *Ibid.*.

un autre entretien, à la question du journaliste qui lui demande de commenter l'impression que produit le fait de ne pas pouvoir se promener dans les rues où il a grandi, Moncada répond ce qui suit :

Aquesta és una de les coses més punyents de la història, perquè la gent, quan vol recordar i torna al lloc on va viure, on va néixer i va transcórrer la seva infantesa, encara que la gent hagi canviat i que tot sigui diferent, perquè el temps passa, el que sí que trobarà és l'espai físic on es va moure... Sempre podrà reconstruir o intentar reconstruir el que va ser el seu món, però nosaltres això no ho tenim, ha desaparegut completament; fins i tot, al contrari d'altres llocs, van destruir el poble. Crec que només quedem un parell de cases en peu sota les aigües¹⁰¹.

La disparition de sa ville natale représente donc pour Moncada un vrai manque ; ses souvenirs n'ont plus de lieux physiques pour renaître. Il ne lui reste que l'espace de la parole pour les faire revivre, et en particulier ses livres. Il nous semble, en effet, que Pere Calders avait vu juste, puisque la Mequinensa d'avant l'engloutissement constitue l'essentiel du cadre référentiel des œuvres de l'écrivain qui laisse plus qu'une trace écrite de ce passé, comme nous le verrons dans la suite de notre étude où nous envisagerons son œuvre comme fondatrice d'une identité narrative pour Mequinensa.

Parmi les expériences qui furent déterminantes pour l'écrivain, nous avons porté notre attention en particulier sur le contexte historique et politique dans lequel il vécut : la dictature franquiste.

I.3.2. L'expérience de la dictature

L'année même où il s'installa à Barcelone, en 1966, Moncada fit son premier voyage à Paris, à l'âge de vingt-cinq ans. Il s'agissait de sa première

¹⁰¹ TRIGO, X.R.. « El món perdut de Jesús Moncada », *El Temps* (Sp), 1988, n°216 (Any V), pp.59-60.

sortie hors des frontières de l'Espagne. Il revint transformé de ce séjour, car il prit conscience du poids de la dictature dans son pays et de ses conséquences sur la liberté de l'individu. À ce propos, il nous a confié¹⁰² une anecdote qui l'a énormément marqué. On projetait à ce moment-là, dans un petit cinéma du quartier latin de la capitale française, le film de Charles Chaplin, *Le Dictateur*, qui était alors interdit en Espagne. Moncada se rendit à une séance, car il souhaitait voir ce classique de l'histoire du cinéma. Il était le seul adulte de la salle où se trouvaient des écoliers accompagnés par leur maître. Il se sentit alors humilié et se rendit compte qu'on l'avait trompé de façon indigne pendant de nombreuses années en lui interdisant l'accès à la culture. C'est donc à Paris qu'il ressentit ce qu'était la liberté pour la première fois de sa vie : il pouvait acheter tous les genres de livres qu'il voulait, et aller au cinéma librement. Il prit alors conscience de ce qu'il avait vraiment vécu jusque-là dans son pays, c'est-à-dire une véritable répression de toutes les libertés.

En 1981, quand il apprit le coup d'état militaire du 23 février, Moncada fut saisi d'une angoisse terrible qui lui fit penser que la démocratie venait de se terminer et que l'Espagne retournait aux années de dictature. À ce moment-là, il se trouvait à l'Ateneu¹⁰³ où il participait à un hommage à Edmon Vallès décédé en 1981, et dont la mort des suites d'une maladie l'affecta profondément ; Moncada fut très proche de son ami dans ses derniers moments. Lorsqu'on lui

¹⁰² Cf. Annexe 1, p.482.

¹⁰³ L'Ateneu est une institution culturelle de caractère privé, fondée au XIX^{ème} siècle par la bourgeoisie éclairée barcelonaise. Pendant de nombreuses années, elle posséda la meilleure et la plus moderne bibliothèque de Barcelone, et était fréquentée par de nombreux écrivains. Aujourd'hui, elle a perdu de son ancienne gloire et de son prestige du passé, mais organise toujours de nombreuses activités culturelles.

demanda quand sortirait son premier livre, il répondit qu'il ne serait pas édité parce qu'il craignait que son ouvrage ne pût être publié vu les circonstances politiques.

Toutefois, quelque temps plus tard, Moncada demanda au directeur de la maison d'édition qu'il avait choisie, La Magrana, de publier le plus rapidement possible son livre *Històries de la mà esquerra i altres narracions*, car son père était alors très malade, et Jesús savait que cela lui ferait très plaisir de savoir que les contes de son fils avaient été édités.

L'expérience de la dictature, qui marqua profondément l'auteur, constitue une des thématiques de la fiction moncadienne, comme nous aurons l'occasion de l'observer dans la deuxième partie de notre travail. Mais l'événement le plus important pour la carrière littéraire de l'écrivain fut sa rencontre avec Pere Calders.

I.3.3. La rencontre avec Pere Calders et les premiers prix littéraires

Pendant ses années de travail éditorial aux côtés de Pere Calders, malgré tout ce qui les séparait – l'âge, en particulier –, est née une véritable amitié entre les deux hommes, fondée sur leur passion commune : la littérature, mais aussi sur d'autres affinités comme le goût pour la photographie, ou pour le tabac de pipe :

Amb Pere Calders - nerviós, bellugadís, eternament embolcallat pel fum aromàtic d'alguna de les seves innombrables pipes o guaitant-nos a través de l'objectiu d'una màquina fotogràfica - la comunicació havia estat ràpida : un amic comú (l'Edmon Vallès), la literatura, el tabac de pipa, els acudits i la fotografia, a més de les qüestions estrictament laborals, havien facilitat les coses i escurçat les distàncies de tota mena que hi havia entre nosaltres, com la diferència d'edat - jo podia ser el seu fill -, o, la més

greu, un llarguíssim i dolorós exili a Mèxic arran de la guerra civil, que ens donava una perspectiva diferent de les coses del país¹⁰⁴.

Un jour, Pere Calders demanda à Moncada de lui montrer ce qu'il écrivait, car Edmon Vallès l'avait mis au courant de sa vocation littéraire. A ce moment-là, Moncada n'avait encore rien écrit en catalan ; de plus, depuis son installation à Barcelone – qui représentait un véritable bouleversement dans sa vie –, il n'avait pas repris l'écriture. À la demande de Pere Calders, il se mit donc à écrire un conte qu'il intitula « Joc de caps ». Il mit trois mois à le rédiger¹⁰⁵. Ce récit plut beaucoup à Calders qui encouragea le jeune écrivain à poursuivre dans la voie de l'écriture. Il insista beaucoup, avec la complicité de Josep Soler i Vidal et Xavier Benguerel, pour que Moncada présentât son texte « Joc de caps » au prix « Brugués » que l'on donnait alors à Gavà. Il le fit, mais n'obtint pas de prix. L'année suivante, en 1970, il se présenta au même prix pour son conte « La lluna, la pruna », et, cette fois-ci, sa tentative fut couronnée de succès. A partir de là, il fut candidat à d'autres prix, mais toujours sous la pression de ses amis. Calders insista pour que Moncada participât au prix « Víctor Català », ce qu'il ne fit pas. Par contre, en 1971, il se présenta au prix « Joan Santamaria » pour quatre histoires qui feraient partie plus tard du livre *Històries de la mà esquerra* ; il gagna, et ses textes furent publiés¹⁰⁶. A la suite de ce prix, lors de sa première entrevue, Moncada expliqua que la raison pour laquelle il s'était présenté à ce prix était de faire connaître ce qu'il écrivait :

¹⁰⁴ MONCADA, Jesús. « Petita història d'un jersei gris », *op. cit.*.

¹⁰⁵ Cf. BIOSCA, Mercè, CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.49.

¹⁰⁶ Le livre, édité par la Penya Joan Santamaria à Barcelone en 1973, recueillait en même temps que les contes de Moncada, les textes des finalistes du prix « Joan Santamaria » : *Hola, Tom* de Josep Vallverdú et *El cavall no és de cartó* de Jaume Melendres.

Hay que publicar. Dar a conocer lo que uno hace. No creo en estos escritores que afirman escribir sólo para ellos, que no les importa que no se publique. Por otra parte, escribo narraciones cortas, y esto no interesa a los editores. El premio, por el momento, es la única forma posible de dar a conocer mi obra. Para los escritores jóvenes no veo otra salida¹⁰⁷.

Plus tard, en 1980, il obtint aussi le prix « Jacme March » pour d'autres contes réunis sous le titre *Narracions de l'Ebre* qui lui valurent une critique élogieuse de Maria Aurèlia Capmany¹⁰⁸ dans la revue *Serra d'Or*. Il reçut alors un courrier de Carles-Jordi Guardiola, alors directeur de la maison d'édition La Magrana, qui lui demandait de lui envoyer tous les textes originaux qu'il avait écrits¹⁰⁹ et qui avaient reçu le prix « Jaume March ». Or, Moncada les avait déjà fait parvenir à l'édition Laia. Il se trouva alors que les deux éditeurs voulurent les publier. Moncada choisit celui qui les éditerait le plus tôt parce que son père était malade. A ce moment-là, La Magrana étrennait une nouvelle collection « Les ales esteses ». Ce fut finalement dans cette dernière que le premier livre de Moncada, *Històries de la mà esquerra i altres narracions*, parut car il opta pour La Magrana, Carles-Jordi Guardiola lui ayant assuré que son livre serait publié immédiatement. Or c'était le souhait de l'écrivain qui voulait que son père, gravement malade, pût avoir le plaisir, avant de s'éteindre, de savoir que les contes de son fils avaient été imprimés. Josep Moncada mourut l'année suivante, en 1982.

¹⁰⁷ SORIA, Josep M.. « El premio es la única forma posible por ahora », *Tele Express* (Sp), 1971, n° du 27 mai, cité par MORET, Xavier dans *Jesús Moncada*. Barcelona : Associació d'Escriptors en Llengua catalana, 2005, col. "Retrats", pp.24-25.

¹⁰⁸ Cf. CAPMANY, Maria Aurèlia. « Santa Llúcia i sant Ignasi », *Serra d'Or* (Sp), 1981, n° 256, p.39.

¹⁰⁹ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*. p.8.

Moncada explique qu'à cette époque-là, l'obtention de prix littéraires était l'unique façon de faire connaître son œuvre¹¹⁰. Effectivement, on n'éditionait alors que peu d'ouvrages en catalan, et c'était une occasion de se faire publier. A partir du moment où il trouva un éditeur, Moncada ne s'est plus présenté à aucun prix littéraire. Les prix qu'il reçut par la suite étaient tous des prix à œuvre publiée.

Après la journée de travail, le soir, Moncada allait écrire en compagnie de Calders, à l'Ateneu, ou bien, parfois, ils restaient tous deux dans les locaux de la maison d'édition Montaner y Simón. Calders considérait le jeune écrivain comme un fils, et l'entourait de tendresse et d'attention, comme en témoignent les propos de Jesús Moncada que nous citons ; lors de ces soirées d'écriture, il lui préparait, par exemple, du café au lait ou du chocolat chaud :

Durant molt de temps, en sortir de « Montaner i Simón », al vespre vam anar a escriure tots dos a l'Ateneu. També ens quedàvem a la mateixa editorial; aleshores, Calders, que em tractava com a un fill, em preparava cafè amb llet al fogó elèctric del laboratori fotogràfic del departament¹¹¹.

Pere Calders va insistir molt que jo escrivís i que em presentés a premis literaris; jo no m'acabava de decidir, pensava que les coses no estaven mai prou enllestides... És clar, has de pensar que fèiem vuit i deu hores de feina diàries i, per tant, quan acabava la jornada laboral estava molt cansat. Calders, que em tractava com a un fill, em feia quedar a Montaner i Simon quan se n'anava tothom i, ell en una taula i jo en una altra, començàvem a escriure. Recordo que em preparava uns gots de llet impressionants, carregats de xocolata... Després, vam veure que no era bo de quedar-nos a treballar on havíem passat tantes hores de feina i va ser quan vam decidir d'anar a l'Ateneu. Tots aquells anys estan carregadíssims d'anècdotes, i sobretot, de tendresa per part de Pere Calders¹¹².

Moncada, qui avait reçu une formation exclusivement en castillan, était reconnaissant à Calders pour sa patience au moment de corriger ses textes, car

¹¹⁰ BIOSCA, Mercè, CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.49.

¹¹¹ *Ibid.*, p.49.

¹¹² NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *Serra d'Or* (Sp), 1996, n° 348, p.54.

écrire en catalan lui coûtait beaucoup. Calders relisait tout et lui signalait les fautes de langue. Par ailleurs, Moncada explique que Calders respectait son catalan. Il le stimula même pour qu'il incorporât à la langue écrite les formes propres à sa zone géographique.

L'écrivain de Mequinensa a toujours considéré Pere Calders comme son maître du point de vue de l'écriture, car il lui a inculqué le sens de la rigueur dans cette tâche d'expression. Il fut le lecteur des premiers textes en catalan de Moncada. D'une part, il le conseillait, et, d'autre part, il l'encourageait à suivre sa propre voie. Cependant, Moncada reconnaît que, dans ses premières histoires, l'influence de son maître ne fait pas de doute, mais que, dès son deuxième recueil de contes, il a créé son propre monde littéraire et s'est dégagé de cette influence. Nous relevons ci-dessous deux citations de l'auteur qui définissent sa relation avec Pere Calders et traduisent son respect et son admiration envers ce dernier :

Per a mi, ja ho he dit moltes vegades, era un gran mestre. Un gran mestre des del punt de vista del rigor a l'hora d'escriure. Ell va tenir la paciència de llegir les meves primeres coses en català. El que també és cert és que ell va tenir la delicadesa d'animar-me a seguir el meu propi camí a l'hora d'escriure. És a dir, no va intentar mai fer de mi un deixeble. Ell va veure de seguida que jo tenia el meu propi món i, per tant, la meua pròpia manera d'expressar-me, i ja està. Ara, el que sí que és evident, perquè això és inevitable, és que a les primeres històries, en algunes de les narracions, és claríssima la influència de Calders. A partir de *El cafè de la granota* jo ja tinc el meu propi món i és el que intento explicar¹¹³.

Fins i tot, en algun conte de les *Històries de la mà esquerra*, sobretot en els d'ambient urbà, se'n pot detectar la influència. L'he considerat sempre un mestre de la narració curta, i la seva lliçó, la tinc molt present, no solament com a escriptor sinó també pels consells que m'ha donat¹¹⁴.

¹¹³ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 1^{er} octobre, p.36.

¹¹⁴ RIPOLL, Josep Maria. « Del temps i el riu. Entrevista amb l'autor de *Camí de sirga* », *Lletra de canvi* (Sp), 1988, n° 8, p.38.

Ces propos de Moncada confirment l'influence de Pere Calders sur le style des premiers textes de l'auteur de Mequinensa, où effectivement l'on retrouve de nombreux éléments fantastiques, comme par exemple dans les contes « Jocs de caps » et « Història de dies senars » du recueil *HME*, ainsi que le ton humoristique et la parfaite construction des histoires qui caractérisent les nouvelles de Calders. Cette influence, dont Moncada affirma s'être dégagé, se retrouve de façon plus disséminée dans ses textes ultérieurs où il continue toutefois à développer l'humour et a recours parfois à la tonalité fantastique, notamment dans son premier roman. En outre, il continua à écrire avec la rigueur que lui avait inculquée son maître, tant en ce qui concerne la langue que la structure narrative de ses récits.

I.4. LA VIE DE L'ECRIVAIN A BARCELONE

I.4.1. Vie privée¹¹⁵

En 1982, la mort de son père et les circonstances familiales qui en découlèrent, le firent abandonner la peinture et suspendre la rédaction de son livre *El Café de la Granota*. A ce moment-là, sa mère quitta Mequinensa pour venir s'installer chez son fils à Barcelone où Moncada loua un appartement plus grand dans la rue Torrent de l'Olla, près de la Place du Diamant, pour y vivre

¹¹⁵ Moncada est toujours resté très discret sur sa vie privée, et ne souhaitait pas révéler certains aspects concernant notamment sa vie sentimentale. C'est pourquoi nous avons respecté sa volonté en n'évoquant pas cette dernière.

avec sa mère, sa soeur et son chien Rom qui était pour lui un vrai compagnon. Moncada vécut jusqu'à sa disparition à cette adresse en compagnie de sa mère, âgée à ce jour de près de quatre-vingt dix ans.

Il accordait beaucoup d'importance à la famille qui comptait énormément dans sa vie. Il était en particulier très proche de sa sœur cadette Rosa Maria ; comme elle nous l'a elle-même confié, il existait entre eux une très grande complicité, et ils ne pouvaient pas envisager une journée sans se voir ou se parler. Elle fut sa première lectrice : Jesús Moncada lui demandait toujours son avis sur ce qu'il écrivait, et ne remettait jamais un nouveau livre à son éditeur sans qu'elle n'eût donné son accord.

Moncada consacrait donc beaucoup de temps à sa famille, mais sortait peu. Il menait une vie bien organisée afin de disposer d'un maximum de temps pour écrire. Le soir, il avait l'habitude de sortir se promener avec son chien Rom, puis, après la disparition de ce dernier, avec sa chienne Samba qu'il avait recueillie lors d'un de ses séjours à Mequinensa où, chaque année, il passait une bonne partie de l'été, car la tranquillité de la petite ville lui permettait de se consacrer pleinement à son travail d'écrivain, loin des divers dérangements qui l'interrompaient régulièrement dans la capitale. Sa promenade dans Barcelone tous les soirs était pour lui un rituel ; il en profitait pour explorer les librairies d'occasion, de livres anciens, les bouquinistes comme la librairie « Els 7 peus » de la Travessera de Gràcia. C'était aussi pour lui le moment de parler avec des gens du quartier de Gràcia, de retrouver des amis, pour parfois dîner avec eux.

I.4.2. Vie sociale

Moncada se définissait lui-même comme une personne cordiale, bien qu’il passât parfois pour revêche et insociable, car il ne menait pas ce que l’on appelle une vie « sociale ». Il expliquait cela, d’une part, par le fait qu’il était très indépendant, et, d’autre part, que s’il s’était rendu à toutes les soirées, expositions, présentations de livres, tables rondes auxquelles on l’invitait, et que s’il avait écrit tous les articles qu’on lui demandait, il ne lui serait pas resté de temps pour écrire, ni pour gagner sa vie¹¹⁶. Mais cette réputation ne correspondait pas du tout à la réalité de son caractère : c’était un homme réservé, certes, mais jovial et qui aimait la vie, avait des amis comme le journaliste Xavier Moret, lequel explique que Moncada avait fait le choix de se consacrer entièrement à l’écriture qui était sa priorité :

Pel fet d'escriure poc per als diaris i de no freqüentar gaire sovint els ambients literaris ni els actes oficials, Moncada té una certa fama de personatge esquerp. Val a dir, però, que no es correspon en absolut amb la realitat; el que passa és que Moncada sap quines són les seves prioritats i per això prefereix tancar-se a casa per escriure¹¹⁷.

Excepté lors des publications de nouveaux livres qui impliquaient des présentations à la presse, Moncada refusait la plupart du temps de répondre à des invitations publiques. Toutefois, il se rendait dans les établissements d’enseignement secondaire¹¹⁸ qui l’invitaient, notamment en Aragon, et parfois

¹¹⁶ Cf. Annexe 2.2..

¹¹⁷ MORET, Xavier. *Jesús Moncada*. Barcelona : Associació d’Escriptors en Llengua catalana, 2005, col. “Retrats”, p.47.

¹¹⁸ Jesús Moncada participa au programme « Invitación a la lectura » du Departamento de Educación de la Diputación General de Aragón, en assistant à des entrevues et rencontres avec des élèves du secondaire à Saragosse, Fraga, Caspe et Alcañiz. Il collabore aussi à des conversations dans divers établissements scolaires de l’Aragon catalanophone dans le cadre du « Projecte d’Animació Cultural a les Escoles de la Franja (Escriptors a l’escola) » (pour le détail de ces participations Cf. MORET, Hèctor. « La recepció aragonesa de la obra de Jesús Moncada », *Rolde* (Sp), 2003, n° 105-106, p.65).

même dans certaines universités, parce qu'il aimait parler avec les jeunes gens et pensait que le contact avec l'écrivain pouvait leur donner envie de lire et les inciter à la découverte de la littérature.

Moncada considérait qu'un écrivain devait écrire et non se montrer :

Lo que la gente no suele ver es que para poder publicar libros hay que estar años escribiéndolos¹¹⁹.

C'était pour cela qu'il restait discret et ne fréquentait pas les médias ; il ne se présentait pas non plus à des prix littéraires. D'ailleurs, pendant de nombreuses années, il donna une bonne excuse pour renoncer à la gloire d'être sélectionné par l'Institut de les Lletres Catalanes comme « escriptor del més », c'est-à-dire écrivain du mois ; il disait, en effet, de façon très ironique :

No puc. Haig de passejar el gos¹²⁰.

D'ailleurs, Moncada appartenait à une seule association culturelle, par solidarité, nous confia-t-il : l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana ; il se limitait à payer son adhésion annuelle. Par le passé, au début de sa vie dans la capitale, il fut membre de l'Ateneu¹²¹, cercle d'écrivains qu'il fréquenta aux côtés de Pere Calders, mais pendant peu de temps. Par la suite, il ne s'y rendit plus jamais.

Jusqu'à son décès, Moncada continua à être discret et se montra très peu dans des actes publics. Il était notamment réservé sur ses convictions politiques ; cependant, d'après ses proches, il s'était toujours défini comme une personne de

¹¹⁹ MORET, Xavier. « Mequinenza en la memoria », *El País* (Sp), 1999, n° du 27 septembre, p.2.

¹²⁰ *Ibid.*.

¹²¹ Cf. note 103.

gauche, comme la grande majorité des gens de Mequinensa¹²², mais il ne militait dans aucun parti. Nous avons appris cependant que, dans les années 70, il milita pendant un an environ dans un parti politique, le PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans¹²³), mais il le fit à la demande d'un ami, et son implication réelle fut minime.

Néanmoins, il était capable de s'engager dans la défense d'une cause, comme cela fut le cas pour soutenir les pêcheurs galiciens après la catastrophe pétrolière du « Prestige ». D'après sa sœur¹²⁴, c'était un défenseur de l'écologie ; c'est pourquoi, il donna son soutien au mouvement « Nomai més » en collaborant aux côtés d'autres écrivains en 2003 au livre intitulé *Mai més Nunca más. Els escriptors contra el silenci*¹²⁵. Moncada a collaboré aussi à l'écriture de textes pour un livre-disque intitulé *Bajo Ebro - Baix Ebre* (Zaragoza : PRAMES, 2004), sorti en décembre 2004, qui présente des thèmes de la musique traditionnelle des terres de l'Èbre, ces morceaux étant accompagnés de textes. Si Moncada a fait le choix de cette dernière collaboration¹²⁶, c'est parce qu'il s'agissait d'une revendication culturelle et qu'elle correspondait à son souci de récupération de la mémoire historique.

¹²² La municipalité de Mequinensa n'a jamais eu de représentants d'aucun parti de la droite. Elle a toujours été de gauche.

¹²³ Il s'agissait d'un petit parti catalan, de tendance marxiste et indépendantiste, et qui n'a jamais eu de représentation au Parlement catalan, ni dans aucune municipalité.

¹²⁴ Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005.

¹²⁵ C'est avec un de ses contes de *CDG* (« Els delfins ») qu'il a contribué au livre intitulé *Mai més Nunca más. Els escriptors contra el silenci*. (València : Brosquil Edicions, 2003), œuvre publiée en faveur des pêcheurs galiciens suite à la catastrophe du pétrolier « Le Prestige », à l'initiative de l'écrivain catalan d'origine galicienne Xúlio Ricardo Trigo qui demanda à ses amis leur contribution.

¹²⁶ Moncada a collaboré à ce livre-disque avec le conte « Futbol de ribera » de *CDG*.

I.4.3. Un aperçu des distractions de Jesús Moncada

Même si sa priorité était l'écriture, Jesús Moncada avait des distractions. Il n'était pas sportif : il ne pratiqua que la natation et la navigation, surtout dans sa jeunesse, comme nous l'avons déjà dit. Mais en tant que spectateur, il aimait regarder les matchs de football de l'équipe de Barcelone à la télévision.

Moncada nous a confié que ses passions – l'écriture, la lecture et la peinture – étaient également ses distractions, auxquelles il convient d'ajouter le cinéma et la musique. C'était un grand mélomane¹²⁷ qui possédait une très importante collection de disques, comportant environ trois mille volumes ; il préférait la musique classique, mais il aimait aussi le jazz. Cependant, il ne travaillait jamais en musique ; il se réservait des moments de détente pour l'apprécier.

Voilà donc ses principaux passe-temps, puisque Moncada n'était pas un collectionneur à proprement parler : il nous confia qu'il ne collectionnait aucun objet, car il n'avait pas de place dans sa maison qui était pleine de livres et de tableaux qu'il avait réalisés.

Quant aux voyages, ils furent limités pour Moncada : il allait très peu à l'étranger, semble-t-il avant tout pour des raisons économiques¹²⁸. Il alla

¹²⁷ Nous signalons au passage que ce goût pour la musique classique n'apparaît pas comme un élément autobiographique d'importance dans ses œuvres. Toutefois, nous avons relevé dans le roman *GDE* (pp.156-159) l'existence d'un personnage féminin, la senyora Epifania Colomer, professeur de musique de Dalmau et Cebrià, qui joue du Chopin et du Mozart, et dont le chat se nomme Re Bemol ! Par ailleurs, nous avons observé qu'au début de *CA*, l'auteur utilise l'adjectif « verdià » (p.21) pour qualifier un chien, celui du personnage Crònides, et fait une simple mention de l'œuvre de Verdi, *Otello*. Dans le recueil *HME*, figure une allusion à un morceau de Strauss *El Danubi blau* (p.95), et dans *CDG*, un personnage féminin chante un air d'opéra italien de Rigoletto (p.62). Mais pour Moncada, ces mentions musicales restent purement anecdotiques dans ses livres.

¹²⁸ Cf. Annexe 2.2..

cependant plusieurs fois en France, à Paris notamment, et en Italie, où il put admirer la peinture de la Renaissance qui l'enthousiasmait ; il visita également Berlin et Munich. Mais les lieux qu'il fréquentait le plus étaient la Catalogne et l'Aragon.

Jusque dans son dernier périple, Jesús Moncada est resté fidèle à sa terre, puisque, après son décès survenu le 13 juin 2005 où, à 63 ans, il mourut à Barcelone après plusieurs mois de lutte contre un terrible cancer, ses cendres furent éparpillées, à sa demande, au-dessus des ruines de la maison de son enfance¹²⁹ dans sa ville natale, l'ancienne Mequinensa. En signe d'hommage, la municipalité de Mequinensa décida de le nommer citoyen d'honneur (« fill predilecte ») de la ville lors d'une cérémonie qui eut lieu le 9 septembre 2005 ; ce fut l'occasion d'inaugurer une exposition itinérante sur son œuvre d'écrivain. Dans les mois qui suivirent son décès, de nombreux hommages lui furent rendus par voie de presse notamment de la part d'autres écrivains catalans, ou bien à l'occasion de cérémonies officielles organisées en divers lieux de la Catalogne. Nous avons relevé quelques déclarations de journalistes, critiques ou amis de l'auteur, publiées après sa disparition, qui contribuent au portrait à la fois de l'homme et de l'écrivain :

L'escriptor era un home de costums, disciplinat, passejador i conversador. Fugia del brogit del món literari que, tot i així, el va distingir amb nombrosos guardons¹³⁰.

¹²⁹ Les ruines de la maison natale de l'écrivain qui, comme toutes les demeures de la ville, fut détruite, ne furent pas recouvertes par les eaux du barrage.

¹³⁰ CASTELLS, Ada. « Mor Jesús Moncada », *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.34.

Ens ha deixat massa d'hora, Jesús Moncada, però ens queda la certesa d'una obra sòlida i eficaç, una de les grans creacions de la literatura catalana del segle XX¹³¹.

Fidel a unes idees que no amagava, a una vida privada que defensava tossudament, ferm a tota seducció, la seva vida era agafar la ploma o l'ordinador i capbussar-se en la creació dels seus genials personatges com Honorat del Rom o Carlota de Torres i tants altres que han quedat com a referents de la literatura catalana¹³².

Enfin, pour illustrer sa bonhommie et son sens profond de la tendresse, nous avons relevé une déclaration de sa sœur, Rosa Maria Moncada :

Ell deia que el seu ofici era escriure perquè era el que millor sabia fer, però s'equivocava. El que millor sabia fer era estimar, perquè era el millor fill, el millor germà, el millor veí... Si a cada casa hi hagués hagut un Jesús Moncada, el món hauria estat un paradís¹³³.

Un prix littéraire sera dorénavant consacré à la mémoire de l'écrivain : la « Institució Cultural de la Franja de Ponent » a décidé de créer une récompense qui portera le nom de Jesús Moncada et fera partie des célèbres prix « Jaume I ».

Après avoir succinctement ébauché la vie de l'homme Jesús Moncada, nous allons à présent nous attarder sur les grandes passions de l'écrivain : la lecture, le dessin et l'écriture, qui nous conduiront enfin à nous intéresser au contenu de son œuvre littéraire.

¹³¹ CÒNSUL, Isidor. « Faulkner, García Márquez, Juan Benet, Jesús Moncada », *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.35.

¹³² GUARDIOLA, Carles-Jordi. « La voluntat de perfecció », *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.36.

¹³³ « Les cendres de Jesús Moncada s'escamparan per Mequinensa », *El Punt* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1344603.

CHAPITRE II :

L'ÉCRIVAIN ET SES PASSIONS

II.1. LA PASSION DE MONCADA POUR LA LECTURE

II.1.1. Le jeune Moncada « dévoreur de livres »

Moncada fut toujours un fervent lecteur. L'ambiance de la maison familiale lui permit de développer son goût pour la lecture dès l'enfance. Chez lui, il y avait des livres. Il lisait notamment ceux de la bibliothèque de son père, et, en particulier, certains ouvrages qui n'étaient pas de son âge qu'il consultait en cachette :

Els primers llibres eròtics, els vaig llegir a la biblioteca del meu pare, que en guardava alguns exemplars d'abans de la guerra. Durant el franquisme la censura va ser implacable. Els primers llibres, els vaig llegir d'amagatot. (...) En aquell temps era molt difícil pescar literatura eròtica. Només podies trobar llibres a la biblioteca d'algun familiar. Vaig tenir un amic meu -el seu pare era mestre- que en tenia una bona col·lecció. El seu fill els requisava de la biblioteca i els llegíem a mitges. Recordo que quan era a l'internat a Saragossa, me'n vaig emportar un dels exemplars i vaig sembrar el terror a tot l'internat. S'anaven passant el llibre de llit en llit. (...) Eren els llibertins francesos. Recordo perfectament que era una antologia traduïda al castellà en temps de la República. Hi havia *La senyoreta Safo*, *El porter de la Cartoixa*, ... tots aquests clàssics¹³⁴.

La lecture de la littérature érotique a toujours été une passion pour Moncada qu'il découvrit très tôt, comme nous le montre la citation précédente, et qu'il partagea même avec des camarades de jeunesse. Mais il fit aussi la

¹³⁴ MARESMÀ, Assumpció. « Moncada contraataca », *El Temps* (Sp), 1992, n° 401, p.68-69.

découverte de façon précoce d'un tout autre type de lectures : des livres de politique, plus précisément, d'idéologie républicaine.

En effet, dans son entretien avec A. Maresma¹³⁵, Moncada explique que ses parents lisaient un peu, ce qui représenta pour lui une stimulation certaine à la lecture, et qu'il y avait chez eux quelques tomes datant d'avant la guerre qui s'intitulaient *Los grandes revolucionarios*. Enfant, Moncada dessina des moustaches sur les portraits de ces hommes, et plus grand, il lut ces livres avec beaucoup de ferveur. Adulte, il était conscient de leur influence sur sa formation politique précoce, qui était donc contraire au franquisme, régime sous lequel il grandit¹³⁶.

Chez lui, personne ne l'empêchait de lire, alors qu'à l'époque, la lecture était mal vue par le régime politique en place, et était considérée comme dangereuse, ainsi que nous l'a rappelé notre auteur¹³⁷. Lorsque le jeune Moncada voulait lire, il s'isolait dans la maison familiale, où les recoins pour se cacher ne manquaient pas. Il prenait alors son tas de bandes dessinées, ses livres, et même du papier pour dessiner¹³⁸.

Au cours de sa vie, Moncada eut l'occasion de relire souvent les mêmes livres. Nous allons d'ailleurs donner un aperçu de ses goûts littéraires dans la

¹³⁵ *Ibid.*, p.69.

¹³⁶ Moncada nous a confié que sous le franquisme, l'étude de la religion catholique était obligatoire, et qu'il était catholique « par décret » malgré les convictions républicaines de la famille. Il fut donc baptisé, enfant de chœur comme tous les gens de sa génération, et il suivit les cours de catéchisme ; il fit la communion, et la confirmation. Mais Moncada ne croyait pas en Dieu, et se disait agnostique. Dès qu'il a pu le faire, à l'adolescence, il s'est détaché de la religion. Malgré son respect pour les catholiques sincères dans leur croyance, son œuvre laisse apparaître un discours anticlérical (Conversation téléphonique avec l'intéressée du 06/07/2002).

¹³⁷ Cf. Annexe 1, p.477.

¹³⁸ Cf. Annexe 1, p.483.

suite de ce chapitre. Sa passion précoce pour la lecture permet de mieux comprendre son attrait pour l'écriture.

II.1.2. Les lectures de Moncada

Les goûts littéraires de Moncada étaient très variés, car, dès son enfance, il lut beaucoup. Plus que de préférences pour certains auteurs, Moncada parlait de son goût pour des œuvres déterminées.

A partir des divers éléments d'information trouvés dans la presse, ou communiqués par Moncada, nous avons élaboré une liste des lectures de notre écrivain que nous avons d'abord regroupées selon un critère chronologique de parution. Mais nous avons parallèlement classé ces œuvres selon la nationalité de l'auteur.

L'Odyssée d'Homère (IXème siècle avant J.C.) était un de ses livres préférés¹³⁹ qu'il relut de nombreuses fois. *Le Décameron* (1352) de Boccaccio ainsi que *El Libro de Buen Amor* de l'Arcipreste de Hita font partie de ses lectures du XIVème siècle. Il déclara également qu'il appréciait les grands chroniqueurs catalans, notamment Ramon Muntaner¹⁴⁰. Parmi les ouvrages du XVIème, il trouva délicieux et riche Rabelais dont il appréciait en particulier le

¹³⁹ Ce fut sa dernière lecture avant son décès.

¹⁴⁰ Cf. CID, J.S.. « Jesús Moncada. La memòria de la vila entre els dos rius », *El Món* (Sp), 1988, n° 313, pp.44-47. Certains critiques (Cf. LLAVINA, J.. « L'hereu de Ramon Muntaner », *Avui* (Sp), 1999, n° du 4 novembre, Suplement Cultura, pp.II-III) vont jusqu'à dire que Moncada est l'héritier de ce chroniqueur Ramon Muntaner. Certes, Moncada a souvent choisi la voix de la chronique pour instance narrative dans ses textes, mais il nous semble difficile d'arriver à établir une comparaison entre des écrivains d'époques si éloignées.

Gargantua (1534) qu'il trouvait très amusant ; il lut aussi évidemment Montaigne et Shakespeare pour la même époque.

Mais Moncada était surtout un passionné de littérature du XIX^{ème} siècle. Parmi les écrivains français, il lut des œuvres de Balzac, Flaubert, mais déclara ne pas aimer Stendhal. Il insista souvent sur l'importance pour lui de l'ouvrage italien de Carlo Levi, *El Cristo si è fermato a Eboli* qu'il trouvait extraordinaire. Parmi les auteurs espagnols, il citait Pío Baroja, Leopoldo Alas Clarín pour son roman *La Regenta*, ainsi que Valle-Inclán dont il admirait surtout la maîtrise de la langue. Dans un des courriers¹⁴¹ qu'il nous a adressés, il écrit cependant que ses romans n'ont rien à voir avec les *esperpentos* de cet écrivain. De la littérature russe de cette époque-là, il apprécia en particulier les contes de Tchekhov qui était, pour lui, un extraordinaire conteur. Parmi ses lectures anglaises, il fut enchanté par *L'île au trésor* de Stevenson qui était « un de ses amours de toujours »¹⁴².

En ce qui concerne les ouvrages du XX^{ème} siècle, parmi les livres catalans, Moncada nommait souvent *Bearn* de Llorenç Villalonga. Par ailleurs, il reconnaissait que dans ses premiers contes, surtout ceux de cadre urbain, on pouvait voir une influence de Pere Calders qu'il considérait comme un maître de la nouvelle¹⁴³, et dont il garda toujours à l'esprit les conseils. Les critiques¹⁴⁴ s'accordent effectivement sur le fait que l'influence de Pere Calders est surtout

¹⁴¹ Cf. Annexe 2.2..

¹⁴² RIPOLL, Josep M.. « Del temps i el riu », *op. cit.*, p.38.

¹⁴³ *Ibid.*.

¹⁴⁴ BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona : La Magrana, 1992, p.10.

évidente dans les textes d'ambiance urbaine, en particulier dans « Història de dies senars », « Conte del vell tramviàire », et « L'estremidora confessió de Joe Galaxia ». Mais dans certains textes, l'irruption de l'irréel dans un cadre quotidien ennuyeux est sans doute une des techniques qui rapproche le style de Moncada de celui de Calders ; c'est le cas, notamment, des histoires où les fantômes participent à la vie quotidienne de la ville. Il en est ainsi, par exemple, dans les contes « L'ull esquerre de Tomàs d'Atura »¹⁴⁵, « Revenja per a un difunt »¹⁴⁶ et « Traducció del llatí »¹⁴⁷. La présence d'éléments fantastiques, à travers l'ensemble de son œuvre, nous conduit inévitablement à établir un rapprochement avec la production littéraire de Pere Calders, même si Moncada affirmait s'être détaché de cette influence¹⁴⁸ dès son deuxième livre¹⁴⁹.

Parmi les autres écrivains catalans, il avait lu Josep Pla, Mercè Rodoreda, Sergi Pàmies, Josep Albanell, Maria Barbal, Quim Monzó, mais pas le fameux *Terres de l'Ebre* de Juan Sebastià Arbó, qui, de toute façon, n'a rien à voir avec le monde de ses livres, car Arbó traite de la partie du delta de l'Èbre, un espace très différent du référent de Moncada.

¹⁴⁵ HME, p.104.

¹⁴⁶ HME, p.51.

¹⁴⁷ HME, p.57.

¹⁴⁸ A propos de cette influence, nous renvoyons le lecteur à nos remarques du chapitre I.3.3. de cette première partie de notre travail.

¹⁴⁹ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.54 :

Per a mi va ser una gran sort trobar-me amb Pere Calders, una persona que em va donar unes lliçons de rigor a l'hora d'escriure i de fer servir la llengua que per a mi han estat essencials; una altra cosa és que el món literari de Pere Calders i el meu no tinguin res a veure. A les *Històries de la mà esquerra*, hi ha una influència força clara d'algunes històries de Calders, com era molt normal que passés, i a *El Cafè de la Granota* ja entro de ple al que serà el món de Mequinensa.

Parmi les écrivains sud-américains, l'auteur qui l'attirait le plus est Alejo Carpentier, notamment pour *El Siglo de las Luces*, mais il appréciait beaucoup Juan Rulfo, surtout pour les contes de *El llano en llamas*¹⁵⁰, ainsi que Borges. Par contre, García Márquez ne l'intéressa pas trop. Alors que de nombreux critiques comparent *Camí de sirga* à *Cien años de soledad* et y voient l'influence du Réalisme magique, Moncada affirme que ce n'est pas le cas, et que la seule relation est que le roman recueille les dernières cent années d'une ville, mais que ce nombre correspond à la limite de la mémoire des personnes avec qui l'auteur a parlé¹⁵¹.

En revanche, il était conscient d'avoir été influencé par ses lectures d'œuvres narratives italiennes de Vasco Pratolini, de Bassani, mais surtout de Tomas di Lampedusa. En effet, il reconnaissait¹⁵² que *Il Gattopardo* (1958), roman qui l'enchantait, l'avait certainement influencé au moment d'évoquer un monde disparu dans *Camí de sirga*.

¹⁵⁰A la lecture du livre de contes de Rulfo, nous avons constaté l'existence de points communs avec les textes de Moncada qui mériteraient une étude. En effet, les sujets sont profondément enracinés dans une ambiance populaire : les récits décrivent la réalité quotidienne d'un monde rural (les paysans de Jalisco pour Rulfo, et les *llañeros* et les mineurs de Mequinensa pour Moncada). Le dialogue et le monologue sont les structures narratives dominantes des nouvelles, et le style reste sobre, s'appuyant sur une langue familière, populaire, propre au langage oral des personnages. Nous avons également observé que les deux écrivains proposent une vision critique de la société - la critique des mœurs et des croyances populaires est présente, parfois féroce -, et ils adoptent le ton de l'ironie, et de la satire même parfois, pour traiter le sujet de la religion, et des pouvoirs politiques.

¹⁵¹ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.54 :

Jo crec que aquesta associació ve de la nota preliminar del llibre, en què diu que la novel·la recull els últims cent anys de la vida de Mequinensa (...). (...) els cent anys no és una xifra capriciosa meva: és el límit de la memòria dels pares de les persones amb qui jo havia parlat. I pel que fa al « realisme màgic », al meu llibre no n'hi ha (...).

¹⁵² Cf. TRIGO, Xulio Ricardo. « El món perdut de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.60 : « A mi *Il Gattopardo* és possiblement la novel·la que més m'ha influït a l'hora d'evocar un món desaparegut, un món perdut, però no vaig tenir present cap model. ».

Pour terminer cette liste de lectures, nous citerons Proust qui l'intéressait, mais dont il n'avait pas encore tout lu, Camus et Sartre qu'il considérait comme des penseurs importants, mais qui ne l'intéressaient pas comme romanciers, et enfin un livre grec important pour lui : *Alexis Zorbàs* de Kazantzakis.

Moncada était aussi un lecteur de romans policiers. Un de ses préférés était *Le port des brumes* de Simenon. Il n'aimait pas les romans d'Agatha Christie, mais trouvait intéressants et très amusants ses écrits autobiographiques. Il détestait lire Patricia Higsmitth, mais appréciait beaucoup la plupart des femmes écrivains comme P.D. James. Il se divertissait en lisant Fruttero i Lucentini notamment *La donna della domenica* et *A che punto è la notte*.

Après avoir donné cet aperçu des lectures de notre écrivain catalan, nous devons remarquer que de nombreux livres de littérature qu'il lut ont une relation directe avec des époques historiques. C'est le cas notamment de *Il Gattopardo* dont l'action se situe dans la Sicile de Garibaldi, ou bien de *El Cristo si è fermato a Eboli* qui se déroule à l'époque de Mussolini. Moncada aimait beaucoup l'Histoire. Il se passionnait surtout pour la période napoléonienne. Il nous a expliqué¹⁵³ que c'était en raison du lien de Mequinensa avec Napoléon. En effet, pour les habitants de cette ville, la « Guerra del Francès » est une référence constante dans leur histoire. Mais ce qui le fascinait aussi, c'étaient les changements survenus à cette époque-là. D'un point de vue littéraire, une série d'histoires situées pendant les guerres napoléoniennes l'enchantaient, notamment certains textes de Conan Doyle.

¹⁵³ Cf. Annexe 1, p.485.

Moncada continua durant toute sa vie à lire beaucoup, mais lorsqu'il se trouvait dans la phase de rédaction de ses livres, il lisait beaucoup moins comme pour se défendre des influences, pour ne pas sortir du monde qu'il créait alors¹⁵⁴.

S'il refusait que l'on voie dans ses textes l'influence directe d'autres écrivains, il est certain, en revanche, que ses lectures ont pu influencer son bagage et sa culture littéraires, et il était conscient que cela pouvait se manifester parfois dans ses livres. Cependant, il ne pensait pas avoir subi d'influences au niveau de la technique d'écriture ni de la structure de ses livres¹⁵⁵.

II.2. LE GOÛT DE MONCADA POUR LA PEINTURE ET LE DESSIN

Moncada fut toujours un passionné de peinture. Ses peintres préférés étaient Rembrandt, Goya et Cézanne. Mais ses goûts étaient très variés¹⁵⁶. En effet, il aimait beaucoup les œuvres de la Renaissance italienne, mais il appréciait aussi en particulier les gravures de Picasso, ainsi que les tableaux de Braque et de Van Gogh. Par delà son admiration pour ces artistes, il aimait peindre lui-même. C'est pourquoi nous nous sommes intéressée à cet aspect de sa trajectoire. Cependant, dans les diverses entrevues auxquelles il a répondu, Moncada est toujours resté réservé sur ses goûts picturaux, et n'a jamais parlé des sujets de ses

¹⁵⁴ Cf. Annexe 1, p.485.

¹⁵⁵ Cf. Annexe 1, p.485.

¹⁵⁶ Moncada ne nous donna pas plus de précisions sur cet aspect, malgré notre insistance. En effet, nous avons chargé son ami Hector Moret de lui demander de préciser ses goûts picturaux ; il lui répondit que cela aurait été très compliqué pour lui ; en effet, c'étaient les œuvres elles-mêmes qu'il aimait plus que leur auteur ; et il ne voulait pas entrer dans les détails pour ne pas risquer d'être injuste dans ses appréciations (Courrier d'Hector Moret à l'intéressée du 07/03/2003).

propres tableaux. Ce n'est qu'après sa disparition que le public a pu découvrir cette facette artistique de l'écrivain grâce à quelques expositions organisées en Catalogne pour lui rendre hommage.

II.2.1. Les réalisations picturales de Moncada

Pendant l'année où il travailla comme peintre commercial, Moncada fit de la peinture en série : des batailles navales, des couchers de soleil et des paysages avec des cerfs, comme il le dit lui-même dans un de ses articles¹⁵⁷.

Pour lui, dessiner et peindre étaient des activités qu'il n'a pas eu besoin de découvrir, car elles étaient innées chez lui, de même que l'écriture. Il apprit seul l'essentiel des techniques picturales, particulièrement l'huile, et nous a confié que les cours de dessin du lycée lui semblaient très ennuyeux. Plus tard, lorsqu'il s'installa à Barcelone, il put apprendre la technique de l'eau-forte à l'Escola d'Arts del Llibre.

Lorsqu'il habitait encore Mequinensa, Moncada conciliait ses deux activités favorites : l'écriture et le dessin. Il travaillait dans son studio aménagé dans la maison familiale qui était située près du fleuve Èbre¹⁵⁸ dans l'ancienne ville aujourd'hui détruite.

¹⁵⁷ MONCADA, Jesús. « Petita història d'un jersei gris », *op.cit.*:

(...) després d'un [sic] anys de guanyar-me la vida, com el protagonista d'un dels meus contes pintant en sèrie batalles navals, postes de sol i paisatges amb cèrvols.

Le conte auquel Moncada fait référence ici a pour titre « Història de dies senars » et fait partie du recueil *Històries de la mà esquerra*.

¹⁵⁸ Cf. Annexe 11.

Jusqu'en 1982, parallèlement à ses activités professionnelles, Moncada continua à peindre des toiles dans un but non commercial, suivant son instinct de créateur. Alors que lui-même était toujours resté discret sur ses tableaux¹⁵⁹ auxquels il ne donnait jamais de titre, le public a pu en découvrir quelques-uns après sa disparition, puisque, lors de l'hommage qui lui fut rendu à Mequinensa en septembre 2005, ses amis organisèrent une exposition présentant sa peinture¹⁶⁰. À cette occasion, dans un article du journal *El Heraldo de Aragón*, Antón Castro a souligné le talent du peintre dont les œuvres abstraites sont de styles variés : surréalistes, ou cubistes, voire expressionnistes :

El homenaje a Jesús Moncada se completa con una exposición bibliográfica y fotográfica, y con una sorprendente muestra de pintura en la que se percibe la mano maestra del escritor : pasa por momentos del surrealismo a la manera de Ernst, Lam o Matta, pero también del surrealismo metafísico de De Chirico ; frecuente el expresionismo alemán, con ecos de Otto Dix, o el cubismo¹⁶¹.

Mais son talent de dessinateur se laisse aussi apprécier dans les nombreux dessins¹⁶² au fusain et à la plume qu'il avait abandonnés dans un tiroir de son bureau et que sa sœur cadette a retrouvés après son décès.

Il réalisa également des fresques murales. En effet, il peignit tous les murs du grenier de la maison familiale de l'ancienne Mequinensa. Il n'en reste évidemment plus rien aujourd'hui. Ce détail autobiographique¹⁶³ se retrouve

¹⁵⁹ Il fit quelques expositions individuelles ou collectives, comme nous l'avons déjà signalé (Cf. Chapitre I.2.2. de cette partie de notre travail).

¹⁶⁰ Cf. Annexe 6.

¹⁶¹ CASTRO, Antón. *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 9 septembre [réf. du 12/09/2005]. Disponible sur <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=141419>.

¹⁶² Cf. Annexe 8.

¹⁶³ Cf. Chapitre I.1.2.1. de la deuxième partie de notre travail.

transfiguré dans *Camí de sirga* où le peintre Aleix de Segarra réalise des fresques sur les murs de l'ancien couvent.

Après le décès de son père, en 1982, l'écrivain abandonna la peinture quand il décida de se consacrer pleinement à l'écriture, ne pouvant plus assumer les deux tâches. Cependant, cet abandon ne fut pas total, car, d'une part, comme nous l'avons dit, il continua de dessiner un peu pour ses amis ou pour dédicacer ses livres¹⁶⁴, et d'autre part, son goût de la peinture transparaît dans ses textes de fiction.

II.2.2. Les traces de la peinture dans les textes de Moncada

La passion de l'écrivain pour la peinture représente un élément autobiographique d'importance dans l'ensemble de son œuvre – nous développerons cet aspect dans la deuxième partie de notre étude concernant la fiction –. En effet, elle est présente à deux niveaux. D'une part, le chromatisme joue un grand rôle dans les descriptions, et, d'autre part, la peinture comme art trouve sa place dans la diégèse à travers la présence d'œuvres picturales, et même de personnages peintres.

Le goût pour la peinture a une incidence dans les descriptions, car le fait d'être peintre a donné à l'auteur une sensibilité particulière pour les couleurs, les formes et la lumière. Leur utilisation est très précise : la sensibilité plastique lui permettait de choisir l'essentiel, le détail le plus caractéristique de ce qu'il

¹⁶⁴ Il dédicait souvent ses livres avec des dessins exécutés à la plume qui avaient un lien avec les histoires racontées ; il avait l'habitude de prévoir à l'avance une série de dessins possibles pour chaque livre afin de ne pas être pris complètement au dépourvu lors de ses rencontres avec les lecteurs (Cf. Annexe 4).

évoquait. De plus, Moncada expliquait que son sens du chromatisme venait également du fait que dans sa région la couleur est rare : ce qui domine, c'est la couleur de la terre sèche, l'ocre. La nuance vive n'est pas facile à déceler ; il faut vraiment chercher pour trouver la petite touche colorée. Nous avons retenu de notre entretien avec Moncada une phrase où il évoque la rareté de la couleur dans ces terres :

El color en les terres del secà és com una floreta de romaní : la flor del romaní és tan petita que l'has de buscar per trobar-li aquella espurna de color a la terra¹⁶⁵.

Comme l'a très bien décrit Marta Nadal, le chromatisme du roman *Camí de sirga* est le reflet de ce contraste entre les ocres et les autres teintes de la nature :

El cromatisme de la novel·la, fet dels ocres del secà i de la verdor de l'horta, dels vermellorsos de l'alba i dels capvespres, configura una atmosfera dominada, sobretot, per les boirines del riu i per la pols de l'enrunament¹⁶⁶.

Nous avons pu constater également que les ocres constituent des couleurs prédominantes dans les œuvres picturales réalisées par Moncada.

Par ailleurs, nous avons relevé comme exemple de descriptions colorées deux citations dans un même conte du second recueil (« Gardeu-vos de somiar genives esdentegades ») :

(...) la vall del Cinca, aleshores una llarga pinzellada gris-violeta entre ocres que s'esvanien. (CDG, p.87)

¹⁶⁵ Cf. Annexe 1, p.477.

¹⁶⁶ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.53.

Havent dinat, asseguda enfront dels finestrals del balcó del menjador, que donava a un Èbre hivernal amb aïgues grises, llauts negres i gavines blanques, provà de cosir (...). (CDG, p.87)

Outre la métaphore quelque peu impressionniste de la première citation où la vallée est comparée à un long coup de pinceau s'étalant entre des couleurs qui s'estompent, ces exemples nous permettent de voir la précision et la sobriété du chromatisme choisi, qui caractérisent le style de Moncada dans de nombreuses descriptions où l'adjectivation est minutieuse. L'étude d'autres passages variés de l'œuvre dont nous n'avons pas rendu compte ici permettrait d'illustrer également ces caractéristiques.

Comme nous l'avons annoncé précédemment, la peinture comme art est présente dans la fiction moncadienne à travers certains personnages peintres comme Aleix de Segarra dans *Camí de sirga* et Severiana dans *Estremida memòria*, ainsi que leurs œuvres fictives, tels le portrait de Jaume de Torres, les fresques des murs du couvent de Mequinensa, le triptyque de Severiana. Cette forme de représentation qu'est la peinture permet à l'écrivain d'introduire dans ses textes une vision différente de la réalité, qui vient enrichir l'écriture.

Cet art est également présent dans *Camí de sirga* à travers le tableau *Les Verges Màrtirs* qui avait donné son nom au salon de la maison familiale des Torres i Camps, « el Saló de les Verges Màrtirs », et avait été ramené d'Italie par l'oncle de Carlota de Torres. Cette toile fut enlevée de son emplacement d'origine, et reléguée au grenier¹⁶⁷. Malgré cela, elle traverse tout le roman,

¹⁶⁷ Cf. CDS, pp.15-17.

puisque ce salon est l'un des lieux les plus présents de la diégèse. Elle est ainsi décrite :

La pintura representava un grup de figures femenines rosades i abundoses les quals deixaven clarejar sense cap mena de pudor els seus encants a través d'uns vels finíssims, vaporosos, una pura il·lusió tèxtil. (*CDS*, p.15)

Dans les livres de Moncada, la peinture apparaît comme un complément de l'écriture et une sorte de médiateur de la narration. Sa passion pour le dessin et la peinture explique la nécessité pour l'auteur de faire entrer dans ses fictions cette forme d'expression artistique qui, comme nous essaierons de le montrer à travers l'analyse des œuvres, trouve sa place dans le monde fictionnel moncadien.

II.3. MONCADA, UN CONTEUR D'HISTOIRES PRÉCOCE : NAISSANCE DE SA VOCATION POUR L'ÉCRITURE

II.3.1. Le jeune Moncada, dessinateur d'histoires

Dès son enfance, Jesús Moncada aime raconter des histoires, d'abord oralement, puis par l'image. L'écriture et le dessin furent toujours ses deux passions favorites. Lorsqu'il était enfant, Moncada dessinait beaucoup. Son père devait lui donner du papier d'emballage de la boutique pour qu'il pût crayonner, car il en consommait énormément¹⁶⁸. Après les avoir réalisés, il abandonnait ses

¹⁶⁸ Cf. Annexe 1, p.477.

dessins dans la maison. Ce qui était important pour lui, c'était de les faire et non de les montrer à ses parents ni de les collectionner. Il inventait des histoires et ensuite les illustrait de façon imaginative. Plus que de simples illustrations isolées, il s'agissait d'histoires expliquées de façon graphique ; dessiner était un moyen de raconter. Il avait donc déjà un sens littéraire. Il réalisait en quelque sorte des vignettes qui se suivaient pour constituer un récit. Sa passion pour ce type d'histoires s'explique par le fait que Moncada lisait des bandes dessinées où il retrouvait mêlés image et texte. Il adorait le *T.B.O.* qui était la plus célèbre de l'après-guerre. Il apprécia également *El guerrero del antifaz* et *El Roberto Alcàzar i Pedrín*. Ses dessins étaient donc une façon de reproduire ce genre d'histoires qui unissaient images et écriture :

Jo sempre he estat un narrador nat d'històries. Primer, d'una manera oral, m'encantava explicar històries. Bé, aquesta era una cosa molt normal, que coexistia amb l'afecció per dibuixar i pintar, que eren les dues coses que sempre m'han interessat més. Però, ja vaig guanyar petits premis literaris quan era molt jovenet. Ha estat una cosa que sempre m'ha acompanyat; el que passa és que, per circumstàncies de moltes menes, jo vaig publicar molt tard¹⁶⁹.

II.3.2. Les premiers textes écrits de Moncada et la découverte du catalan comme langue littéraire

L'auteur catalan de la Franja eut toujours un certain don pour écrire des histoires. Ce talent d'écriture fut très tôt récompensé par des petits prix littéraires attribués aux premiers textes du futur écrivain.

¹⁶⁹ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *op. cit.*, p.36.

Le jeune Jesús écrivit dans un premier temps en castillan, vu les circonstances politiques qui ne laissaient aucune place au catalan, idiome natal de l'auteur qui n'eut pas l'opportunité d'apprendre à écrire sa langue maternelle au cours de sa scolarité. Vers l'âge de onze ans, il rédigea un roman qui était un plagiat du livre de Jules Verne *Cinq semaines en ballon*, qui avait été son livre de chevet et l'avait enchanté¹⁷⁰. En effet, son histoire était aussi un voyage en ballon qui ressemblait beaucoup au texte de Jules Verne. De plus, il prit le temps de dessiner lui-même les illustrations des aventures des personnages de son récit qu'il avait écrit sur un cahier d'écolier¹⁷¹, et auquel Moncada ne se rappelait pas avoir donné de titre. Plus tard, à environ quatorze ans, il écrivit en castillan une nouvelle très courte au sujet d'une légende de Mequinensa, celle de « la pedra bonica »¹⁷². Ce texte fut publié en 1954 sous le titre de *La leyenda del engaño* — qui n'était pas celui que Moncada avait choisi — dans la revue *Samprasarana* que publiait annuellement le collège Santo Tomás de Aquino de Saragosse. Un prix lui fut attribué : ce fut son premier prix littéraire. L'auteur se souvenait avec ironie de la récompense qu'on lui décerna à cette occasion : on lui remit un livre de mémoires, *Mi infancia y juventud* de Santiago Ramón y Cajal, prix Nobel de Médecine en 1906, ouvrage qui, d'après Moncada, était peu stimulant pour les

¹⁷⁰ Jesús Moncada a déclaré que lire Jules Verne était pour lui un plaisir, mais aussi l'occasion de s'instruire ; il préférait ses livres d'aventure à la science fiction (Cf. MELUS, Eva. « Jesús Moncada », *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Llibres p.7).

¹⁷¹ L'écrivain nous a avoué avoir perdu l'original de ce récit.

¹⁷² Cf. Annexe 1, p.483.

vocations littéraires¹⁷³. L'adolescent écrivit également des poèmes, et des entrevues avec les derniers *calafats*¹⁷⁴ et *llaiters* de sa ville.

Quand il commença à écrire de façon plus sérieuse, Moncada se rendit compte que le castillan ne le mènerait à rien car, même s'il dominait cette langue, elle ne répondait pas à ce qu'il voulait exprimer¹⁷⁵. Selon ses propres dires, il n'aurait pas continué à écrire en castillan, car il lui manquait l'intimité de sa langue maternelle, le catalan :

(...) a l'hora d'escriure, les coses en castellà a mi no em sonaven, no em deien res. Sempre tenia la sensació - que a més corresponia a la realitat - que estava utilitzant una llengua que no era la meva. Tenia l'experiència dels anys d'estudiant a Saragossa, però jo vaig mamar el català al poble, a la família¹⁷⁶.

La découverte du catalan comme langue d'écriture fut déterminante dans l'accomplissement de sa vocation d'écrivain. En effet, il raconte qu'un jour, dans une librairie de Lérida, il trouva une traduction catalane des poèmes de Paul Valéry. Or, jusque là il ignorait que sa langue maternelle, le catalan, pouvait être utilisée comme langue d'écriture, car, dans le contexte franquiste, tout était fait pour dévaloriser cet idiome :

(...) ignorava que allò que jo parlava fos una llengua que es pogués utilitzar a l'hora d'escriure. I d'això el franquisme ja es preocupava que no ho arribéssim a saber¹⁷⁷.

Grâce à Edmon Vallès, il fut convaincu que sa langue maternelle n'était pas celle qu'on voulait leur faire croire, c'est-à-dire une langue inférieure appelée

¹⁷³ Cf. Annexe 2.1.

¹⁷⁴ Le mot « calafat » désigne en catalan le charpentier de marine ; ici il s'agit des menuisiers qui avaient pour tâche de réparer les *llaüts*, ou parfois d'en construire de neufs.

¹⁷⁵ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.6.

¹⁷⁶ PAIROLI, Miquel. « El mite de l'Ebre », *Punt Diari* (Sp), 1989, n° du 26 novembre, p.16.

¹⁷⁷ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

« chapurreado »¹⁷⁸ par certains maîtres castillans à l'école, mais, bien au contraire, une langue littéraire aussi ancienne que les autres langues romanes¹⁷⁹. Edmon Vallès, qui vivait depuis plusieurs années à Barcelone, lui envoya des traductions catalanes d'œuvres de Kazantzakis, Camus, Orwell, Joyce, Graham Greene, Carlo Levi, parmi d'autres ouvrages qui étaient alors publiées dans la collection Isard par la maison d'édition Vergara, où travaillait Edmon Vallès à l'époque. Pour Moncada, ces lectures furent déterminantes dans sa prise de conscience que le catalan était une langue qu'il pouvait utiliser pour écrire :

Per a mi allò ja és definitiu. És el descobriment que allò que jo parlo és una llengua literària i que la puc fer servir com a eina per escriure¹⁸⁰.

Ce fut donc ce qu'il fit : il opta pour écrire en catalan, sa langue maternelle, et tous ses textes publiés le furent dans cette langue. Bien qu'il fût capable d'écrire en castillan, il préférait s'exprimer dans sa propre langue, car son monde littéraire était inspiré de réalités qu'il avait toujours désignées en catalan depuis tout jeune :

(...) perquè els personatges, els vaixells i les eines de navegar, les experiències que constitueixen el meu món literari, sempre han estat al meu cap en català i em resultaria molt difícil de creure si els transmetés en qualsevol altra llengua¹⁸¹.

¹⁷⁸ Les écrivains de la Franja, et Moncada en particulier, utilisent pour ce terme d'autres graphies, comme « chapurrado ».

¹⁷⁹ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.48 :

(...) la meua llengua materna no era el que ens volien fer creure. Aquell suposat « chapurrado » [sic], com solien anomenar-lo despectivament alguns dels nostres mestres castellans, era una llengua amb tota una tradició literària tan antiga com la de les altres llengües romàniques.

¹⁸⁰ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.6.

¹⁸¹ CASTRO, Anton. « Sólo soy un contador de historias », *El Día de Aragón* (Sp), 1989, n° du 22 octobre, pp.12-13.

L'écrivain eut l'occasion en 2004, lors du programme télévisé culturel « Alexandria »¹⁸², de s'exprimer sur la négation de la reconnaissance du dialecte de la Franja comme une des modalités de la langue catalane, et de raconter que, lorsqu'il vint à Barcelone, il se rendit compte qu'il parlait une langue commune à tous les Pays Catalans.

La transition est donc aisée, puisque parler du choix du catalan comme langue d'écriture nous conduit naturellement à envisager la présentation de l'œuvre de l'écrivain.

¹⁸² Cf. « Màrius Serra conversa amb Jesús Moncada », *Tvcatalunya* [en ligne], 2004, n° du 24/02/2004. [réf. du 23/01/2005]. Disponible sur : <http://ww.tvcatalunya.com/ptvcatalunya/tvcItem.jsp?idint=140812815&item=actual...>

CHAPITRE III :

L'ŒUVRE DE JESÚS MONCADA

Avant d'entamer l'étude proprement dite des romans et des contes de notre corpus, nous avons pensé qu'une réflexion sur sa conception du travail de l'écrivain aiderait à mieux appréhender l'œuvre de celui qui est aujourd'hui unanimement considéré comme l'un des auteurs les plus importants de la littérature catalane de la démocratie. Par conséquent, il nous a paru opportun d'envisager ensuite la réception de ses œuvres et de situer Jesús Moncada dans le contexte de la littérature catalane contemporaine en nous appuyant sur les points de vue des critiques, mais également sur le sien.

III.1. JESÚS MONCADA ET SA CONCEPTION DE L'ÉCRITURE

III.1.1. La rigueur et le travail, maîtres-mots dans la méthode d'écriture de Moncada

Si l'on compare Moncada à d'autres écrivains contemporains, on se rend compte qu'il n'était pas un auteur prolifique, et qu'il avait besoin de temps pour mener une œuvre à son terme. Il travaillait lentement, et il en était bien conscient :

Jo sóc un escriptor que treballa lentament, que em costa de deixar anar un llibre i que, per tant, no sóc un escriptor prolífic¹⁸³.

Pour lui, l'écriture n'était pas une tâche aisée, mais il se disait tenace, et il n'était jamais pressé de terminer un livre ; l'argument économique n'était pas un motif qui le poussait à publier une œuvre rapidement :

Escrivure no és fàcil, ell n'és ben conscient, però es declara un escriptor tenaç, sense presses, convençut que l'ofici s'ha de fer bé i no mogut per afanys mercantilistes¹⁸⁴.

Au moment d'écrire, Moncada était très méticuleux. Il écrivait donc pendant de longues heures afin de perfectionner toujours davantage sa rédaction. Cette rigueur dans l'écriture lui avait été inculquée par son maître Pere Calders. Il le déclara d'ailleurs dans une entrevue :

Per a mi va ser una gran sort trobar-me amb Pere Calders, una persona que em va donar unes lliçons de rigor a l'hora d'escriure i de fer servir la llengua que per a mi han estat essencials (...) ¹⁸⁵.

Il ne croyait donc pas en la seule inspiration, mais au travail¹⁸⁶ constant de chaque jour. Il avouait que le processus de création n'était pas facile et que cela lui demandait beaucoup d'heures d'élaboration. « (...) jo treballo molt els meus originals »¹⁸⁷, affirma-t-il à Xavier Moret. Lorsqu'il commençait un livre, il travaillait tous les jours à son écriture et il n'y avait alors pour lui quasiment aucun jour de repos :

¹⁸³ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *Regió 7* (Sp), n° du 1^{er} octobre, Cultures, p.37.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.36.

¹⁸⁵ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.54.

¹⁸⁶ Nous utilisons le mot « travail », ou le verbe « travailler », non pas dans le sens de profession, mais avec la signification que lui donnait Moncada de labeur, d'élaboration, d'amélioration de l'écriture ; il travaillait ses textes comme une matière, pour leur donner la meilleure forme possible.

¹⁸⁷ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

Escric moltíssimes hores. Per a mi, no hi ha dies festius ni vacances quan estic embrancat en un llibre; tots són feiners. Repeteixo una cosa tantes vegades com calgui abans de donar-la per bona. De *Camí de sirga*, vaig fer-ne sis redaccions. Quan vaig acabar *La galeria de les estàtues*, vaig esquinçar més de quatre mil fulls¹⁸⁸.

Nous reproduisons ci-dessous un extrait d'une entrevue où l'écrivain définit sa conception de la création littéraire et sa façon de travailler :

-Creus en la inspiració ?

-No. No sé qui ho va dir, però em sembla molt encertat : una obra literària és un 1% d'inspiració i un 99% de transpiració.

-Això vol dir que s'han de viure els personatges ?

-Vol dir que s'ha de treballar molt, viure els personatges, trencar moltes pàgines, ... d'*Estremida memòria*, quan vaig acabar, en vaig trencar 13 redaccions. El meu sistema de treball és aconseguir una primera redacció, passar-la a l'ordinador i imprimir-la, i aleshores començo a escriure i de tot allò no en queda res, ho passo a l'ordinador, torno a imprimir-ho, ... és el que deien els llatins, *ad nauseam* (fins a la nàusea) ; això és de transpiració de la feina i durant aquest procés, passa allò que t'explicava al principi : personatges que et pensaves que serien molt interessants perden entitat i surten de la novel·la i algun personatge petitó a la primeria es fa lloc i no hi ha manera de treure'l¹⁸⁹.

Ses textes sont le résultat d'un long processus de rédactions et de corrections qui se sont succédé. L'inspiration ne représentait pour Moncada qu'une infime partie de la création littéraire qui était donc pour l'essentiel de la « transpiration », pour reprendre le terme utilisé par l'auteur. Écrire, c'était en fait réécrire, comme le dit Mercè Biosca, lorsqu'elle définit la méthode d'écriture de Moncada :

Escriure, reescriure, retocar i retocar fins a trobar el mot, la frase, el ritme i la veu narrativa més adients. Aquest és el procés que segueix i que l'ha consagrat com un dels millors escriptors catalans contemporanis¹⁹⁰.

¹⁸⁸ BIOSCA, Mercè, CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », in *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida: Ajuntament, 1992, p.50.

¹⁸⁹ PAMIES, Iolanda. « Moncada : 'Preparo la meva primera novel·la ambientada a Barcelona' », *L'Independent de Gràcia* (Sp), 2001, n° de mars 2001, p.16.

¹⁹⁰ BIOSCA, Mercè. « Jesús Moncada. La història i l'orfebre », *URC* (Sp), 2001, n° 16, p.60.

L'écrivain ne menait jamais deux chantiers en parallèle ; il organisait par conséquent ses journées de façon très rigoureuse. Il consacrait quatre à cinq heures à l'écriture tous les matins. Lorsqu'il avait une traduction à réaliser, il y travaillait l'après-midi car, comme nous l'avons déjà évoqué, cette activité fut pendant très longtemps son véritable gagne-pain.

Moncada aurait souhaité pouvoir écrire dans le silence, mais il habitait une rue très bruyante. Il travaillait dans un bureau rempli de livres et de disques. Il utilisait l'ordinateur comme matériel de rédaction. Les premières années, il commença à écrire au stylo à plume ; ensuite, il se mit à la machine à écrire car son père lui en fit cadeau d'une. Et enfin, il adopta l'ordinateur qui représentait pour lui un bon outil pour réaliser ses traductions de façon plus rapide. Cependant, lorsqu'il écrivait, l'écran représentait une gêne ; c'est pourquoi il tapait sur le clavier une première version rapide de ce qu'il voulait écrire. Ensuite, il l'imprimait et la modifiait au stylo. C'était à ce moment-là, disait-il, qu'il écrivait vraiment. Lorsqu'il avait terminé sa correction, il la rédigeait sur l'ordinateur, l'imprimait et la retouchait à la main. Il réalisait ce processus le nombre de fois nécessaire à ses yeux avant d'obtenir le texte définitif¹⁹¹. Mais il nous a confié qu'il ne gardait pas tous ses brouillons qui représentaient un énorme volume de papier : il fit notamment six rédactions de *Camí de sirga* et treize pour *Estremida memòria*.

¹⁹¹ Nous reproduisons en Annexes quelques pages de brouillons de tapuscrits qui témoignent des multiples corrections successives apportées par l'écrivain (Cf. Annexe 9).

Lorsque ses livres étaient publiés, il n'aimait pas les relire, et le faisait le moins possible, car il trouvait toujours des éléments qui lui déplaisaient, des défauts, et il avait la tentation d'opérer des changements. Il croyait qu'il était toujours possible d'améliorer les textes. Il était en effet très perfectionniste.

Mais comme il était conscient de beaucoup travailler sur ses originaux¹⁹², il considérait qu'une fois qu'il les avait remis pour qu'ils fussent édités, il n'avait plus à les retoucher. La question de la révision se posa lors de l'édition du recueil de contes¹⁹³ qui regroupe toutes ses nouvelles écrites depuis le début de sa carrière. Moncada ne modifia pas du tout le contenu des récits. Il ne fit que corriger les erreurs qu'il y avait dans les éditions individuelles, c'est-à-dire la ponctuation erronée et les erreurs de frappe. Cependant, Moncada était conscient du fait que s'il avait écrit alors les mêmes histoires, il ne les aurait pas présentées de la même manière, ou bien il aurait utilisé un autre registre linguistique ; mais il considérait que l'auteur de ces textes-là, c'était le Jesús Moncada de cette époque-là¹⁹⁴. La révision des œuvres publiées ne faisait donc pas partie de sa conception de l'écriture ni de ses préoccupations, comme c'est le cas pour certains écrivains.

¹⁹² MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op.cit.*, p.5.

¹⁹³ MONCADA, Jesús. *Contes*. Barcelona : La Magrana, 2001.

¹⁹⁴ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *op. cit.*, p.5.

III.1.2. La « magie d'écrire »

Écrire était pour Moncada un besoin ; il disait être une sorte d'éponge pleine d'histoires potentielles :

- Escriure és, en el teu cas, una necessitat?
 - Sí. Sóc una mena d'esponja amarada d'històries en potència, que absorbeixo sovint sense adonar-me'n. Quan una d'elles, misteriosament, germina, arriba a fer-se obsessiva i me n'he de deslliurar : l'única manera d'aconseguir-ho és escriure-la. El procés, però, com t'he explicat, pot durar anys...¹⁹⁵

Quand il écrivait ses histoires, Moncada vivait avec ses personnages ; c'était pour lui une expérience fascinante qui correspondait à ce qu'il appelait « la magie d'écrire » :

Viure - perquè hi vius - amb tots ells és una experiència misteriosa, fascinant, impagable: la màgia d'escriure. Per això, quan acabo un llibre, em sento buit, sec, trist, esmaperdut i, per sortir del marasme... no tinc més remei que començar-ne un altre¹⁹⁶.

Quand il terminait un livre, il ressentait un vide, et le besoin de commencer le plus tôt possible à créer une nouvelle histoire:

Jo el que puc dir és que a mi el que m'interessa com a escriptor és explicar una història, i explicar-la tan bé com puc. (...) Per a mi, la tècnica literària i la manera de narrar estan en funció d'una història. Hi ha d'haver contingut, i sobretot aquest contingut per a mi ha de ser una història que comenci interessant-me a mi. Les històries que jo explico, tant en *Camí de sirga* com a *La galeria de les estàtues* o a *Estremida memòria*, són històries que a mi m'impacten, i aleshores, doncs, procuro transmetre tot això per mitjà de la meua manera d'escriure. A més a més, sempre he pensat que cada història té la seva manera específica de ser contada¹⁹⁷.

Cette citation nous permet de comprendre que, selon l'écrivain, chaque histoire revêt des caractéristiques particulières qui déterminent la façon spécifique de la raconter, ce qui explique qu'il utilisait des techniques narratives

¹⁹⁵ BIOSCA, Mercè. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.50.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.51.

¹⁹⁷ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *op. cit.*, p.36.

différentes à chaque fois. Moncada était conscient que son style avait évolué au fil des œuvres ; il expliquait cette différence par le fait que son écriture s'adaptait au sujet de chaque texte :

- (...) l'altre dia que vaig rellegir *Camí de sirga* vaig veure que era estilísticament molt diferent del que he fet en aquesta darrera novel·la.

-I què hi ha de diferent entre aquell estil i el d'ara?

-Trobo que, per exemple, en aquest cas els períodes són més curts. Després, que hi ha una nova manera d'integrar els diàlegs dins el pensament dels personatges. Aquests elements són la prova d'una evolució. Vaja, és d'aquests que en tinc consciència. L'estil és construït en funció de la història que vas explicant. Cada història requereix un tractament específic. Potser en els altres llibres l'estil era més barroch perquè el tema s'ho portava. I, pel que fa a l'estructura, aquesta crec que t'és més estructures de novel·la, cosa ja evident a *La galeria de les estàtues*¹⁹⁸.

Moncada insistait sur la nécessité d'adapter le style à chaque récit ; c'était pour cela qu'il refusait toute norme littéraire :

Puc dir, també, que el meu estil és com ha de ser en cada narració : no m'adapto a cap tipus de norma literària, perquè cada narració exigeix l'estil que li correspongui¹⁹⁹.

Malgré la spécificité de chaque texte, Moncada procédait toujours de la même façon au moment de commencer une nouvelle rédaction. En effet, avant d'écrire un roman, il ébauchait un scénario préalable : il rédigeait un projet d'écriture. Ensuite il écrivait, et il faisait des variations par rapport au projet initial en faisant avancer l'action et les personnages. Il nous a confié cependant que c'étaient eux²⁰⁰ qui finissaient par conduire l'écrivain²⁰¹. Quant à la structure

¹⁹⁸ BONADA, Lluís. « Jesús Moncada, escriptor : 'No sóc el cronista de Mequinensa.' », *El Temps* (Sp), 1997, n° 663, p.40.

¹⁹⁹ PI DE CABANYES. « Jesús Moncada, XVI premi Santamaria », *Serra d'Or* (Sp), 1971, n° de juillet, p.44.

²⁰⁰ Nous avons appris que Moncada ne créait pas de fiches par personnage, ce qui peut expliquer les quelques incohérences dans l'anthroponymie que l'on peut trouver dans son œuvre. L'écrivain apporta certaines corrections à ce niveau dans les rééditions de ses livres. Cela nous confirme ce qu'il avouait, c'est-à-dire qu'il se laissait emporter par la galerie de personnages qu'il avait lui-même créés, et qui finissaient par le mener et le perdre quelque peu.

²⁰¹ Cf Annexe 1, p.486.

des romans, elle évoluait aussi au fur et à mesure des besoins de la rédaction, et variait par rapport au projet de départ.

Pour terminer sur ce point, nous retiendrons que, pour Moncada, la littérature occupait une place exclusive dans sa vie. Nous avons déjà dit qu'il refusait de collaborer à la presse, et il finit par renoncer aussi à la traduction qui était pourtant son gagne-pain ; il prit cette décision en 2004, dans les derniers mois de rédaction de son ultime roman resté inachevé, comme l'affirme Jordi Capdevila :

L'escriptor va dir també que en aquesta nova etapa es dedicarà a la creació i abandonarà la traducció, que només feia « per comprar temps per crear »²⁰².

Comme il nous l'a souvent répété, il ne voulait pas se disperser²⁰³ afin de se consacrer le mieux possible à l'écriture. Pour lui, la vie se confondait avec cette dernière et il ne pouvait pas concevoir de vivre sans écrire.

III.2. LA RÉCEPTION DES ŒUVRES DE MONCADA : UNE PROJECTION INTERNATIONALE

L'excellent accueil réservé aux romans et aux recueils de contes de l'auteur par le public lecteur catalan, ainsi que l'attention permanente et

²⁰² CAPDEVILA, Jordi. « Jesús Moncada aplega els seus dotze articles de premsa », *Avui* [en ligne], 2004, n° du 4 mars [réf. du 26/03/2004]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/04/mar/04/4802>.

²⁰³ S'il est vrai que Moncada évitait de se disperser, et apparaissait comme un écrivain discret et peu médiatique malgré le fait qu'il était un des grands noms de la littérature catalane de la démocratie, il faut toutefois nuancer ce portrait car, de façon occasionnelle, il contribua, aux côtés d'autres écrivains, à des livres collectifs, mais toujours avec des textes déjà édités, comme nous l'avons remarqué précédemment (Cf. Chapitre I.4.2. de cette partie de notre travail).

croissante de la critique spécialisée pendant ces vingt-cinq dernières années, témoignent du fait que Moncada est considéré comme un des plus remarquables écrivains catalans de la fin du XXe siècle.

Une multiplicité de comptes rendus et de critiques sur ses œuvres, d'une part, et nombre d'entrevues de l'auteur, d'autre part, ont été publiés dans la presse écrite, ou dans des revues spécialisées²⁰⁴. Quant aux articles de recherche littéraire de type universitaire, ou d'interprétation des textes, analysant des aspects partiels de l'œuvre, ils sont encore peu nombreux aujourd'hui, et cela sans doute en raison du fait que cette dernière est récente à l'échelle de l'histoire littéraire.

Ce qui vient confirmer la valeur de cette œuvre, c'est la diffusion, à travers la traduction et l'accueil par la critique et les lecteurs, qu'elle a atteint au-delà des frontières linguistiques et culturelles de la société catalane. Deux critiques littéraires catalans, Mercè Biosca et Hèctor Moret, se sont intéressés de près à cet aspect de la réception de l'œuvre de notre écrivain à l'occasion du Premier Colloque Européen d'Etudes catalanes de 2002. Leur communication²⁰⁵ consistait, en effet, en une description précise de la projection de l'œuvre de Moncada au-delà du domaine culturel catalan propre à ce dernier. Ce travail de recherche nous a permis de renseigner une bonne partie de notre bibliographie qui rend compte de cette diffusion internationale de l'œuvre, en proposant

²⁰⁴ La bibliographie que nous avons constituée essaie de rendre compte de l'abondance et de la diversité d'articles publiés au sujet de Jesús Moncada et de son œuvre.

²⁰⁵ BIOSCA, Mercè. MORET, Hèctor. « La projecció i la recepció exteriors de l'obra de Jesús Moncada » in CAMPS, Christian, ARNAU, Pilar (présenté par). *La literatura catalana de la democràcia : Actes del 1er Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans* (Montpellier, 3-5 d'octubre de 2002). Montpellier : Association Française des Catalanistes, Publications de l'Université Montpellier III, 2004, vol.1, pp.179-194.

notamment un aperçu des traductions des divers textes de l'auteur, lesquelles témoignent de l'intérêt porté à ce dernier au-delà des frontières de la Catalogne ; il est d'ailleurs aujourd'hui l'écrivain catalan le plus traduit après Mercè Rodoreda avec une vingtaine de langues de traduction.

Si, par ailleurs, l'on considère le grand nombre de prix obtenus en Catalogne par les œuvres de Moncada, il s'agit, bien entendu, d'un indicateur essentiel de leur valeur littéraire.

Dès 1970, le jeune écrivain obtint le prix « Brugués » de la ville de Gavà pour son conte « La lluna, la pruna ». L'année suivante, en 1971, le recueil *Històries de la mà esquerra* reçut le prix « Joan Santamaria » et fut publié pour la première fois en 1973 dans la plus grande discrétion à tel point que Moncada lui-même n'était pas au courant²⁰⁶. Sept ans plus tard, en 1980, les contes regroupés sous le titre *Narracions de l'Ebre* reçurent le prix « Jacme March » de la ville de Gavà. À ces premiers récits primés furent ajoutés des écrits postérieurs pour constituer le premier volume édité en 1981 *Històries de la mà esquerra i altres narracions*. En 1985, fut publié le second, *El Cafè de la Granota*. Ces deux recueils eurent un bon accueil dans le monde littéraire catalan, et quelques-uns des contes furent traduits en russe et en hongrois ; ces deux traductions sont significatives de la valeur littéraire de ces textes alors même que l'auteur n'en était qu'à ses débuts. À partir de 1993, les deux livres furent traduits en castillan

²⁰⁶ Ce fut son ami Edmon Vallès qui le lui annonça car il avait découvert la nouvelle dans une note de presse. Moncada prit alors contact avec le responsable de l'édition et put ainsi voir les épreuves avant l'impression. Ce livre, édité par la Penya Joan Santamaria à Barcelone en 1973, recueillait en même temps que les contes de Moncada, les textes des finalistes du prix « Joan Santamaria » : *Hola, Tom* de Josep Vallverdú et *El cavall no és de cartó* de Jaume Melendres.

et édités à Saragosse, la capitale de l'Aragon. La presse aragonaise et espagnole en général se fit l'écho de ces publications, d'où le nombre important de comptes rendus qui figurent dans notre bibliographie.

Quant au premier roman *Camí de sirga* paru en 1988, il a connu une large diffusion avec une trentaine d'éditions en catalan. La traduction en castillan ne se fit guère attendre : elle parut dès 1989. Ce livre fut reconnu unanimement par la critique comme une des meilleures œuvres narratives de la littérature catalane de la démocratie. Pour illustrer cet avis général, nous avons relevé quelques opinions publiées dans la presse qui qualifient ce roman d'œuvre maîtresse de la littérature catalane contemporaine :

Una novel·la, finalment, que, a mesura que el lector hi navega intueix que es troba davant d'una obra magistral, de les que fan història i per tant entre les deu o dotze millors publicacions els darrers quaranta anys²⁰⁷.

(...) los miembros del jurado elogiaron de forma especial la obra de Jesús Moncada, *Camí de sirga*. Al autor se lo definió como el mejor de toda la literatura catalana de los últimos 20 años²⁰⁸.

L'any 1988, la novel·la *Camí de sirga* va aconseguir un èxit tan espectacular de crítica i de públic que el seu autor, Jesús Moncada, es convertí de cop i volta en un dels màxims valors literaris del país²⁰⁹.

David Castillo, à l'occasion d'un article publié dans la revue littéraire *Lletra de canvi*, fit un bel éloge du premier roman de Moncada et en donna avec précision et justesse, les caractéristiques essentielles :

²⁰⁷ CÒNSUL, Isidor. « *Camí de sirga*, una novel·la esplèndida », *Avui* (Sp), 1988, n° du 17 avril, Cultura p.51.

²⁰⁸ CASTILLA, Elena. « Pere Gimferrer, Jesús Moncada y Jiménez Lozano, entre los galardonados con el Premio de la Crítica. », *El País* (Sp), 1989, n° du 9 avril, La Cultura p.26.

²⁰⁹ RIPOLL, Josep M.. « Jesús Moncada : *La galeria de les estàtues* », *Serra d'Or* (Sp), 1992, n° 391-392, p.66.

La història de la nova narrativa catalana l'hauríem de situar als primers mesos del 1988, amb l'aparició de la novel·la de Jesús Moncada, *Camí de sirga*. Treballador precís de la paraula, fabulador ambiciós i profundament culte, aquesta primera obra d'extensió de Moncada és un exercici de síntesi entre la nostàlgia de la desaparició d'un món real i, a la vegada, la creació d'un món literari. Aquesta substitució mostra el poder de la ficció. El sentit de l'humor, la finíssima ironia i els referents literaris són altres components de la novel·la²¹⁰.

De l'avis de Joan Orja, il s'agit d'une « œuvre ambitieuse et singulière », d'un « roman 'de toujours' » :

La diada de Sant Jordi de 1988 va ser la del triomf esclatant de la primera novel·la de Jesús Moncada (Mequinensa, 1941): *Camí de sirga*, una obra ambiciosa i singular però alhora una novel·la « de sempre » sobre l'odi i l'amor, l'enveja i el poder i la petita història i la gent que la fa²¹¹.

Camí de sirga dépeint le quotidien des habitants du village de Mequinensa qui vivait au rythme de la navigation des *llaüts* sillonnant l'Èbre. Ce roman raconte la disparition de Mequinensa, bourg qui fut le centre d'un important bassin minier et d'un intense trafic fluvial de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 60. La narration n'est pas linéaire : elle se construit à partir d'une série de souvenirs fragmentaires de la population de ce lieu. Cette œuvre, habile reconstruction d'une mémoire collective récupérée, constitue donc l'évocation littéraire d'un monde perdu : celui de l'ancienne localité de Mequinensa qui fut engloutie en 1971 sous les eaux d'un barrage dont la construction sur l'Èbre commença en 1957.

²¹⁰ CASTILLO, David. « Els últims dels mohicans? », *Lletra de canvi* (Sp), 1996, n° 40, p.5.

²¹¹ ORJA, Joan. *Fahrenheit 212 : una aproximació a la literatura catalana actual*. Barcelona : La Magrana, 1989, p.110.

Ce livre cumula les prix littéraires dont la liste²¹² est longue. C'est par ailleurs une œuvre traduite dans une quinzaine de langues²¹³ à ce jour, dont le slovène, le hongrois et l'aragonais. Le traducteur suédois du livre Kjell Johanson, observateur de l'Académie Nobel pour les pays hispaniques, très intéressé par la littérature catalane, alla jusqu'à déclarer, à l'occasion d'une entrevue²¹⁴ avec Margarita Rivière publiée en 1995 dans *La Vanguardia*, qu'en traduisant Moncada, il avait découvert un sérieux candidat au Prix Nobel.

Le deuxième roman *La galeria de les estàtues* fut édité en 1992 par La Magrana. Avec 452 pages, Moncada choisit une nouvelle fois d'offrir au lecteur un livre très travaillé, à la structure complexe. Il fut accueilli avec enthousiasme et traduit rapidement en castillan en 1993. En 1997, fut éditée la traduction allemande, ce qui conduira Moncada à se rendre à Munich en 1999 pour répondre à l'invitation de l'éditeur allemand qui le convia à assister à la Semaine des Lettres. Cette histoire s'articule autour de deux cadres géographiques et deux axes chronologiques. L'action se passe à cheval entre deux lieux : Torrelloba, ville imaginaire, capitale de province, et Mequinensa, bourg d'origine du jeune protagoniste Dalmau Campells à travers les yeux duquel le narrateur nous livre le portrait d'une société dominée par l'Église et le corps militaire, et marquée par la Guerre Civile. D'ailleurs, de nombreux *flash-back* qui naissent des souvenirs des

²¹² Prix « Joan Crexells » en 1988, Prix « Ciutat de Barcelona » en 1988, Prix « Lletres » de la Fundació Amics de les Arts i les lletres de Sabadell en 1988, Prix « Crítica Serra d'Or » en 1989, Prix « Nacional de la Crítica en narrativa en catalán » en avril 1989 (prix qui est attribué chaque année depuis 1956). Finaliste du Prix « Nacional de Literatura » en 1990.

²¹³ Nous renvoyons à notre bibliographie pour la liste des traductions de *CDS* ainsi que pour celles des autres textes de l'auteur.

²¹⁴ RIVIERE, Margarita. « Para ganar el Nobel, mejor no ir a Estocolmo », *La Vanguardia* (Sp), 1995, n° du 5 décembre, p.68.

personnages nous ramènent dans les années 30 et 40. Le montage met en relation des espaces, des moments et des faits différents. En effet, l'action principale se déroule pendant les années 50 : elle commence au moment de la révolte qui se produisit alors dans la colonie africaine d'Ifni le 27 novembre 1957. L'enchaînement des faits qui naissent des répercussions de l'épisode d'Ifni débouche sur un dénouement tragique : un assassinat. Le lecteur est donc pris dans une trame d'intrigue policière. Selon nous, ce second roman n'a pas eu la projection qu'il mériterait d'avoir, car, même s'il est très différent du premier, il nous semble aussi riche ; c'est aussi l'avis de quelques critiques et écrivains. Il se trouve aussi que c'était le roman dont Moncada se sentait le plus satisfait en ce qui concerne la structure narrative. Il est vrai que la critique fut partagée au moment de sa parution entre l'enthousiasme et la déception, et cela freina certainement sa diffusion internationale, puisqu'il n'existe notamment à ce jour aucune traduction anglaise ni française.

Le roman *Estremida memòria* (1997) recrée un épisode tragique et trouble de l'histoire de Mequinensa survenu en 1877 : un cas de brigandage du siècle dernier qui est présent aujourd'hui encore dans la mémoire collective de la ville plus de cent vingt ans après. A partir de la traduction castillane dès 1999, l'écho fut plus général dans la presse espagnole. Cette œuvre reçut aussi des prix littéraires importants²¹⁵. La traduction française sous le titre *Frémissante*

²¹⁵ Prix « Creixells a la millor obra narrativa catalana » en décembre 1997 (Moncada obtint ainsi ce prix, institué par l'Ateneu Barcelonés en 1928, pour la deuxième fois), Prix « Crítica Serra d'Or » en 1998, Prix « Humbert Torres » attribué par l'Institut d'Estudis Ilerdencs (Lérida) en 1998 lors de la « IV Trobada d'escriptors de Ponent ».

mémoire fit partie des titres sélectionnés par le jury du Prix « Femina » 2001 pour le meilleur roman étranger, et termina finaliste.

Le 25 août 1877, au lieu dit la Vallcomuna, situé entre Caspe et Mequinensa, des bandits assassinèrent le percepteur royal et son escorte. Les quatre suspects originaires de Mequinensa furent soumis à un procès sommaire, aux irrégularités nombreuses. Le roman reconstruit le crime et l'imbroglio qui en dérive, de la détention à l'exécution des bandits. Le nœud de la narration consiste surtout à relater les conséquences de ces événements sanglants sur les personnes ayant un lien avec les malfaiteurs, notamment les réactions des divers personnages féminins, leurs mères, sœurs, ou épouses à qui ce drame brise le cœur et la vie. La remarquable structure narrative et la manière dont la tragédie est progressivement révélée grâce à une multitude de perspectives, contribuent à la création d'un suspense qui rapproche le roman du genre policier, et parallèlement, à une écriture chargée d'émotions. Cette magnifique fiction littéraire dénonce la mascarade du procès des bandits, ainsi que la manœuvre politique qui, en utilisant l'affaire, eut pour objectif de stigmatiser, en pleine Restauration des Bourbons, une population attachée aux idées républicaines et donc réticente au changement.

Afin de rendre compte de la réception enthousiaste de ce roman en Catalogne, nous avons relevé une critique élogieuse parmi d'autres :

Passat i present, violència i elegia, patetisme i distanciament, drama i ironia, es donen la mà en una obra brillant, de construcció i de llenguatge acuradíssims (...) ²¹⁶

²¹⁶ RIPOLL, Josep M.. « Jesús Moncada. *Estremida memòria* », *Serra d'Or* (Sp), 1997, n° 449, p.65.

La dernière œuvre littéraire de Jesús Moncada, *Calaveres atònites*, est un troisième recueil de contes édité en 1999 et dont la traduction castillane parut en 2003. La critique catalane et aragonaise reçut positivement ce nouveau livre. Peu de temps après, en novembre 2001, La Magrana a édité l'ensemble des contes de Moncada en un seul volume de 348 pages qui réunit les quarante-quatre récits. L'idée de cette édition fut une proposition de l'éditeur Oriol Castanys qui plut à Moncada, lequel ne modifia pas du tout le contenu des textes. Il ne fit que corriger les erreurs qu'il y avait dans les éditions individuelles, c'est-à-dire la ponctuation erronée, les fautes de frappe essentiellement. Le recueil a fait l'objet de comptes rendus et critiques divers dans la presse catalane et aragonaise. Cette année-là, 2001, fut chargée en récompenses pour l'écrivain qui obtint des prix littéraires pour l'ensemble de son œuvre²¹⁷. Ces distinctions furent une reconnaissance du travail de l'écrivain et de sa trajectoire littéraire.

Le 18 avril 2005, lors d'une cérémonie organisée à Teruel, en présence de dizaines d'habitants de Mequinensa, Moncada reçut son dernier prix, le « Premio de Las Letras Aragonesas 2004 », des mains du Président de l'Aragon Marcelino Iglesias ; le public lui fit une longue ovation. Ce prix lui fut attribué par le gouvernement de l'Aragon, en reconnaissance de sa production littéraire qui s'enracine dans cette région. Voici la justification du choix du jury :

El jurat ha proposat Jesús Moncada per al premi per « haver sabut mantenir en tota la seva obra el reflex fidel de la seva terra d'origen ; tota la seva producció literària

²¹⁷ Prix « dels Escriptors Catalans » 2001 qui récompense l'ensemble de l'œuvre - il s'agit d'un prix attribué par l'Associació d'Escriptors en llengua Catalana (AELC) ; « Medalla de Santa Isabel de Portugal » de la Diputació de Saragossa, 2001 ; « Creu de Sant Jordi » de la Generalitat de Catalunya, 2001.

transcorre a l'Aragó. Utilitzant el català a tota la seva obra, ha aconseguit que els seus llibres hagin estat traduïts a més de 25 llengües »²¹⁸.

Il s'agit de la plus haute distinction octroyée par le Gouvernement de l'Aragon en ce qui concerne la littérature. C'est un prix doté de 12 000 euros. Ce fut la première fois que ce prix de littérature et culture était attribué à une œuvre écrite en catalan.

Le bon accueil de l'œuvre est dû au fait que Moncada crée un monde qui lui est propre, et résulte d'une construction artistique, mais aussi à son style très personnel qui se caractérise notamment par une grande richesse lexicale, la précision des descriptions, l'utilisation de l'humour et de l'ironie, et qui est le fruit d'un travail rigoureux, comme nous avons eu l'occasion de l'observer précédemment. C'est ce que soulignent M. Biosca et H. Moret dans leur communication :

Jesús Moncada ens ofereix, doncs, obres arrodonides i molt treballades que tot i recrear un món personal –o precisament per això– són capaces d'interessar els lectors de qualsevol indret²¹⁹.

D'ailleurs, la critique s'accorde à dire que, malgré leur caractère localiste, ses œuvres parviennent à atteindre une certaine universalité, et peuvent intéresser des publics de lieux divers.

Comme nous nous sommes proposée de le faire, nous terminerons notre présentation de l'écrivain en essayant de le situer dans le contexte de la littérature catalane contemporaine.

²¹⁸ « Jesús Moncada, premi de les Lletres Aragoneses 2004 », *Avui* [en ligne], 2004, n° du 25 novembre [réf. du 17/02/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/04/nov/25/4803>.

²¹⁹ BIOSCA, Mercè. MORET, Hèctor. « La projecció i la recepció exteriors de l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.194.

III.3. L'ÉCRIVAIN DANS LE CONTEXTE DE LA LITTÉRATURE CATALANE CONTEMPORAINE

III.3.1. Introduction

Jesús Moncada ne se sentait lié à aucune génération d'écrivains²²⁰; il ne se situait lui-même dans aucun courant littéraire particulier. Certains critiques²²¹ l'ont inclus dans la génération des années soixante-dix (« la Generació dels setanta »), mais lui pensait qu'il ne correspondait pas à ce groupe, car il ne s'y sentait pas lié au niveau littéraire, bien qu'il appartînt à cette génération par son âge :

Jo no m'he considerat mai de la generació del 70 (...) si bé em vinculo històricament a la generació, perquè evidentment no sóc un escriptor que hagi nascut per generació espontània, no m'hi sento lligat literàriament²²².

Il suivait sa propre voie dans l'écriture et expliquait ses histoires de la manière qui lui semblait être la plus adéquate à ses yeux pour les raconter à sa guise, indépendamment de la mode littéraire²²³. Moncada n'hésitait pas à affirmer sa volonté d'être différent des autres écrivains, et désirait être lui-même, ne voulant copier ni imiter personne. Il rédigeait le livre que lui, Jesús Moncada, aurait aimé lire, celui qui l'aurait intéressé. Par conséquent, il demeurait en

²²⁰ Cf. Annexe 1, p.484.

²²¹ Nous renvoyons le lecteur notamment aux textes suivants :

CLIMENT, Eliseu (ed.). *70-80-90. Literatura (Dues dècades des de la tercera i última)*, València : Quaderns 3 i 4, 1992, p.28.

NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, pp.53-55.

CÒNSUL, Isidor. *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*, Barcelona : La Magrana, 1995, p.82.

²²² NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.53.

²²³ Cf. CABEZA, Anna. « Jesús Moncada, en el camí de la vida », *Avui* (Sp), 1988, n° du 20 juin, Cultura pp.36-40.

marge du mouvement général de la littérature catalane actuelle, et suivait sa voie personnelle. « Vaig a la meva », nous a-t-il déclaré²²⁴, ce qui confirme son choix de l'indépendance. Il écrivait ce qui correspondait à sa pensée et à son être, en plein accord avec lui-même.

Certains critiques ont qualifié ses œuvres du terme catalan de « costumistes »²²⁵, c'est-à-dire qu'elles leur semblaient être le récit des mœurs du pays de Moncada, Mequinensa. Mais l'auteur n'était pas d'accord avec cette appréciation ; il a, en effet, affirmé à plusieurs reprises qu'il fuyait tout ce qui était localisme excessif qui ne fût pas essentiel pour ses histoires²²⁶. De plus, il n'appréciait guère les romans localistes :

-Mequinensa és un tema. Per tant, la idea de fer una novel·la que pogués semblar una obra en què es parla dels costums d'un temps determinat, l'he defugida com la pesta. Quan agafo un llibre en què començo a notar aquesta ferum de localisme de campanar, ja em poso nerviós. Des del punt de vista folklòric o antropològic em sembla acceptable, però no des del punt de vista literari. A *Camí de sirga* només es mostren els costums inevitablement lligats a la vida quotidiana de la vila; fora d'això, no hi ha res més²²⁷.

Il est vrai qu'il ne décrit aucune fête populaire, aucune coutume qui ne soit essentielle pour l'histoire qu'il raconte, et que l'on ne puisse comprendre ailleurs. Ses personnages sont universellement compréhensibles, et peuvent exister partout. Voilà ce que Moncada recherchait :

²²⁴ Cf. Annexe 1, p.484.

²²⁵ Nous renvoyons le lecteur notamment aux articles suivants:

BORRELL, Josep. *Escriptors contemporanis de Ponent. 1859-1980*, Lleida : Edicions de la Banqueta, Ajuntament de Lleida, 1984, p.223.

CÒNSUL, Isidor. « *Camí de sirga* per Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 1988, n°343, p.47.

CÒNSUL, Isidor. « *Camí de sirga* : una novel·la esplèndida », *Avui* (Sp), 1988, n° du 17/04/88, p.51.

CÒNSUL, Isidor. « Geografies mítiques », *Lletra de canvi* (Sp), 1990, n°31-32, pp.8-12.

CÒNSUL, Isidor. « Sempre ens quedarà Mequinensa », *Avui* (Sp), 1997, n° du 27 février, Cultura, pp.I-II.

²²⁶ Cf. Annexe 1, p.484.

²²⁷ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *op. cit.*, p.54.

Pero lo cierto es que el escritor que diga que no le importa si lo leen o no, miente. En efecto, procuro huir del localismo con minúscula, del costumbrismo cerrado. Si hubiera caído en él, el libro no habría funcionado. Pienso que los elementos y personajes de la novela pueden ser entendidos en todas partes²²⁸.

Afin de mieux situer notre auteur au sein de la littérature catalane contemporaine, nous nous sommes intéressée à l'évolution du genre du roman et de la narration, puisque notre écrivain se distingue exclusivement dans ce domaine, dans la période de l'après-guerre, c'est-à-dire celle commençant après la Guerre Civile espagnole et allant jusqu'à nos jours. Pour cela, nous avons eu recours à une série d'ouvrages et d'articles, que nous citons en Bibliographie. Nous avons pu ainsi cerner l'opinion générale de la critique qui voit en Moncada un auteur en décalage par rapport aux générations d'écrivains de l'après-guerre et le définit parfois comme « rural »²²⁹.

III.3.2. Moncada vu par les critiques

III.3.2.1. Un écrivain en décalage

Moncada commença à publier au début des années 80, en même temps que les jeunes auteurs nés dans les années 60, alors que, de par son âge, il faisait partie de la Génération des années 70 (« Generació dels setanta »²³⁰). C'est pourquoi certains critiques affirment qu'il faisait partie du groupe d'écrivains en décalage qui ont commencé à publier dans les années 80, et qui sont nés pourtant

²²⁸ PIÑOL, Rosa Maria. « Jesús Moncada : 'No hago novela rural' », *La Vanguardia* (Sp), 1989, n° du 17 septembre, p.59.

²²⁹ Nous utilisons ici les guillemets car nous avons choisi de traduire littéralement par l'adjectif français « rural », l'adjectif catalan employé en Catalogne par les critiques de littérature qui opposent la littérature de cadre rural à celle de cadre urbain.

²³⁰ Le terme de « Generació dels setanta » est celui qui figure comme catégorie dans la plupart des études littéraires (cf. Bibliographie) qui existent sur la période des années 70. C'est à travers le conte ou le

dans les années 40-50, tels Ferran Torrent, qui connaît le succès avec *Un negre amb saxo* (1987), Maria Barbal, auteur de *Pedra de Tartera* (1985), Miquel de Palol ou Francesc Prat. Ils appartiennent par leur âge à la Génération des années 70, mais par leur activité littéraire, ils se font connaître parallèlement aux écrivains plus jeunes nés dans les années 60. En plus du décalage générationnel, ces auteurs que Joan Orja²³¹ appelle « les déplacés » (« els desplaçats ») ou « les sans étiquette » (« els sense etiqueta ») ont en commun d'avoir fait irruption sur la scène littéraire avec des œuvres très personnelles ayant retenu l'attention du public et l'éloge de la critique, comme c'est le cas pour celle de Jesús Moncada.

Nous retiendrons ici l'analyse d'Àlex Broch au sujet de la rénovation littéraire des années 80. La rupture avec la tradition est favorisée par l'attention des médias et le changement de dynamique dans le monde éditorial. Àlex Broch explique que la mutation littéraire qui s'est produite entre les années 70 et la deuxième moitié des années 80, peut être caractérisée par une idée majeure : le passage d'un référent social d'oppression à un référent social de liberté²³². Les transformations de la société occasionnent des changements que le roman recueille :

La narrativa, abocada a un món exterior -dialèctica individu-societat -és més sensible a les grans transformacions socials. Dit d'una altra manera: les transformacions socials generen canvis que la novel·la i la narrativa recullen.

roman que cette génération d'écrivains nés entre les années 30 et 50, se présente avec des caractéristiques communes, marquant son originalité par rapport à la littérature immédiatement antérieure.

²³¹ Cf. ORJA, Joan. *Fahrenheit 212. Op. cit.*, pp.107, 110-111.

²³² Cf. BROCH, Àlex. *Literatura catalana dels anys 80*. Barcelona : Edicions 62, 1991, p.171.

La transició política com a motor d'un canvi de règim -dictadura-democràcia- genera sobre la societat una etapa de pressió i acceleració ràpida que es tradueix, a nivell extern, en un canvi de costums, formes, comportaments, perspectives i objectius²³³.

Mais la littérature des années 80 ne se limite pas à des textes reflétant ce changement de référent social ; elle a produit aussi des œuvres décontextualisées ou qui n'ont pas comme référent le temps présent, mais qui ont d'autres référents possibles : tel est le cas des livres de Moncada.

Joan Orja, pour lequel Moncada est l'un des quatre écrivains faisant exception parmi les plus grands auteurs catalans qui commencent à publier dans les années 80, fait ainsi l'éloge du roman *Camí de sirga* qu'il range dans la catégorie des classiques de la littérature :

Una crònica que se situa ella mateixa en la categoria de l'alta literatura i que transmet un aire envejable d'intemporalitat, de classicitat (...) ²³⁴.

Il est incontestable que Moncada a publié avec plusieurs années de retard par rapport à ses contemporains de la Génération des années 70, puisque son premier livre, *Històries de la mà esquerra*, paraît en 1981, alors qu'il a trente-quatre ans ; mais le décalage n'est pas seulement temporel, car les caractéristiques esthétiques et thématiques des œuvres de Moncada ne correspondent pas à celles des contes et des romans de cette génération-là. C'était donc bien en connaissance de cause que Moncada affirmait n'avoir aucun lien avec ce mouvement auquel il ne s'identifiait pas du tout littérairement.

²³³ *Ibid.*, p.174.

²³⁴ ORJA, Joan. *Fahrenheit 212. Op. cit.*, p.111.

Même si l'on peut associer Moncada à d'autres écrivains « déplacés », comme nous l'avons signalé précédemment, et s'il apparaît clairement que l'on ne peut le regrouper avec aucune génération littéraire, ni aucun mouvement particulier suffisamment défini, certains critiques ont été tentés de le classer malgré tout sous une étiquette : celle d'écrivain « rural ».

III.3.2.2. Moncada, un écrivain « rural » ?

Camí de sirga a souvent été classé parmi les romans « ruraux »²³⁵, et son auteur a reçu, à partir de là, l'étiquette d' « écrivain rural » qui continue à lui être attribuée par certains.

Dans un article²³⁶, Pilar Rahola classe le roman *Camí de sirga* parmi les trois grands succès de littérature « rurale » des années 80 qui, selon elle, sont *Pedra de Tartera* (1985) de Maria Barbal, *Retrat d'un assassí d'ocells* (1988) d'Emili Teixidor, et *Camí de sirga* (1988) de Jesús Moncada. Elle compare ces romans à la littérature urbaine pour en dégager les caractéristiques :

Tots tres llibres, força semblants ells amb ells, d'estètica obertament rural, amb la nostàlgia com a visió del món, amb un estil florit, delicadament excessiu, amic de l'adjectivació i del revestiment, són a l'altre cantó del que seria l'estètica urbana. A la nit, aquesta nova novel·la rural hi enfronta el dia; al present, el sentiment del passat; al ritme delerós, el reposat; a la imatge, hi oposa obertament la paraula. I a la moral del canvi, el gust per la bellesa de les coses inalterables²³⁷.

²³⁵ Nous renvoyons le lecteur notamment aux articles suivants :

CÒNSUL, Isidor. « Geografies mítiques », *op. cit.*

LLURO, Josep M.. « Tendències de la narrativa catalana dels vuitanta » in Eliseu CLIMENT (ed.), *70-80-90. Literatura. (Dues dècades des de la tercera i última)*. València : Quaderns 3 i 4, 1992, pp.113-139.

MONZO, Quim. « Why anybody agreed to go on being a rustic after about 1400 » in *Zzzzzzzz....* Barcelona : Quaderns Crema, 1987, pp.186-188.

ROIG, Montserrat. « Mnemosina », *El Periódico*, (Sp), 1988, n° du 26 juin, p.64.

RAHOLA, Pilar. « El senyor diàleg », *Serra d'Or* (Sp), 1988, n° 344, p.29.

²³⁶ RAHOLA, Pilar. « El senyor diàleg », *op. cit.*, p.29.

²³⁷ *Ibid.*, p.29.

Le dernier point de la comparaison est en fait l'élément de base qui oppose les deux genres de littérature, car il comporte l'idée que l'un des deux est plus conservateur et l'autre plus progressiste. Pilar Rahola fut un des premiers critiques à constater, au sein de la littérature catalane des années 80, une opposition générale entre deux genres d'œuvres regroupées sous les termes de « roman rural » (« novel·la rural ») et « roman urbain » (« novel·la urbana »). D'après elle, ces deux phénomènes littéraires répondent à deux façons de comprendre le monde et de l'interpréter.

Mais qu'entend donc la critique par ces termes? Pour comprendre l'origine de ce débat qui n'est pas l'objet de notre travail, nous renvoyons le lecteur à l'article de Víctor Martínez-Gil intitulé *De re urbana i De re rurali*²³⁸, où il situe parfaitement cette problématique dans le contexte de l'histoire littéraire catalane. Nous retiendrons de cette lecture que pour la critique actuelle, la classification des œuvres selon ces deux genres – rural et urbain – dépend du cadre où se déroule l'action : la campagne ou la cité ; les critiques considèrent que cela prédétermine le contenu et la forme de l'œuvre, c'est-à-dire le genre. Mais cette division ne leur sert pas à indiquer des contenus philosophiques ni des formes esthétiques concrètes au-delà de ce cadre, oubliant qu'aujourd'hui le propos des auteurs n'est plus le réalisme strict ni l'objectivité de la fiction. D'ailleurs, certains critiques ont signalé que cette opposition est trop rigide. C'est ce qu'a fait Àlex Broch dans un article où il écrit :

²³⁸ MARTÍNEZ-GIL, Víctor. « *De re urbana i De re rurali* », *Els Marges* (Sp), 1991, n°44, pp.61-65.

Sovint reduïm el debat entre literatura rural / literatura urbana a una confrontació que recolza només en l'aparença exterior, l'escenografia ambiental²³⁹.

Ce critique explique que sous l'apparence référentielle se cache un débat interne, la structure élémentaire de signification. Le fait que le cadre d'un roman soit rural ne signifie pas pour autant que son contenu soit conservateur et régressif. Ce genre de récit d'apparence élégiaque et d'ambiance rurale peut contenir un débat d'idées vivantes dans le présent actuel, et être donc aussi progressiste que d'autres livres de cadre plus urbain et moderne. La modernité littéraire n'est pas exclusive des romans urbains. Le passé peut éclairer le présent, et le monde rural connaît aussi des transformations socio-économiques qui font partie de ce discours de la modernité que beaucoup réduisent à tort à un seul milieu : les sociétés urbaines. Ainsi, à propos de *Camí de sirga*, Àlex Broch déclare :

(...) sota la Mequinensa del *Camí de sirga* d'ahir s'amaguen els pobles que l'embassament de Rialp pot negar avui. Una història que continua viva en el present -i que per tant té un valor de « representació » del temps d'avui (...)²⁴⁰.

Nous avons relevé l'interprétation qu'Àlex Broch fait du roman *Camí de sirga* dans son ensemble, car elle est une bonne synthèse de la signification moderne de l'œuvre :

(...) l'elegia èpica que explica *Camí de sirga* és el millor exemple d'un món rural que desapareix per a donar lloc a un nou poble. Però també un al·legat que ens recorda que la Mequinensa submergida i enrunada és víctima d'una llei inexorable del temps

²³⁹ BROCH, Àlex. « La literatura i les paradoxes de la modernitat », in *Literatura catalana dels anys 80*, *op.cit.*, p.158.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.159.

present. Alguns perdran els seus orígens, el seu record, els seus vells carrers perquè d'altres caminin per la senda de l'electrificació i la modernitat²⁴¹.

Nous comprenons que, pour ce critique, le roman *Camí de sirga* contient un discours de la modernité malgré son cadre géographique rural, puisqu'il rappelle que la disparition de Mequinensa est provoquée par les temps modernes²⁴², et en particulier par la construction des barrages hydrauliques de Mequinensa et de Riba-Roja sur le cours de l'Èbre. C'est le progrès, par le biais de l'électrification du pays, qui vient effacer le passé, mais aussi donner naissance à une nouvelle ville, construite pour se substituer à l'ancienne Mequinensa détruite.

Quant à Moncada, il pensait que la division entre « écrivain rural » et « écrivain urbain » était artificielle²⁴³, et n'avait aucune pertinence. Selon lui, c'étaient des étiquettes inutiles qui véhiculaient des idées de contenu ne correspondant pas à la réalité des romans ; c'est ce qui s'est produit avec *Camí de sirga* qui, d'après Moncada, a été classé comme roman « rural » à tort. Voici ce qu'il en a dit :

- Això del ruralisme és una etiqueta com les altres, que no diu gaire cosa, perquè quan es diu que una novel·la és rural se li estan carregant una colla de coses estranyes que no tenen res a veure, per exemple, amb el que hi ha al *Camí de sirga*, m'entens? *Camí de sirga* no té res de novel·la rural en el sentit tradicional que s'aplica a aquest concepte, perquè per no haver-hi no hi ha ni pagesos. Hi ha minaires i navegants i algun pagès. El que passa és que si una novel·la és bona tant és que sigui rural com urbana, i si és dolenta també. El que importa és escriure bé²⁴⁴.

²⁴¹ *Ibid.*, pp.158-159.

²⁴² Le roman *CDS* fait allusion aux mutations de la société dans ces temps modernes en décrivant notamment le déclin de l'activité minière qui autrefois faisait vivre la ville.

²⁴³ BIOSCA, Mercè. « Aproximació a l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 1989, n°351, pp.55-57.

²⁴⁴ PAIROLI, Miquel. « El mite de l'Ebre », *Punt Diari* (Sp), 1989, n° du 26 novembre, p.16.

Il est vrai qu'il ne décrit absolument pas la vie paysanne dans son premier roman, mais au contraire des formes de vie urbaine du village, notamment avec la fréquentation des différents cafés où les habitants expriment leurs opinions politiques diverses ; la majorité d'entre eux ont d'ailleurs un discours progressiste, et non conservateur, car c'était une ville de mineurs et d'ouvriers, essentiellement républicaine.

A propos de cette classification, Moncada écrit en 1985 un article dans le journal *Avui* intitulé « Cabòries estivals » dont le ton ironique et sarcastique ne laisse aucun doute sur son opinion. Il présente son article comme une lettre au directeur, et il y dit que la division urbain-rural n'est pas suffisante pour décrire une réalité aussi complexe. Nous citons un extrait qui situe le ton de cet écrit :

I, ¿què me'n diu, del profit que podríem treure dels rurals? Rurals *de secà, de regadiu, de plana, de muntanya, cerealistes, de zona fruitera...* Fins i tot se m'acudeix que es podrien estudiar, com en el cas dels vins, unes denominacions d'origen, a fi i efecte d'afavorir la comercialització del producte i garantir-ne l'autenticitat²⁴⁵.

Nous concluons en insistant sur le fait que cette classification n'est pas porteuse de sens, et que cette vision occulte des aspects importants des productions littéraires. Cette division n'est donc pas opératrice pour l'interprétation de l'œuvre de Jesús Moncada qui ne comporte pas de thématique proprement rurale. De plus, ses livres ne sont pas une simple élégie nostalgique pour un monde perdu, car le recours à l'humour et à l'ironie introduit une distanciation qui éloigne le texte du ton élégiaque. Certes, ses livres ont le plus souvent comme cadre référentiel ce monde disparu situé dans un espace rural,

²⁴⁵ MONCADA, Jesús. « Cabòries estivals », *El País* (Sp), 1985, n° du 13 octobre, Quadern de Cultura pp.1-2.

mais pas exclusivement ; la grande ville peut aussi être présente dans certains contes, ou dans le roman *La galeria de les estàtues*, comme nous le verrons ultérieurement, lorsque nous traiterons de l'espace fictionnel.

Par delà les considérations générationnelles ou de genre, ce qui a retenu notre attention, c'est le profond enracinement de l'écrivain dans sa région aragonaise catalanophone située en périphérie du domaine linguistique du catalan.

III.3.3. Moncada, écrivain catalan ou aragonais?

Comme nous l'avons déjà signalé précédemment, certains critiques considèrent Moncada comme un écrivain « en décalage » par rapport à sa génération, et, de plus, il demeurait en marge du mouvement général de la littérature catalane actuelle, suivant sa voie personnelle. Cette marginalité se voyait renforcée par la grande discrétion de l'auteur vis-à-vis du public, dans la vie sociale ou même dans les médias²⁴⁶ ; il était d'ailleurs régulièrement qualifié de discret et réservé. Dans le discours²⁴⁷ de remise du Prix « dels Escriptors Catalans », le journaliste et écrivain Andreu Sotorra dit même que, lorsque l'écrivain sortait se promener, il passait presque inaperçu.

Cependant, il est un élément important que nous ne devons pas oublier pour situer Jesús Moncada au sein de la littérature catalane contemporaine : il s'agit de son origine géographique. En effet, c'est un écrivain aragonais, né dans

²⁴⁶ Moncada a toutefois participé à quelques émissions culturelles de la télévision catalane TVC, comme *Alexandria*.

²⁴⁷ SOTORRA, Andreu. « El PHN de Jesús Moncada », in *Comentaris literaris*, [en ligne] [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur <http://www.andreusotorra.com/altres/publicacionscomentradio.html>.

la province de Saragosse, plus précisément dans la zone catalanophone de la Franja de Ponent, marge géographique de la Catalogne. Il faisait partie de la trentaine d'écrivains aragonais contemporains d'expression catalane de ces trente dernières années, groupe d'auteurs des Pays Catalans qui connaissent le plus de difficultés pour faire connaître leurs œuvres en raison de l'éloignement des grands lieux d'éditions en catalan. L'appartenance à cette périphérie représente le plus souvent un frein à la diffusion de leurs écrits.

Dans un de ses articles où il propose une description de la production littéraire d'écrivains contemporains aragonais d'expression catalane, Hèctor Moret présente Jesús Moncada comme étant le premier de ce groupe à utiliser le catalan comme langue d'expression littéraire en Aragon à l'époque moderne.

Voici ce qu'il écrit :

(...) l'any 1971, amb la publicació de la breu narració « Crònica del darrer rom » a *Serra d'Or* d'alguna manera inaugura el conreu literari de la llengua catalana en terres aragoneses en època moderna²⁴⁸.

Cela se confirme en 1973 avec la publication du premier recueil de contes de l'auteur *Històries de la mà esquerra* qui fut le premier livre imprimé en langue catalane d'un écrivain aragonais, ainsi que l'assure Hèctor Moret dans un autre article²⁴⁹.

Plus tard, grâce au succès éditorial de son premier roman publié à Barcelone où il habitait, Moncada sortit de cette marginalité, et il éveilla l'intérêt

²⁴⁸ MORET, Hèctor. « A propòsit de la literatura catalana contemporània a l'Aragó », *URC* (Sp), 2001, n° 16, p.22.

²⁴⁹ MORET, Hèctor. « Literatura catalana en Aragón : Jesús Moncada y Desideri Lombarte » in *Actas del II Encuentro 'Villa de Benasque' sobre Lenguas y Culturas Pirenaicas. Benasque (Huesca), 1-4 de septiembre de 1998*. Zaragoza : Diputación General de Aragón, 2003, p.127.

des critiques et éditeurs barcelonais pour les autres écrivains de la périphérie. Dans un article²⁵⁰, J. Sanmartín affirme que le roman *Camí de sirga*, publié en 1988, représente un référent historique pour les lettres de cette région de la Franja dont le développement littéraire s'est longtemps heurté à un handicap : son éloignement de Barcelone, où se concentrent les lieux de pouvoir éditorial et politique, et qui a freiné la diffusion de cette littérature de la périphérie. En effet, *Camí de sirga* est la première création littéraire d'un écrivain aragonais de la Franja dont la thématique s'enracine dans ce même lieu, à avoir été considérée comme une des œuvres catalanes les plus importantes de la démocratie.

Les œuvres de Jesús Moncada marquent donc la naissance de l'existence d'une véritable tradition littéraire d'expression catalane en Aragon. Elles sont un excellent exemple de l'incorporation dans la littérature d'auteur en catalan, dans les dernières décennies du XXe siècle, de lieux et de milieux humains propres à l'Aragon, qui avaient jusque là été absents de celle-ci²⁵¹. En effet, un nombre important d'écrivains aragonais²⁵² ont réussi à intéresser un large public de lecteurs des cantons catalanophones de l'Aragon. Il s'agit d'auteurs écrivant en catalan originaires de ces mêmes lieux et qui ont émigré le plus souvent en Catalogne dans les années de la dictature franquiste. Actuellement certains

²⁵⁰ SANMARTIN, J. «La literatura catalana a la Franja : una visió de frontera », in *Articles* [en ligne], [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur : <http://jsanmartin.fragared.org/articles.html>.

²⁵¹ D'après Hèctor Moret, écrivain et critique littéraire, et proche ami de Jesús Moncada, que nous avons interrogé personnellement, les écrivains aragonais connaissent évidemment l'œuvre de ce dernier, mais ne sont pas des disciples de celui-ci qui ne s'est jamais érigé en maître à penser ; en effet, il n'avait aucun contact professionnel avec ces écrivains aragonais de langue catalane. C'est pourquoi on ne peut pas affirmer l'existence d'un mouvement littéraire à la tête duquel se serait trouvé Moncada.

²⁵² Parmi ces écrivains aragonais de langue catalane, nous en citons quelques-uns : Josep A. Chauvell (Alcampell, 1956), Lluís Rajadell (Vall-de-Roures, 1965), Mercè Ibarz (Saidí, 1954), Desideri Lombarte (Pena-Roja, 1937 – Barcelona, 1989), Hèctor B. Moret (Mequinensa, 1958), Maria Pilar Febas (Mequinensa, 1947).

résident en Aragon où ils sont retournés, d'autres demeurent toujours en Catalogne, comme le fit Moncada.

Hèctor Moret²⁵³ a signalé deux caractéristiques communes à ce groupe d'écrivains : d'une part, l'utilisation soucieuse de la langue catalane, et, d'autre part, la forte présence du paysage natal. Tous font preuve, en effet, d'une remarquable sensibilité linguistique ; ils recueillent les particularités du catalan occidental en général, et nord-occidental en particulier. L'intensité de cette sensibilité diffère évidemment d'un auteur à l'autre, mais elle les distingue de ceux d'autres régions du domaine linguistique catalan. L'autre trait commun qui caractérise cette littérature est que les écrivains font de leur paysage natal et des personnes qui l'habitent un des thèmes centraux de leurs écrits. On pourrait opposer à cette dernière caractéristique l'argument selon lequel ce trait n'est pas distinctif, car on peut le considérer commun à la plupart des hommes de lettres de partout ailleurs qui ne décrivent jamais que ce qu'ils connaissent ; cependant, dans le cas des auteurs aragonais d'expression catalane, la présence du paysage natal imprègne avec une forte intensité une bonne partie des œuvres. C'est le cas pour les textes de Moncada dont l'originalité naît de son enracinement dans ce lieu unique que représentait sa ville natale aujourd'hui disparue. Quant au critère linguistique, nous aurons l'occasion de l'aborder plus précisément par la suite pour effectivement mettre en évidence une langue précise qui recueille certains

²⁵³ MORET, Hèctor. « Notes sobre literatura catalana contemporània a l'Aragó » in *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l'Aragó*. Calaceit : Associació cultural del Matarranya– Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1998, pp. 127-128.

dialectalismes propres au catalan parlé dans cette périphérie du domaine linguistique.

Il est donc évident que Moncada inaugure la littérature catalane de la Franja des premières décennies de la démocratie, mais est-il pertinent de l'associer par ailleurs, comme le font certains critiques catalans, au groupe d'auteurs dont l'œuvre s'enracine dans le monde de l'Èbre?

Parmi ces critiques, nous pouvons citer Isidor Cònsul qui, dans un de ses articles, évoque « el gruix de literatura que surt de l'Èbre per escampar-se per les obres de Sebastià Juan Arbó, Artur Bladé i Desumvila, Gerard Vergés i Jesús Moncada (...) »²⁵⁴. Parmi les écrivains qui ont écrit ou écrivent sur l'Èbre, Moncada est le plus connu et fameux d'entre eux de nos jours ; il mérite cette appartenance, étant donné qu'il enracine ses histoires dans cette géographie de l'Èbre, plus particulièrement dans sa ville natale Mequinensa située dans le Baix Cinca, à la confluence de l'Èbre et du Sègre. Dans l'univers littéraire de l'écrivain, le fleuve est d'ailleurs un véritable protagoniste, comme nous aurons l'occasion de le voir ultérieurement. Dans un article, Emili Rosales montre que Moncada poursuit la tâche littéraire de fixer des images de ce monde de l'Èbre – images de la terre et des gens –, que d'autres ont entamée avant lui :

(...) al tomar el paisaje abigarrado y vital que fue el Ebro como eje de su obra, ha continuado la empresa de incorporar a la literatura catalana unas imágenes largamente alejadas de ella : las de la tierra y de la gente del Ebro²⁵⁵.

²⁵⁴ CÒNSUL, Isidor. « L'Èbre i la seva destrucció », *Avui* (Sp), 1997, n° du 23/10/97, Suplement de Cultura.

²⁵⁵ ROSALES, Emili. « Literatura del Ebro », *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 19/12/97.

Cette citation nous permet de relever la particularité de cette littérature : elle appartient à une zone périphérique oubliée de la Catalogne, les Terres de l'Èbre. Moncada appartenait donc à deux périphéries à la fois : la Franja de Ponent et les Terres de l'Èbre.

Le monde de l'Èbre est aussi le centre de l'œuvre d'autres écrivains, comme Sebastià Juan Arbó²⁵⁶ (Sant Carles de la Ràpita, 1902 - Barcelona, 1984), Artur Bladé Desumvila²⁵⁷ (Benissanet, 1907 - Barcelona, 1995), et Gérard Vergés²⁵⁸ (Tortosa, 1931) qui ont publié leurs livres bien avant Moncada. Aujourd'hui, d'autres écrivains poursuivent la même voie : Andreu Carranza²⁵⁹ (Ascó, 1957) et Pilar Romera²⁶⁰ (Riba-Roja d'Ebre, 1968) pour n'en citer que quelques-uns. Tous ces auteurs, poètes ou romanciers, ont en commun d'avoir figé l'image de certains personnages de l'Èbre, comme le batelier ou le passeur, et de lieux caractéristiques de cette géographie, comme le gué.

Actuellement, la vitalité de cette écriture de l'Èbre se manifeste dans l'intérêt que lui portent certains éditeurs en publiant notamment des recueils de textes centrés sur ce fleuve. Par exemple, une anthologie, ayant pour titre *Vores*

²⁵⁶ Les romans les plus représentatifs de Sebastià Juan Arbó sont ceux qu'il a écrits en catalan : *L'inútil combat* (1931), *Terres de l'Ebre* (1932), *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933), *Camins de nit* (1935) et *Tino Costa* (1947).

²⁵⁷ Artur Bladé Desumvila a écrit notamment des livres de mémoires : *Crònica del país natal* (Barcelona, 1958), *Gent de la Ribera d'Ebre* (Barcelona, 1971), *Visió de l'Ebre català* (Barcelona, 1983), et *L'edat d'or*, publié à Barcelona par Columna en 1996. Il est également l'auteur de biographies, et d'études historiques. En 1986, la Generalitat lui a attribué la « Creu de Sant Jordi » pour récompenser son œuvre littéraire et patriotique.

²⁵⁸ Gerard Vergés est à ce jour l'auteur de quatre recueils de poèmes, dont *L'ombra rogenca de la lloba*, prix « Carles Riba » 1981, et *La insostenible lleugeresa del vers* (Barcelona, 2002).

²⁵⁹ Andreu Carranza est un écrivain qui s'est fait connaître avec *La tinta de la immortalitat*, prix « Recull de Blanes » en 1991 ; depuis, il a publié de nombreux livres dont *El desert de l'oblit*, prix « Ribera d'Ebre » en 1992, le recueil de contes *Riu avall*, prix « Sebastià Juan Arbó » 1995, et un roman *Anjub. Confessions d'un bandoler*, prix « Sant Joan » du roman en 2000 et édité à Barcelona par Edicions 62. Ses premiers textes ont été publiés pour l'essentiel par Edicions El Mèdol de Tarragona.

²⁶⁰ Avec son premier roman *L'esperit de vidre*, Pilar Romera a gagné en 1994 le prix « Ribera d'Ebre ». En 1997, son nouveau roman *Dins la boira* a été publié à Barcelona par Columna.

*del riu*²⁶¹, a été publiée en 1997 et réunit des écrits et photographies sur l'Èbre de différents auteurs. Ce recueil propose un parcours poétique du fleuve, de Mequinensa jusqu'au delta. Les documents ont été sélectionnés par le poète né à Tortosa, Albert Roig, et combinent des poèmes et des passages de romans d'auteurs nés sur les bords de l'Èbre²⁶², d'une part, et, d'écrivains qui ne le connaissent que par leur visite, d'autre part ; ce mélange de points de vue met en évidence les différences de perception du paysage, et l'utilisation par les autochtones d'un vocabulaire local.

Nous pouvons citer un autre exemple de projet éditorial du même type plus récent. Il s'agit de l'édition du livre *El brogit de l'Ebre*²⁶³ publié en 2003, et qui est un recueil de contes ayant pour fil conducteur le fleuve Èbre. Mais dans ce cas, il s'agit de textes inédits de quinze écrivains²⁶⁴ parmi les plus représentatifs du monde culturel et littéraire des Terres de l'Èbre. Il s'agit d'un livre évidemment hétérogène, puisqu'il regroupe des thèmes et des styles divers, ainsi que des écrivains dont les conceptions artistiques et les attitudes linguistiques diffèrent. Le but de ce recueil est de consolider l'imaginaire de l'Èbre dans le panorama général de la littérature catalane.

De fait, la maison d'édition Cossetània Edicions proposa à Moncada, par l'intermédiaire de son ami Hèctor Moret, de collaborer au recueil *El brogit de*

²⁶¹ COLOME, Jep. ROIG, Albert. *Vores del riu*. Barcelona : Columna-Tresmall, 1997.

²⁶² Deux textes de Jesús Moncada ont été choisis pour cette anthologie : un extrait de *Camí de sirga* et le conte « Riada » tiré du recueil *Històries de la mà esquerra*.

²⁶³ GRAU, Núria (ed.). *El brogit de l'Ebre*. Barcelona : Cossetània Edicions, 2003.

²⁶⁴ Voici la liste de ces écrivains : Francesca Aliern, Agustí Bel, Zoraida Burgos, Andreu Carranza, Artur Gaya, Màrius López, Carme Meix, Hèctor Moret, Manel Ollé Albiol, Vicent Pellicer, Manuel Pérez Bonfill, Pere Poy, Emili Rosales, Jesús M. Tibau, Gerard Vergés.

l'Ebre, mais il refusa l'invitation, restant fidèle à son attitude car il n'avait jamais collaboré, avec un conte inédit, à aucun volume de nouvelles associant divers auteurs. Nous retrouvons là son souci d'éviter la dispersion. Par contre, il ne voyait aucun inconvénient à ce que l'un de ses textes fût reproduit une fois qu'il avait été publié par son éditeur. Ce refus confirme l'idée que Jesús Moncada ne s'identifiait pas à ce groupe d'écrivains ; il disait en effet lui-même qu'il ne se considérait pas comme un écrivain « territorial », mais qu'il se voulait simplement un écrivain catalan, et rien d'autre.

D'ailleurs, il nous semble que cette classification ne correspond pas à la totalité de l'œuvre produite par l'auteur. En effet, le protagonisme du fleuve et la présence du paysage de l'Èbre sont inégaux et caractérisent davantage les premiers livres ; les deux derniers, *Estremida memòria* et *Calaveres atònites*, accordent une place très réduite à cette thématique.

III.3.4. Un écrivain enraciné

Nous retiendrons des réflexions qui précèdent que ce qui fait la spécificité de cet écrivain, c'est son appartenance à une communauté linguistique particulière : celle de la Franja de Ponent. Les points de vue des critiques ne nous ont pas toujours paru justifiés, et l'opinion de l'écrivain lui-même nous a influencée pour parvenir à le situer dans le contexte de la littérature catalane contemporaine. Moncada ne peut être classé dans aucune génération. Comme lui-même le disait, c'était un écrivain catalan d'origine aragonaise profondément enraciné dans sa région natale située en périphérie du domaine linguistique du

catalan. S'il a pu, dans un premier temps, nous sembler être un écrivain marginal à cause de son décalage générationnel et de son isolement, nous avons constaté qu'en réalité le succès de ses œuvres a permis de faire naître l'intérêt pour une littérature catalane de la périphérie de la Catalogne à laquelle il a ouvert la voie.

Comme nous l'avons déjà observé, ce qui était important aux yeux de Moncada c'était son enracinement. Il se définit lui-même à plusieurs reprises comme un écrivain enraciné (« un escriptor arrelat ») :

- (...) la infantesa i l'adolescència d'una persona són fonamentals a l'hora de crear el seu món interior, i el meu món és aquell i a més a més no veig cap error a continuar parlant d'aquell món, sempre que no et repeteixis. Hi ha exemples notabilíssims d'escriptors que redueixen el camp geogràfic de les seves ficcions, per exemple les novel·les de Ferrara, de Giorgio Bassani, o l'obra de Faulkner i el sud dels Estats Units. Són escriptors arrelats a un lloc; jo em sento un escriptor arrelat²⁶⁵.

Nous avons relevé plusieurs entrevues de Moncada où il insiste sur son enracinement géographique, qui se trouvait être en même temps temporel, car sa vie à Mequinensa correspondait à son enfance et à son adolescence, ainsi que nous l'avons remarqué²⁶⁶. Jesús Moncada expliquait que s'il faisait référence dans ses livres à sa ville natale, c'était parce qu'elle représentait le monde de ses racines et de sa jeunesse :

(...) aquell món és el món de les meves arrels, com una altra persona pot tenir-ne un altre. Les relacions amb la infantesa²⁶⁷.

(...) perquè allò és lo meu i ho conec força. Una bona infància és una cosa molt sòlida que et serveix de referència, serveix per sostenir-te quan trontolles²⁶⁸.

²⁶⁵ PAIROLI, Miquel. « El mite de l'Ebre », *op. cit.*, p.17.

²⁶⁶ Cf. Chapitre I de cette partie de notre travail.

²⁶⁷ BONADA, Lluís. « Jesús Moncada, escriptor : 'No sóc el cronista de Mequinensa' », *El Temps* (Sp), 1997, n° 663, p.41.

²⁶⁸ VECIANA, Blanca. « Jesús Moncada : la solidesa d'una bona infància », *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 31 octobre, Llibres p.3.

Cet univers qui l'inspirait était celui sur lequel il s'appuyait pour vivre et qu'il connaissait par l'expérience, et à propos duquel il pouvait donc écrire :

Escric del que conec, del que conec no només intel·lectualment, sinó vivencialment²⁶⁹.

(...) com a escriptor, a mi m'interessa parlar de les coses que conec a fons²⁷⁰.

Moncada pensait qu'il ne s'agissait pas d'une évocation nostalgique, mais simplement de ses racines, de son vécu :

J.M. – (...) L'escriptor és com és, i en el fons suposo que Mequinensa és una de les arrels que porto dins. És un problema que no em preocupa. No té importància on es localitzi una obra, sinó l'obra que en surt.

J.C. – Novel·lar el poble de la infància i joventut té un to nostàlgic.

J.M. – (...) Ara bé, jo no visc en el passat, en la nostàlgia o en l'enyorament. És clar que Mequinensa són les meves arrels, però no visc en la Mequinensa que va desaparèixer sota les aigües, ni em passo la vida plorant per aquell passat²⁷¹.

Lors de notre rencontre, quand nous lui avons demandé ce qui le fascinait en Mequinensa, il nous a répondu :

Mequinensa, en cert sentit, sóc jo ; és la meva memòria, la meva vila, i punt²⁷².

Cette phrase résume parfaitement sa conception de l'inspiration qui puise dans les souvenirs et le vécu de l'écrivain. La vieille ville de Mequinensa était un repère existentiel pour son imaginaire, car il y était né et y avait grandi. Comme il le disait lui-même, c'était une partie de sa vie, et il est clair que l'autobiographie constitue un élément d'importance dans son œuvre :

²⁶⁹ J.C., I.A.. « Totes les raons dels escriptors », *Avui* (Sp), 1997, n° du 23 février, Cultura.

²⁷⁰ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *op. cit.*, p.37.

²⁷¹ CAPDEVILA, Jordi. « L'escriptor publica *Estremida memòria*, basada en un fet real », *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.

²⁷² Cf. Annexe 1, p.496.

Quan parlo de Mequinensa parlo de les meves pròpies arrels, de la meua pròpia vida. De tota manera, el poble que van construir després de la presa no hi té res a veure. L'altre era un poble antiquíssim, amb un nucli medieval preciós²⁷³.

Voilà pourquoi sa source d'inspiration était pour l'essentiel sa ville natale Mequinensa.

A l'occasion de la parution du volume recueillant l'ensemble de ses contes, Moncada profita d'une entrevue pour préciser sa pensée au sujet de son inspiration. Il y explique que Mequinensa était pour lui un prétexte pour écrire, et que toute œuvre est d'une certaine manière autobiographique :

Mequinensa és el pretext dins el qual vaig néixer i és un pretext molt ric des del punt de vista d'un escriptor. De fet, el que un escriu és sempre producte d'una experiència vital. En el fons tota l'obra d'un escriptor és una autobiografia però transformada en ficció. El tema només és el pretext²⁷⁴.

Pour justifier ce retour permanent à sa source d'inspiration première, Moncada argumentait que sa ville présentait un grand intérêt pour un écrivain, car l'imagination de ses habitants se nourrissait d'un riche passé historique :

I jo vaig tenir la sort de néixer en un indret on aquesta imaginació s'alimenta d'una manera molt rica i molt especial. Mequinensa ha passat per tot el que pot passar una vila, fins i tot per la seva destrucció, i té un procés històric a les costelles realment riquíssim²⁷⁵.

Rappelons²⁷⁶ que Pere Calders, dès le premier livre de Moncada, avait envisagé cet attachement de l'écrivain à son monde comme déterminant pour son œuvre de fiction. Pour lui, le double déracinement de Moncada, avec, d'une part,

²⁷³ MORET, Xavier. « Entrevista a Jesús Moncada : 'Sóc un narrador d'històries' », *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.2.

²⁷⁴ CASTELLS, Ada. « 20 anys de contes de Jesús Moncada », *Avui* [en ligne], 2001, 12 de novembre, [réf. du 08/11/2002]. Disponible sur : <http://www.avui.com/avui/diari/01/nov.../360212.ht>.

²⁷⁵ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *Avui Diumenge* (Sp), 2002, n° du 7/04/02, p.5.

²⁷⁶ Nous renvoyons ici au chapitre I.3.1. de cette partie de notre thèse.

la destruction et la disparition de sa ville natale, et, d'autre part, son exil dans la capitale, était à l'origine de son écriture qui manifestait sa volonté de récupération de ses racines, personnelles et collectives, et de son monde perdu.

Par conséquent, nous allons consacrer l'essentiel de notre thèse à l'analyse de cette recreation littéraire de l'identité personnelle et collective de l'auteur en essayant de montrer la spécificité du monde fictionnel moncadien où la fictionalisation de soi émaille la narration qui se fonde sur la réécriture d'une mémoire individuelle puisant elle-même dans celle de toute une communauté.

DEUXIÈME PARTIE :

L'INVENTION DU MONDE FICTIONNEL MONCADIEN

Si l'œuvre de Jesús Moncada n'est pas une autobiographie au sens strict du terme, son étude, réalisée à la lumière de la connaissance de l'homme, révèle toutefois de façon évidente que l'écriture de soi sous-tend la création du monde fictionnel moncadien qui se configure comme un véritable microcosme. En effet, dans nombre de ses composantes, l'invention de cet univers est très liée à l'itinéraire de l'écrivain sous différents angles ; c'est ce que nous allons essayer de mettre en lumière ici.

Nous constaterons, en premier lieu, que l'expérience de la peinture et du dessin, d'une part, et celle de la lecture, d'autre part, jouent un rôle de premier plan dans la mise en place des stratégies d'écriture et de narration. L'étude du personnel romanesque montrera ensuite l'existence de nombreux jeux de miroirs avec la vie du romancier. Dans la création de cet univers fictionnel fondé sur la réalité, et en particulier sur le monde personnel de l'auteur, nous porterons notre attention sur la représentation du temps en analysant les relations entre fiction et Histoire qui mettront en évidence notamment une réécriture satirique de la dictature franquiste. Quant à l'étude de l'espace, elle nous conduira à envisager, au-delà de la *mimésis*, la dimension symbolique, mais aussi mythique du

chronotope dominant de l'œuvre, Mequinensa, qui fait l'objet d'une construction fictionnelle.

CHAPITRE PREMIER :

DE LA PASSION A LA FICTION

I.1. L'UTILISATION DU PICTURAL DANS L'ÉCRITURE NARRATIVE

Même si Moncada, passionné de peinture, a dû abandonner cette activité pour des raisons que nous avons déjà énoncées, ses œuvres en portent la trace et manifestent sous différentes formes cette sensibilité artistique inscrite au plus profond de son être. Dans cette approche de la fiction, nous avons délibérément choisi de ne pas revenir sur l'analyse des descriptions qui met en évidence la précision et la sobriété du chromatisme, mais de nous centrer plus précisément sur les modalités d'insertion de la peinture dans la narration²⁷⁷ et sur les liens qui se tissent entre le texte narratif et l'art pictural.

Dans l'œuvre moncadienne, les représentations figurent sous deux modes : l'ekphrasis²⁷⁸, très peu pratiquée par notre écrivain, et la simple mention ou, pour le dire autrement, le référent non descriptif, qui constitue une alternative

²⁷⁷ Parmi les principaux modes d'insertion de la représentation artistique dans le texte narratif, le plus évident consiste à placer une représentation dans le livre lui-même. En effet, la peinture peut être présente dans la littérature physiquement, c'est-à-dire avec son médium propre, qu'il s'agisse de l'illustration d'un texte littéraire, ou d'une co-présence, c'est-à-dire une création conjugquée d'un peintre et d'un écrivain. Le deuxième mode correspond à la restitution de la peinture *par* la littérature ; c'est de plusieurs façons que le mot peut dire le peint, c'est-à-dire provoquer l'apparition de son image dans l'esprit du lecteur. On en distingue généralement trois. La première est la simple mention ou l'allusion. Une seconde possibilité d'insertion du peint dans le dit est le calligramme ou le *textimage*. Enfin, la troisième possibilité, intermédiaire, consiste à transformer en texte la peinture, à décrire une œuvre d'art, à pratiquer l'*ekphrasis*, afin de rendre sensible à l'esprit une image absente en la faisant apparaître au moyen du langage.

²⁷⁸ Nous utiliserons le terme d' « ekphrasis » dans le sens d'une description littéraire d'une œuvre d'art plastique.

intéressante à la description, et dont nous essaierons de montrer les spécificités en tant que dispositif opérateur de visibilité dans les récits de Moncada.

Au-delà de l'aspect strictement autobiographique, l'étude des modes de présence d'œuvres picturales, fictives ou réelles, dans la fiction moncadienne nous révélera que la peinture y revêt de multiples fonctions que nous nous attacherons à mettre en évidence.

I.1.1. Au-delà des portraits

Le genre du portrait tient parfois une place de choix dans la caractérisation de certains personnages fictifs de l'œuvre de Moncada, mais l'analyse montrera qu'au-delà de ce rôle, la peinture prend de nouvelles significations.

I.1.1.1. Le portrait de Jaume de Torres : un objet intemporel

Un portrait, certes fictif, traverse le roman *Camí de sirga* : celui de Jaume de Torres réalisé par Aleix de Segarra en 1914. Il apparaît dès le chapitre II de la première partie, et accompagne une des principales protagonistes, Carlota de Torres, jusqu'à sa mort qui nous est contée dans l'épilogue. Cette représentation, témoin de divers événements qui marquèrent la ville, a traversé plusieurs décennies, et devient un symbole d'intemporalité dans la fiction.

Précisons avant toute chose que la description physique de cette figure de la bourgeoisie locale n'apparaît dans la diégèse qu'à travers l'observation du peintre qui se concentre sur la physionomie du personnage :

L'Aleix no responia (...) ; concentrat en l'estudi de les fesomies vermelloses i toves del model a les quals el mostatxo negre afegia un toc de petulància sota el nas de carxofa, el pintor era solament un auditori sense dret a la paraula. (CDS, p.24)

Cela ressemble à une caricature et s'insère ainsi dans la tonalité humoristique du livre. Cette caractérisation de Jaume de Torres traverse toute l'histoire, puisque le narrateur réutilise notamment le même trait de fierté à la fin de la diégèse : l'adjectif « petulant »²⁷⁹ fait alors écho à « un toc de petulància »²⁸⁰.

Mais ce portrait est plus qu'une simple caractérisation physique de ce grand propriétaire : il devient un attribut du personnage de sa fille, étant donné que tout au long du roman, ce tableau accompagne la protagoniste Carlota de Torres dont la vie coïncide avec la période de l'histoire de la ville reconstituée par le récit. En effet, il vieillit tout comme elle, et le narrateur le décrit marqué par la patine du temps ; cela témoigne une fois de plus de la connaissance des couleurs par l'écrivain, qui sait que les pigments vieillissent et changent au fil des ans car ils subissent des modifications chimiques :

El quadre i la Carlota de Torres havien envellit alhora però ella no s'adonà de l'enfosquiment gradual dels olis, pigments i vernissos de la pintura. Li passà desapercibuda la grogor subtil que girava al verd el blau de cobalt del plastrò, el to ambarí adoptat pels antics blancs de la camisa o l'esmoreïment de la lluminositat del celatge sobre la panoràmica de la vila que servia de fons a la figura. No veié els canvis, paral·lels a les misterioses reaccions químiques del seu propi cos, que havien transformat la nena embadalida davant el pintor en la dona gran enfurismada per la invasió de pols soferta pel Saló de les Verges Màrtirs. Tanmateix, bastaren les hores que el quadre va romandre enfarinat perquè el costum de veure'l cada dia, causa de la imperceptibilitat del canvi, es trenqués. Així, durant la neteja, quan una de les minyones (...) va descobrir amb el drap un fragment de la pintura amb els colors esgrogueïts, sense l'esclat amb què s'havien imprès a la memòria d'una Carlota jove, la recerca de l'antiga frescor féu retrocedir de nou el temps. (CDS, pp.28-29)

²⁷⁹ CDS, p.341.

²⁸⁰ CDS, p.24.

La toile vieillie, jaunissante, renvoie à Carlota l'image du temps qui est passé et fait naître en elle le souvenir de l'époque de sa jeunesse où le tableau était éclatant. À plusieurs occasions, l'observation du portrait de son père, qui incarne en quelque sorte la mémoire de Carlota de Torres, favorise la réminiscence - nous le verrons ultérieurement²⁸¹ -.

Au bout du compte, ce portrait fictif sert davantage à caractériser la fille que le père, étant donné qu'il lui permet notamment de remonter le temps et de se figurer sa jeunesse marquée notamment par le lancement du bateau portant son nom²⁸². En outre, ce tableau sera aussi l'ultime témoin de son agonie²⁸³ dans une scène où la peinture semble défier le temps :

Si l'ama hagués imaginat el seu òbit, probablement no s'hauria afigurat mai que li correspondria el privilegi dubtós de ser la darrera persona que moriria a la vila vella ni hauria situat la defunció en les circumstàncies que van envoltar-la, força diferents dels traspassos més apoteòsics del llinatge; no se li hauria acudit que la trobarien exànime vora els finestrals del Saló de les Verges Màrtirs, al peu del retrat del pare el qual, sense adonar-se del cos nu de la filla moribunda, estesa sobre el mosaic, contemplava, petulant i feliç, una escena familiar llunyana en què la petita Carlota s'embadalia mirant com l'Aleix de Segarra barrejava colors i plasmava la imatge del progenitor sobre la gran tela blanca. (*CDS*, p.341)

La fin de cette citation fait écho à un passage qui, au début du roman²⁸⁴, pointe la fascination de la petite Carlota pour le travail du peintre Aleix mélangeant les couleurs sur sa palette.

Dans cet extrait situé dans l'épilogue qui raconte la destruction finale de la ville, le tableau peint par Aleix de Segarra devient un objet intemporel du roman : le temps semble s'être arrêté en 1914 lors de la réalisation du portrait de

²⁸¹ Cf. Troisième partie de notre thèse.

²⁸² Cf. *CDS*, pp.29-30.

²⁸³ Cf. *CDS*, pp.340-341.

²⁸⁴ *CDS*, p.21.

Jaume de Torres qui « contemple » cette scène du passé. Le personnage de la toile s'anime dans un passage à la tonalité fantastique où les limites entre le réel et l'irrationnel sont floues : le glissement d'un niveau à l'autre ne se produit que par l'utilisation de l'assertion « contemplava », qui contribue à l'animation du protagoniste. Le père *voit* le passé depuis le tableau. Le narrateur juxtapose à l'image de Carlota morte (« la filla moribunda ») celle de la Carlota petite fille (« la petita Carlota ») ; ainsi deux époques - jeunesse et vieillesse - se rejoignent. La narration instaure ici une circularité temporelle qui contribue à la dimension mythique du passage. Carlota meurt, mais cette œuvre, qui l'a accompagnée toute sa vie durant, et lui a souvent permis de se remémorer le passé, perdure et devient en quelque sorte le gardien de la mémoire. L'auteur ne nous met-il pas là face à l'intemporalité de l'œuvre peinte qui incarnerait une forme possible d'éternité? Cette éternité du personnage correspond à celle annoncée par le narrateur dans une prolepse dans la première partie du roman :

La Sofia va torcar amb el drap el coll del senyor Jaume, immòbil en la seva precària eternitat pintada (...) (CDS, p.31)

Le portrait de Jaume de Torres remplit donc une double fonction diégétique : il permet, d'une part, la caractérisation directe d'un personnage, et, d'autre part, il constitue un symbole d'intemporalité du roman associé à une protagoniste dont les souvenirs nés de ce tableau permettent la reconstitution du passé de la ville, et par là-même la progression de la diégèse.

I.1.1.2. Genís ou le portrait d'un Bourbon

Dans le roman *Estremida memòria*, nous trouvons à nouveau un portrait dont la signification dépasse la simple caractérisation de personnage.

Lors d'une réception organisée chez son maître pour célébrer la proclamation du roi Alfons XII²⁸⁵, Justina, la mère de Genís, l'un des accusés de l'affaire de la Vallcomuna, se retrouve face à un tableau représentant le roi d'Espagne Ferran VII et croit y reconnaître son fils :

La recepció per festejar l'esdeveniment va ser esplèndida. El gran ensurt va tenir lloc l'endemà, quan el marit va fer-la anar al casal per reforçar el servei en la neteja dels salons de la celebració. Tres pintures havien presidit la taula principal del banquet. Amb prou feines va fixar-se en les dues primeres, el jove rei Alfons i la seva mare (...); des de la tercera, un retrat del rei Ferran, no la mirava el monarca, sinó el seu propi fill, el Genís. (*EM*, p.73)

Le narrateur nous offre une brève description de ce tableau en contre-plongée transcrivant le parcours du regard de Justina, laquelle observe ce portrait du monarque debout en remontant des pieds jusqu'à la tête :

Tremolosa, aixeca els ulls cap al quadre penjat darrere l'escriptori i el recorre amb la mirada. De la sivella daurada de les sabates, puja a les mitges de seda nacrada i a les calces verd maragda, ressegueix els plecs del mantell roig folrat d'ermeni, el pom de l'espada de cerimònia, la faixa blanca i blava, el ceptre, la condecoració, «El Toisó d'or, Justina», s'atura a la cara del personatge. Llavors, amb els ulls negats, murmura:

-Genís, fill meu... (*EM* p.48)

C'est la vue du visage qui éveille chez cette mère l'identification entre le personnage historique et son fils Genís. Certes, le narrateur pratique l'ekphrasis²⁸⁶; mais pour la part qui intéresse le lecteur, c'est-à-dire la

²⁸⁵ Nous conserverons la graphie catalane pour les noms propres de personnages historiques cités par l'auteur.

²⁸⁶ Le procédé rhétorique de l'ekphrasis correspond, selon les termes de Philippe Hamon, à « la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou simplement rêvée par les personnages de la fiction,

ressemblance, la description est absente. A aucun moment les traits du visage du monarque Ferran VII ne sont décrits ; ce n'est que par la référence non descriptive au célèbre tableau de Francisco de Goya représentant les membres de la famille du roi Carles IV appartenant à la dynastie des Bourbons, et connu sous le titre *La familia de Carlos IV* (1800), que le lecteur pourra voir la ressemblance. Le personnage romanesque ne sera visuellement identifié que lorsque le lecteur percevra l'œuvre référencée. C'est le personnage Arnau de Roda qui procède à l'allusion :

N'hi ha, tanmateix, documentació d'una altra mena: la semblança entre Ferran VII i el Genís no és cap fantasia de la mare del guardabosc; ha perdurat, de vegades esmorteïda, d'altres amb una precisió esbalaïdora, en altres branques dels Borbons mequinensans. Encara avui, hi ha vilatans que podrien substituir personatges del retrat de la família de Carles IV, de Goya, sense que ningú ho notés. Per a l'observador a l'aguait, la vila reserva visions fugisseres de trets facials de prínceps, reis, infantes... (EM, pp.131-132)

L'analogie suggérée dans ce passage assure le transfert de signifiants entre le discursif et le visible. On comprend alors que Genís ressemble à un Bourbon. Le référent non descriptif²⁸⁷, constitué ici de la citation du nom de Goya et de la mention indirecte du titre du tableau renvoie à une œuvre d'art réelle dont le lecteur doit convoquer l'image. La représentation picturale évoquée, c'est-à-dire

telle qu'elle apparaît, dans une œuvre littéraire » (Cf. HAMON, Philippe. *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula, 1991, p. 112. Voir aussi pp. 7-9, 111-121.)

²⁸⁷ Dans un article où elle analyse les liens entre peinture et texte narratif chez Proust, Nina Arabadjeva-Baquey explique la spécificité du référent non descriptif comme modalité d'insertion de l'œuvre d'art plastique dans le texte, par rapport à l'ekphrasis :

« La peinture se réduit donc à un constituant formel (le nom propre) qui a la fonction d'informer mais non de reproduire. A l'opposé des notations descriptives afférentes à l'ekphrasis, le référent permet ainsi de *faire-voir* en désignant et non pas en imitant. Dans ce contexte, le rôle du nom est particulièrement significatif: par sa nature linguistique, il appartient au champ du discours, mais par son absence de signifié, il ne traduit ni ne tente de véhiculer la représentation. Il en va de même lorsque le référent est plus précis, intégrant par exemple le titre du tableau ou l'école d'art à laquelle il appartient. Ces indications ont la même fonction informative que le nom, et en complément facilitent l'identification concrète de l'œuvre. » (ARABADJEVA-BAQUEY, Nina. « Rendre visible sans décrire : Proust et la

la toile de Goya, se dérobe au discours, puisqu'elle ne fait l'objet d'aucune description ; par contre, le référent non descriptif oriente le lecteur vers la peinture elle-même et sa propre modalité expressive, dépassant ainsi l'énoncé. Effectivement, comment déchiffrer la ressemblance, donner du sens à la comparaison entre le personnage fictif et la figure historique, si l'on ne récupère pas la part sémantique contenue dans l'image? Le texte se prolonge donc au-delà de ses propres frontières et se parfait dans un champ extérieur : le tableau de Goya. Comme l'observe Nina Arabadjieva-Baquey :

(...) le référent non descriptif oriente la lecture vers un réel dépassement du texte, puisque (...) pour parachever le sens, il est indispensable de se reporter à l'œuvre. L'expérience sensible complète dans ce cas la lecture et fait repousser les frontières du récit loin, très loin du champ narratif, dans l'espace étranger de l'image²⁸⁸.

Par delà le fait évident que le nom du peintre espagnol apporte à la fiction un *effet de réel*, une dimension non-fictive du monde figuré par le récit, on doit souligner que le lecteur ne se représente l'apparence physique du personnage que lorsque le visible s'accomplit dans l'espace non-discursif et extra-diégétique grâce à la citation du nom du peintre et la mention du tableau réel :

Là où le discursif échoue, le visible complète et achève la composition narrative²⁸⁹.

A ce niveau de notre analyse, nous souhaitons mettre en évidence l'originalité de la narration moncadienne : le portrait fictif du monarque Ferran VII qui est pour Justina la référence, ne se parachève pour le lecteur que par la

réhabilitation de la représentation », in PARISOT, F.(ed.). *Littérature et représentations artistiques*. Paris : L'Harmattan, 2005, pp.159-160).

²⁸⁸ ARABADJIEVA-BAQUEY, Nina. « Rendre visible sans décrire : Proust et la représentation », *op. cit.*, p.164.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.168.

médiation d'un autre tableau, réel cette fois, celui de Goya. La peinture a, dans ce cas aussi, une double fonction diégétique : d'une part, elle permet la caractérisation d'un personnage, Genís, et d'autre part, elle joue le rôle d'un véritable processus narratif en créant chez le lecteur une attente qui ne se résout que partiellement dans la narration. En outre, la référence artistique permet à l'auteur de défier l'illusion fictionnelle du récit car le personnage de Genís, ainsi que tous les protagonistes de la Mequinensa fictive descendant d'une branche de Bourbons, acquièrent un potentiel d'existence en dehors de la narration. La figure de Genís « enjambe » en quelque sorte la fiction romanesque, puisqu'il a une ascendance historique réelle. L'auteur lui crée donc une identité ancrée dans l'Histoire. Genís, en fin de compte, aurait pu être un individu réel appartenant à la lignée des Bourbons!

L'étude des modes de présence de ces deux portraits dans la narration a mis en évidence la spécificité de leur signification. Ce qui importe, au bout du compte, ce n'est pas tant leur fonction de caractérisation des personnages fictifs, que leur rôle dans l'économie générale du récit : le premier devient un objet intemporel emblématique du roman *Camí de sirga*, le second est le véhicule d'un certain suspense dans *Estremida memòria*, et est déjà un exemple de tableau s'insérant dans une stratégie de narration particulière, comme c'est le cas d'autres types de représentations auxquelles nous allons nous intéresser maintenant.

I.1.2. Peinture et stratégies narratives

A diverses reprises, l'insertion de la peinture dans les textes moncadiens correspond à la mise en place d'une véritable stratégie narrative. Les représentations picturales apportent alors un nouveau point de vue, un complément à la diégèse à laquelle elles viennent même parfois se substituer.

I.1.2.1. Fresques et mise en abyme dans *Camí de sirga*

Dans le roman *Camí de sirga*, le peintre Aleix de Segarra se met à réaliser, à partir de 1925, de grandes fresques sur les murs intérieurs d'un édifice familial qui avait servi jusque là de couvent à des religieuses. Les premières qu'il peint sont une représentation de moments vécus par la population pendant les années de prospérité de la ville, enrichissement que cette dernière devait à l'exploitation des mines de lignite de son bassin minier pendant la Première Guerre Mondiale (1914-1918) ; ce sont ces années que le narrateur appelle « les jours de L'Eden » :

(...) l'Aleix de Segarra havia plasmat en uns murals enormes les velles imatges dels dies de L'Edèn amb una nostàlgia irònica. (*CDS*, p.171)

Dans cette phrase, le titre de la première partie du roman « Els dies de l'Edèn » est mis en abyme. Ces jours de splendeur de L'Eden²⁹⁰ ont déjà fait l'objet de la diégèse dans la première partie du roman, et vont à nouveau être évoqués dans ce chapitre VI de la deuxième partie à travers les souvenirs de ces

²⁹⁰ Il s'agit du café-concert de la ville qui ouvrit ses portes en 1914 et ferma en 1919, après la fin du conflit mondial.

œuvres murales²⁹¹ que Malena de Segarra, la tante du peintre, se remémore au moment de la démolition du couvent.

La représentation artistique joue ici le rôle d'un miroir partiel de l'œuvre, au moyen du procédé de la *mise en abyme*. En effet, dans le récit principal de la première partie, l'évocation des années de prospérité de la ville tourne autour des activités du café-concert L'Edèn, cabaret où se liaient toutes sortes d'intrigues entre les différents personnages de la Mequinensa de l'époque. On retrouve donc un reflet de ce récit dans les fresques d'Aleix de Segarra. Cependant cette mise en abyme fictionnelle n'est pas une reproduction fidèle de ce qui a été raconté, mais plutôt une variation sur le même thème. Il s'agit plus précisément, selon la terminologie définie par Lucien Dällenbach²⁹², d'une mise en abyme rétrospective de l'énoncé par une reprise partielle du contenu du récit principal. Effectivement, elle « réfléchit après coup l'histoire accomplie »²⁹³ en interrompant l'ordre de la narration. De plus, on y retrouve les figures qui ont joué un rôle dans la première partie comme Honorat del Cafè, Nelson, Atanasi Resurrecció, et bien sûr l'artiste française Madamfransuà. Cependant, l'ambiance festive et joyeuse de ces années-là n'est pas restituée fidèlement, mais transfigurée selon une variation mythologique. En effet, les personnages impliqués ont pris les traits de dieux, de déesses ou de nymphes qui se retrouvent dans une bacchanale ayant pour décor les bords du fleuve Èbre :

²⁹¹ Cf. *CDS*, pp.178-179.

²⁹² Cf. DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil (Coll. Poétique), 1977, pp.76-99. Lucien Dällenbach distingue trois types de mises en abyme élémentaires : la mise en abyme de l'énoncé, de l'énonciation ou du code.

²⁹³ *Ibid.*, p.83.

Fins aleshores havia vist únicament els murals del vestíbul, amb la imatge de Madamfransuà que va revifar-li antigues gelosies. (...) va reconèixer a la cel·la el seu propi cos en el de la deessa nua voltada de nimfes, banyant-se en un riu que el paisatge de la vora permetia identificar sense dubte amb l'Ebre (...). L'embadaliment de l'artista davant la seva nuesa quedà plasmada en les innombrables representacions que en féu al llarg dels anys als murs del convent. On antany ressonaven himnes religiosos i murmuris d'oracions, la festa pagana feia sentir cançons bàquiques; les parets, (...) recuperaren la llum en una mitologia jovial, fortament arrelada a la terra. Les architectures no eren palaus fabulosos sinò les masies de les antiquíssimes hortes àrabs de la vora de l'Ebre; el xiprer clàssic quedava desbancat per l'àlber, el pollancre o la figuera; el vi que enrogia les copes era el suc aspre i sec del raim de la Terra Alta. No calia esforçar-se gaire per descobrir que els sàtirs del passadís eren tertulians del Café del Moll –l'Atanasi Resurrecció tocant la siringa, l'Honorat del Café coronat de pàmpols, el Nelson amb una copa a la mà- i que les nimfes rialleres acaçades en un paisatge de timó i romer contra un fons d'oliveres, eren la Júlia Quintana i altres belleses de la vila; l'Estanislau Corbera, majestuós i solemne sota la forma d'un centaure bai, presidia en l'avantsala del refectori una bacanal clamorosa a la riba del Segre (...). (CDS, p.178)

La représentation de cette liesse collective sous la forme de scènes mythologiques permet de donner un nouveau point de vue sur cette époque de prospérité qui, dans la première partie, est plutôt évoquée comme des années de débauche ; le café-concert y est défini comme « aquell cau de disbauxa »²⁹⁴, « antre de perdició, de vici i de pecat »²⁹⁵.

En fin de compte, ces fresques dépassent leur fonction spéculaire en ouvrant une réflexion sur l'importante part d'imagination du peintre qui s'inspire de la réalité mais la transfigure en s'octroyant de grandes libertés comme celle de transposer des personnages d'une période historique - celle de la Première Guerre Mondiale - dans une époque mythique. Ne pourrions-nous pas aller jusqu'à percevoir dans ce processus de mythification du réel par la peinture une analogie avec le propos même de l'écrivain qui nous donnerait une clé de lecture de son roman? Cette mise en abyme fictionnelle d'un contenu partiel du récit ne serait-

²⁹⁴ CDS, p.56.

²⁹⁵ CDS, p.57.

elle pas une réflexion metatextuelle? L'œuvre de Moncada n'est-elle pas aussi la transfiguration d'une réalité qu'elle élève au rang de mythe?

I.1.2.2. Un lecteur co-créateur du triptyque de Severiana dans

Estremida memòria

Moncada nous a affirmé que le triptyque que peint Severiana de Segarra dans *EM* est une trouvaille qui lui a permis de donner l'image d'une scène qu'il ne voulait pas décrire, l'exécution des condamnés :

J.M. - A part de que respon a les meves vocacions, suposo que també és una manera de donar un altre punt de vista de les coses, de donar alguna altra visió. A l'*Estremida memòria*, el tríptic que pinta la Severiana de Segarra, per mi des del punt de vista literari va ser una troballa que em va permetre moltes coses: anar creant aquest clima de no saber què va passar, i després de reflectir una escena que jo no volia descriure i no descriu al final del llibre com és l'afusellament, però, en canvi, sí que la transmeto a través de la visió que en té la Severiana de Segarra del que va passar (...) ²⁹⁶.

C'est donc à travers la vision qu'en a eue Severiana que le lecteur se fait une idée de l'atrocité de l'épisode. Le narrateur se dispense de le décrire et a recours pour cela à une ellipse. C'est le personnage Arnau de Roda qui nous fait part de la terreur qui le saisit lorsqu'il vit pour la première fois le tableau :

El terror va colpir-me (...). L'esglai va ser terrible, vaig retrocedi xisclant (...). L'espantosa pintura i les explicacions que l'avi va donar-me'n van ser el meu primer contacte amb aquesta sinistra història. (*EM*, p.59)

Dans sa dernière lettre, Arnau de Roda évoque l'exécution des accusés et remercie l'écrivain de ne pas avoir décrit ce moment terrifiant de l'histoire :

²⁹⁶ Cf. Annexe 1, p.479.

Vull agrair-te que ens estalviis l'espantosa escena de l'execució, malgrat que això signifiqui prescindir de l'últim gest del Valentí Calsina -un dels pocs detalls que la memòria vilatana, fascinada sens dubte per la sang freda del manc (...), ha conservat sense deformat-lo : donar una moneda de dues pessetes als soldats de l'escamot perquè apuntessin amb precisió i el matessin a l'acte. Un gest tan arrogant com inútil: va ser l'únic que no va morir instantàniament en rebre la descàrrega (cosa que els presents van considerar premeditada, segurament amb raó), l'oficial va haver de disparar-li el tret de gràcia a la templa.

No va haver-hi fotògrafs, però l'afusellament va tenir un testimoni que va captar-ne l'horror d'una manera més colpidora que el millor objectiu: la Severiana de Segarra. Malgrat que el pare endevina on es troba la filla i surt corrents per evitar que vegi l'acte injustificable i bàrbar, no hi arribarà a temps. Trobarà la noia mirant amb els ulls fora del cap com fiquen els cadàvers ensangonats als taüts i se l'emportarà al casal com una somnàmbula. Caurà malalta, tindrà uns malsons espantosos durant molt de temps i no aconseguirà deslliurar-se de les sinistres imatges fins que el doctor Teòfil (...) no li aconsellarà que pinti la matança. És l'obra -un tríptic a l'oli sobre fusta- que jo veuré molts anys més tard, com t'explicava en una des les primeres cartes, i que m'espantarà gairebé tant com l'escena real havia esglaiat la Severiana. Comptadíssimes persones tindran l'oportunitat de contemplar la pintura. Continuarà a l'estudi després de la mort prematura de la noia (...), i desapareixerà, segons sembla, seixanta anys després, durant la guerra civil, quan Mequinensa caurà en mans dels feixistes. (EM, pp.341-342)

L'épisode de l'exécution n'apparaît dans le récit que par une double médiation : Severiana a vu la scène et l'a représentée ; et c'est à travers sa représentation qu'Arnau se l'imagine et en donne lui-même un reflet. La peinture fictive vient en quelque sorte se substituer à la narration en un lieu où cette dernière laisse une lacune. L'œuvre picturale sert ici de médiateur du discours en venant combler l'ellipse narrative d'une façon originale. En effet, d'une part, il n'y a pas de description de la scène de l'exécution, et d'autre part, le tableau n'est jamais décrit en termes de lignes, formes, couleurs, plans, c'est-à-dire selon les marqueurs relatifs à la sémiotique picturale, autrement dit, cette toile fictive n'est pas donnée à voir. On peut se demander alors comment s'opère cette médiation, puisque le *visible* (ce tableau fictif) n'est pas rendu *lisible* par le texte narratif?

Le mode d'insertion de cette représentation est dans ce cas aussi un référent non descriptif : le nom du personnage-peintre, c'est-à-dire Severiana. La différence majeure par rapport à la référence au tableau de Goya commentée précédemment²⁹⁷, se situe dans le fait que le lecteur est ici invité à *voir* un tableau qui n'existe pas ! Il devient en quelque sorte co-créateur, étant donné qu'il ne peut *voir* que l'image qu'il se crée lui-même. L'auteur donne ainsi tout son pouvoir à la représentation artistique. Le lecteur ne peut pas se reporter à l'œuvre pour parachever le sens, mais doit l'imaginer lui-même. Cependant, même si l'écrivain ne rend pas *lisible* ce tableau fictif par absence d'ekphrasis, il oriente tout de même la lecture en donnant un contenu sémantique à l'image fictive. Effectivement, le sème de l'horreur (« *espantosa pintura* », « *espantosa escena de l'execució* », « *malsons espantosos* », « *m'espantarà* », « *l'horror* », « *el terror* », « *l'esglai* », « *havia esglaiat* », « *sinistra història* », « *la matança* », « *l'afusellament* », « *ensangonats* ») domine lorsqu'Arnau de Roda évoque ses souvenirs du triptyque de Severiana dont la vue ne suscite en lui qu'un sentiment de terreur.

L'œuvre picturale revêt par conséquent ici une fonction ludique, puisque le lecteur doit jouer un rôle de co-auteur. En effet, comme le montre Umberto Eco, il doit compléter le texte qui est forcément incomplet:

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc...²⁹⁸

²⁹⁷ Cf. Chapitre I.1.2..

²⁹⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985, p. 63 (traduction française). Sur le rôle du lecteur, voir aussi JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette (Coll. « Contours littéraires »), 1993, pp. 43-63.

Ainsi, dans *EM*, le lecteur doit reconstituer le tableau dans sa globalité, à partir d'un seul élément de description, l'horreur, qui suscite dans son imaginaire des images mentales²⁹⁹. Or, le motif narratif des fusillés³⁰⁰ associé au sémantisme de l'horreur, renvoie clairement à l'image du célèbre *Tres de mayo* de Francisco de Goya qui fournit au lecteur une représentation archétypale de la répression du peuple par le pouvoir dominant. La référence intersémiotique est ici une forme de « decir callando »³⁰¹, pour reprendre l'expression de Geneviève Champeau. En effet, grâce à la médiation de ce tableau, l'œuvre artistique fictive permet à l'écrivain de *dire* tout en se taisant ; elle lui permet de dénoncer l'horreur de l'exécution, et de prendre partie contre la peine de mort ainsi qu'il l'a lui-même affirmé³⁰². Rappelons que la sentence de mort est exécutée le 25 novembre 1877, à l'aube, dans la ville même de Mequinensa pendant la première étape de la Restauration monarchique des Bourbons. D'après l'auteur, qui eut l'occasion de s'exprimer sur le sens de ce procès, ce fut une vengeance politique de la monarchie contre le républicanisme de la ville. Les quatre suspects exécutés sont les victimes d'une Espagne où les forces de la modernité sont battues en brèche après la chute de la Première République, et la restauration de la Monarchie. Voici un extrait de l'entrevue où l'auteur s'exprime sur ce point :

²⁹⁹ D'après JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Colin, (Coll.128), 2005 (1^{ère} éd. 1993), p.13 : « L'image mentale correspond à l'impression que nous avons lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le *voir* presque comme si nous y étions. Une représentation mentale s'élabore de manière quasi hallucinatoire, et semble emprunter ses caractéristiques à la vision. On *voit*. »

³⁰⁰ La double passion de l'écrivain pour les œuvres de Goya et pour l'histoire de la « Guerra del Francés », c'est-à-dire la Guerre de l'Indépendance de 1808, n'est certainement pas étrangère à l'évocation de cette scène d'exécution.

³⁰¹ Cf. CHAMPEAU, Geneviève. « Decir callando », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1988, t.XXIV, pp.277-295.

³⁰² Cf. CAPDEVILA, Jordi. « L'escriptor publica *Estremida memòria*, basada en un fet real », *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.

J.C. - L'execució a la mateixa Mequinensa té un regust d'escarment.

J.M. - El trasllat dels presos des de Casp, on s'havia fet el judici, i l'afusellament a Mequinensa va ser una venjança i un avís perquè Mequinensa sempre havia estat una vila liberal, amb una clara tendència republicana que es va accentuar després (...). Quan passen els fets, el 1877, feia molt poc que hi havia hagut la restauració monàrquica, i això marca més el sentiment de venjança.

J.C. - Hi ha un rerefons polític darrere d'aquest cas de bandolerisme?

J.M. - Com explico en el pròleg, hi ha els fets, per una banda, i per l'altra, la ficció. Hi ha un dels personatges, l'escrivà del jutjat de Casp, Agustí Montolí, a qui respecto nom i cognom i he fet un dels protagonistes, que parla amb coneixement de causa (...). I ell va qualificar d'inquisitorial el procés que es va fer als bandits.

J.C. - La novel·la també és un al·legat contra la pena de mort.

J.M. - I tant que l'és, encara que no ho pretès en cap moment. Quan escric no vull mai explicar la meua posició davant de la pena de mort o davant de qualsevol altra qüestió³⁰³.

En plus de son rôle ludique, le triptyque de Severiana s'enrichit donc d'une fonction idéologique, grâce à la médiation d'un célèbre tableau réel qui est convoqué par analogie dans l'imaginaire du lecteur et permet de donner sens à ce *visible* fictif. En outre, cette œuvre picturale fictive acquiert un potentiel d'existence au-delà des limites de la fiction, car Arnau de Roda raconte qu'elle a disparu pendant la Guerre Civile Espagnole³⁰⁴, lorsque Mequinensa est tombée aux mains des fascistes. Le tableau fictif est doté, par conséquent, d'une histoire liée à l'Histoire officielle, et aurait pu exister au même titre que celui de Goya, comme témoignage réel de cet épisode sanglant du passé de Mequinensa. Il rejoint en cela ce que Paul Ricœur nomme les « variations imaginatives »³⁰⁵ de la fiction.

³⁰³ *Ibid.*.

³⁰⁴ Cf. *EM*, p.342.

³⁰⁵ RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. T.III « Le temps raconté ». Paris: Le Seuil, 1985, p.86.

I.1.2.3. Peinture et humour : « El bany de l'odalisca » dans *Estremida memòria*

Dans la troisième partie du roman *EM*, est mentionné un nouveau tableau sous le titre *El bany de l'odalisca*. C'est un objet de décoration du « Casino dels senyors », le café où se rencontrent les hommes fortunés de la ville. C'est Arnau de Roda qui ajoute ce détail ornemental en le communiquant à l'auteur :

Si t'interessés afegir un detall d'ambient, podries fer que l'Emília, durant la breu conversa amb el Florentí, girés el cap una mica a la dreta: així veuria *El bany de l'odalisca*, un d'aquells quadrets de tema oriental tan apreciats a l'època, el qual afegia un toc d'exotisme a la monotonia daurada, granat i blava del saló. La nuesa lànguida escampava una sensualitat insidiosa a la qual els contertulians de Guillem de Segarra atribuïen una part important de responsabilitat en l'estimulació de la líbido dels mequinensans de bé. (*EM*, p.206)

Il s'agit d'une toile fictive qui renvoie de façon manifeste d'abord aux peintures de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) comme *La Grande Odalisque*, *La Baigneuse*, ou *Le Bain Turc*, mais également à d'autres œuvres authentiques qui représentent une odalisque, car ce motif fut récupéré par de nombreux autres peintres du XIXe siècle – notamment par Marià Fortuny qui peignit en 1862 une huile intitulée *Odalisca* –. Moncada semble avoir inventé un titre à partir de ceux de ces peintures réelles. Cela nous amène à penser que l'écrivain n'avait pas l'intention de faire référence à un artiste particulier, mais plutôt de recréer une ambiance correspondant à celle de l'époque de la diégèse, la fin du XIXe, où, comme l'affirme le narrateur dans la citation relevée ci-dessus, les tableaux de thèmes orientaux étaient très appréciés.

On retrouve l'allusion à cette toile trois fois dans la suite du roman, où elle est seulement désignée par son titre, ou par le nom commun « l'odalisca »³⁰⁶, mais sans que jamais ne nous soient donnés plus de détails sur son sujet ou sur son style. Elle est chaque fois brièvement mentionnée. La description est réduite à quelques traits laconiques : « tema oriental », « exotisme », « nuesa lànguida », « sensualitat », mais elle ne fait jamais appel à des termes de lignes, formes, couleurs, plans, c'est-à-dire les marqueurs propres à la sémiotique picturale. Le texte narratif ne la rend pas *lisible*. Si elle est *visible* pour le lecteur, ce n'est que grâce à la référence implicite aux œuvres réelles représentant une odalisque.

Malgré une ekphrasis brève, ce tableau fictif revêt une fonction ornementale évidente. Cependant, il est intéressant de remarquer que le narrateur insiste davantage sur sa fonction dans le récit, vu que la toile est rendue coupable des élans sexuels des habitants aisés qui fréquentent le café (« Casino dels senyors »). Une fois de plus, Moncada privilégie la narration, c'est-à-dire « la représentation d'actions ou d'événements », à la description, selon la dichotomie proposée par Genette³⁰⁷. En outre, au-delà de ses fonctions décorative et narrative, ce tableau est doté également d'un rôle stylistique : il contribue à la tonalité humoristique du récit, puisqu'il est tenu pour « responsable » de la sexualité des hommes riches de la ville.

³⁰⁶ EM, p.312.

³⁰⁷ GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, p.56.

Au fil du temps, Moncada semble être devenu réticent à l'ekphrasis, davantage pratiquée dans *Camí de sirga* que dans *Estremida memòria*, roman où, pourtant, il a davantage recours à la peinture qui lui offre la possibilité de créer de nouvelles stratégies narratives, telles que celles que nous venons d'analyser. Ainsi, la modalité d'insertion de la peinture dans les textes narratifs la plus utilisée est celle du référent descriptif qui, nous l'avons constaté, est riche d'implications.

L'étude de la présence des diverses œuvres picturales dans la fiction moncadienne montre que celle-ci s'ouvre à l'image et n'est pas un univers clos. L'ouverture à l'intersémiotité témoigne que la signification s'élabore sur la base du rejet de la fiction comme une totalité close. Le référent non descriptif, largement utilisé par Moncada, est un moyen d'ouvrir le champ narratif aux actions de signes externes, iconiques. Nous avons vu que parfois la conséquence peut en être la redéfinition de la narration dans le sens d'une quasi-réalité s'appuyant sur des variations imaginatives de la fiction qui donnent aux faits, objets et êtres fictionnels un potentiel d'existence en dehors du récit. La référence iconique devient donc un défi à l'illusion fictionnelle de ce dernier. Ainsi, la fiction moncadienne ne serait pas close sur elle-même, mais sortirait de cette « circularité infinie »³⁰⁸ qui, selon Gérard Genette, caractérise le texte de fiction.

En créant une discontinuité dans le récit par ces « interstices » que le lecteur doit combler, l'écrivain propose une nouvelle manière de signifier, qui correspond à une conception plus riche et plus complexe de la réalité.

³⁰⁸ GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil (coll. « Points »), 2004 (1^e ed.1979), p.115.

I.1.3. Peinture et réflexion esthétique

Au-delà de ses multiples fonctions diégétiques, la peinture apparaît aussi ponctuellement comme le vecteur d'une réflexion sur la critique d'art, et à travers elle, l'auteur nous livre sa propre conception du portrait, comme nous essaierons de le montrer.

Au début de la deuxième partie du roman *La galeria de les estàtues*, le lecteur se trouve face à une digression dans la diégèse qui vient préciser les circonstances de la rencontre entre le jeune Ferran et Esther dont il est tombé amoureux : ils se sont rencontrés lors d'un vernissage d'un peintre à la mode. C'est l'occasion pour le narrateur d'ironiser sur la critique d'art, ainsi que nous le comprenons dans l'extrait suivant :

Temia perdre-la des del moment que l'havia conegut, a la sala d'exposicions del Cercle Mercantil, poc després que el destinessin a Torrelloba. El pintor de moda hi exhibia una selecció de retrats de dames torrellobines, saludada per la premsa com el primer esdeveniment artístic important de la temporada. Els crítics titulars dels tres diaris coincidien de ple a ple: confessaven «no trobar paraules» per elogiar complidament l'art del pintor o la «serena bellesa» de les dames retratades; es remuntaven a Goya i a Velàzquez a l'hora de fer parangons; compartien el goig de veure que la bona pintura no moria i lamentaven a tres veus l'esgarriament dels artistes joves, que malbarataven facultats seduïts per l'exemple nefast de gentussa com Picasso, una vergonya per a Espanya, un penques que amagava la seva incapacitat artística pintant mamarratxades per entabanar babaus. Les signatures eren l'única diferència entre les obres mestres de crítica pictòrica. El vernissatge fou un gran èxit social. «És a dir - traduïa Sèmola, que comentà l'assumpte a la Normal, durant una classe de cal·ligrafia, aprofitant que la professora era sorda com un suro-, una baralla tavernària a ganivetades sota reverències, falagueries i somriures.» (GDE, pp.183-184)

Il s'agit d'une production picturale fictive (des portraits de femmes de Torrelloba) : aucun titre de tableaux ne nous est donné, et par ailleurs, le peintre à la mode (« el pintor de moda ») n'a pas de nom ; l'article générique « el » en fait

donc un modèle, le représentant de la peinture à la mode, et donc de tout peintre de cette période-là, c'est-à-dire des années 50. Par conséquent, la critique d'art évoquée appartient à cette même époque et est représentative de l'ensemble des critiques du moment ; elle fait l'objet d'une mise en cause de la part du narrateur.

Ce passage est manifestement un énoncé interdiscursif³⁰⁹ où le discours de la critique d'art vient s'insérer sous diverses formes. Tout d'abord, le narrateur utilise la citation entre guillemets d'expressions utilisées dans les articles de presse par les critiques ; mais, dans le passage cité, le plus souvent, il renvoie implicitement, par allusion, au discours de la critique picturale que le lecteur reconnaît grâce à l'utilisation de clichés³¹⁰ : « el primer esdeveniment artístic important de la temporada », « elogiar complidament l'art del pintor », « el goig de veure que la bona pintura no moria i lamentaven (...) l'esgarriament dels artistes joves ». L'utilisation des clichés assure ce que Philippe Hamon appelle « la bonne signalisation de l'intention ironique »³¹¹.

Par ailleurs, la citation sans guillemets reproduit le ton polémique de ce discours sur la peinture qui censure vivement l'œuvre de Picasso. L'accumulation d'hyperboles produit un effet d'ironie qui ne laisse plus de doute sur l'opinion critique du narrateur : l'adjectif « nefast », les substantifs

³⁰⁹ Nathalie Piégay-Gros distingue les notions d'intertextualité et interdiscursivité, et maintient « une différence nette entre la référence à un texte et la dissémination d'un discours ». Pour elle, l'intertextualité n'est pas synonyme d'hétérogénéité discursive. Ainsi « tout langage marqué idéologiquement, toute caricature d'un code discursif particulier, voire tout tic verbal » ne ressortissent pas de l'intertextualité mais bien de l'interdiscursivité. Il faut donc distinguer le pastiche intertextuel et la caricature d'un type de discours que l'écriture inclut dans un récit (Cf. PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002, pp.29-32).

³¹⁰ Nous prenons « cliché » au sens d'expression figée, que le discours va répéter à l'identique à des occasions diverses (Cf. AMOSSY, Ruth. *Stéréotypes et clichés*. Paris : Nathan, 1997 : « Le cliché n'est pas défini seulement comme une formule banale mais comme une expression figée, répétable sous la même forme », p.12.)

³¹¹ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.25.

« gentussa, penques, mamarratxades » dont la connotation péjorative vient souligner l'influence néfaste de Picasso sur les jeunes peintres. Enfin, le comble de l'ironie naît de l'analogie opérée par le narrateur entre l'incapacité dont les critiques accusent Picasso et celle de ces critiques eux-mêmes exprimée implicitement par une phrase qui dénonce l'absence de contenu de leur discours : « Les signatures eren l'única diferència entre les obres mestres de crítica pictòrica ». De surcroît, leurs critiques sont désignées ironiquement par le syntagme nominal « les obres mestres de crítica pictórica »!

Il est clair que ce discours sérieux est convoqué dans la diégèse pour en faire une caricature qui, cependant, ne constitue pas une simple digression, mais comporte une visée évaluative³¹². En effet, Moncada veut sans doute montrer que le discours de la critique d'art est vide de sens, creux, et se fonde sur la répétition sans fin des mêmes clichés, d'autant que le narrateur laisse entendre que toutes les critiques sont identiques (elles ne se différencient entre elles que par la signature et non par leur contenu).

L'originalité de cette digression dans le roman est que, parallèlement à l'attaque contre la critique, elle donne lieu à une réflexion sur l'art du portrait. En effet, le personnage Sèmola, qui ne trouve aucune ressemblance entre les femmes de Torrelloba représentées par ce peintre et les portraits exposés, émet une série d'interrogations sur le genre du portrait³¹³ parce que ces œuvres ne lui paraissent pas être fidèles à leurs modèles qui, nous fait-il comprendre dans une description

³¹² Cf. HAMON, Philippe. *Op.cit.*, p.28.

³¹³ Cf. *GDE*, p.184.

caricaturesque, sont bien moins belles que leurs représentations! Le portrait doit-il être un reflet fidèle du modèle? Ou bien une complète « transmutation », un embellissement de la réalité? Le portraitiste se doit-il d'être un « alchimiste », « un magicien » qui transforme la laideur en beauté? La page est écrite sur le ton de l'ironie : le narrateur se moque du peintre à la mode (« un bruirot ») qui semble, qui plus est, être un peintre officiel du régime³¹⁴, puisqu'il a représenté des femmes de militaires franquistes. Le personnage Sèmola s'érige donc en quelque sorte en critique lucide.

Ainsi, dans ces deux pages (*GDE*, pp.183-184), qui constituent une digression dans le roman, transparait, au-delà de la caricature de la critique, une conception de l'art du portrait, qui, selon nous, est le reflet de l'esthétique de la peinture selon Moncada : avant toute chose, le peintre doit être libre, et ne doit dépendre d'aucun pouvoir afin de représenter la réalité à sa guise, sans avoir à l'embellir en réponse à une exigence officielle.

Finalement, dans ces pages de son second roman, l'écrivain, riche de son expérience de peintre, dote la peinture d'une double fonction réflexive : le lecteur est amené à réfléchir au bien fondé de la critique d'art, ainsi qu'à une esthétique du portrait. Or les questions posées sur ce point ne trouvent pas de réponse dans le roman où le narrateur ne fait que rejeter le choix du peintre « magicien » qui embellit la réalité ; cependant, elles en trouvent une dans les propres œuvres picturales de l'auteur catalan qui a résolu ce questionnement en faisant le choix de la peinture abstraite. En effet, Moncada a dessiné des portraits, mais à

³¹⁴ On comprend là le parallélisme établi par la critique avec Goya et Velázquez, qui furent en leur temps

l'opposé de la figuration et de l'embellissement, notamment des caricatures, telle celle d'un évêque³¹⁵. Ce qui est frappant, par-dessus tout, c'est sa manière de peindre des personnages dont le visage, qui possède un contour, n'a pas de contenu, semble creux³¹⁶, sans yeux ; là, il ne s'agit plus de fidélité, ni d'embellissement : l'art abstrait permet de ne pas avoir à répondre à la question de la ressemblance. Dans le passage que nous venons de commenter, le romancier fait d'ailleurs allusion à ce choix esthétique lorsqu'il mentionne Picasso³¹⁷, référence essentielle en matière d'art abstrait, dont Moncada appréciait beaucoup les œuvres.

I.1.4. Conclusion

Les représentations picturales remplissent de nombreuses fonctions au sein de l'œuvre moncadienne (ornementale, diégétique, spéculaire, ludique, réflexive, stylistique), et apparaissent comme des éléments parfois digressifs, mais le plus souvent essentiels. Cependant, nous avons constaté une évolution dans l'utilisation du pictural dans l'ensemble de l'œuvre ; en effet, dans le premier roman, la description est plus fréquente, alors que, dans le dernier, l'auteur s'esquive devant la tâche de décrire la représentation artistique. Moncada était conscient des limites du langage verbal et, en même temps, des pouvoirs de la peinture dont la littérature ne dispose pas, en particulier, l'immédiateté. Nous

des peintres officiels.

³¹⁵ Annexe 7.

³¹⁶ Annexe 6.

³¹⁷ Cf. *GDE*, p.183.

pourrions ici établir un parallélisme entre l'écrivain catalan et Stendhal qui eut l'occasion d'exprimer son insatisfaction par rapport au langage :

La parole a besoin d'une longue suite d'actions pour peindre un caractère tel celui de la *Madonna alla Seggiola*, la peinture la met devant l'âme en un clin d'oeil. (in *Histoire de la peinture en Italie*. t.I, Paris : Le Divan, 1938, p.165.)³¹⁸

En effet, Janine Gallant parvient à la conclusion que pour Stendhal, « décrire un objet d'art plastique avec des mots » revient à le dénaturer, alors que « se limiter à sa mention allusive dans le texte, c'est au contraire en garder la spécificité »³¹⁹. Chez Moncada, nous sommes parvenue à pareil constat, puisqu'il rejette le plus souvent l'ekphrasis au profit du simple référent descriptif (allusion, titre ou nom du peintre). Conscient des limites d'une telle pratique, il renonce à ce que Michael Riffaterre appelle « l'illusion d'ekphrasis »³²⁰, car le texte ekphrastique révèle davantage sur l'auteur que sur l'œuvre soi-disant décrite.

L'utilisation de référents non descriptifs dans le récit permet à l'œuvre picturale de ne pas être absorbée par la narration et d'échapper à l'opération qui vise à transformer ses signes initiaux en signes textuels, préservant ainsi ses particularités et orientant le lecteur du *lisible* vers une expérience sensible du *visible*. Toutefois, cette pratique pose, d'une part, un problème de réception parce que le lecteur est sollicité comme co-auteur et doit se créer son image de l'œuvre, et, d'autre part, le problème des frontières de la fiction.

³¹⁸ Cité par : GALLANT, Janine. « L'insertion des œuvres d'art plastique dans le roman : une difficulté stendhalienne » in PARISOT, F. (ed.). *Littérature et représentations artistiques*. *Op.cit.*, p.119.

³¹⁹ *Ibid.*, p.119.

³²⁰ RIFFATERRE, Michael. « L'illusion d'ekphrasis » in MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.). *La Pensée de l'image*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 211.

Comme l'explique Philippe Hamon, l'image lance un défi au texte :

L'image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture³²¹.

L'insertion de l'iconique enrichit la narration et permet de multiplier les points de vue, chose à laquelle Moncada était très attaché. Pour lui, l'espace de frontière entre ces deux formes de représentation est variable. S'exprimant au sujet de la complémentarité entre peinture et écriture, l'écrivain nous a déclaré ce qui suit :

Hi ha sempre un espai de frontera entre el que és una cosa i el que és l'altra. Aquest espai de frontera és variable; unes vegades poden penetrar mutuament, i no passa res. Penso que com més punts de vista tingui una cosa doncs més rica resulta. És evident que el pintor veu les coses, veu una realitat amb uns ulls diferents del que veu un escriptor, o del que veu qualsevol altra persona. Cadascú capta uns aspectes determinats de la realitat i a mi em sembla que com més aspectes puguis combinar, més rica serà l'observació final³²².

Rappelons que pour Moncada, l'image a toujours été liée à l'écriture d'histoires ; dès sa jeune enfance, il racontait en dessinant. Il nous a confirmé que l'utilisation du pictural dans ses textes s'explique du fait de sa vocation pour cet art, et de sa volonté de diversifier les points de vue³²³. Amoureux de peinture et peintre lui-même, il s'est trouvé confronté, à un moment de sa vie, à ce dilemme qui l'a amené à choisir entre la plume et le pinceau. Abandonner cette forme de représentation fut pour lui un véritable drame selon les dires de sa propre sœur. Mais sa passion était telle que son écriture a su tisser des liens avec le pictural

³²¹ HAMON, Philippe. *Imageries - littérature et image au XIXème siècle*. Paris : José Corti, 2001, p.36.

³²² Cf Annexe 1, p.479.

³²³ Cf Annexe 1, p.479.

suisant de multiples voies qui ne sont pas seulement des échos autobiographiques, mais répondent à une véritable recherche esthétique.

De la même façon, son expérience de la lecture transparait dans la mise en place de stratégies textuelles dont l'analyse nous permettra de mettre en évidence des enjeux esthétiques particuliers.

I.2. LES ENJEUX DE LA RÉÉCRITURE

Moncada, lecteur passionné, était conscient d'avoir été influencé par certaines lectures :

(...) no és que vulgui defugir totes les influències, això seria una ximpleria, no hi ha ningú absolutament lliure i pur! Ara jo sóc conscient d'una sèrie d'influències (...)³²⁴.

Il a par ailleurs affirmé³²⁵ que la manifestation de cette culture littéraire dans ses textes ne correspondait ni à une influence consciente ni à un propos délibéré de sa part. Partant de ce constat, nous nous sommes interrogée sur la façon dont ses lectures affleurent dans ses récits, ce qui nous a conduit à analyser les liens que ces derniers entretiennent avec d'autres œuvres, et à nous placer par conséquent dans la perspective de l'intertextualité entendue dans sa définition simplifiée³²⁶.

³²⁴ NADAL, Marta. « Jesús Moncada. Novel·lar l'absència », *Serra d'Or* (Sp), 1996, n° 348, p.54.

³²⁵ Cf RICARDO TRIGO, Xulio. « El món perdut de Jesús Moncada », *El Temps* (Sp), 1988, n°216 (Any V), pp.59-61.

³²⁶ Selon Dominique Maingueneau, le mot *intertextualité* renvoie à « l'ensemble des relations explicites ou implicites qu'un texte entretient avec d'autres textes » (Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996, p.51). Ce concept correspond à ce que Genette préfère nommer *transtextualité* ou « transcendance textuelle du texte » qu'il définit comme suit : « Tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Ed. Seuil, 1982, p.7). Genette distingue cinq types de relations

L'intertextualité en tant que procédé narratif recouvre un certain nombre de pratiques³²⁷ auxquelles nous nous sommes intéressée dans l'œuvre de Moncada afin de voir comment elles s'insèrent dans une perspective narrative et esthétique, car, comme l'a écrit Fabrice Parisot, « l'intertextualité n'est jamais anodine et certaines pratiques intertextuelles font souvent sens dans la mesure où elles s'inscrivent dans une véritable stratégie narrative et esthétique »³²⁸.

L'analyse du jeu intertextuel dans certains passages nous permettra de mettre en lumière les enjeux esthétiques de l'utilisation de ce procédé. Nous avons choisi d'illustrer cette problématique grâce à des exemples qui nous semblent assez représentatifs des pratiques intertextuelles présentes dans l'œuvre de Moncada.

Nous présenterons d'abord un cas de pastiche-hommage dont l'intention est simplement ludique, qui occupe un espace réduit dans le roman *La galeria de les estàtues*. Ensuite, nous nous intéresserons à un autre type de pastiche, cette fois satirique, qui constitue le sujet de la totalité d'un conte extrait du livre *El Café de la Granota*.

transtextuelles. Parmi elles, il définit l'intertextualité de façon restrictive « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) par la présence effective d'un texte dans un autre », et l'hypertextualité comme une relation entre un texte et un autre antérieur sans qu'il s'agisse d'un commentaire (Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. op. cit.*, p.13). Comme le remarque Nathalie Piégay-Gros (Cf. PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002), les catégories définies par Genette ne sont pas étanches, et se caractérisent au contraire par leur porosité ; par conséquent, l'hypertextualité et l'intertextualité sont souvent étroitement liées. Nous le constaterons lors de l'analyse des modalités du jeu intertextuel dans les textes étudiés.

³²⁷ Nathalie Piégay-Gros distingue ces pratiques intertextuelles selon le type de relation à l'hypotexte : relations de dérivation ou de coprésence (Cf. PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002).

³²⁸ PARISOT, Fabrice. « L'intertextualité dans *Concert baroque* d'A. Carpentier », *Revue Narratologie : Nouvelles approches de l'intertextualité*, 2001, n° 4, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences-humaines de Nice, p.230.

I.2.1. Le pastiche-hommage

Nous avons choisi dans le roman *GDE* un exemple de reprise d'un hypotexte³²⁹ selon la modalité de l'imitation stylistique. Voici le passage concerné qui se situe dans le troisième chapitre de la deuxième partie :

La garbinada arriassava l'aigua, petites onades colpejaven la lona pintada de vermell de la piragua. Es va endormiscar.

La veu, alegre, transparent, va sonar molt a prop mentre una sacsejada feia oscil·lar l'embarcació.

«Ei, senyor navegant solitari!»

Va entreobrir els ulls: veié una mà agafada a la soleta de la piragua. La cara enriallada d'una noia aparegué per la borda a un parell de pams de la seva. No l'havia vista mai, no era de la vila. Potser pertanyia a alguna de les famílies dels treballadors forasters, que no cessaven d'arribar, com una riada, des del començament de les obres del pantà.

«Senyor navegant -digué amb un accent força curiós-, em dic Consol i sóc una pobra naufraga. Una tempesta va estavellar el meu vaixell contra les roques. Des d'anit, lluito per no ofegar-me però ja no puc més; estic defallida. ¿ Que em deixaria pujar a la seva nau?»

No va servir-li de res argumentar que era Ulisses, que tornava a Ítaca després de la guerra de Troia i tenia molta pressa. Ja feia gairebé deu anys que Penèlope l'esperava; no podia perdre el temps amb les sirenes que s'acostaven al vaixell encara que es fessin passar per naufragues. La noia no es deixà convèncer: Ulisses -contraatacà- era un pinta que, tot fent camí, sense gaire pressa si valia a dir la veritat, no en deixava cap per verda. ¿Per què no preguntaven a la pobra Calipso, a Circe o a Nausica, per aquell barrut? A més, ell no era Ulisses per bé que mentia tant com el grec arterós i desvergonyit. N'estava ben informada: era Dalmau Campells, tenia vint anys, un més que ella, vivia al carreró de Sant Francesc, en recte de la Fonda del Vell Senglar, estudiava a Torrelloba i estava segura que deixaria pujar a la piragua la filla d'un amic del seu pare.

Van acostar-se a la vora i van tenir una llarga conversa estirats sobre els codissos calents de la glera. (...) (*GDE*, pp.217-218)

Nous nous trouvons là devant un passage qui renvoie le lecteur au fameux récit d'Homère *L'Odyssee*. La forme de relation de coprésence entre l'hypertexte moncadien et cet hypotexte d'Homère correspond à ce que Genette appelle l'allusion, c'est-à-dire « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle

³²⁹ Nous adoptons ici la terminologie genettienne à propos des relations entre hypotexte et hypertexte que Genette définit ainsi : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. Op.cit.*, p.13).

ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »³³⁰. Nathalie Piégay-Gros en a donné également une définition³³¹ très claire :

L'allusion intertextuelle consiste à mettre en relation, de manière implicite, un texte avec un autre³³².

Alors que dans la première partie du passage que nous étudions, l'allusion se manifeste sous la forme d'une simple reprise implicite de l'hypotexte homérique sur le chant des sirènes, dans la seconde partie, l'onomastique vient étayer de façon très explicite l'allusion à *L'Odyssée*, avec une série de toponymes (« Itaca », « Troia ») et d'anthroponymes (« Penélope », « Ulysse », « Calypso », « Circe », « Nausica »³³³) qui renvoient sans équivoque aux récits homériques. Ainsi, cette manifestation de la source vient, comme l'explique N. Piégay-Gros, « démonter le mécanisme de l'allusion pour lui permettre ensuite d'inscrire obliquement la signification »³³⁴.

Parallèlement à l'allusion s'instaure une relation de dérivation entre l'hypotexte et l'hypertexte. Le passage correspond à un pastiche, c'est-à-dire,

³³⁰ GENETTE, G.. *Palimpsestes. Op.cit.*, p.8.

³³¹ Nathalie PIEGAY-GROS a affiné la définition de Genette de la façon suivante : « L'allusion (...) n'est ni littérale ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile. (...) C'est qu'elle sollicite différemment la mémoire et l'intelligence du lecteur et ne rompt pas la continuité du texte : l'allusion, toujours pour Nodier, 'est une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu'elle diffère de la citation en ce qu'elle n'a pas besoin de s'étayer du nom de l'auteur, qui est familier à tout le monde, et surtout parce que le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question' (*ibid.*). (...) Lorsque l'on fait de l'allusion une forme de l'intertextualité, on postule donc que le renvoi indirect à la littérature est spécifique et qu'il sollicite de manière particulière la mémoire du lecteur. L'allusion littéraire suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement. Lorsqu'elle repose sur un jeu de mots, elle apparaît d'emblée comme un élément ludique, une sorte de clin d'œil amusé adressé au lecteur. » (PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité. Op.cit.*, p.52)

³³² PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité. Op.cit.*, p.179.

³³³ Ces trois derniers noms sont ceux de personnages féminins qui dans l'Odyssée croisent la route d'Ulysse. Calypso est le nom d'une nymphe amoureuse d'Ulysse ; Circé est une déesse et terrible magicienne, fille du Soleil et d'une Océanide, qui accorde ses faveurs à Ulysse. Nausicaa est la fille d'Alkinoos, roi des Phéaciens et qui accueille généreusement Ulysse dans l'île de la Phéacie.

³³⁴ PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité. Op.cit.*, p.55.

selon Genette, à une imitation stylistique, du texte homérique sur les sirènes. Comme l'explique Nathalie Piégay-Gros, le pastiche prend une forme diffuse « parce qu'il n'est pas signalé »³³⁵. C'est le cas dans notre exemple pour lequel il appartient au lecteur de reconnaître le pastiche du style³³⁶ d'Homère. Ainsi nous pouvons dire que le motif thématique des sirènes, propre au récit homérique, transparaît dans la première moitié de notre hypertexte dans la présentation de Consol, une jeune fille qui se dit naufragée, dont la description stéréotypée (« la veu alegre, transparent », « una mà agafada a la soleta de la piragua », « La cara enriallada d'una noia aparegué per la borda a un parell de pams de la seva ») rappelle au lecteur l'image de la sirène à la voix ensorcelante et au sourire qui attirent le navigateur, lequel se laisse surprendre par cette voix féminine. Il s'agit d'une imitation de « contenu », de la thématique propre du modèle homérique, et non de la forme de l'hypotexte.

Dans cette partie de l'extrait, deux niveaux narratifs s'entrecroisent : le pastiche de *L'Odyssée* d'Homère et la diégèse qui suit son cours avec la référence à la ville natale du personnage Dalmau et à une date précise qui correspond au début des travaux de construction du barrage de Mequinensa en 1957. Cette juxtaposition pointe l'anachronisme qui favorise la distanciation par l'incongruité qu'il introduit et contribue à la démythification du héros navigateur et à l'instauration de la dérision. Ainsi s'établit un rapport de connivence entre l'instance narratrice et le lecteur qui est invité à un jeu de décodage nécessitant

³³⁵ *Ibid.*, p.69.

³³⁶ Nous prenons le concept de style au sens large que lui donne Genette : « c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel ». (GENETTE, G.. *Palimpsestes. Op. cit.*, p.107).

une certaine compétence culturelle pour identifier les éléments du texte qui peuvent donner lieu à une lecture intertextuelle.

Cette lecture oblique à laquelle est convié le lecteur est soulignée par le passage du discours direct du personnage féminin Consol au discours indirect libre de Dalmau (« No va servir-li de res argumentar... ») qui, pris au jeu du navigateur séduit, veut se faire passer pour Ulysse (« era Ulisses »). Nous comprenons qu'en réalité, c'est à ses yeux que cette jeune femme apparaît comme une sirène (« no podia perdre el temps amb les sirenes que s'acostaven al vaixell ») et donc la description proposée de cette dernière résulte d'une focalisation interne. Le substantif « sirenes » vient donner la clé de lecture de la première partie du passage et met à nu l'allusion. La phrase négative « La noia no es deixà convèncer » fait écho à « No va servir-li de res ... » et souligne la lucidité de la jeune femme qui n'est pas dupe du jeu de Dalmau (« ell no era Ulisses ») et ne se laisse pas prendre au piège du navigateur. Se produit ici un renversement du jeu de la séduction que connote l'allusion à la sirène : en effet, c'est le navigateur qui essaie ici de séduire la sirène par son récit, et cette dernière se méfie de ce séducteur comme Ulysse se méfie dans *L'Odyssée* du chant des sirènes. Il s'agit par conséquent d'une « interversion de la situation dramatique » au sens où Laurent Jenny³³⁷ définit cette figure de l'intertextualité. Ce renversement crée un effet d'ironie que vient renforcer le discours de Consol où se mêlent style direct et style indirect libre. En effet, le vocabulaire qu'elle utilise pour décrire le navigateur comme un vaurien effronté (« un pinta » ; « no

³³⁷ JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique* (F), 1976, n°27, p.277.

en deixava cap per verda » ; « aquell barrut ») crée un contraste avec l'image du héros que fait naître en tout lecteur le souvenir d'Ulysse. Ce décalage contribue à la dérision.

Dans cette seconde moitié du texte, le narrateur nous livre un portrait de Dalmau par le biais de la focalisation interne sur le personnage de Consol. Celle-ci profite de l'identification de Dalmau avec le héros homérique pour établir une comparaison qui n'a rien de valorisant entre Ulysse et Dalmau : « ell no era Ulisses per bé que mentia tant com el grec arterós i desvergonyat ». Ainsi, entre Dalmau et Ulysse qui ont un trait commun, le mensonge, s'instaure une homologie sur le mode ironique. Par cette phrase, le narrateur met fin en même temps au pastiche et au jeu de Dalmau. A partir de là, la diégèse reprend son cours sur le mode de l'assertion : « n'estava ben informada : era Dalmau Campells, tenia vint anys... » : le navigateur est identifié par Consol comme étant Dalmau, et non plus comme « el navegant », substantif utilisé dans la première partie du texte en écho de l'hypotexte d'Homère.

Dans ce jeu intertextuel, il est clair que l'intention de l'auteur est ludique, et non critique, car le lecteur a le sentiment d'une ressemblance avec un passage de *L'Odyssée* et en même temps il perçoit la différence. C'est sur cet écart que joue le pastiche, comme l'explique Nathalie Piégay-Gros :

Si le pastiche, quelle que soit la part d'ironie ou de démystification qu'il comporte, est aussi une pratique ludique, c'est qu'il joue sur l'écart entre le sentiment d'une identité et la perception d'une différence³³⁸.

³³⁸ PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité. Op. cit.*, p.70.

Selon la terminologie de Genette, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un pastiche non satirique, c'est-à-dire une « imitation en régime ludique dont la fonction dominante est le pur divertissement »³³⁹, qui ne formule aucune appréciation négative. D'après Genette, l'imitation « n'a d'autre choix qu'entre la moquerie et la référence admirative »³⁴⁰. Ce pastiche est donc une façon pour l'auteur catalan de rendre hommage à cet écrivain de l'Antiquité dont il a apprécié tout particulièrement *L'Odyssée* qui était même un de ses livres préférés, ainsi qu'il nous l'a déclaré :

J.M. - Un llibre predilecte per mi és *L'Odissea* ; és un grandíssim llibre³⁴¹.

Dans ce court passage du roman *GDE*, l'intertextualité se manifeste donc comme une réminiscence de lectures dont Moncada avait conscience de l'influence, mais il savait pourtant s'en détacher lorsqu'il écrivait, comme le montre précisément la distance ironique introduite par le pastiche. Ainsi, nous pouvons reconnaître chez Moncada un écho de l'enjeu esthétique du pastiche tel que le reconnaissait Proust :

Mais Proust lui reconnaît un enjeu esthétique beaucoup plus considérable. Sa vertu particulière, selon lui, est l'exorcisme : pasticher volontairement un auteur, c'est se purger des obsessions que son style provoque et qui risqueraient de resurgir, inconsciemment, dans l'écriture. Le pastiche est donc un exercice d'hygiène : se laisser hanter totalement par la musique singulière d'un écrivain, la maîtriser en l'imitant, est la condition nécessaire pour « redevenir original [et] ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire »³⁴².

Le pastiche a donc une fonction esthétique qui permet à l'auteur de marquer ses distances par rapport à ses lectures tout en exprimant son admiration

³³⁹ GENETTE, G.. *Palimpsestes*. Op. cit., p.111.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.129.

³⁴¹ Cf. Annexe 1, p.485.

³⁴² PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité*. Op. cit., pp.70-71.

envers une œuvre particulière, et d'affirmer en même temps son propre style d'écriture fondée sur l'ironie et l'humour. En effet, l'intertextualité fonctionne dans ce passage comme une réécriture ludique, et même doublement ludique, puisque s'instaure un jeu entre les deux personnages, qui double le jeu de l'auteur avec le lecteur!

Pour conclure l'analyse du jeu intertextuel dans cet extrait, nous retiendrons que le pastiche a ici une double fonction, diégétique et esthétique : il permet, d'une part, au narrateur, de caractériser les personnages de Consol et de Dalmau, et, d'autre part, à l'auteur, d'exprimer son admiration envers une œuvre tout en s'en distançant sur le mode de la dérision.

Nous avons pu observer dans d'autres passages de l'œuvre de Moncada le même type d'implication esthétique liée au pastiche-hommage auquel l'auteur a recours en raison de son admiration pour le style de certains écrivains³⁴³.

I.2.2. Le pastiche satirique

Pour donner un exemple de jeu intertextuel à visée satirique, nous avons choisi d'analyser un récit tiré du deuxième recueil de contes *CDG* de Jesús Moncada intitulé « L'assassinat del Roger Ackroyd ». Nous nous trouvons là devant un exemple d'intertextualité explicite où l'hypotexte est annoncé d'emblée dans le titre qui est la reprise littérale de celui du fameux roman d'Agatha Christie : *Le meurtre de Roger Ackroyd*. Le titre du conte pourrait

³⁴³ L'analyse de la première page de *GDE* nous permettrait, par exemple, de mettre en évidence un pastiche du début du roman *La Regenta* (1884) de Leopoldo Alas Clarín : la Torrelloba créée par Moncada a des ressemblances avec la Vetusta présentée dans le premier chapitre par l'écrivain espagnol.

égérer le lecteur vers une interprétation rapide, car il n'utilise pas les guillemets et pourrait faire penser qu'il s'agit d'un plagiat, puisque c'est une citation non démarquée du titre original. Or la lecture du récit met le lecteur sur la bonne voie interprétative en démarquant clairement l'hypertexte comme un récit de fiction à part entière, qui ne plagie pas l'hypotexte. De fait, la forme de relation de coprésence entre l'hypertexte moncadien et cet hypotexte correspond à ce que Nathalie Piégay-Gros appelle la référence selon la définition suivante :

La référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc une relation *in absentia* qu'elle établit. C'est pourquoi elle se trouve privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement³⁴⁴.

Effectivement, le conte de Moncada fait dans son titre une référence explicite à l'hypotexte ; à la lecture, nous nous rendons compte que ce dernier n'est pas exposé littéralement, mais seulement rapporté sous une forme résumée au style indirect par le narrateur du récit étudié qui se nomme Damià et est, de surcroît, un passionné de romans policiers :

(...) les novel·les de detectius m'agraden amb deliri, amb bogeria³⁴⁵.

Parallèlement à la relation de référence s'instaure une relation de dérivation entre l'hypotexte et l'hypertexte qui prend la forme d'un pastiche satirique que Genette appelle « charge » :

La charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision³⁴⁶.

³⁴⁴ PIEGAY-GROS, Nathalie. P. *Introduction à l'intertextualité. Op. cit.*, p.48.

³⁴⁵ *CDG*, p.70.

³⁴⁶ GENETTE, G.. *Palimpsestes. Op., cit.*, p.111.

L'auteur de Mequinensa s'est d'ailleurs exprimé à l'occasion d'un entretien avec Mercè Biosca sur l'intention ironique de ce conte :

- Em vaig divertir moltíssim llegint « L'assassinat de Roger Ackroyd » ; vas escriure aquest conte perquè t'agraden les novel·les policiaques?

- Xalo d'allò més amb els bons llibres de lladres i serenos, però la referència a Agatha Christie en aquest conte és irònica : les seves novel·les no m'agraden gens. En canvi, - cal dir-ho tot -, trobo delicioses tant la seva autobiografia com les memòries que va escriure sobre les estades a Mesopotàmia, a on acompanyava el seu marit, un arqueòleg, a fer excavacions. El protagonista del meu conte està inspirat en un veí nostre de l'antiga Mequinensa, un minaire que devorava sense parar novel·les policiaques i de « cow-boys », assegut al pedrís o al balcó de casa seva³⁴⁷.

Effectivement, ce conte tourne en dérision le roman à énigme « classique » de l'entre deux guerres dont la représentante la plus connue, selon Yves Reuter³⁴⁸, est Agatha Christie (1890-1976). Ce genre est mis en question dès le début du conte :

(...) amb una novel·la de detectius, - però de les bones, eh? On els policies i els assassins són com Déu mana - (...) (CDG, p.70)

La typographie avec utilisation des tirets met en relief cette mise en perspective, cette distance par rapport au genre policier qui est ici tourné en dérision. L'expression figée « com Déu mana » dénote avec ironie les règles de codification du genre, et vient signifier au lecteur que c'est à ces stéréotypes du roman policier que s'attaque le pastiche. C'est une sorte de pacte de lecture qui s'établit ici avec le lecteur du conte, car, sans cette distance, le conte pourrait sembler hermétique. L'intertextualité se signale ici comme « obligatoire » selon

³⁴⁷ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », in *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida : Ajuntament, 1992, p.51.

³⁴⁸ REUTER, Yves. *Le roman policier*. Paris : Nathan Université, 1997, p.20.

la terminologie définie par Riffaterre³⁴⁹ ; en effet, on ne peut pas apprécier ce conte à sa juste valeur sans la connaissance de l'hypotexte explicité par le titre.

Ce pastiche satirique consiste en une véritable déconstruction des caractéristiques du genre policier, comme nous allons essayer de le montrer. Toute une série de décalages contribue à la tonalité humoristique du récit.

La première des composantes structurelles à laquelle s'attaque le pastiche est la structure duelle du roman policier à énigme. Selon Todorov, ce type de roman contient deux histoires : « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête ». « La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde »³⁵⁰. D'après Yves Reuter³⁵¹, il faut passer par la seconde histoire pour reconstituer celle du crime. Pour Todorov, la seconde « n'a aucune importance en elle-même » et « sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime »³⁵². Reuter, quant à lui, explique qu'« il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire »³⁵³. Le conte de Moncada suit parfaitement cette structure duelle et régressive et se caractérise par la rétrospection. D'après Reuter, le roman à énigme « insiste plutôt sur le caractère méthodique et sur la rationalité de l'enquête »³⁵⁴.

³⁴⁹ Il s'agit d'une intertextualité que « le lecteur ne peut pas ne pas percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence » (RIFFATERRE, Michel. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 1980, n°215, p.5).

³⁵⁰ TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*. Paris : Editions du Seuil, 1980 (coll. "Points littérature"), p.57.

³⁵¹ REUTER, Yves. *Le roman policier*. *Op. cit.*, p.39.

³⁵² TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier », *op. cit.*, p.59

³⁵³ REUTER, Yves. *Le roman policier*. *Op.cit.*, p.39.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.39.

Dans le conte de Moncada, le récit de l'enquête est clairement annoncé par le narrateur :

Tanmateix, Sebastià, voldria que et fessis càrrec - com a amic i com a jutge de pau d'aquesta vila - de quina manera s'anaren encistellant les coses, ahir al matí, fins que van desembocar en aquell disbarat. (CDG, pp.69-70)

Cette interrogative indirecte introduit le récit de l'enquête dont le but est de reconstituer comment le crime a été commis et ce qui a mené à lui, comment il a été dissimulé. Or, ici, il n'y a pas dissimulation ; tout au contraire, puisqu'au début du conte, le narrateur affirme que dissimuler ne servirait à rien, étant donné que les témoins sont très nombreux à avoir assisté à la scène. Cette absence de dissimulation du meurtre qui se confirme dans le dénouement, comme nous le verrons, représente un premier écart par rapport à l'hypotexte.

Dès la seconde page, le lecteur découvre que l'explication du crime est liée en réalité à la lecture d'un roman policier : *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Le narrateur fait une digression pour exposer son goût pour ce genre de livre, mais cette passion folle pour les romans policiers se révèle être, en réalité, la cause profonde du crime, comme le suggère le passage suivant :

Ara, no hi ha cosa que m'emprenyi tant com les interrupcions mentre llegeixo : no puc fer-hi res, em destaroten; aleshores, me'n pujo a les més altes i sóc capaç de fer qualsevol cafrada. I ahir, pel que es veu, tenia la malastruga. (CDG, p.70)

L'histoire « de l'enquête » sera celle des diverses interruptions qui ont mené au crime le narrateur, amateur de roman policier, qui avait horreur d'être dérangé pendant sa lecture. A partir de là, le roman d'Agatha Christie apparaît comme un récit second rapporté par le narrateur Damià. Se produit donc un

emboîtement de récits avec un récit premier qui correspond à la mésaventure de Damià, et un récit second qui est celui de la lecture du roman d'Agatha Christie rapportée par Damià. Cette complexité de la narration nous conduit naturellement à nous intéresser à l'instance narrative³⁵⁵.

Dans le conte de Moncada, le narrateur du récit premier est de nature extradiégétique et homodiégétique, puisqu'il s'agit de Damià, un passionné de lectures de romans policiers, qui est en même temps narrateur du récit second et donc de nature intradiégétique et hétérodiégétique.

Dans la narration homodiégétique, comme dans le roman d'Agatha Christie, le narrateur est le coupable³⁵⁶ ; mais, dans ce livre, cela n'est dit qu'à la fin, alors que dans le conte de Moncada la première phrase révèle déjà que le narrateur est le coupable, ce qui tue évidemment l'énigme. Le secret sur l'identité du coupable n'a plus lieu d'être, alors que dans le roman anglais, ce n'est qu'à la fin qu'Hercule Poirot la révèle. Il y a donc un renversement dans l'organisation de la fiction.

Celle-ci est altérée à plusieurs niveaux dans la « charge », en particulier en ce qui concerne les personnages. L'enquêteur est ici Sebastià, le juge de paix et ami du narrateur-coupable Damià, alors que dans le roman, Hercule Poirot n'a aucun lien avec le coupable. Se produit une inversion des rôles : Damià pose des

³⁵⁵ Nous utilisons la terminologie définie par G. Genette en ce qui concerne la voix narrative (Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972.)

³⁵⁶ *Le meurtre de Roger Ackroyd* (1926) rompt, d'après Y. Reuter (Cf. REUTER, Yves. *Le roman policier*. *Op.cit.*, p.20), avec les règles du genre en faisant du narrateur le coupable. Moncada, en bon connaisseur du policier, a repris cette caractéristique essentielle pour son pastiche.

questions à Sebastià, le narrataire³⁵⁷, et non l'inverse. De plus, les rares questions de Sebastià n'apparaissent qu'au travers des réponses de Damià. Le schéma actionnel du roman à énigme est donc renversé avec cet enquêteur qui ne prend jamais la parole. Le récit de l'enquête s'avère un faux dialogue ; c'est en fait un monologue.

Le conte se construit ainsi sur une série d'interversions qui constituent, selon Laurent Jenny, des figures de l'intertextualité qui affectent « des éléments textuels divers » et possèdent une « valeur antiphrastique »³⁵⁸. L'homologie Damià / docteur Sheppard constitue un exemple d'« interversion de la qualification » ; en effet, l'assassin du récit d'Agatha Christie a effectivement tué la victime annoncée, Roger Ackroyd, alors que dans la « charge », Damià, meurtrier annoncé, a raté sa cible Teodor de Peris. Ce décalage entre les deux assassins crée un effet comique, d'autant plus que la victime attendue, Teodor de Peris, semble changer de niveau narratif en entrant en quelque sorte dans le récit second, lorsqu'il vient révéler l'identité du coupable du roman au lecteur et casse ainsi l'effet énigme. Aux yeux du narrateur, c'est lui qui est un criminel, puisqu'il le décrit à ce moment-là en utilisant les stéréotypes de la description d'un meurtrier :

El Teodor em fitava ; a les fesomies se li pintava aquell gest mofeta i cruel que posava la pell de gallina als més pinxos de la vila. (CDG, p.75)

³⁵⁷ Nous utilisons le substantif « narrataire » pour désigner le destinataire du récit, selon la terminologie employé par Genette (Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972, p.227).

³⁵⁸ JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique* (F), 1976, n°27, pp.277.

Il s'agit là encore d'une interversion de la qualification du personnage : la victime est décrite comme un criminel! Moncada use donc à plusieurs reprises de ce que Philippe Hamon appelle « une ironie paradigmatique »³⁵⁹, puisqu'il joue sur divers renversements.

Cette victime, « nécessaire à l'existence de l'enquête » d'après Yves Reuter³⁶⁰, est connue dès le début du récit. Or, comme le révèle le dénouement, il s'agit d'une fausse victime, puisqu'elle demeure indemne! Le conte de Moncada opère une sorte de démythification du statut de la victime lorsqu'il révèle au lecteur que c'est un animal blessé, d'autant que dans le roman à énigme, la victime est en général « dotée de valeur dans le microcosme social considéré »³⁶¹. Nous percevons donc bien là une critique de l'utilisation de personnages stéréotypés correspondant à un modèle précis qui caractérise ce genre de roman.

Comme nous venons de le dire, l'organisation de la fiction est également déconstruite au niveau de son issue. Voici la fin du conte :

Tot va passar quan més enlluernat estava. Algú em tocà la mà amb la qual sostenia el llibre: l'ensurt fou tan bèstia que gairebé vaig anar d'esquena.

-Damià. Ei, Damià...!

Vaig aixecar el cap. El Teodor de Peris em fitava; a les fesomies se li pintava aquell gest mofeta i cruel que posava la pell de gallina als més pinxos de la vila.

-Què vols, Teodor?

-L'assassí és el doctor Sheppard.

³⁵⁹ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.69.

³⁶⁰ REUTER, Yves. *Le roman policier*. *Op.cit.*, p. 46.

³⁶¹ *Ibid.*, p.46.

Sí, vaig engegar-li una escopetada, al Teodor de Peris. Qué en trauria de negar-ho? I, encara et diré més : segurament li n'hauria engegat una altra, si no fos que la pobra somera de Joanet Cistella -la qual va rebre la primera a l'anca, en passar corrent entre el Teodor i jo, espantada per la cridòria del personal- va començar a sagnar, i jo, que no he pogut suportar mai ni una injecció, vaig sentir que em rodava el cap, que les cames em feien figa i em vaig desmaiar davant la porta del sabater, igual que una senyoreta poca-solta. I més val que les coses hagin anat així; sinó, a hores d'ara... No et sembla, Sebastià? Sebastià, què fots? Ja comences un altre cop amb el tic-tic, tic-tic de la punyeta? (CDG, p.75)

Ce dénouement est véritablement burlesque : c'est la mule qui a reçu le coup de fusil et non le personnage visé annoncé comme victime. C'est un comique de situation : le coup a raté, et, de plus, Damià s'évanouit à la vue du sang de la mule! Cette chute crée un décalage entre l'hypotexte, dont le ton est celui de la tragédie (il y a mort d'homme), et l'hypertexte qui l'imité sur le mode comique.

Si l'on s'appuie sur la typologie de l'ironie littéraire proposée par P. Hamon³⁶², le dénouement du conte qui apparaît comme burlesque correspond à une ironie syntagmatique dans le sens où il y a un écart énorme entre la préparation de cette fin au fil du récit et la véritable « chute » que constitue la révélation finale sur ce qui était annoncé comme le crime. Le lecteur s'attend à un meurtre, car le début du récit le lui laisse croire, comme nous l'avons expliqué précédemment. Cependant, ce dénouement était en quelque sorte préparé tout au long du conte par une paralipse³⁶³, figure consistant à omettre ce qui aurait dû être dit. En effet, dans le récit de Moncada, le narrateur oublie de dire que la victime n'en est pas une, puisqu'il n'y a pas eu meurtre, ainsi que le révèle le

³⁶² HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.70.

³⁶³ Selon Yves Reuter, la paralipse est « une des figures narratives essentielles du roman à énigme » (Cf. REUTER, Yves. *Le roman policier. Op. cit.*, p.44).

dénouement. De fait, le crime n'est évoqué tout au long du récit qu'au moyen de substantifs ou syntagmes qui connotent sémantiquement le crime : « una escopetada », « brandir l'arma », « el desastre », « aquell disbarat », « la malastruga », « bogeria »³⁶⁴. Pourtant, le narrateur laisse entendre qu'il dit en fait toute la vérité dans la seconde phrase du récit : « Què en trauria, de negar-ho, (...) »³⁶⁵. Rien ne laisse penser à une omission. Ainsi la paralyse se prolonge jusqu'au dénouement sans jamais réveiller la suspicion du lecteur ni laisser place à la vérité. L'usage de ce procédé narratif par Moncada vient confirmer son excellente connaissance du genre policier. Mais cette figure est évidemment désacralisée par le fait qu'elle est utilisée pour cacher l'essentiel de l'histoire : l'absence de crime!

Cette déconstruction de procédés narratifs propres au roman policier à énigme concerne aussi les glissements de niveaux narratifs, c'est-à-dire des métalepses, qui contribuent habituellement à la part de jeu constitutive des romans à énigme, d'après Yves Reuter³⁶⁶. Dans le récit de Moncada, à deux reprises, ce glissement de niveau des personnages d'un récit à l'autre est rendu impossible par la mise en garde immédiate du narrateur qui passe effectivement du récit de la fiction policière d'Agatha Christie à celui de sa propre mésaventure. Ce procédé narratif est donc déconstruit par le narrateur lui-même qui crée une mise à distance par rapport à son récit, et annule l'effet

³⁶⁴ Cf. *CDG*, p.69.

³⁶⁵ *CDG*, p.69.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.45.

habituellement recherché par l'utilisation de ce procédé qui instaure normalement une confusion dans l'esprit des lecteurs. Voici les passages concernés :

(...) el Roger Ackroyd, un tipus molt ric, casat en secret amb una senyora que s'havia suïcidat en el primer capítol, diu al metge del poble que vol parlar amb ell. Aquest doctor es diu Sheppard, i figura que és qui conta la història. I aleshores, la dona que es posa a cridar. No, no, Sebastià! La que s'havia suïcidat, no! Com vols que cridi una difunta? Es veu que, avui, tens el cervell engarbinat... La que esvalotava era la meva, la Dorotea, que per no-res s'enfila i arma uns desoris de no passar-ho. (CDG, p.72)

El metge ix com un llamp, arriba a la casa, truca a la porta, obre el Parker...I allí era el meu cunyat.

No, home, Sebastià, no...! Què dimonis hi havia de fotre el meu cunyat a casa del Roger Ackroyd? (...) Vull dir – a veure si m'entens!- que el meu cunyat era allí, plantat davant meu, per dir-me que deixava el morral i l'escopeta a l'entrada de la casa (...). (CDG, p.73)

L'analyse du conte confirme son intention ironique et met en lumière sa visée évaluative au sens où l'entend Philippe Hamon pour qui le discours ironique est à double valeur :

Sa visée (...) n'est pas strictement et uniquement informative, mais évaluative. (...) Son matériau privilégié est constitué par des systèmes de règles (normes, axiologies, idéologies diverses, règles, lois, étiquettes, rituels et orthodoxies en tous genres), et qui dit règle dit évaluation : on n'évalue et on ne dévalue que ce qui est réglementé (...) ³⁶⁷.

Effectivement, l'auteur s'attaque à un système de règles bien précises ; ce sont celles qui codifient le roman policier à énigme depuis les années 20³⁶⁸. L'ironie vise la « raideur » ³⁶⁹ de ce genre de roman, et procède elle-même selon une « rigidification » de l'hypotexte qui est imité dans ses procédés les plus mécanisés, c'est-à-dire dans ses caractéristiques structurelles et dans

³⁶⁷ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.28.

³⁶⁸ REUTER, Yves. *Le roman policier*. Paris : Nathan Université, 1997, p.19.

³⁶⁹ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.66.

l'organisation de la fiction, mais aussi dans ses stéréotypes, ainsi que nous avons pu le constater. Philippe Hamon a clairement exposé ces liens entre intertextualité et ironie :

Mais le recours systématique de l'ironie, pour assurer des signaux « voyants » à ses effets, à la citation du discours d'autrui, à une intertextualité parfois très dense (...), va aussi dans le sens de la « rigidification » (pastiche, parodie, écho) du discours de l'autre, qui est réduit à ses syntagmes figés, à ses tics stylistiques, à ce qui est « citable » de lui, donc à ses procédés les plus imitables³⁷⁰.

Ce conte de Moncada, qui constitue d'abord une parodie³⁷¹ littéraire du roman d'Agatha Christie, se révèle être en fin de compte un pastiche satirique du genre policier, et opère donc une réécriture critique du roman à énigme ; comme le suggère Laurent Jenny, « la déformation s'explique par le souci d'échapper à une démarche purement tautologique »³⁷². Nous pensons que le choix d'un hypotexte appartenant à un genre très codifié n'est pas neutre ; c'est sans doute l'occasion pour l'écrivain de se positionner quant à ses propres choix littéraires. La critique de ce genre lui permet de rejeter un style d'écriture rigide, prisonnière de règles. Son conte donne à voir le type de récit qu'il rejette, et en même temps laisse se profiler une histoire qui se construit comme un texte à énigme mais qui n'en suit pas les préceptes, ce qui lui permet de démontrer, sur le ton de la dérision, que les voies de l'écriture sont multiples et qu'il a l'intention de suivre la sienne. Nous devons avoir présent à l'esprit que ce récit est en fait l'antépénultième conte que Moncada rédige avant la rédaction de son premier

³⁷⁰ HAMON, Philippe. *Ibid.*, p.67.

³⁷¹ Nous prenons « parodie » au sens strict que lui donne Genette, c'est-à-dire une transformation d'un texte singulier, alors qu'il réserve le terme de « pastiche » à l'imitation d'un style ou d'un genre. (Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. Op., cit.*, p.111.)

³⁷² JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p.278.

roman *Camí de Sirga* paru en 1988, et dont la structure ne s'apparente à aucune norme. Ceux qui suivront seront aussi différents : *La galeria de les estàtues* et *Estremida memòria* s'apparentent à des romans à énigme, mais chacun a une structure qui lui est propre, et ne suit aucun schéma prédéfini. Ce qui nous conforte dans notre idée, c'est que Moncada n'a eu de cesse d'affirmer son refus de toute norme littéraire, comme nous l'avons signalé précédemment³⁷³.

Le pastiche satirique revêt une fonction esthétique et permet à l'écrivain d'exprimer son opinion à propos des normes littéraires qui définissent des genres et contre lesquelles il s'érige, en partisan du libre choix de stratégies narratives en adéquation avec l'histoire racontée³⁷⁴.

La caractérisation du narrateur comme un lecteur de romans policiers est un premier élément de distanciation par rapport au sujet traité et contribue au ton humoristique du conte. Ce passionné de lectures n'est pas sans nous rappeler le fameux Quichotte. On peut se demander si derrière ce pastiche, ne se cache pas une critique du type de lecteur qui s'identifie aux héros de ses lectures, et en arrive même à perdre le sens des réalités jusqu'à se prendre pour un personnage fictif et reproduire ses actes, comme Damià qui, pendant sa lecture, est près de devenir un criminel, à l'instar du docteur Sheppard, en tirant un coup de fusil sur Teodor de Peris.

Ainsi, selon nous, ce n'est pas seulement l'écrivain Moncada qui se révèle dans le jeu intertextuel, mais aussi le lecteur et amateur de romans policiers qu'il

³⁷³ Cf. Chapitre III.1.2. de la première partie de notre travail.

³⁷⁴ Cf. Annexe 1, p.492.

était. Car, parallèlement à la satire du roman policier d'Agatha Christie, se profile, comme nous l'avons suggéré, une critique du lecteur de ce type de romans qui en vient à confondre réalité et fiction. Nous pouvons aisément parler d'une autodérision de la part de Moncada qui, ayant un grand sens de l'humour, a certainement pris plaisir à créer ce personnage-lecteur ayant des goûts semblables aux siens. C'était sans doute un clin d'œil de sa part pour nous montrer que les frontières entre réalité et fiction sont floues non seulement pour le lecteur, mais aussi pour l'écrivain dont les œuvres mêlent sans cesse réel et imaginaire.

L'analyse des pratiques intertextuelles nous a permis de mettre en évidence deux modalités de réécriture, ludique et satirique, qui correspondent respectivement à deux postures d'énonciation, l'hommage et la satire. Nous avons constaté que ce jeu intertextuel n'est pas anodin, mais s'inscrit dans une véritable stratégie narrative et esthétique, puisque le romancier y exprime un positionnement littéraire par la prise de distance quant à ses lectures, d'une part, et aux genres, d'autre part. Ainsi, nous avons pu observer que dans les pratiques intertextuelles se profile une esthétique de l'écriture fondée sur l'ironie, ce qui n'étonne pas, lorsque l'on connaît l'œuvre de l'auteur de Mequinensa dont les écrits ont souvent conduit la critique à mettre en relief son sens de l'humour.

I.3. UNE ESTHÉTIQUE DE L'IRONIE

L'étude des diverses composantes du monde fictionnel créé par l'auteur met en évidence l'omniprésence de l'ironie en tant que « posture d'énonciation *construite en énoncé* », selon la définition donnée par Philippe Hamon³⁷⁵. Par conséquent, les textes de Moncada ne sont pas « une succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposés et isolables »³⁷⁶ et ne se réduisent pas « à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie »³⁷⁷. Il a fait le choix d'une ironie globale, d'un « mode de discours » au sens que lui donne Beda Alleman :

L'ironie littéraire, au sens exigeant de ce terme, ne peut jamais se limiter à l'ironie de phrases particulières³⁷⁸.

La richesse de l'œuvre moncadienne est en grande partie liée à cette tonalité ironique, et il est clair qu'il s'agit d'une de ses constantes que l'on détecte dès son premier livre de contes. Toutefois le sens de l'humour n'est pas seulement présent dans les livres – dans le traitement de certains thèmes, dans l'onomastique –, mais également dans certains articles que l'écrivain a publiés dans la presse, en particulier « Cabòries estivals », comme nous l'avons signalé³⁷⁹. L'ironie caractérisait aussi sa manière d'être et était pour lui une posture devant la vie. À l'occasion d'un entretien, Moncada s'est autodefinit par

³⁷⁵ Cf. HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.5.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.5.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.5.

³⁷⁸ ALLEMAN, Beda. « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires)*, 1978, n° 36, p.389.

³⁷⁹ Cf. Chapitre I.2.5. de la première partie.

rapport à son sens de l'ironie ; il s'y compare, non sans humour, à un personnage fameux de Valle-Inclán, le marquis de Bradomín :

Como el personaje de Valle-Inclán, el marqués de Bradomín, pero, por supuesto, sin marquesado ni blasones; yo también nací feo, católico (en 1941, al menos en diciembre, cuando yo lo hice, se nacía así; en aquel mundo « feliz » hasta la genética se amoldaba sumisamente a los decretos y a las encíclicas), más bien sentimental y, además, según parece, con un cierto sentido de la ironía, que suele acarrear problemas « perfectamente serios », como diría don Antonio Machado. Exceptuando la anomalía biológica citada en segundo lugar, debo confesar que he sido incapaz, seguramente por desidia, de corregir estas (y otras muchas) imperfecciones³⁸⁰.

Pour Moncada, l'ironie faisait partie de la vie au même titre que la tragédie ; telle est l'idée qui se dégage de son entretien avec Josep Gras :

Jesús Moncada narra en les seves novel·les uns fets tràgics, malauradament reals, que, malgrat els anys transcorreguts, continuen presents encara en la memòria de moltes persones. Però el seu estil narratiu, sense deixar de descriure les situacions dramàtiques que es viuen amb la necessària cruesa, no amaga un tel constant d'ironia que, en ocasions, reivindica obertament la seva presència en el text. L'escriptor mequinensà està convençut de la coexistència d'ambdues qualitats, tant en la literatura com en la pròpia vida; la vida és un tot i hi són tots els elements: tant els de la tragèdia com els de la comèdia, tots barrejats, l'únic que passa és que en un moment determinat els uns predominen sobre els altres³⁸¹.

La perception de l'ironie chez Moncada comme un versant de la vie rapproche sa conception de ce que Beda Alleman appelle « l'ironie nue et constructive de l'état du monde »³⁸², c'est-à-dire l'ironie « donnée par avance dans les rapports qu'ont les choses entre elles » et que l'ironie littéraire entendue comme mode de discours ne fait que refléter.

³⁸⁰ ACIN, Ramón. « Jesús Moncada. La alquimia de los recuerdos », *Heraldo de Aragón* (Sp), 1989, n° du 28 septembre, Artes y Letras p.1.

³⁸¹ GRAS, Josep. « Jesús MONCADA: 'Sempre he estat un narrador nat' », *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 1^{er} octobre, Cultures, p.36.

³⁸² ALLEMAN, Beda. « De l'ironie en tant que principe littéraire », *op. cit.*, p.398.

C'est cette posture d'énonciation qui prédomine dans les textes de l'écrivain, lequel, d'ailleurs, a eu l'occasion de définir son regard comme un miroir de la réalité avec laquelle il prend ses distances :

El Jesús Moncada escriptor procura ser només un mirall de tot el que està passant. Se'n distancia, perquè, si no, aleshores, la ironia que sura a tots els meus llibres desapareixeria, i a mi em sembla que aquesta ironia i aquest humor són necessaris³⁸³.

Cette déclaration nous semble importante pour comprendre sa conception de l'écriture et du rôle de l'écrivain. Sa vision de l'ironie rejoint ainsi celle de Flaubert que Philippe Hamon rappelle dans *L'Ironie littéraire* :

L'ironie (...) me semble dominer la vie. D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir? Cette disposition à planer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu. Elle vous enlève à la personnalité, loin de vous y retenir³⁸⁴.

Dans cette définition de l'ironie, Flaubert insiste sur la métaphore de la distance (« dominer la vie », « planer sur soi-même ») symbolisée par le miroir, pour signifier que l'ironie est « l'art langagier de prendre ou de garder ses distances vis-à-vis des choses ou de soi-même »³⁸⁵. Moncada se situe tout à fait dans cette position ; cela correspond à sa façon de voir les choses, et selon l'argument de ses récits, l'humour affleure plus ou moins dans le texte, ainsi qu'il l'a lui-même déclaré à l'occasion de la publication de son troisième recueil de contes :

J.B.-I l'humor? Ja era planificat o hi heu arribat espontàniament, inevitablement?

³⁸³ *Ibid.*, p.36.

³⁸⁴ cité par HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.109.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.109.

J.M.-No planifico mai. Forma part de la meva manera de veure les coses. Que aquest humor suri més o menys, depèn de l'argument de la història. A *Estremida memòria* hi havia humor, però contingut, pel caràcter tràgic de la història. En aquest cas l'humor ho amera tot³⁸⁶.

L'humour et l'ironie permettent d'observer la réalité en s'en distançant ; mais cette distance signifie pour Moncada une autre manière d'y entrer et de la voir, selon un autre angle³⁸⁷. C'est de cette même nécessité de la perspective que parle Jankélévitch lorsqu'il décrit l'ironie comme « ce recul et ce minimum d'oisiveté sans lesquels il n'y a pas de représentation possible : l'esprit se décolle de la vie (...), l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective »³⁸⁸. Cette prise de distance avec le réel est indispensable à une perception plus juste et plus contrastée de la réalité, laquelle est toujours double d'après Moncada. Lors de notre entretien³⁸⁹, il nous a expliqué que la distanciation par rapport aux faits tragiques qu'il raconte, dans le roman *Camí de sirga* notamment, est nécessaire, car elle permet d'analyser toutes les composantes, d'une part, la tragédie, mais aussi d'autres éléments comiques qui équilibrent la vision de cette réalité. Les critiques ont considéré cette dialectique humour-drame comme une grande trouvaille, en particulier en ce qui concerne l'évocation du monde disparu de Mequinensa qui aurait pu conduire à une tonalité élégiaque, nostalgique, que le recours à l'ironie a permis d'éviter :

En aquest món que Moncada basteix era fàcil lliurar-se a l'enyorament o al cant de la melangia més ostentosa i rondinaire. L'autor ha tingut prou tacte per salvar l'escull que representava aquest enyorament, sens dubte element present en tota l'obra. En canvi, aquest element es manté cautament per sota de l'humor i la ironia, a vegades, i

³⁸⁶ BONADA, Lluís. « L'humor amera el meu darrer llibre », *El Temps* (Sp), 1999, n°804, p.64.

³⁸⁷ Cf. Annexe 1, p.496.

³⁸⁸ JANKELEVITCH, V.. *L'Ironie*. Paris : Flammarion, 1964 (1^{ère} éd. 1936), pp.130-131, cité par HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op.cit.*, p.109.

³⁸⁹ Cf. Annexe 1, p.496.

del to dramàtic d'altres. La dialèctica humor-drama implica certa força narrativa i dissenya un corpus soterrat de costums i vivències atàviques³⁹⁰.

Dans la suite de notre étude des textes de l'écrivain, nous aurons l'occasion de rencontrer des formes variées de l'ironie³⁹¹. Il s'agit parfois d'un humour macabre et cru ; d'autres fois, il est empreint de tendresse et de compréhension envers les victimes et les protagonistes de situations comiques. Dans certains récits, l'humour se trouve dans l'anecdote, dans le côté absurde ou choquant d'une situation. Parfois le comique acquiert un caractère didactique, comme dans les satires et les fables moralisantes de l'Antiquité. Les coups, les chutes et les faux-pas provoquant le rire du lecteur apparaissent également comme des éléments humoristiques. L'innocence exagérée ou l'ignorance de certains personnages sont aussi source d'amusement chez le lecteur.

L'humour permet d'adoucir les tensions et les nombreuses critiques présentes dans les récits – comme celles du régime franquiste et de l'Église³⁹² –. Grâce à la distance qu'il introduit, il aide parfois à dédramatiser la douleur ou la colère ressentie par les protagonistes. À d'autres moments, il permet de traiter avec tendresse les personnages et révèle la sympathie que ressent l'écrivain envers eux, comme nous allons le découvrir dans notre étude du personnel romanesque constituant le monde fictionnel créé par Moncada.

³⁹⁰ V JULIUS. « Al nostre gust », *El Temps* (Sp), 1986, n° 81, p.34. (Cf. aussi VIDAL-FOLCH, Estanislau. "Ocupeu una cadira al Cafè de la Granota", *El País* (Sp), 1985, n° du 26 mai, Quadern de Cultura p.4.)

³⁹¹ Mercè Biosca a proposé une synthèse sur l'utilisation de l'humour et de l'ironie dans les trois premiers livres de l'auteur (Cf. BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992, pp.71-84).

³⁹² Cf. Chapitre III.3. de cette partie de notre thèse.

CHAPITRE II :

LES PERSONNAGES

II.1. L'ANTHROPONYMIE

Les livres de Moncada comptent une grande variété de personnages, car il adorait en créer et ne se contentait pas d'un petit nombre :

A Moncada li encanta de poblar els seus llibres amb molta gent. Com ell mateix diu sorneguerament : « (...) no sé què fer amb un parell de personatges, en necessito com a mínim un parell de dotzenes »³⁹³.

L'écrivain a expliqué cette nécessité par son sens de la collectivité, sa vision élargie de la réalité due à son appartenance à la communauté de Mequinensa qui a connu le problème collectif de sa disparition :

Necessito tot un món per moure'm. Suposo que em ve del fet d'haver viscut en un lloc com Mequinensa i del problema col·lectiu tan gran que va viure el poble. Tot m'ha donat una visió més gran, una visió col·lectiva³⁹⁴.

Cette diversité de figures s'accompagne d'une grande richesse onomastique, comme l'a constaté Mercè Biosca qui en a entrepris l'étude³⁹⁵ dans les quatre premiers livres de l'auteur où elle s'intéresse en particulier aux

³⁹³ TORRES, Neus. « Jesús Moncada : *La galeria de les estàtues* », *Revista de Catalunya* (Barcelona) (Sp), 1992, n°63, p.159.

³⁹⁴ MORET, Xavier. « Entrevista a Jesús Moncada : 'Sóc un narrador d'històries' », *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.2.

³⁹⁵ Cf. BIOSCA, Mercè. « Noms de casa, renoms i zoònims en l'obra de Jesús Moncada » in *Actes del XIVè Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 1991, vol.1, pp.269-277, ainsi que « L'onomàstica en *La Galería de les estàtues* » in *Actes del XIXè Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. Calaceit: Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1996, vol.1, pp.65-78.

différentes formes d'anthroponymes utilisés pour désigner les personnages – prénoms, hypocoristiques, noms de famille, surnoms –. Elle termine son analyse des surnoms des personnages dans les trois premiers livres de l'auteur en affirmant que leur utilisation répond essentiellement à trois motifs : la volonté d'ajouter à la fiction un élément supplémentaire de vraisemblance³⁹⁶ et d'aider à fixer les nombreux protagonistes qui apparaissent dans les livres ; et enfin, le plaisir avec lequel l'écrivain recherche les anthroponymes qui servent à identifier ses personnages et reflètent souvent son grand sens de l'humour. Les surnoms peuvent être ironiques en raison de leur origine, notamment lorsqu'ils proviennent de caractéristiques morales : c'est le cas de la femme surnommée « la Gramola »³⁹⁷ dans *CDG* parce qu'elle est connue pour ses ragots et cancans, et du navigateur appelé « el Bisbe »³⁹⁸ dans *CDS* à cause de son excessive bigoterie. Dans le roman *GDE*, les surnoms ont également été choisis par l'auteur avec précision et de façon non arbitraire, car ils complètent l'information donnée sur l'individu fictif, tout en y ajoutant toujours une note humoristique. Citons par exemple le commissaire de police Maximilià Costanegra dont le surnom est « Ave Maria »³⁹⁹, car il est très croyant.

Quant au choix des prénoms, Mercè Biosca conclut qu'ils n'ont qu'une fonction de désignation et leur usage dans la fiction est un élément de vraisemblance, car il correspond à la réalité de la vie quotidienne, le prénom étant donné de manière arbitraire sans relation avec la personne qui le porte,

³⁹⁶ Dans la ville réelle de Mequinensa, il était d'usage de donner des surnoms aux habitants.

³⁹⁷ Cf. *CDG*, p.7. Le mot « gramola » désigne un phonographe en catalan.

³⁹⁸ Cf. *CDS*, p.125.

³⁹⁹ Cf. *GDE*, p.135.

contrairement au surnom qui reflète des caractéristiques morales ou physiques, etc.. Mercè Biosca va jusqu'à mettre en relation cet usage vraisemblable⁴⁰⁰ des prénoms avec la volonté de Moncada de ne pas créer de personnages symboliques⁴⁰¹. Cependant, il nous semble que certains prénoms de personnages choisis par l'auteur n'ont pas simplement une fonction de désignation, mais aussi de caractérisation. L'attribution, par exemple, de prénoms d'origine grecque ou mythologiques répond d'abord à l'intérêt de l'écrivain pour la mythologie et à son goût⁴⁰² pour les noms à résonance méditerranéenne, comme Arquimedes dans *CDS*, le vieil Ulisses dans *EM*, ou encore la tante Penélope et le juge Crònides dans *CA* ; mais certains de ces anthroponymes sont également porteurs de sens et méritent que l'on s'attarde sur eux.

Le choix du prénom du juge Crònides, qui est le lien entre toutes les histoires du recueil *CA*, n'est pas neutre, puisqu'il fait allusion au temps (*chronos* en grec). Bien que l'humour soit omniprésent tout au long de ce livre, ces contes ne doivent pas être considérés comme banals, car ils renferment une réflexion sur le temps qui passe et la brièveté de la vie, ainsi que Moncada l'a lui-même affirmé⁴⁰³. C'est précisément le personnage Crònides qui exprime, dans les

⁴⁰⁰ Mercè Biosca remarque aussi un autre élément de vraisemblance dans l'usage des anthroponymes : il s'agit de l'alternance présence / absence des introducteurs devant les prénoms ou surnoms, qui correspond au fait qu'à Mequinensa, habituellement les anthroponymes ne sont pas accompagnés de l'article personnel, lequel est d'usage courant dans d'autres variantes du catalan.

⁴⁰¹ Moncada a affirmé à plusieurs reprises qu'il ne voulait pas créer de personnages symboliques (Cf. notamment : BIOSCA, Mercè. « Aproximació a l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 1989, n°351, pp.55-57 ; PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada que publica el volumen de relatos *Calaveres atònites* », *La Vanguardia* [en ligne], 1999, n° du 22 octobre, [réf. du 26/10/1999]. Disponible sur : http://www.lavanguardia...2_10&link=vb2249a&sec=cul&wt=noticia.pla).

⁴⁰² Cf. PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada que publica el volumen de relatos *Calaveres atònites* », *op. cit.*.

⁴⁰³ *Ibid.*

derniers mots du prologue⁴⁰⁴, une réflexion philosophique à propos de la condition humaine et de la finitude de l'homme sur laquelle s'ouvre le recueil :

No treballi tant, senyor secretari, deixi la paperassa i vingui a finestrejar. Guaiti, fixi's en aqueixa noia tan bonica que travessa la plaça. No badi, cregui'm, això dura poc. En un tres i no res, passem d'embrions incerts a calaveres atònites⁴⁰⁵.

La vie est non seulement éphémère, mais elle est également insignifiante. C'est un court voyage dont il faut profiter au maximum. Les mots de Crònides reprennent donc le motif classique du *Carpe diem*, mais, parallèlement, la vision de la mort énoncée ici semble trouver ses racines dans le pessimisme existentiel du baroque à propos de la brièveté de la vie - vivre, c'est déjà mourir un peu -. Par conséquent, le choix du prénom de ce personnage-juge n'est pas anodin, d'autant moins que dans sa conception ambivalente du temps l'on retrouve les deux versants du traitement du thème de la mort dans l'ensemble des textes de Moncada, ainsi que l'a affirmé Isidor Cònsul :

A mi em sembla que la intenció general de Jesús Moncada va en aquest doble sentit : una disposició vital per viure cada instant amb joiosa intensitat i un cert escarni de la mort, vista com un tot que ens acompanya i que hem de procurar no prendre'ns gaire seriosament. Una actitud que lliga la vitalitat de l'instant a la ironia i l'escepticisme davant d'una existència massa breu i incerta⁴⁰⁶.

L'anthroponyme Crònides possède donc une double fonction : il permet, d'une part, de caractériser la préoccupation philosophique du personnage, et, d'autre part, de donner une clé d'interprétation des textes de l'auteur qui abordent le thème du temps. Crònides n'a pas les traits d'un personnage symbolique ; nous

⁴⁰⁴ Dans cette fin du prologue, c'est le narrateur-personnage Mallol Fontcalda qui cite les paroles, à valeur de conseil, que le juge Crònides lui avait dites le lendemain de son arrivée à Mequinensa.

⁴⁰⁵ CA, p.23.

⁴⁰⁶ CÒNSUL, Isidor. « No badi, cregui'm, això dura poc (La mort en els contes de Jesús Moncada) », *Serra d'Or* (Sp), 2005, n° 550, p.45.

préférons voir en lui une voix de l'écrivain⁴⁰⁷ qui exprime sa conception de la vie.

Dans le roman *EM*, le grand-père du personnage Arnau de Roda se prénomme Ulisses ; cet anthroponyme renvoie évidemment au héros de Homère et à la lecture préférée de Moncada. « L'avi Ulisses » est un des personnages secondaires des faits racontés, et, comme tel, il en fut un témoin. Arnau de Roda connaît l'histoire par l'intermédiaire des souvenirs de son grand-père, et tient de lui de nombreuses informations qu'il transmet lui-même à l'écrivain pour compléter l'histoire. L'utilisation de cet anthroponyme fonctionne comme un écho renvoyant à un certain type de héros de la mythologie : le fabulateur, le conteur incarné par l'Ulysse d'Homère. Ulisses ne se construit pas dans le roman comme un personnage symbolique ; il incarne un relais de la mémoire entre les faits et l'histoire racontée par l'écrivain avec l'aide d'Arnau de Roda.

Dans cette étude de l'anthroponymie dans l'œuvre moncadienne, nous avons évoqué seulement certains aspects qui nous ont paru essentiels à notre propos consistant à envisager les liens entre cet univers de fiction et la réalité. C'est pourquoi nous allons nous interroger en particulier sur les rapports d'identité entre les êtres fictifs et leur créateur, Moncada, qui nous semblent fondamentaux dans l'invention de son monde fictionnel.

⁴⁰⁷ Cf. Chapitre II.2.1. de cette partie de notre thèse.

II.2. PERSONNAGES ET AUTOBIOGRAPHIE

Avant de considérer le personnel romanesque de façon globale, nous avons exploré les liens d'identité possibles entre les protagonistes de l'univers fictionnel, c'est-à-dire les « êtres de papiers », et l'homme Jesús Moncada, leur créateur.

Arguant à plusieurs occasions qu'il ne s'intéressait pas comme personnage, l'écrivain a toujours refusé que l'on voie dans ses livres une écriture de sa propre vie ; il a cependant reconnu avoir utilisé des détails de son expérience et partager parfois l'opinion de certains personnages⁴⁰⁸.

II.2.1. De possibles *alter ego* de l'auteur

Dans le chapitre III.3.4. de la première partie, nous avons cité Moncada déclarant que ce qu'écrit un auteur est toujours le résultat d'une expérience, et que toute œuvre est une autobiographie⁴⁰⁹ transformée en fiction. Nous avons choisi de citer une autre de ses déclarations qui illustre parfaitement sa pensée à ce propos :

⁴⁰⁸ Cf. PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada que publica el volumen de relatos *Calaveres atónites* », *op. cit.*

⁴⁰⁹ Nous utilisons ici le mot autobiographie au sens large et courant de récit de sa propre vie par un auteur, et non au sens rigoureux de la définition donnée par Philippe Lejeune que nous rappelons toutefois : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité » (Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p.14). En effet, nous tenons à préciser que les récits de notre corpus n'entrent pas dans cette définition, car ils n'établissent jamais de « pacte autobiographique » entendu au sens de l'affirmation dans le texte, ou le paratexte, de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, ainsi que le définit P. Lejeune.

Cuando te pones a escribir, eres tú, y tus recuerdos siempre aparecen ; en el fondo, siempre escribes tu propia autobiografía, aunque no en sentido cronológico. Viertes tu visión de la vida, del mundo que te ha tocado⁴¹⁰.

L'écrivain catalan exprime ici une idée courante en littérature selon laquelle tout roman est plus ou moins autobiographique et que l'on ne peut inventer des personnages qu'à partir de ce que l'on a en soi. Certains des protagonistes de son œuvre répondent pleinement à cette nécessaire identité avec leur auteur.

Moncada a avoué, en particulier, que, dans *GDE*, les références directement autobiographiques sont présentes ; le personnage Dalmau Campells de Vallmajor a, en effet, de nombreuses ressemblances avec lui :

- En aquest llibre l'autobiografia és més evident perquè és més personalitzada. A *Camí de sirga* jo estava més diluït com a personatge. La meua autobiografia hi era en el sentit que jo havia participat en tota la vivència general del poble. En canvi, a *Galeria de les estàtues*, les referències són més identificables a la meua pròpia experiència. Cronològicament m'acosto més a l'època i, per altra banda, en Dalmau Campells és estudiant de magisteri i jo també ho vaig ser. Algunes de les seves experiències podrien ser meves i algunes de les meves haurien pogut ser seves⁴¹¹.

Le jeune protagoniste Dalmau Campells, qui fait ses études à l'École Normale de Torrelloba, est originaire de la ville de Mequinensa. Cet étudiant est obsédé par le souvenir de son père républicain disparu pendant la Guerre Civile, et dont il n'a que les photographies qu'il a volées à sa mère. Ce personnage est une sorte d'*alter ego* du Moncada adolescent, qui éprouve des sentiments similaires à ceux que le jeune Jesús a ressentis lorsqu'il continua à étudier à Saragosse⁴¹². En effet, Dalmau fait les mêmes études dans une capitale de

⁴¹⁰ ROYO, Miguel A.. « Jesús Moncada : Mequinensa ya no existe y no volverá a existir », *El Periódico de Aragón* (Sp), 1994, n° du 2 janvier.

⁴¹¹ MARESMA, Assumpció. « Moncada contraataca », *El Temps* (Sp), 1992, n° 401, p.70.

⁴¹² Cf. Annexe 1, p.490.

province, et se trouve éloigné, tout comme lui, de sa famille et de sa Mequinensa natale qu'il a abandonnées par obligation. Le séjour dans la grande cité engendre en lui le déracinement et la nostalgie, ainsi qu'une certaine perplexité face à l'atmosphère pesante et triste qui prédomine dans l'Espagne des années cinquante. L'écrivain a affirmé que le protagoniste du roman a les mêmes pensées que lui dans des circonstances similaires de sa vie ; c'est le cas lorsqu'il revient à Mequinensa et se promène en barque⁴¹³ sur le fleuve alors qu'il vient d'apprendre que sa ville allait être détruite en raison de la construction d'un barrage. Il est bouleversé comme Moncada a pu l'être dans le même contexte. Ce dernier a déclaré à ce propos :

Jo no sóc el Dalmau, però els seus pensaments durant el passeig amb piragua per l'Ebre quan torna a la vila s'assemblen molt als meus en aquelles circumstàncies⁴¹⁴.

L'auteur fait allusion ici aux conditions de la disparition de sa ville natale, c'est-à-dire l'édification des barrages et la démolition du bourg avant la mise en route. Ces faits, rappelons-le, ont marqué pour toujours l'homme Jesús Moncada ainsi qu'il l'a rappelé :

El rastre que et deixa una cosa com aquella no desapareix mai del tot, et marca per sempre : és com si et tallessin les arrels. Vaig viure directament la major part d'aquell drama a la vila. El record de les polsegueres dels enrunaments de les cases, descrites a *Camí de sirga*, encara m'esgarrifa⁴¹⁵.

Lors de sa promenade en pirogue sur l'Èbre, Dalmau observe les changements qui se sont produits dans le paysage en raison des travaux de

⁴¹³ Cf. *GDE*, chapitre 3 de la deuxième partie.

⁴¹⁴ BIOSCA, Mercè, CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria » in *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida : Ajuntament, 1992, p.48.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.48.

construction du barrage sur le fleuve impliquant la présence de grosses machines et des baraques du campement d'ouvriers là où, peu de mois avant, tout était encore sauvage. Nous avons relevé un passage qui dévoile les sentiments du protagoniste, lesquels correspondent sans doute aux pensées que Moncada a pu avoir lui-même lorsqu'il se rendit compte des bouleversements occasionnés par le barrage :

Es sentia espoliat, profundament trist davant la invasió que esclafava també la vila, convertida en un formiguer de gent forastera per a la qual aquell paisatge no significava res. ¿Què seria del seu món, de tots plegats? (*GDE*, pp.216-217)

Les interrogations de Dalmau sur le devenir de son monde sont l'expression des préoccupations du jeune Jesús lorsqu'il se trouva confronté à cette dramatique et incertaine situation, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment⁴¹⁶.

Cependant, malgré ces diverses ressemblances avec un être fictif déterminé, l'écrivain a insisté sur le fait qu'il ne voulait pas devenir protagoniste de ses livres, et qu'il préférait parler de coïncidences, d'expériences ou d'attitudes communes à son personnage et à lui-même, et non d'une personnalité identique :

J.M.- (...) ja he dit alguna altra vegada que com a personatge jo no m'interesso. No veig que la meua vida i les coses que em passen tinguin cap interès per convertir-me en protagonista de cap de les meues obres, i això cal aclarir-ho. Una altra cosa que és certa és que les experiències personals de l'autor, d'una manera o d'una altra entren dintre de les seues obres. Ara, el que hi ha és més aviat una coincidència i un aprofitament d'una sèrie d'experiències que són, diguem, comunes al Dalmau i a mi, però jo no sóc el Dalmau, encara que algunes de les coses que el Dalmau pensa jo les podria subscriure immediatament.

H.M.- El que et preguntava era si en Dalmau és el personatge de *La galeria de les estàtues* que més recull la teva personalitat.

⁴¹⁶ Cf. Chapitre I.3.1. de la première partie de notre travail.

J.M.- No que més recull la meua personalitat, sinó que més recull la meua actitud, que més coincidències té amb mi davant de certes coses. Al capdavall som pràcticament de la mateixa edat i jo també vaig estudiar magisteri⁴¹⁷.

Dans *GDE*, Dalmau fait partie des personnages traité de façon individualisée, et non collective – comme c’est le cas par exemple des policiers –. Il est sans aucun doute un *alter ego* du Moncada adolescent, et sa personnalité résulte de la fictionalisation d’éléments référentiels de la propre vie du romancier. De tous les reflets de l’auteur, c’est certainement celui dont l’identité en est la plus proche.

Deux autres personnages ont attiré notre attention et nous ont permis de déceler une évolution de l’*alter ego* de l’écrivain à travers les différentes œuvres. Le juge Crònides Valldabó de *CA*, qui est décrit comme un juge tolérant et libéral, nous semble incarner diverses facettes de l’homme Jesús Moncada, malgré le fait que ce dernier ait déclaré⁴¹⁸ qu’il n’avait rien de lui. De par sa fonction de juge, il représente l’idéal de justice de l’auteur qui, d’après sa sœur⁴¹⁹, était un défenseur des droits de l’homme. Quant à sa conception de la vie, elle est semblable à celle de Moncada : c’est d’abord un épicurien, qui aime profiter de la vie, mais il est, comme lui, un pessimiste agnostique, ainsi que le montre une de ses phrases que l’écrivain a mis en exergue du recueil :

Aquí, senyor secretari, l’única eternitat creïble i a l’abast és la vida quotidiana⁴²⁰.

⁴¹⁷ MORET, Hèctor. « Jesús Moncada : una veu que sorgeix de l’Ebre », *Fòrum. Revista del Fòrum Pere Coromines* (Sp), 1992, n° 2, p.27.

⁴¹⁸ Cf. PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada que publica el volum de relats *Calaveres atònites* », *op. cit.*

⁴¹⁹ Conversation avec l’intéressée du 18/12/2005.

⁴²⁰ *CA*, p.5 et p.106.

Cette réflexion de ce personnage d'âge mûr aurait pu être une phrase prononcée par Jesús Moncada lui-même qui, au moment où il rédige son dernier recueil de contes à la fin des années 90, a une cinquantaine d'années. D'ailleurs, lorsque nous l'avons rencontré en 1997, nous l'avons interrogé sur son pessimisme et voici quelle fut sa réponse qui confirme son réalisme cru et son agnosticisme :

Pessimista, no. Jo penso que les coses sempre acaben de la mateixa manera, és a dir a nivell individual, acaben amb la mort, i punt. I això és prou « fotut »⁴²¹!

Moncada semble donc s'être créé d'abord un double adolescent et ensuite un reflet à l'âge mûr. Mais s'il a livré à travers ces personnages une part de sa vie d'homme et de sa pensée, il a également inventé un protagoniste lui permettant de réfléchir à sa tâche d'écrivain : Arnau de Roda, qui, selon nous, incarne un double de l'homme de lettres dans sa fonction autocritique. En effet, Arnau de Roda commente, sous forme de courriers adressés à l'auteur, les pages précédentes du roman *EM* et les complète avec des observations et des notes personnelles. Le point de vue épistolaire de cette voix actuelle sur les chapitres écrits par celui qui est désigné ironiquement comme « gratapapers »⁴²², s'ajoute à celui du narrateur omniscient et se distingue, par sa forme, de celui des témoins de l'époque des faits racontés. Arnau de Roda est contemporain de l'auteur, et son témoignage constitue un contrepoint nécessaire au roman, car il ajoute des éléments intéressants au récit. Il est, en quelque sorte, un coauteur fictif du roman

⁴²¹ Cf . Annexe 1, p.496. À propos de son pessimisme et de sa conception du temps, nous renvoyons aussi à l'Annexe 1, p.487 et p.490.

⁴²² C'est avec ce substantif ironique que Arnau de Roda s'adresse à l'écrivain dans ses lettres.

EM. À travers lui, Moncada a mis en scène sa façon d'écrire, parce que, rappelons-le, il était perfectionniste et retouchait sans cesse ce qu'il écrivait. Dans ce livre, il établit un dialogue avec un double de lui-même : Arnau représente son *alter ego* critique⁴²³.

Les trois *alter ego* que nous avons évoqués - Dalmau, Crònides et Arnau - correspondent à des aspects différents de la personnalité de l'écrivain, mais ont tous un point commun : à la fin des livres dont ils sont protagonistes, tous trois meurent d'une mort subite, voire violente pour Dalmau. Ces doubles ne vivent que par l'écriture, de la même façon que leur créateur ne pouvait pas envisager de vivre sans écrire. C'est bien parce que ce sont ses doubles que l'auteur ne leur donne pas de perspective vitale au-delà du récit. Il crée et détruit les personnages qui sont ses *alter ego*. Quant au choix du type de décès, infarctus ou assassinat, il n'est certainement pas un hasard. Selon nous, cela correspond à une sorte de projection dans l'avenir de Jesús Moncada qui aurait souhaité une fin de ce type, brève, sans souffrance, car l'idée de la mort lui faisait très peur. Sa sœur nous a confirmé⁴²⁴ que c'était un homme pessimiste, qui acceptait néanmoins son destin avec un certain pragmatisme, ce qui lui a permis de traiter le thème de la mort dans ses livres avec une bonne dose d'humour.

Il existe d'autres reflets de l'écrivain dans son œuvre à des niveaux divers, et en particulier, des personnages qui partagent avec lui une facette de son identité : sa passion pour la peinture.

⁴²³ Lors de notre entretien, Moncada a reconnu que ce personnage était d'une certaine façon un peu lui-même (Cf. Annexe 1, p.492).

⁴²⁴ Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005.

II.2.2. Personnages peintres

Dès les premiers recueils de contes, Moncada crée ponctuellement des personnages peintres, et dans le reste de l'œuvre certains prennent davantage de relief comme Aleix de Segarra dans *Camí de sirga* et Severiana dans *Estremida memòria*. Il s'agit parfois d'une transfiguration littéraire autobiographique ; ainsi ces artistes peuvent ressembler à l'écrivain, en ce sens qu'ils utilisent les mêmes techniques picturales que lui.

Dans un de ses articles, Moncada se compare à un de ses protagonistes peintres qu'il a créé pour le conte « Història de dies senars » du recueil *HME* :

(...) guanyar-me la vida, com el protagonista d'un dels meus contes pintant en sèrie batalles navals, postes de sol i paisatges amb cèrvols⁴²⁵.

L'auteur a eu l'occasion de répondre positivement à la question de savoir si ce peintre fictif avait quelque chose à voir avec ses expériences⁴²⁶. Il s'agit bien là du reflet de sa facette de peintre commercial. Le conte s'ouvre sur un passage autobiographique où le narrateur homodiégétique n'est autre que le peintre fictif lui-même :

En aquell temps jo compartia les golfes d'una casa del carrer de Girona amb un gat que es deia Caius. Em trobava sense feina i per viure pintava en sèrie batalles navals, postes de sol i paisatges amb cèrvols, pels quals em donaven una misèria. Tot just per mal menjar i pair pitjor.

De nit escrivia històries de gent senzilla i parlava amb el gat. Caius era un felí de funeral, un pòtol voltateulades avesat a viure al dia i a esquivar el cop de pedra. Això l'havia fet molt comprensiu i es passava hores escoltant les meves cabòries.

-Ja veuràs, Caius. Un dia tothom llegirà les meves històries. (...) (*HME*, p.104)

⁴²⁵ MONCADA, Jesús. « Petita història d'un jersei gris », *El Boscater Negre* (Sp), 1988, n° de novembre, p.37.

⁴²⁶ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.* p.48.

La transfiguration littéraire s'opère ici sur le lieu, puisque Moncada vécut aussi dans une mansarde, mais située dans le quartier de Gràcia, dans la rue Camprodon ; quant à l'animal de compagnie de l'écrivain, ce fut pendant de nombreuses années un chien, et non un chat comme dans le conte. Par ailleurs, une autre analogie rapproche le protagoniste de l'auteur : lui aussi écrit des histoires dans l'ombre avec l'espoir d'être lu un jour. Un autre détail du conte laisse entrevoir une ressemblance : le narrateur-peintre qualifie ses peintures commerciales de « porqueries »⁴²⁷. Il est vrai que Moncada n'appréciait pas non plus ces tableaux banals qui étaient destinés à être vendus, et n'étaient pas des œuvres d'art au sens où il l'entendait.

S'il est un peintre dans l'œuvre de Moncada qui nous renvoie de façon manifeste à son expérience, c'est Aleix de Segarra, personnage du roman *CDS*, qui possède plus d'une caractéristique commune avec son créateur. En voici le portrait :

L'Aleix, després d'uns anys a Barcelona i d'alguna escapada escadussera a París, s'havia retirat molt jove a la vila. Treballava força però l'obra, en la qual no incloïa els retrats de pur compromís, com el del senyor Jaume de Torres, romania amagada. No la veia ningú fora de la seva tia Malena i ell mateix acabaria destruint-ne la major part durant la sotragada que havia d'esquerdar-ho tot molts anys després. (*CDS*, p.23)

Aleix de Segarra a fait un court voyage à Paris dans sa jeunesse, il travaille dur, et ses seuls tableaux connus sont des portraits faits sur commande, tel celui de Jaume de Torres. Nous identifions dans ces détails nombre d'analogies qui nous renvoient à la biographie de Moncada au détail près que, pour vivre, ce dernier réalisait des peintures commerciales, et non des portraits.

⁴²⁷ Cf. *HME*, p.107.

De plus, comme Jesús, Aleix est un personnage discret, réservé sur la peinture qu'il pratique hors commandes : il apparaît comme le peintre mystérieux de la ville dont l'œuvre reste cachée, puisqu'elle n'est connue que de sa tante Malena. Par ailleurs, Aleix a réalisé des expériences cubistes auxquelles le narrateur ne fait qu'une simple allusion⁴²⁸, mais cela fait écho sans aucun doute au goût de Moncada pour ce type de peinture abstraite qu'il a, cependant, peu pratiquée.

Aleix de Segarra a aussi réalisé des fresques sur les murs du couvent de Mequinensa qui représentent l'époque de prospérité de ce bassin minier, comme nous l'avons noté précédemment⁴²⁹. Il s'agit, par exemple, de scènes de carnaval⁴³⁰ et de la mythologie grecque⁴³¹ où sont intégrés des personnages de la ville. Ces fresques représentent de toute évidence un détail autobiographique, puisque, rappelons-le, l'écrivain peignit tous les murs du grenier⁴³² de la maison familiale de l'ancienne Mequinensa qu'il avait aménagé avec l'aide de son père comme atelier de peinture. En outre, la représentation du carnaval était un des sujets de ces peintures murales⁴³³. Les fresques fictives sont vouées à disparaître lors de la destruction du couvent, au moment de la démolition de la ville, comme celles de Jesús Moncada.

L'identification de l'auteur avec ce peintre fictif apparaît également à un autre niveau : celui de la technique picturale. Certains détails attestent qu'il

⁴²⁸ Cf. *CDS*, p.22.

⁴²⁹ Cf. Chapitre I.1.2.1. de cette partie de notre travail.

⁴³⁰ Cf. *CDS*, pp.173-174.

⁴³¹ Cf. *CDS*, p.178.

⁴³² Ce détail nous a été confirmé par la mère de l'écrivain (Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005).

⁴³³ Une photographie du grenier de la maison natale de Jesús Moncada laisse apparaître sur un de ses murs des restes de ces fresques (Cf. Annexe 11).

possédait une parfaite connaissance des divers pigments et essences qui entraient dans la composition des couleurs utilisées pour peindre, comme en témoigne l'extrait suivant :

Arran d'aquella tarda durant la qual l'Aleix de Segarra, el pintor, va considerar la col·locació òptima del model per aprofitar bé la llum del gran balcó, la petita Carlota va seguir pinzellada a pinzellada el progrés de l'obra. La fascinaven els colors, les barreges que el pintor en feia a la paleta; li agradaven l'olor de l'essència de trementina, el to ambarí de l'oli de llinosa, però, per damunt de tot la intrigava l'Aleix, tan diferent de les persones del cercle familiar, a qui el pare semblava tractar amb una barreja dubitativa de respecte escandalitzat i de condescendència afectuosa. (*CDS*, p.21)

Le lecteur peut aussi appréhender le savoir-faire du peintre lorsque le narrateur fait allusion à la progression lente dans la réalisation du portrait de Jaume de Torres qui passe tout d'abord par une ébauche réalisée avec de la terre de Sienne :

La primera va produir-se durant la segona sessió, quan el quadre era amb prou feines un esborrany amb terra de Siena molt diluïda, tacat lleument amb grisalles. (*CDS*, pp.23-24)

Ces détails techniques renvoient directement à l'expérience artistique de notre auteur qui a créé, nous semble-t-il, dans le personnage fictif d'Aleix son autoportrait, transfiguré pour certains détails, mais ressemblant en bien des points, comme nous le prouve une fois de plus l'extrait suivant :

El convent va ser el seu món secret, exclusiu. L'Aleix treballava aferrissadament. Ella seguia, de vegades amb angoixa, el procés dur dels estudis previs de murals i de quadres, la lenta elaboració de les obres, esborrades i tornades a començar mil vegades amb una tenacitat insospitada dels qui veien solament en el pintor la bohèmia enganyosa de les velles nits de gatzara. (*CDS*, p.179)

Cette description de la façon de travailler du peintre, du processus d'élaboration de ses œuvres, laisse transparaître de façon évidente l'expérience de l'artiste Moncada. De plus, nous reconnaissons dans cette ténacité du peintre

un trait de caractère dominant du Jesús Moncada écrivain, et souligné maintes fois par ses proches. Ce passage peut se lire comme un clin d'œil de l'homme de lettres sur son propre processus de création : il rend compte de sa lenteur (« la lenta elaboració de les obres, esborrades i tornades a començar mil vegades »), de son exigence, de son insatisfaction face à l'œuvre en cours de réalisation, aspects que nous avons déjà évoqués⁴³⁴. Il s'agit d'abord clairement d'une information sur l'élaboration du roman *CDS*, dont l'écrivain rédigea plusieurs versions, mais parallèlement d'une réflexion plus générale sur la création artistique.

Au gré de son écriture, Moncada a créé quelques artistes peintres dont certains sont le reflet autobiographique, mais toujours avec cette part de transfiguration fictive. Les analogies s'établissent essentiellement au niveau de l'expérience artistique, des techniques, mais peuvent aller jusqu'à la ressemblance de caractère.

De nombreux jeux de miroirs entre le personnel romanesque et la personnalité de l'écrivain traversent l'œuvre moncadienne. Cependant, l'écriture de soi ne s'opère pas seulement dans l'identification avec des protagonistes individualisés, mais aussi dans la sympathie avec le personnage collectif qui revêt une grande importance dans cet univers fictionnel.

⁴³⁴ Cf. Chapitre III.1.1. de la première partie de notre thèse.

II.2.3. Le personnage collectif

L'écrivain a déclaré à plusieurs reprises que cela ne l'intéressait pas de figurer en tant qu'individu dans ses livres ; cependant, il se considérait comme faisant partie du personnage collectif de ses romans, et se sentait solidaire des habitants de Mequinensa, éprouvant les mêmes sentiments face aux événements qui les affectaient :

Jo com a personatge que forma part de la realitat mequinensana, em considero inclòs en el personatge col·lectiu que surt a cada una d'aquestes novel·les; és a dir, jo no hi surto com a individualitat, però jo sento el mateix que senten els mequinensans davant els fets que els afecten, tant a *Camí de sirga* com a *Estremida memòria*. Aquest és el Jesús Moncada mequinensà⁴³⁵.

Moncada déclare dans le même article qu'il a toujours considéré qu'il faisait partie d'une collectivité, et c'est en tant qu'« être collectif »⁴³⁶ (« ésser col·lectiu ») qu'il a compris ce qui s'était passé à Mequinensa. L'engloutissement du bourg dans *CDS* est un phénomène qui affecte l'ensemble d'une communauté, mais a également des répercussions individuelles. Il en va de même pour *EM* où l'assassinat du percepteur royal est aussi un fait de l'histoire de la ville ayant eu des conséquences sur des individus que le romancier a essayé de recréer.

Dans ces deux romans, il ne s'attarde pas sur la caractérisation personnelle de chacun des personnages ; il préfère nous présenter un portrait collectif (« un retrat coral »⁴³⁷) de ces habitants à partir de l'expérience des faits qu'ils vivent et

⁴³⁵ GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 1^{er} octobre, Cultures, p.36.

⁴³⁶ Cf. *Ibid.*, p.37.

⁴³⁷ Cf. *Ibid.*, p.36.

qui sont reconstitués par la voix de la mémoire collective de Mequinensa sur laquelle Moncada a eu l'occasion d'insister :

Además de los protagonistas de cada historia, en todas ellas se deja oír una voz mequinensana, coral, que es la voz de las tertulias de los cafés, la voz de Honorat del Rom o de Arnau de Roda, la de la memoria colectiva⁴³⁸.

Dans ce portrait de Mequinensa, il y a une grande part de l'homme Jesús Moncada, puisqu'il partage avec ses personnages l'expérience réelle de la disparition de la ville qu'il a directement vécue et dont il fut un témoin. Par ailleurs, il est aussi l'héritier de la mémoire collective grâce à laquelle il a pris connaissance des faits de brigandage de 1877 qui ont marqué la population et qu'il a reconstruits, ainsi que nous le verrons ultérieurement.

Dans *GDE*, on rencontre une grande abondance de figures, mais qui ne constituent pas un personnage collectif dans le sens où il n'appartiennent pas à une même communauté ancrée dans un lieu géographique précis. Cependant, ils sont liés par le fait d'être marqués par un même passé, en particulier une Guerre Civile traumatisante, et une après-guerre pesante et triste, où prédominent la peur et la haine. Certains critiques vont jusqu'à affirmer que le livre *GDE* constitue une œuvre de référence dans la bibliographie littéraire de la Guerre Civile, comme l'a fait Pere Martí i Bertran :

Tot plegat ens presenta un quadre (...) d'un temps i d'un país, la guerra i la posguerra civil, traçat amb mestria i, sens dubte, molt més colpidor que la majoria de llibres d'història que s'han escrit sobre l'època. Un referent inqüestionable, des d'ara, en la bibliografia literària que la guerra civil ha generat i continuarà generant⁴³⁹.

⁴³⁸ PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada que publica el volumen de relatos *Calaveres atònites* », *op. cit.*

⁴³⁹ MARTÍ i BERTRAN, Pere. « La mort omnipresent », *El 855* (Sp), 1992, n° 33, p.19.

GDE n'est pas strictement un roman de la Guerre Civile, mais il exprime avec une grande intensité les répercussions de cet événement dans la vie quotidienne de divers personnages. L'écrivain y décrit une société meurtrie, qui vit traumatisée par ce conflit fratricide, comme il l'a déclaré lui-même :

(...) lo que me interesaba es describir una sociedad que sufre el drama de la guerra civil y vive traumáticamente la posguerra. Pero no quería aburrir ni ser pesado⁴⁴⁰.

Moncada, né, rappelons-le, au début de l'après-guerre, a vécu son enfance et sa jeunesse dans ce climat de crainte, de doutes, de suspicion et de silences, tout comme son protagoniste Dalmau Campells. Il a voulu retrouver tout cela dans ses personnages :

Recuerdo que en la posguerra yo tuve que buscar y preguntar mucho para saber lo que había sucedido. La gente no hablaba porque tenía miedo y no confiaba en la discreción de los niños y los adolescentes. Este clima y estas vivencias he intentado recogerlas en mis personajes⁴⁴¹.

L'homme Jesús Moncada fait partie de cette société de l'Espagne de l'après-guerre, et à ce titre, il s'est inclus dans le personnage collectif de *GDE*. Carmen Alcover va jusqu'à parler de ce roman comme d'une « autobiographie collective », mais elle emploie l'expression dans un sens limité, puisqu'elle restreint sa signification à une génération particulière :

Una autobiografía colectiva de quienes como él - la generación de los cincuenta - tuvimos que abandonar nuestras pequeñas patrias para realizar estudios en la ciudad⁴⁴².

⁴⁴⁰ RIBAS, A.. « Torrelloba no es Zaragoza », *El Periódico* (Sp), 1992, n° du 19 février, Cultura p.IV.

⁴⁴¹ *Ibid.*.

⁴⁴² ALCOVER I PINOS, Carmen. « Homenaje a Jesús Moncada 'l'últim llaüter de l'Ebre' ». Clarín, Flaubert, Moncada, fabuladores de lo idílico », in ACIN, Ramón (ed.). *Jesús Moncada. Su universo literario*. Zaragoza : Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Mequinensa, 2005, p.151.

Il nous semble intéressant, cependant, de reprendre le concept de l'autobiographie collective pour l'appliquer à l'ensemble de l'œuvre. En effet, en reconstruisant, grâce à la fiction, les expériences réelles et les sentiments des habitants de Mequinensa, d'une part, et de la société espagnole de l'après-guerre, d'autre part, Moncada a recréé en partie son propre vécu qu'il identifiait à celui de la collectivité dont il faisait partie.

L'étude de l'univers des personnages montre qu'il existe de nombreux liens d'identité entre les personnages fictifs, individuels ou collectifs, et l'écrivain, qui ne se représente jamais en tant que protagoniste à part entière, mais dont le vécu, les opinions, les expériences, la personnalité apparaissent de manière éclatée. Il ne fait pas le récit de sa propre existence, mais l'écriture de soi se révèle sous une forme que l'on pourrait qualifier de kaléidoscopique, nous offrant des facettes diverses de son identité.

Au-delà de ces éléments autobiographiques, le monde fictionnel moncadien est peuplé de nombreux autres personnages qui résultent de la combinaison entre l'imaginaire de l'écrivain et la réalité.

II.3. ENTRE RÉALITÉ ET IMAGINAIRE

David Castillo a mis en évidence la dualité des personnages de Moncada qui sont le résultat d'une synthèse entre les informations que l'auteur a recueillies et son imaginaire :

Moncada fa autèntics jocs malabars amb els personatges, que es mouen entre realitat i ficció, entre la documentació recollida per l'escriptor i la seva imaginació⁴⁴³.

Les protagonistes des histoires sont bien sûr inventés, mais toujours inspirés des habitants de Mequinensa, en particulier des témoins de la disparition de la ville. Dans les trois premiers livres, ceux qui dominant sont des bateliers et des mineurs qui, tous, s'expriment dans leur langue locale, familière le plus souvent. Moncada était ami de navigateurs, de constructeurs de bateaux avec qui il eut l'occasion de discuter de leur métier, et qui l'ont inspiré au moment de créer les personnages des marinières dans les contes ou dans *CDS*. C'est le cas de deux patrons de *llaüts*, Jorge l'Almirant et Canero, qu'il a bien connus et dont il définit la personnalité avec précision dans un entretien⁴⁴⁴ où il apparaît que son personnage de *CDS*, Nelson, est en fait une synthèse de ces deux figures authentiques de Mequinensa, qui, dans la réalité, pourtant, étaient des rivaux. Moncada explique qu'il parla aussi avec les membres de leur équipage respectif pour compléter leur portrait. En réalité, ses conversations avec les habitants de la ville devenaient de véritables entrevues, pendant lesquelles il prenait des notes⁴⁴⁵, car, d'une certaine manière, il était conscient que ce monde du fleuve allait disparaître ; toutes ces informations furent fondamentales pour la création des personnages liés à la navigation, comme l'auteur l'a confirmé à Mercè Biosca :

- Quan vas entrevistar aquells llaüters, calafats..., ho vas fer amb la intenció d'arreglar material per a futures narracions?

⁴⁴³ CASTILLO, David. « Artesania autèntica », p.II.

⁴⁴⁴ MORET, Hèctor. « Jesús Moncada : de Mequinensa a Torrelloba », *Batecs* (Sp), 1994, n° de janvier-avril, p.4.

⁴⁴⁵ Cf. Annexe 1, p.486 et p.494.

- Ja t'he dit que el món del riu em fascinava. A més era evident que allò s'acabava. Potser el meu subconscient ja treballava pel seu compte. De fet, les llargues converses amb el vell Raiet, un dels constructors de llauts més fins de l'Ebre, i amb els dos patrons més grans que vaig conèixer - Canero i Sanjuan (el segon més conegut com « l'Almirant »), diferents com la nit i el dia i, com s'escau, rivals eterns - i amb d'altres navegants, van ser fonamentals a l'hora de crear l'Arquimedes Quintana o « Nelson » de *Camí de sirga* i els llauters dels contes⁴⁴⁶.

Moncada a cependant déclaré⁴⁴⁷ qu'il n'avait jamais eu l'intention de présenter des êtres réels, ce qui n'a pas empêché certains lecteurs de Mequinensa de chercher quelles personnes réelles se cachaient sous les êtres de fiction qu'il a créés :

Els personatges són de ficció malgrat que puguin oferir algun tret semblant a una persona real. Tothom creu haver identificat una gran burgesa mequinensana en la Carlota de Torres de *Camí de sirga*. Fins al punt que, quan aquella senyora va morir (...) un mequinensà em va venir a donar irònicament el condol perquè se m'havia mort una de les criatures de la novel·la⁴⁴⁸.

En s'éloignant de l'univers propre à Mequinensa, dans *GDE*, l'écrivain a procédé de la même manière pour créer ses personnages, c'est-à-dire en combinant éléments réels et fictifs. Ferran Salines, cousin de Dalmau Campells qui étudie avec lui à l'École Normale, est le résultat de ce travail de composition. En effet, comme Ferran, un camarade de classe de Jesús Moncada faisait son service militaire au moment des événements d'Ifni, et faillit être envoyé en Afrique. La différence est que le personnage fictif devient un déserteur, alors que le jeune homme réel eut la chance de ne pas partir, car sa compagnie ne fut pas choisie. C'est ce que Moncada a révélé à Mercè Biosca lors d'un entretien :

⁴⁴⁶ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.49.

⁴⁴⁷ Cf. MORET, Xavier. « Entrevista a Jesús Moncada : 'Sóc un narrador d'històries' », *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.2.

⁴⁴⁸ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.54.

- A la darrera novel·la, *La galeria de les estàtues*, l'acció transcorre l'any 1957. Un dels personatges està fent el servei militar quan esclata la guerra d'Ifni. Què en recordes, d'aquell conflicte?

- L'única font d'informació eren les notes oficials que apareixien regularment a la premsa: és a dir, no res. La censura era implacable. Recordo un noticiari de l'època -un No-do - on sortien Gila i Carmen Sevilla animant els soldats. Jo tenia setze anys i el record més viu que conservo és el d'un company de curs de la Normal, més gran que jo, evidentment, que va estar a punt que l'enviessin a Ifni. Estava fent el servei militar i una companyia del regiment on servia havia d'anar a l'Àfrica. La van triar per sorteig i, per fortuna, no va sortir la seva, però el pobre caloi va passar uns dies mort de por⁴⁴⁹.

Moncada a par ailleurs déclaré⁴⁵⁰ avoir vécu de près la tension et l'angoisse de certains de ses camarades de l'École Normale au moment des faits, car ils auraient pu être mobilisés pour combattre en Afrique.

Tout au long de son œuvre, la caractérisation des personnages se situe, pour l'essentiel, entre réalité et fiction, et est liée très souvent au vécu et aux expériences de l'écrivain, parfois même de manière directe, comme nous avons pu l'observer⁴⁵¹. Cependant, le romancier pensait que les êtres de fiction qu'il créait, devaient acquérir une certaine autonomie et avoir une vie qui leur était propre ; pour lui, c'était la condition de la réussite d'un récit. C'est pourquoi leur caractérisation n'était pas une tâche aisée :

-Et costa molt de caracteritzar els personatges?

-Alguns, poquíssims, els veus des del primer moment. La major part cal dibuixar-los a poc a poc, treure'ls amb molta paciència de la fosca. I no sempre acaben sent com tu te'ls imaginaves. Quan arriben a tenir vida pròpia -i si no hi arriben, has fracassat-poden obrir-te nous camins, fins i tot capgirar-te la idea inicial del conte o de la novel·la. A mesura que la història viu dintre teu, la importància dels personatges pot evolucionar. Al llarg dels tres anys de redacció de *Camí de sirga* i dels tres, també, que m'ha costat d'escriure *La galeria de les estàtues*, personatges que considerava fonamentals a la primera han anat perdent protagonisme o han arribat a desaparèixer; d'altres, en canvi, han acabat adquirint una importància insospitada al principi⁴⁵².

⁴⁴⁹ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op.cit.*, p.48.

⁴⁵⁰ Cf. RIBAS, A.. « Torrelloba no es Zaragoza », *op. cit.*, Cultura p.IV.

⁴⁵¹ Cf. Chapitre II.2. de cette partie de notre travail.

⁴⁵² BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op.cit.*, pp.50-51.

Parfois, l'auteur s'est inspiré de personnes réelles dont il a conservé l'identité pour ses protagonistes. Par exemple, certains des surnoms qu'il utilise ont existé réellement à Mequinensa⁴⁵³. C'est notamment le cas de ceux de deux chanteuses qui se produisaient au Café del Jardí à Mequinensa au début du XXe siècle : Paca la Xina et Madamfransuà. Paca la Xina devient une chanteuse (« la cupletista ») du conte « D'uns vells papers de música »⁴⁵⁴, et est inspirée d'une femme réelle de Mequinensa qui était ainsi surnommée en raison de ses traits physiques orientaux. Quant au personnage de Madamfransuà du roman *CDS*, il s'appuie sur l'existence réelle d'une femme du nom de Françoise Herzog, qui faisait partie d'un groupe d'artistes français de variétés venus travailler à Mequinensa au cabaret El Jardí pendant les années de prospérité du bassin minier. Elle y était connue sous le nom de Madamfransuà. Pour créer ce personnage, l'écrivain s'est inspiré de ses propres souvenirs, ou de ceux d'amis, ainsi qu'il l'a lui-même révélé :

La memòria mequinensana en conserva el nom de la cantant, « Madamfransuà ». Un amic meu, quan va morir gairebé centenari encara la recordava com una figura misteriosa i fascinant, perquè ell era massa jove i no el deixaven entrar al cabaret. Jo encara vaig veure la làpida en francès d'una de les artistes d'*El jardí*, enterrada al cementiri de la vila⁴⁵⁵.

L'auteur combina donc réalité et imaginaire pour créer cette figure féminine⁴⁵⁶. Il lui inventa par exemple un passé fictif, lié à une famille de la

⁴⁵³ Cf. BIOSCA, Mercè. « Noms de casa, renoms i zoònims en l'obra de Jesús Moncada », in *Actes del XIVè Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 1991, vol.1, p.276.

⁴⁵⁴ *HME*, pp. 128-138.

⁴⁵⁵ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada: La memòria d'un món negat », *op. cit.*, p.50.

⁴⁵⁶ Cf. Annexe 1, p.478.

Mequinensa fictive : cet artiste fut à Paris la maîtresse dans les bras de laquelle était mort le frère d'Adelina Camps⁴⁵⁷.

Au sein de l'œuvre de Moncada, il existe d'autres êtres directement inspirés de la réalité qui conservent dans la fiction leur nom ou surnom⁴⁵⁸. Nous nous attarderons en particulier sur le cas d'Agustí Montolí du roman *EM*. Le romancier a déclaré⁴⁵⁹ avoir donné, en hommage au greffier, son nom réel au protagoniste qui le représente dans le récit. Il s'agit de l'auteur du manuscrit relatant l'affaire dont Moncada a pris connaissance pour écrire son livre, et qui n'est pas un recours littéraire⁴⁶⁰. Le personnage fictif correspond au portrait du vrai Agustí Montolí : c'est d'abord un fonctionnaire de l'administration judiciaire, mais aussi un individu maladif et romantique ; il a le même idéal de justice, et agit en accord avec sa conscience. Voici comment le définit l'écrivain :

(...) Jo només intento explicar una història, uns personatges i que cada personatge aporti les seves opinions. Uns personatges molt humans. El mateix escrivà és un home malalt i que lluita per la justícia i fa el que pensa que ha de fer, encara que li dol embolicar en l'afer altra gent⁴⁶¹.

Ce greffier participa à l'enquête sur l'affaire de la Vallcomuna et rédigea un récit des faits très précis et, en même temps, très critique envers les agissements de l'instance judiciaire. Il cacha ce manuscrit dans une pile de papperasse du tribunal de Caspe. Selon l'auteur qui s'est exprimé sur ce

⁴⁵⁷ Cf. *CDS*, p.87.

⁴⁵⁸ Cf. MORET, Hèctor. « Onomàstica mequinensana en l'obra de Jesús Moncada », *Ilerda "Humanitats"* (Sp), 1998, n° LII, pp.199-214.

⁴⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p.54.

⁴⁶⁰ Cf. Annexe 1, p.479.

⁴⁶¹ CAPDEVILA, Jordi. « L'escriptor publica *Estremida memòria*, basada en un fet real », *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.

document⁴⁶², cet homme souhaitait que l'on puisse parvenir à connaître la vérité sur cette sinistre histoire de brigandage et sur le procès qui en découla.

Nous terminerons nos réflexions sur l'invention des personnages par une citation de l'écrivain qui nous semble être une belle métaphore de la création artistique, et littéraire en particulier, où ce dernier prend l'exemple d'une nature morte du peintre Cézanne pour signifier que l'important n'est pas le modèle réel qui a inspiré l'artiste, mais bien le résultat de sa création :

En qualsevol cas, però -si més no pel que fa a mi-, la realitat és solament un pretext, un punt de partida per a la creació literària. Unes pomes de Cézanne no tenen res a veure amb les que van servir-li de model ; per començar no són ni comestibles...⁴⁶³

Ainsi, au-delà des rapports entre fiction et réalité, c'est le monde fictif créé par l'auteur qui doit attirer notre attention.

II.4. UN MICROCOSME MONCADIEN

S'exprimant sur la diversité de personnages qui peuplent les livres de Moncada, Mercè Biosca a insisté sur le fait que ces derniers réapparaissent dans plusieurs récits de l'auteur, ce qui favorise l'existence d'une continuité dans son œuvre :

Ha poblat les pàgines d'una àmplia gamma de personatges que pertanyen a classes socials i tendències polítiques diverses, entranyables personatges que sovint reapareixen en més d'un llibre, cosa que propicia que hom pugui fer una lectura global de l'obra⁴⁶⁴.

⁴⁶² Cf. MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *op. cit.*, p.54. Des amis de Jesús Moncada lui envoyèrent une copie du manuscrit qu'ils avaient eux-mêmes reçu d'un avocat de Caspe, lequel l'avait trouvé par hasard dans une pile de papiers du tribunal.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.54.

⁴⁶⁴ BIOSCA, Mercè. « Jesús Moncada. La història i l'orfebre », *URC (Sp)*, 2001, n° 16, p.60.

Le lecteur retrouve, en effet, tout au long des six livres une bonne partie des anthroponymes. La réutilisation des mêmes noms de personnages contribue à l'unité de l'œuvre moncadienne car le lecteur fidèle a l'impression que toutes les histoires se font écho. Les mêmes figures apparaissent dans des récits différents, mais dont l'ambiance est semblable, ce qui donne au lecteur l'impression d'un monde établi⁴⁶⁵. Chaque histoire n'est en fait qu'une vision partielle, anecdotique d'un monde plus complexe.

Ainsi, se constitue un véritable microcosme où des lignées sont présentes, et cela dans le respect de la logique temporelle et des fonctions attribuées à chacun. Nous retrouvons notamment les familles suivantes : els Soteres, els Soler, els Quintana, els Campells, els Torres. On rencontre, par exemple, le passeur Miquel Garrigues du recueil *CDG*⁴⁶⁶ dans le roman *EM*⁴⁶⁷ où ce même personnage remplit la fonction que ses ancêtres, els Garrigues, « barquers de la vila des que el món era món »⁴⁶⁸, avaient déjà dans *CDS*. Certains notables réapparaissent dans plusieurs des livres, comme le baron de Sàssola de *CDS* présent aussi dans *EM*⁴⁶⁹, ou la veuve Salleres de *CDS* dans *CA*⁴⁷⁰, ou encore Carlota de Torres de *CDS* à laquelle il est fait allusion dans *CA* par la mention de la « xocolatada »⁴⁷¹, c'est-à-dire les goûters qu'elle organisait pour les notables de Mequinensa.

⁴⁶⁵ Cf. BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992, p.11.

⁴⁶⁶ Cf. *CDG*, p.39.

⁴⁶⁷ Cf. *EM*, p.67.

⁴⁶⁸ *CDS*, p.192.

⁴⁶⁹ Cf. *EM*, p.127.

⁴⁷⁰ Cf. *CA*, p.56.

⁴⁷¹ Cf. *CA*, p.125.

Le personnage qui traverse toute l'œuvre et dont la caractérisation et la lignée sont sans doute les plus précises est Honorat del Rom. Il fut créé dès les premiers recueils⁴⁷² comme « Honorat l'apotecari ». C'est dans *CDS* que l'écrivain lui confectionne un passé avec un arrière-grand-père qui a tué un soldat de Napoléon pendant la Guerre d'Indépendance⁴⁷³; quant à Honorat del Café, c'est le père de Honorat del Rom⁴⁷⁴ qui lui succède comme apothicaire dans son officine. Nous retrouvons celui-ci dans le dernier recueil de contes⁴⁷⁵, où sa caractérisation demeure identique à celle des récits précédents : c'est un républicain incroyant, qui s'intéresse à la politique et aux divertissements, fuyant les formalismes, et aussi un des rares individus qui a fait des études et qui se préoccupe de la culture, comme le remarque Emili Bayo⁴⁷⁶.

Quant à Arnau de Roda de *EM*, dont le rôle est de première importance dans ce roman, il est mentionné dans le dernier recueil *CA*⁴⁷⁷, et cela dans le respect de la chronologie, puisqu'il meurt en 1996 et donc exerçait encore sa profession d'imprimeur dans les années cinquante où se déroule le conte qui fait allusion à son imprimerie. Dans ce dernier ouvrage *CA*, on retrouve toute une série de personnages de *CDS*, comme, par exemple, les patrons de *llaiüts* Nelson et Arquimedes Quintana⁴⁷⁸, inventés plus de dix ans avant sa rédaction.

⁴⁷² Cf. *CDG*, p.40.

⁴⁷³ Cf. *CDS*, p.68. Les habitants de Mequinensa appellent cette guerre contre les troupes de Napoléon « la Guerra del Francés ».

⁴⁷⁴ Cf. *CDS*, p.10.

⁴⁷⁵ Cf. *CA*, pp.27-34 et, p.101.

⁴⁷⁶ Cf. BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992, p.43.

⁴⁷⁷ Cf. *CA*, p.40.

⁴⁷⁸ Cf. *CA*, p.141.

Ainsi, malgré la distance temporelle qui sépare l'écriture de chacun des livres, et la multitude de figures qui peuplent la fiction moncadienne, cet univers se caractérise par sa cohérence, élément important aux yeux de l'écrivain⁴⁷⁹. Nous n'avons relevé qu'un personnage problématique : Severiana de Segarra, la jeune femme peintre de *EM* dont le prénom renvoie à celui de Severina, tante d'Aleix de Segarra dans *CDS*⁴⁸⁰. Tous les détails (époque, lignée, passion pour la peinture et la sculpture) concordent pour laisser penser qu'il s'agit du même personnage, à l'exception de l'orthographe. Lorsque l'incohérence lui fut signalée par son ami Hèctor Moret⁴⁸¹, Moncada n'y vit aucun problème car, pour lui, il s'agissait de deux œuvres différentes.

Malgré ce détail, nous partageons l'avis des critiques pour qui l'ensemble de l'œuvre de Jesús Moncada se configure comme un microcosme qui se fonde en particulier sur la cohérence et la continuité de l'univers des personnages, ainsi que Mercè Biosca a pu l'écrire au sujet de *GDE* :

(...) en aquesta novel·la, al llarg dels episodis ubicats a Mequinensa, el lector passeja de la mà del narrador per un paisatge que ja li ha esdevingut familiar (...) i, a més, hi retroba personatges coneguts (...). Tot plegat fa que es creï una atmosfera molt particular i que hom percebi el conjunt d'obres de Moncada com un apassionant contínuum⁴⁸².

Lors de la publication de *EM*, Francesc Calafat émit la même opinion :

El recurs en *Estremida memòria* a un escenari i a uns cognoms coneguts per molts lectors no significa que s'imita a si mateix, ni que siga autor d'una mateixa novel·la desenvolupada en distints lliuraments. Només significa que aprofita un imaginari ja

⁴⁷⁹ Cf. Annexe 1, p.495.

⁴⁸⁰ Cf., *CDS*, p.23.

⁴⁸¹ Conversation avec l'intéressée.

⁴⁸² BIOSCA, Mercè. « L'onomàstica en *La galeria de les estàtues* » in *Actes del XIXè Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. Calaceit: Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1996, vol.1, p.77.

establert per poder oferir als lectors noves situacions humanes i socials, concretament per narrar les repercussions individuals i socials d'un drama humà⁴⁸³.

Dans *CDS*, il y a des histoires qui auraient pu donner lieu à des récits séparés, et certains des contes auraient pu être intégrés au roman. D'ailleurs, Moncada reconnaît l'existence de cette continuité dans ses livres :

Camí de sirga és una història global i és cert que algunes de les històries d'*El Cafè de la Granota* o d'*Històries de la mà esquerra* haurien pogut quedar integrades dintre de la novel·la⁴⁸⁴.

L'ensemble des œuvres de Moncada constitue un tout unifié, comme le pense Hèctor Moret, pour qui chacun des livres représente une pièce indépendante et, en même temps, une des parties d'un puzzle :

(...) cada llibre pot ser considerat com una peça independent però alhora també com una part d'un elaborat trencaclosques⁴⁸⁵.

La continuité entre les six œuvres contribue à la configuration d'un « monde d'écrivain », selon l'expression utilisée par Ana Rodríguez Fischer :

Cada vegada hi ha menys autors de l'obra dels quals puguem dir que enclou « un món d'escriptor », en el sentit que Ferrater Móra va donar a aquesta expressió a l'assaig *El mundo del escritor* (1983): un món propi fonamentat en el món real -i, en algun cas, també en el món personal o « privat » de l'autor-, però que no n'és un derivat immediat, sinó que és resultat d'un meditat procés de construcció artística, consegüentment, aquest « món d'escriptor » constitueix una realitat autònoma i independent, diferent de la « real », que no hi és contrastable, atès que no ha sorgit de la fidelitat, no obeeix a la pruija de la mimesi, sinó que és producte d'un impuls o anhel de creació. Aquest món artístic no és el reflex o la pintura feta « a imatge i semblança de » : és imatge per ell mateix. Imatge creada (un aspecte encara més destacable en el cas de Moncada, atesa la qualitat plàstica de la seva escriptura)⁴⁸⁶.

⁴⁸³ CALAFAT, Francesc. « La memòria de la història », *El Temps* (Sp), 1997, n° 663, p.86.

⁴⁸⁴ MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *Avui Suplement Diumenge* (Sp), 2002, n° du 7 avril, p.9.

⁴⁸⁵ BIOSCA, Mercè. MORET, Hèctor. « La projecció i la recepció exteriors de l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.193.

⁴⁸⁶ RODRIGUEZ FISCHER, Ana. « Un encisador racó de món : la Mequinensa de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 2000, n° de mai, p.41.

Il s'agit d'un monde fondé sur la réalité, et, en particulier, sur le monde personnel de l'auteur. Cet univers littéraire, propre à l'écrivain, que Hèctor Moret a qualifié de « microcosme »⁴⁸⁷, où la mémoire collective joue le rôle principal, est un monde de base réelle qui devient mythique sous la plume de Moncada. Il n'en reste pas moins qu'il résulte d'une construction artistique née à la fois d'un élan créatif et du travail du regard du romancier qui se traduit le plus souvent par une mise à distance ironique de la réalité. Cela donne naissance parfois à des textes empreints d'une grande tendresse envers les personnages car, comme il l'a affirmé lui-même, Moncada aimait ses créatures :

- La teva narrativa està amarada de tendresa. A « L'ull esquerre de Tomàs d'Atura », Tastaboires, parlant dels vilatans, diu: « Mira-te'ls, Adolorida... Porten les butxaques plenes d'il·lusions cobertes de teranyines, d'esperances secretes, de pors i de cendres. El fàstic, però, és el que més abunda. I la por. » Em sembla que en aquest i en d'altres paràgrafs poses de manifest el que sents envers la condició humana i de retruc envers els personatges. És així?

- (...) Pel que fa als personatges, no puc negar que acabo estimant-me'ls. (...)⁴⁸⁸.

Cette sympathie s'exprime le plus souvent dans l'humour qui résulte de l'innocence et de la simplicité des personnages traités avec beaucoup de tendresse, en particulier lorsqu'il s'agit de gens humbles :

El humor (...) tierno y fresco que surge como manifestación entrañable de la ingenuidad, la simpleza y la bondad de sus personajes, en especial de aquellos que pertenecen a las clases humildes con los cuales parece que el autor simpatiza⁴⁸⁹.

La figure la plus réussie, nous semble-t-il, est d'ailleurs celle du personnage tendre ou innocent, qui inspire de la sympathie, comme le vieil

⁴⁸⁷ Cf. MORET, Hèctor. « Literatura catalana en Aragón: Jesús Moncada y Desideri Lombarte » in *Actas del II Encuentro "Villa de Benasque" sobre Lenguas y Culturas Pirenaicas. Benasque (Huesca). 1 - 4 de septiembre de 1998*. Zaragoza: DGA. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p.128.

⁴⁸⁸ BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op.cit.*, p.50.

⁴⁸⁹ MORET, Hèctor. « Literatura catalana en Aragón: Jesús Moncada y Desideri Lombarte », *op. cit.*, p.129.

Atanasi du « Conte del vell tramviarie »⁴⁹⁰; ce conducteur de tramway éprouve un sentiment de désespoir lorsque, parvenu à l'âge de la retraite, il doit cesser son activité et abandonner le tramway, véhicule auquel il est très attaché.

À d'autres moments, l'humour est incisif et sert à dénoncer et ridiculiser des attitudes morales reprochables, à réaliser une vive critique de la société sous le franquisme. Ainsi, au moyen d'une fine ironie et de situations frôlant l'absurde, le narrateur reflète la mesquinerie et la pingrerie des personnages, ou bien l'hypocrisie et la répression sexuelle des classes élevées qui, dans le conte « Amor fatal en decúbit supí »⁴⁹¹, par exemple, provoquent l'hilarité.

L'étude du personnel romanesque met en relief l'existence de nombreux jeux de miroirs avec la vie de l'écrivain. Ces nombreuses coïncidences entre une série de personnages romanesques et certains aspects du vécu de l'écrivain nous ont conduite à nous poser la question suivante : dans quelle mesure l'œuvre de Moncada est-elle le reflet de son identité, autrement dit, en quoi est-elle autobiographique? Au-delà de toute classification dans un genre bien précis, il s'agit de déterminer les limites du biographique dans le monde fictionnel que nous nous efforçons d'analyser. Nous avons déjà observé que les passions de l'écrivain ont influencé les stratégies d'écriture et que l'autobiographie va au-delà de la simple identification de l'auteur avec ses personnages et s'oriente dans

⁴⁹⁰ *HME*, pp.29-38.

⁴⁹¹ *HME*, pp.76-83

le sens d'une identité collective, ce que nous confirmera la suite de notre réflexion.

Le microcosme moncadien se fonde non seulement sur l'univers cohérent de personnages que nous avons décrit, mais, comme tout monde fictionnel, il possède également des coordonnées spatio-temporelles auxquelles nous allons nous intéresser à présent et qui nous permettront de mieux préciser les limites de l'écriture de soi dans l'œuvre.

CHAPITRE III :

DE L'HISTOIRE À L'ÉCRITURE ROMANESQUE

Comme dans toute œuvre littéraire qui se veut réaliste, se pose le problème de la représentation du temps. Analyser les liens entre fiction et Histoire est une démarche indispensable pour mieux appréhender l'écriture de Jesús Moncada. C'est pourquoi nous nous sommes interrogée sur les modalités de traitement de l'Histoire dans son univers fictif.

III.1. DU TEMPS HISTORIQUE AU TEMPS DE L'HISTOIRE⁴⁹²

L'intérêt de l'écrivain pour les lectures historiques permet de mieux comprendre pourquoi le monde fictionnel de Moncada est si fortement ancré dans l'Histoire. Il a souvent insisté sur le travail de recherche historiographique qu'il a mené avant d'écrire ses œuvres. Soucieux de la vraisemblance, il multiplie dans ses textes les allusions à l'Histoire objective, de l'Espagne en particulier, qui lui servent à contextualiser les événements fictifs, ainsi que l'a observé Emili Bayo :

⁴⁹² Nous employons le concept de « temps de l'histoire » dans le sens où il est utilisé par les critiques de narratologie comme étant le temps de la fiction, le temps représenté ou encore celui de la diégèse (Cf. DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972, pp.398-404, et GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972, p.72.)

(...) l'escriptor es preocupa d'arrodonir un text prou versemblant i, per tal d'aconseguir-ho, no dubta a presentar els fets que marquen la història del poble amb l'esment paral·lel dels successos que conformen la història oficial del país : sabem de l'orella perduda pel llauter Arquimedes Quintana, alhora que se'ns parla de la batalla de Tetuan (...) ⁴⁹³.

Les nombreuses références à la chronologie historique nous conduisent à poser la question des liens entre Histoire et fiction. Comment les récits fictifs refigurent-ils le temps du monde? Comment la fiction, qui ne constitue pas un document historique, parvient-elle à représenter l'Histoire?

III.1.1. Histoire ou fiction?

Pour deux des œuvres de Moncada, le pacte romanesque s'établit dès le paratexte initial qui met en évidence la volonté de l'auteur d'affirmer le caractère fictif des romans. C'est le rôle que jouent, d'une part, la note initiale sous forme d'avertissement de *CDS*, et, d'autre part, le prélude de *EM*, qui permettent au lecteur de ne pas tomber dans le piège de croire en l'objectivité prétendue des récits, alors même que le narrateur fait des allusions répétées à la chronique et à l'Histoire respectivement. Gérard Genette a souligné l'importance des « marques paratextuelles » qui jouent le rôle d'indices pour signaler un texte de fiction ⁴⁹⁴.

⁴⁹³ BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992, p.33.

⁴⁹⁴ « Les « indices » de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise (...) » (Cf. GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil (col. « Points »), 2004 (1^e ed.1979), p.163).

Cependant, ces éléments paratextuels contribuent à donner au lecteur un sentiment d'ambiguïté. En effet, dans *CDS*, la note⁴⁹⁵ précise que l'auteur ne prétend pas écrire l'histoire (du moins dans le sens usuel du terme) des événements racontés, même si le canevas du roman reprend des faits du dernier siècle d'existence de l'ancienne ville de Mequinensa, et, en particulier, ceux qui ont déterminé son destin à partir de 1957. Cette note avertit également que les personnages sont des êtres de fiction, mais, en même temps, Moncada ne nie pas les coïncidences possibles avec des personnes réelles. Le récit est donc, d'entrée de jeu, situé entre fiction et réalité : l'intentionnalité de création fictionnelle est annoncée, mais elle n'exclut point la réalité historique, puisque dans ces lignes, des ancrages sont donnés : un lieu réel, Mequinensa (l'auteur utilise le terme « existència »), une chronologie (« el darrer segle », « a partir de l'any 1957 »). De plus, la restriction « si més no en el sentit usual del mot », laisse entendre que l'on peut lire cette fiction comme une⁴⁹⁶ histoire de ces événements, et non comme l'Histoire officielle. Il est clair que le roman nous offre une version des faits à travers le filtre de la fiction. D'ailleurs, dans les premières pages du livre, l'auteur illustre cette mise en garde de prudence en multipliant la référence à différentes versions de la supposée histoire objective.

⁴⁹⁵ Voici le texte de cette note introductive du roman : « Encara que el canemàs d'aquesta novel·la està teixit amb fets del darrer segle d'existència de l'antiga vila de Mequinensa, especialment dels que van determinar de manera irreversible el seu destí a partir de l'any 1957, l'autor vol aclarir que no ha pretès de cap manera escriure la història, si més no en el sentit usual del mot, d'aquells esdeveniments. Fa constar així mateix que els personatges de l'obra són ens de ficció als qui solament la fatalitat de les coincidències pot fer passar per persones reals, vives o mortes. » (*CDS*, p.5)

⁴⁹⁶ Souligné par nous.

Les oscillations entre Histoire et fiction sont telles que le lecteur peut hésiter à se déterminer. Certains critiques n'ont d'ailleurs pas tranché la question, et leur perception de l'œuvre *CDS* en témoigne. En voici deux exemples. Le premier est un extrait du compte rendu écrit par Isidor Cònsul lors de la parution du livre. Malgré le fait qu'il reconnaisse l'importance du fond historique, il écarte l'étiquette de roman historique pour le qualifier :

Aquest canemàs històric, però, és només un decorat de rerafons, amb les referències cronològiques imprescindibles per a donar cos i consistència a l'embalum de fets i personatges que concorren a les seves pàgines. No es tracta, doncs, d'una novel·la històrica, sinó de la recuperació literària d'un espai, una gent (...) ⁴⁹⁷.

Cependant, Isidor Cònsul définit le livre comme la « récupération littéraire » d'un espace, d'une communauté de personnes : l'ambiguïté est ici évidente, puisque se mêlent littérature et réalité. De son côté, le critique Hèctor Moret utilise aussi les termes de « récréation littéraire », et, dans sa présentation du roman, il n'hésite pas à affirmer que ce dernier recueille l'histoire récente de Mequinensa et de ses habitants :

(...) convé parlar de la recreació literària que Moncada fa del record que serva del món dels llauters, miners, pagesos i botiguers de l'antiga vila de Mequinensa, de la història quotidiana dels darrers cent anys d'aqueixa població escampada a la confluència del Segre i l'Ebre, (...) en l'obra de Jesús Moncada es recull, amb prou fidelitat, la història recent de Mequinensa - així com els trets més característics de la psicologia, col·lectiva i individual, de bona part dels seus habitants, tant presents com pretèrits - i, per extensió i malgrat les peculiaritats mequinensanes, d'un gran nombre de poblacions situades al llarg dels trams finals de les conques d'aquests dos rius ⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ CÒNSUL, Isidor. « *Camí de sirga, una novel·la esplèndida* », *Avui* (Sp), 1988, n° du 17 avril, Cultura, p.51.

⁴⁹⁸ MORET, Hèctor. « A propòsit de la literatura catalana contemporània a l'Aragó », *URC* (Sp), 2001, n° 16, p.22.

Dans un article plus récent, c'est dans les mêmes termes et selon une perspective identique que Hèctor Moret définit cette fois l'ensemble de l'œuvre :

(...) ens trobem amb una obra que, gràcies a la recreació literària que fa del record treballat i empeltat de vida quotidiana del món de miners, llaüters, menestrals, pagesos i dones mequinensanes en el darrer segle, és, més enllà de la innegable qualitat literària, un document força fidel de la història més recent de la vila⁴⁹⁹.

Selon lui, elle est un document très « fidèle » à l'histoire récente de la ville de Mequinensa. L'œuvre de Moncada aurait-elle ainsi une vocation historiciste? Nous percevons une fois de plus l'ambiguïté de la relation entre le récit de fiction et l'Histoire.

Le narrateur omniscient de *CDS* maintient l'équivoque, surtout dans les premiers chapitres, où il fait allusion de façon répétée à une chronique dont il se sert, et dont il commente les exactitudes et inexactitudes dans sa tâche historiciste. Ainsi, les allusions à la chronique, source pseudohistorique d'informations pour la fiction, la présentent comme peu fiable. Quelques passages le montrent, comme l'extrait suivant tiré du premier chapitre où il est question de l'arrêt de l'horloge de la ville que la chronique a situé le 11 avril 1970, et où, pour contredire cette dernière, le narrateur omniscient s'appuie sur les commentaires d'un personnage témoin des faits :

De bon començament, l'Honorat del Rom, un dels dos apotecaris de la vila, que va sobreviure prou anys als fets per abastar l'aparició de la crònica, aclaria en uns comentaris irònics sobre el document que el rellotge municipal, instal·lat en el campanar de l'església, no s'havia espatllat l'11 d'abril del 1970. L'andròmina, més vella que els camins i força cascada, es desballestava sovint i no resultava xocant veure'n les agulles immòbils a les quatre esferes; però aquell dia funcionava i, posats a filar prim, només se li podia retreure un avançament de set o vuit minuts respecte de l'hora oficial. Això, segons el farmacèutic, invalidava de mig a mig la suposada premonició dels

⁴⁹⁹ MORET, Hèctor. « Sis notes a partir d'una lectura mequinensana de l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 2005, n° 546, pp.45.

esdeveniments de l'endemà atribuïda al rellotge i permetia arraconar qualsevol altra especulació sobre el tema.

La qüestió del capvespre tempestuós tampoc no lligava amb els fets. Ningú no discutia que, d'haver-se produït tal com deia la crònica, hauria resultat força adient com a escenografia del preludi del drama. Per desgràcia, fou un crepuscle ensopit, gens comparable ni tan sols a la mitjana dels que gaudia habitualment la vila, per no parlar dels més portentosos, que l'apotecari no es prenia la molèstia ni de citar; aquell va pujar-lo a mig desfer el vent de mar, la garbinada, per la vall de l'Ebre: les seves rojors havien ensangonat sense vigoria els molls, on es podrien a poc a poc les velles naus de la vila, abans d'esllissar-se riu amunt i entenebrir-se a ponent, com qualsevol dels altres, entre lluentors morades i sense més històries. (CDS, pp.10-11)

Les circonstances climatiques de l'événement sont également mises en doute par ces commentaires. Dans un autre passage, le narrateur pointe l'erreur commise par la chronique qui a mal situé au sein de la chronologie de la destruction de Mequinensa un fait considéré comme un des signes prémonitoires de son malheur : l'arrêt de l'horloge du clocher de l'église :

Però la recordança passà desapercibuda. I el mateix havia d'esdevenir a la majoria dels vilatans amb el fet que anava a produir-se al cap de poques hores el qual seria situat equivocadament pels futurs cronistes anònims al principi de les destruccions i considerat un dels signes premonitoris de la malesa. (CDS, p.200)

Non seulement la chronique n'est pas fiable, mais, de plus, elle est incomplète :

Les cròniques del temps (anònimes, com sempre) no van donar gaire informació sobre l'assumpte. (CDS, p.63)

La mise en doute de la chronique, qui représente dans le roman la voix de l'Histoire, contribue à mettre en garde le lecteur sur la véracité des faits racontés et l'amène à réfléchir sur l'impossibilité d'une vérité historique absolue. Parallèlement, ce procédé permet à l'auteur de se protéger de tout reproche qui pourrait lui être fait sur un quelconque manquement à la rigueur historique, mais

aussi de faire comprendre que c'est la supposée chronique qui a des prétentions historicistes, et non son histoire.

Dans le roman *EM*, le récit est situé également dès le paratexte initial entre réalité et fiction. Effectivement, le préluce informe le lecteur de la véracité des événements racontés qui se sont réellement passés dans la Mequinensa de 1877 et dont l'auteur a pu avoir une connaissance précise grâce à un manuscrit⁵⁰⁰ rédigé par le greffier qui participa à l'enquête. Moncada a déclaré qu'il ne s'agit point d'un recours littéraire⁵⁰¹, mais d'une chronique détaillée des faits écrite par Agustí Montolí. Ce texte réel⁵⁰² a donc servi de base au romancier pour écrire son histoire qui, a-t-il affirmé à plusieurs reprises, n'est pas un roman historique. C'est pourquoi, dès le préluce, il met en évidence la difficulté de faire la part entre Histoire et fiction :

Vull advertir, però, de bon començament, que la responsabilitat d'aquell funcionari en les pàgines següents s'acaba a la frontera on la seva crònica deixa pas a la meua novel·la, per bè que la línia divisòria no serà fàcil d'escatir ; fites o límits resulten sovint borrosos, de vegades invisibles, en una terra on l'enlluernament del sol pot esdevenir tan fal·laç com el tel enigmàtic de la boira. (*EM*, pp.5-6)

Dans ce passage, Moncada choisit la métaphore du brouillard pour insister sur la difficulté pour le lecteur⁵⁰³ à « y voir clair », c'est-à-dire à arriver à distinguer le vrai du faux, à établir des limites précises entre vérité historique et fiction. Dans un entretien réalisé à la parution de *EM*, il explique cette double

⁵⁰⁰ Dans son entrevue avec Josep M. Muñoz, Jesús Moncada explique comment il a eu connaissance de ce manuscrit dont on lui a envoyé une photocopie : « Un advocat de Casp va trobar casualment el document en un lligall de paperassa del jutjat de Casp i el va enviar, a tall de curiositat, a uns amics seus de Mequinensa, que, al seu torn, me'n van fer arribar una fotocòpia a Barcelona. » (Cf. MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.54.)

⁵⁰¹ Cf. MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *op. cit.*, p.54, et Annexe 1, p.479.

⁵⁰² Cf. Annexes 14.1. et 14.2..

⁵⁰³ Le lecteur est désigné de façon explicite dans le préluce du roman *EM* à la page 7.

dimension du roman qui est à la fois récit de faits réels qui se passèrent en 1877 à

Mequinensa et récit de fiction :

J.C. - Hi ha un rerefons polític darrere d'aquest cas de bandolerisme?

J.M. - Com explico en el pròleg, hi ha els fets, per una banda, i per l'altra, la ficció. Hi ha un dels personatges, l'escrivà del jutjat de Casp, Agustí Montolí, a qui respecto nom i cognom i he fet un dels protagonistes, que parla amb coneixement de causa, i quan opina li faig dir només el que ell va deixar escrit en el seu relat dels fets. Perquè m'he basat en el seu manuscrit per bastir la novel·la. I ell va qualificar d'inquisitorial el procés que es va fer als bandits⁵⁰⁴.

Les deux sortes de récits définis par G. Genette⁵⁰⁵ comme « récit factuel » et « récit fictionnel » seraient-ils donc présents dans ce livre ? Selon la citation précédente de l'auteur, le récit historique côtoie le récit fictif, puisque la version des faits, selon le personnage Agustí Montolí, respecte à la lettre le manuscrit du greffier, qui est une chronique des événements et donc un texte non fictionnel. Cependant, ce récit factuel, pour aussi respectueux qu'il soit de la vérité historique, est intégré dans la fiction, et fait, par conséquent, l'objet d'une « mise en intrigue ».

Les deux romans auxquels nous nous sommes intéressée de plus près, jouent de façon explicite sur les frontières entre réalité et fiction, tout en affirmant leur caractère fictif. Les autres œuvres de Moncada se fondent également sur un pacte de fiction qui s'affirme non pas dans le paratexte cette fois, mais dans le texte. Se pose ici la question de savoir comment l'histoire fictive réécrit l'Histoire.

⁵⁰⁴ CAPDEVILA, Jordi. « L'escriptor publica *Estremida memòria*, basada en un fet real », *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.

⁵⁰⁵ Cf. GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil (col. « Points »), 2004 (1° ed.1979), pp.141-168.

III.1.2. « Mise en intrigue » de l'Histoire

Le matériel historique recueilli par l'écrivain subit des modifications lors de la « mise en intrigue »⁵⁰⁶, mais cela est légitime dans le cadre de la fiction qui se différencie ainsi de l'Histoire, comme l'explique Carme Riera à propos de son roman historique *Dins el darrer blau* (1994) :

He canviat noms, cognoms i malnoms a posta per remarcar que el meu llibre no és d'història, sinó de ficció. En els dominis de la història cap material no pot ser manipulable ; en el de la novel·la, per molt històrica que sigui, mentre es mantengui la versemblança, la veritat de cohesió, tot és vàlid i es legítima, en conseqüència⁵⁰⁷.

Dans le processus de fictionalisation de l'Histoire mis en œuvre dans ses livres, Moncada suit ces mêmes préceptes, car il affirme toujours respecter la vraisemblance, la cohésion des faits, afin d'essayer de refléter la réalité, et il ne modifie jamais de donnée, de fait pour les besoins de ses récits. Lors d'une entrevue, Moncada a eu l'occasion de s'exprimer sur les liens entre fiction et Histoire dans ses textes, et de montrer que celle-ci n'en est pas la finalité :

J.M.-Tota la investigació està en funció d'un argument i segons interressi els fets col·lectius poden tenir una major o menor incidència sobre els personatges ; però, pel que fa als fets històrics, procuro reflectir la realitat, mai no falsifico una dada, un fet o un personatge real per interessos de ficció. La ficció va per un altre camí, la diferència és que jo no faig la història d'uns fets, sinó una novel·la on aquests fets tenen un paper; el fet és manté però la trama és una altra. Un dels esports favorits dels mequinensans quan surt un llibre meu és saber qui s'amaga darrere de cada personatge i, per exemple, associen la gran burgesa de la vila amb la Carlota de Torres de *Camí de sirga*, i jo em passo la vida dient que no [riu]. També s'ha dit que tinc mania a lligar els fets internacionals amb els locals, però és que en una conca minera com aquella tots els fenòmens hi tenien una repercussió que jo reflecteixo, igual que a *Estremida memòria* n'hi té la guerra carlina en curs; no puc entendre els individus aïllats de la vida col·lectiva. Gimferrer, quan la va presentar, va dir que era una novel·la sobre el temps i la pervivència de la memòria -que en el cas mequinensà recula a la Guerra del Francès-, i hi estic d'acord : el falsejament conscient o inconscient d'uns fets que van passar, però

⁵⁰⁶ Cf. RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

⁵⁰⁷ RIERA, Carme. *Dins el darrer blau*. Barcelona : Destino, 1997, pp.430-431.

que per via oral segueixen actuant sobre la gent d'ara, i per això em temptaven a mi els fets de la Vallcomuna⁵⁰⁸.

Comme il l'explique dans ce même entretien, Moncada n'a recours à l'Histoire officielle que pour contextualiser les faits, et la chronologie lui sert à les situer dans l'échelle temporelle⁵⁰⁹. Ce qui constitue la finalité de ses romans, ce n'est pas l'Histoire, mais la façon dont chaque personnage la subit de manière individuelle :

La gent és el que compta, i com cadascú pateix la història de manera individual⁵¹⁰.

Cette conception de la relation de la fiction à l'Histoire n'est pas sans nous rappeler le concept si cher à Miguel de Unamuno : « la intrahistoria ». Dans sa dernière entrevue, Moncada a insisté sur cette façon de concevoir la fiction :

- Perquè el que tu fas és literatura, no pas història.
-Sí, i sempre procuro que això quedi clar, sobretot pel que fa als mequinensans. Jo sóc un novel·lista, tot i que, a grans trets, el rerefons del que escric s'ajusti a la veritat històrica, vista, és clar, a través de les mirades individuals dels personatges que la viuen i la pateixen⁵¹¹.

A travers l'historicisation de ses récits, le romancier ne recherche donc pas « la fonction de *représentance* exercée par la connaissance historique à l'égard du passé 'réel' », mais « la fonction de *signifiance* que revêt le récit de fiction »⁵¹² ; c'est bien cela qui distingue la tâche de l'écrivain de celle d'un historien. Comme l'a écrit Paul Ricœur, le roman mêle :

⁵⁰⁸ OLLE, Maribel. « Jesús Moncada : 'Jo no faig la història d'uns fets, sinó una novel·la' », *Avui* [en ligne], 2002, n° du 27 avril, [réf. du 04/04/2003], Suplement Especial. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/02/abr/27/hi401>.

⁵⁰⁹ Cf. Annexe 1, p.484.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada: La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.53.

⁵¹² Cf. RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985, p.203.

des personnages historiques, des événements datés ou datables, ainsi que des sites géographiques connus, aux personnages, aux événements et aux lieux inventés. (...) Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements⁵¹³.

Afin d'incorporer les événements du monde à l'expérience temporelle des personnages, c'est-à-dire pour « refigurer le temps » dans la fiction, l'écriture déploie une série de « variations imaginatives »⁵¹⁴ selon l'expression utilisée par Paul Ricœur, qui conduisent chez Moncada à une réécriture fictionalisée de l'Histoire selon deux modalités principales : une vision « intrahistorique » et une variation satirique.

Avant d'en entreprendre l'analyse, nous souhaitons nous arrêter auparavant sur l'observation de la temporalité propre à cet univers fictionnel qui nous montrera que l'auteur a privilégié deux époques historiques que de nombreux ancrages viennent signaler.

Alors que dans les deux premiers recueils de contes, les circonstances sociales et politiques auxquelles il fait référence sont celles que vécut sa ville depuis l'époque de la IIe République espagnole jusqu'aux années cinquante, les nouveaux récits de *CA* se déroulent dans une période plus réduite qui correspond au début des années cinquante, époque où les échos de la Guerre Civile ne s'étaient pas encore effacés, et où la construction du barrage qui anéantirait la cité en 1971, était encore ignorée de tous. Moncada reproduit le climat des années d'après-guerre, les plus dures du franquisme, où régnait la suspicion, et,

⁵¹³ *Ibid.*, p.187.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp.185-196.

où devaient vivre ensemble républicains et nationalistes, alors qu'ils s'étaient opposés pendant le conflit.

Quant aux trois romans, ils développent des épisodes de durées très différentes, plus ou moins dilatées selon les exigences de l'argument. Cependant, une évolution se dessine vers le choix de la réduction temporelle de l'histoire : dans les derniers romans, l'aventure se condense dans une unité de temps plus brève.

Le premier livre *CDS* occupe un cadre chronologique d'un peu plus d'un siècle qui se situe entre 1860 – date de la Bataille de Tétouan à laquelle a participé un des personnages de la diégèse Arquimedes Quintana –, et 1971, qui correspond à l'année de la démolition des dernières maisons de la ville de Mequinensa. Le point de départ est un jour d'avril 1970⁵¹⁵ (le 11) qui marque le début de l'anéantissement de la cité avec la destruction de la première maison. Dans l'ample cadre temporel ainsi défini, l'insertion de nombreuses références historiques, sous forme de chrononymes ou de faits, contribue à l'illusion référentielle. L'ancrage est parfois un événement de l'histoire locale, comme par exemple la substitution de l'homme par l'animal dans le système de hallage en 1916 qui a constitué un progrès important pour la navigation fluviale à Mequinensa ; ce fait reflète fidèlement ce que représenta la réalité de ce changement pour la ville, tout en étant fictionalisé, puisque c'est un personnage fictif, Jaume de Torres, qui en est le promoteur dans le roman :

⁵¹⁵ Cf. *CDS*, pp.9-10.

A conseqüència de l'èxit del viatge, el sistema de sirga amb bèsties de tir fou adoptat de seguida a totes les mines de la conca. Cadascuna instal·là els seus propis estables als carrerons dels molls, les tripulacions van ser reorganitzades i els antics sirgadors, substituïts pels matxos, passaren com a peons als nous llaüts que eixien de les drassanes i s'afegien al tràfec dels rius. (CDS, p.72-73)

Cet événement de l'histoire locale est mis en intrigue par une série de faits fictifs qui l'entourent dans la diégèse – discussions de café, essais du système, etc.–. L'histoire nationale de l'Espagne est aussi présente avec des allusions à la Semaine Tragique, la proclamation de la IIe République, ou la Guerre Civile. Ce sont, par exemple, des personnages de la fiction, comme Arquimedes Quintana, qui participent à la révolte de Mequinensa liée à la Semaine Tragique, et sont victimes de la répression :

La gent va secundar l'actitud de Barcelona, agitada pels fets de la Setmana Tràgica, impedit la marxada dels tres reclutes destinats al Marroc per defensar-hi els interessos espanyols a les mines del Rif. Robert Ibars, el futur Nelson, només tenia deu anys i conservava dels esdeveniments un record confús d'assemblees multitudinàries a la plaça d'Armes, de discussions, d'avalots i també de la por de la vila quan es va saber que un llaüt carregat de guàrdies civils remuntava l'Ebre. (...) Les dones, esgarrifades per la brutalitat de l'exèrcit a Barcelona, temien pels hòmens i els van convèncer de quedar-se a casa. Elles baixaren als molls, a esperar-hi l'arribada de la nau, vela de mal averany que acabava d'aparèixer, tibant per la garbinada d'aquella tarda de l'estiu del 1909. (...) Però, l'endemà, després d'una nit brutal de detencions, d'interrogatoris i de pallisses, dos llaüts atapeïts de presos salparen del moll de la Plaça. L'Arquimedes Quintana, un dels caps de l'aldarull junt amb el pare del Robert, es trobava entre els principals inculpats. Quan era a punt de celebrar-se el judici, la commoció internacional creada per la repressió ferotge de Barcelona i l'afusellament de Ferrer i Guàrdia, la caiguda del govern i la pressió constant a la vila de la gent disposada a la revolta, aconseguiren la tornada dels detinguts, que, amb el veterà de Tetuan al front, desembarcaren en silenci al moll de les Vídues. (CDS, pp.41-42)

Ce passage illustre une des possibilités des « variations imaginatives »⁵¹⁶ de la fiction à partir d'un fait historique : ces événements fictifs auraient pu se produire dans le contexte des circonstances réelles de l'Histoire.

⁵¹⁶ Cf. RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté. Op. cit.*, pp.185-196.

Les indicateurs temporels sont parfois aussi des événements de l'histoire internationale, tel l'éclatement de la Première Guerre Mondiale :

(...) un príncep hereu havia estat assassinat a trets en un lloc llunyà anomenat Sarajevo i, a la vila, algú, no sabien qui, acabava de disparar contra el senyor Jaume de Torres. (*CDS*, p.45)

Ningú no digué res d'això a la senyoreta Carlota de Torres. Tampoc no s'assabentà mai d'un bateig a l'antiga vila de Gràcia, a Barcelona, pocs mesos després de l'atemptat contra el pare. Era el 13 de desembre del 1914 i la ciutat seguia amb avidesa les incidències de la guerra que havia esclatat a Europa arran de l'assassinat de Sarajevo. Aquell mateix dia, el russos recuperaven Belgrad (...) (*CDS*, p.51)

Ces faits historiques sont toujours présentés en relation avec des circonstances propres à la fiction, comme le montrent ces exemples. Parfois, une correspondance directe s'établit entre l'événement extérieur (national ou international) et les faits locaux. Elle peut être liée à une dépendance économique : la Première Guerre Mondiale fait augmenter la demande de charbon – cela s'était déjà produit pendant la guerre de Cuba, mais dans une moindre mesure –, et, par conséquent, contribue à l'enrichissement des propriétaires d'exploitations minières de Mequinensa qui favorise la prospérité de la ville, comme en témoigne le passage suivant :

Al capdavall, per un cop que els tocava rebre no calia estirar-se els cabells. Sobretot si la gresca beneficiava la vila d'aquella manera tan inesperada com espectacular... Perquè, Senyor -exclamava la senyora vídua de Camps-, quan s'havia vist una cosa pareguda? Durant la guerra de Cuba hi havia hagut un cert moviment però no tenia punt de comparació amb el d'aleshores. Tot just encetada la matadissa, Barcelona començà a demanar carbó sense parar: tones i més tones, muntanyes de lignit per alimentar els vapors d'una indústria a la qual la guerra donava una embranzida increïble. La conca, sacsejada per la demanda insòlita de mineral, hagué d'espavilarse. Les mines en explotació van començar a treballar a tot estrop. Les que havien tancat després de la prosperitat efímera de la guerra antillana van tornar a funcionar, n'obriren de noves. La flota de llauts no donava l'abast i va caldre construir-ne de nous per transportar el mineral Ebre avall fins a les estacions de ferrocarril. Les drassanes revifaren, es convertiren en formiguers de calafats. Feia falta gent a les mines, al riu, pertot arreu. Una allau de forasters va acudir a buscar feina, la vila vessava de gent. El comerç, esmorteït fins aleshores, es va animar. (*CDS*, pp.53-54)

Nous pourrions également nous arrêter sur les conséquences négatives de l'arrêt du conflit mondial sur l'économie locale avec notamment le cas de la fermeture de la fabrique d'extrait de réglisse appartenant à la famille Torres en raison de la faillite des importateurs français⁵¹⁷. Ainsi, dans le premier roman, des échanges quasi constants se produisent entre historicisation du récit de fiction et fictionalisation de l'Histoire.

Dans le deuxième roman *GDE*, l'action principale se déroule dans un laps de temps plutôt bref : il correspond à une durée de onze jours se situant entre le 27 novembre 1957, date du début de la révolte qui se produisit dans la colonie africaine d'Ifni, et le 7 décembre 1957 – avec un épilogue daté du 12 décembre de la même année –. Toutefois, le livre inclut des références aux années trente et quarante dans les chapitres qui reconstituent le passé de certains personnages par le biais du souvenir. C'est donc évidemment l'Espagne franquiste de la fin des années cinquante qui configure l'essentiel du référent historique, mais aussi celle des années de la Guerre Civile. L'écrivain s'est exprimé sur le choix de ces dates :

« M'interessava fixar aquesta data del 27 de novembre de 1957 », apunta Moncada, « perquè és el dia que el Govern va reconèixer per primera vegada que hi havia problemes a Ifni. Jo recordava aquest comunicat i vaig buscar-lo a les hemeroteques per establir aquest dia com el rerefons de tot el que passarà, encara que sense acabar-hi d'entrar. El comunicat sobre la guerra d'Ifni n'és, en certa manera, el detonant, i serveix per reflectir la reacció de la societat davant dels fets que aniran passant »⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Cf. *CDS*, p.202.

⁵¹⁸ MORET, Xavier. « Entrevista a Jesús Moncada : 'Sóc un narrador d'històries' », *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.2.

Afin de délimiter le fond historique de l'intrigue principale du récit, l'écrivain s'est documenté sur les événements qui servent de point de départ à l'action et correspondent à un épisode de l'histoire contemporaine dont on a très peu parlé. De plus, le choix de l'année 1957 n'est pas anodin et correspond à une volonté délibérée de l'auteur qui a défini ironiquement cette date comme « una tirania del temps »⁵¹⁹. En effet, c'est aussi la date du début des travaux de construction du barrage qui inonda la ville de Mequinensa, que Moncada conçoit comme « un fet tan important per a la comunitat »⁵²⁰. Deux personnages y font donc allusion⁵²¹, ce qui crée une continuité avec le roman *Camí de sirga*, même si la ville de Mequinensa apparaît seulement au second plan comme le lieu d'origine du protagoniste Dalmau Campells. L'écrivain a donc choisi comme point d'ancrage historique de son second roman un événement de l'histoire nationale coïncidant avec une date clé de l'histoire locale réelle qui appartient en même temps à la chronologie fictive de *CDS*.

Quant aux incursions dans le passé, elles appartiennent à Mequinensa et se centrent sur la tragédie de la Guerre Civile, les années d'incertitude qui l'ont précédée et ses conséquences immédiates dans l'après-guerre : vengeances, doutes, exil, etc.. Nombre d'allusions sont faites à l'exil des républicains. La présentation du personnage de Consol, par exemple, est une des occasions d'évoquer ce fait, car elle est fille de républicain exilé en France :

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ Cf. *GDE*, p.215 et p.217.

La Consol era filla d'un vilatà exiliat a França d'ençà de la guerra civil, quan ella tenia poc més d'un any ; no podia tornar : l'haurien agafat a la frontera pels seus antecedents polítics : era un dels líders socialistes de la població durant la República. (*GDE*, pp.218-219)

Dans ce deuxième roman, les événements des années cinquante ne peuvent être compris qu'en relation avec les fréquents *flash-back* qui naissent principalement des souvenirs de Dalmau et de sa mère Agnès de Vallmajor et nous ramènent à ce passé douloureux, construit autour du mystère entourant la figure du père de Dalmau : Alexandre Campells a disparu pendant la guerre sans laisser de traces. Les interrogations de Dalmau sur le passé de son père sont aussi le moment de rappeler les silences et les mensonges sur cette guerre fratricide, ainsi que le mépris instauré par le régime franquiste envers les exilés, et l'absence de liberté d'expression :

El cervell li bullia. Si anava a França, ¿podria tenir una conversa amb el pare de la Consol? Necessitava saber coses, moltes, del pare i d'aquells vençuts que es morfonien a l'exili, de qui la dictadura no deixava parlar si no era per injuriar-los. Volia conèixer la veritat que li escamotejaven. També volia tastar la llibertat; saber quin gust tenia poder dir sense por el que pensaves. (*GDE*, pp.219-220)

Les deux extraits cités nous montrent que la mise en récit de cette époque de l'Histoire de l'Espagne implique une posture idéologique de l'écrivain sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, car elle est essentielle dans la réécriture satirique du franquisme que nous allons analyser en tant que modalité particulière du traitement de l'Histoire.

Dans le troisième roman *EM*, deux niveaux temporels s'entrecroisent. D'une part, la diégèse se développe dans un cadre historique précis qui est celui de la Restauration monarchique des Bourbons de 1875, après la dernière guerre

carliste ; en effet, elle se déroule dans une période située entre le mois d'août 1877 et le mois de novembre de la même année. Et, d'autre part, le temps du narrateur se situe dans un présent fictif, qui est aussi celui d'Arnau de Roda, voix actuelle de Mequinensa dont les lettres adressées à l'écrivain définissent le cadre temporel de ce présent de la narration entre le 24 février 1995 et le 4 mai 1996. Le fond est constitué par la Mequinensa réelle du dernier tiers du XIXe siècle qui travaille les mines de lignite, organise le transport de marchandises et d'hommes sur l'Èbre. L'auteur ne développe aucun aspect concret de l'époque de la Restauration, et ne donne que les références historiques indispensables. Le fait de brigandage raconté eut lieu à un moment historique particulièrement trouble et compliqué de l'Histoire de l'Espagne du XIXe siècle : la Restauration des Bourbons qui engendra la répression du républicanisme libéral ; c'est aussi la période de formation d'une conscience ouvrière émergente. L'écrivain décrit le climat de cette époque historique en rendant compte de ses répercussions sur la vie des gens.

L'observation de la temporalité de cet univers fictionnel met en évidence deux époques historiques qui sont privilégiées dans les récits de Moncada : d'une part, le XIXe siècle qui constitue le cadre temporel du roman *Estremida memòria* et fait l'objet de quelques *flash-back* dans *Camí de sirga*, et, d'autre part, l'après-guerre ou les années du franquisme. La première correspond à l'intérêt particulier que portait l'écrivain à cette période qui l'a toujours intéressé, comme nous l'avons signalé dans sa biographie. La seconde le concerne de plus près : il est né

sous le franquisme et en a souffert à sa manière, ainsi que nous l'avons précisé précédemment. Ce sont donc deux périodes qui touchent de près l'homme Jesús Moncada, et font l'objet d'une fictionalisation dont nous allons essayer de mettre en lumière les modalités.

La fiction possède, comme l'Histoire, le pouvoir de « refigurer le temps »⁵²² ainsi que l'a écrit Paul Ricœur. Cependant, même si, tel un historien, Moncada a eu recours à des documents historiques, ses récits ne cherchent pas à être des reconstructions du passé et n'ont pas une fonction mimétique à son égard. La grande part d'imaginaire garantit la fictionalité de son œuvre qui n'a donc pas une vocation historiciste au sens strict, mais véhicule toutefois une vision particulière de l'Histoire en montrant notamment les limites de la véracité du discours historique lorsque l'écrivain met en scène des⁵²³ versions de l'Histoire, mais aussi en faisant le choix d'une réécriture satirique d'une époque précise de l'Histoire de l'Espagne.

III.2. L'INTRAHISTOIRE ET SES VERSIONS

L'œuvre fictionnelle moncadienne refigure le temps historique essentiellement selon une perspective intrahistorique. Effectivement, comme nous l'avons remarqué précédemment, c'est à travers le regard des personnages, de leurs sentiments, de leur vécu, de leurs souffrances que l'auteur réécrit

⁵²² RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté. Op.cit.*, p.150.

⁵²³ Souligné par nous.

l'Histoire. Cette conception correspond en grande partie à celle que Miguel de Unamuno (1864-1936) a définie dans *En torno al casticismo* (1895) où il s'élève contre « la tradición mentira »⁵²⁴, pour s'intéresser à l'autre histoire d'un peuple, son passé dans sa totalité. Selon lui, la vraie histoire est un au-delà des événements officiels qui ne sont que « superficie del mar »⁵²⁵, et sous lesquels se cachent « la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia »⁵²⁶ ; c'est cette vie silencieuse du peuple qui constitue ce qu'il appelle « l'intrahistoire » :

(...) sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que suele ir a buscar al pasado enterrado en los libros y papeles y monumentos y piedras⁵²⁷.

Ce qui intéresse Moncada, c'est la manière dont les gens vivent l'Histoire, comment ils la perçoivent de façon individuelle⁵²⁸, ce qui le conduit à multiplier les versions d'un même fait, ou parfois simplement à montrer l'existence de la diversité des versions.

Dans *CDS*, ce sont surtout des événements de l'histoire locale qui font l'objet de différentes versions, comme c'est le cas du naufrage d'une embarcation, le Ràpid, et de la disparition de son patron Josep Ibars ; le narrateur montre comment ce fait est devenu une légende à partir des diverses versions racontées :

Amb els anys, el succés narrat aleshores pel Graells (...) havia de créixer a força de rodar per les tertúlies vilatanes però la clau va ser sempre un misteri. Assolades les

⁵²⁴ UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1996, p.63.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.63.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.63.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.63.

⁵²⁸ Cf. Annexe 1, p.493.

coses, enlestides misses i condols, pendent un sepell que no havia de celebrar-se mai perquè no hi havia despulles a sepultar, només va quedar un fet innegable en el cabdell de versions, hipòtesis i fantasies que van embolicar la troca de l'afer: cap al migdia del 12 de juny del 1914, el Ràpid, llaüt de la casa Torres i Camps, carregat de farina, havia naufragat a l'Ebre, al Pas de la Lliberola. Dos peons es salvaren nedant i el tercer, que surava com els codissos, va agafar-se a la palanca de la nau amb la qual havia topat en el moment de sotsobrar i arribà a la vora, estamordit i mig boig de por, uns quants quilòmetres avall (...). Mai no es va saber res del patró, el Josep Ibars, de la nau ni de Gatell, el gos de la tripulació. Barquers, pescadors i llaüters guitaven les aigües sense descans, donaven veus pertot arreu a la ribera, de la vila fins a mar, però aquella vegada l'Ebre no amollà la presa, mai no trobaren altres restes del naufragi. Així començà la llegenda (...). (CDS, pp.26-27)

Est relatée aussi l'histoire de la sirène⁵²⁹ qui avait été installée au début de la guerre pour annoncer l'arrivée des avions républicains, et qui, à la fin du conflit, commença à être utilisée pour avertir de l'heure du déjeuner des mineurs ; elle fut à l'origine d'une panique le jour où la famille Torres revint à la ville, une fois la guerre finie, car son retentissement fut interprété comme le retour des « rouges »⁵³⁰ par Jaume de Torres et les siens, mais aussi par d'autres, notamment un brigadier de la garde civile. Ce fait fut à l'origine de plusieurs versions dont une que le narrateur présente comme la plus fidèle à la réalité :

Anys més tard, el succés fou comentat a la tertúlia del Café del Moll i l'Anselm de Rius, com a testimoni presencial, va aportar-ne la versió més fidedigna i completa. (CDS, p.211)

L'existence de versions variées des événements de l'histoire locale est signalée tout au long du roman par les commentaires du narrateur omniscient qui les explique comme étant la conséquence du processus de la transmission orale de la mémoire collective, comme nous aurons l'occasion de l'observer ultérieurement⁵³¹.

⁵²⁹ Cf. CDS, p.204.

⁵³⁰ Cf. CDS, p.211.

⁵³¹ Cf. Troisième partie de notre travail.

Dans *GDE*, l'auteur ne nous donne pas la version officielle de cet épisode de l'Histoire de l'Espagne de l'après-guerre, la guerre d'Ifni, mais ses conséquences, ses effets sur la population qui éprouve de la crainte à l'idée d'un nouveau conflit. C'est pourquoi il a déclaré :

(...) lo que me interesaba es describir una sociedad que sufre el drama de la guerra civil y vive traumáticamente la posguerra⁵³².

Parmi les personnages qui vivent cet après-guerre, deux se détachent : d'une part, Dalmau Campells, qui meurt pour aider son cousin ayant déserté l'armée, et appartient donc au camp des opposants au régime militaire franquiste, et, d'autre part, l'inspecteur Melquíades, qui se trouve du côté du pouvoir, puisqu'il représente le secteur policier, lié à la répression, mais qui trouve la mort pour protéger le nom de sa fille. Malgré le fait qu'ils se situent dans une situation opposée par rapport au pouvoir, ils sont tous deux des victimes du système, et leur histoire n'est qu'une variation imaginative de la fiction sur cette réalité historique du franquisme ; ils incarnent l'intrahistoire, ce que pouvait être la vie à cette époque pour les gens du peuple face à un pouvoir militaire et répressif. Par ailleurs, le narrateur fait coïncider la scène de la mort de Dalmau avec la concentration de non-voyants qui partent en pèlerinage à Lourdes, et symbolisent l'état d'aveuglement dans lequel la dictature maintenait ses sujets. Ce second roman vient, par conséquent, confirmer une caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Jesús Moncada : le manque de neutralité idéologique que la critique a parfois observé :

⁵³² RIBAS, A.. « Torrelloba no es Zaragoza », *op.cit.*, Cultura p.IV.

En una època de quasi menyspreu pels ideals socials, l'obra del nostre escriptor posava en relleu que el compromís pot esser compatible amb la modernitat. L'antifeixisme, l'anticlericalisme, el rebuig de les classes poderoses i la simpatia per les populars eren trets ben evidents dels tres volums precedents, que en *La galeria de les estàtues* es van imposar per la força⁵³³.

Effectivement, dans l'ensemble de l'œuvre, de nombreux passages qui mettent en récit l'intrahistoire révèlent une position idéologique de l'écrivain clairement sociale et antifasciste ; le choix de la satire comme modalité de fictionalisation du franquisme en témoigne.

Quant au roman *Estremida memòria*, il représente un cas particulier dans le choix de l'époque représentée, mais illustre à sa manière également cette idéologie sociale, et un engagement aux côtés des plus humbles de la société contre tout système d'oppression. Dans ce livre dont la structure même s'appuie sur la juxtaposition de versions qu'elle met en évidence, la vision intrahistorique de la réalité est poussée à l'extrême dans le jeu qui s'établit entre les différentes versions d'un épisode tragique de l'histoire réelle de Mequinensa, faussé par la chronique officielle, qui se produisit en 1877 et auquel prirent part des personnes de la ville. Ce n'est pas un roman linéaire qui raconterait dans l'ordre chronologique les faits de l'assassinat du percepteur jusqu'à l'exécution de la sentence des condamnés. Au contraire, la fiction se construit comme un puzzle dont les pièces se relient entre elles petit à petit. En effet, le roman se divise en quatre grandes parties, et chacune d'elles se subdivise en deux ou bien trois chapitres qui regroupent chacun sept brèves sections dans lesquelles sont présentés des points de vue distincts – ceux de six femmes ayant chacune des

⁵³³ ROSSELLÓ BOVER, Pere. « *La galeria de les estàtues* : una sàtira de la dictadura », *El Mirall* (Sp)

liens avec les accusés ou la victime originaire de la ville, le muletier, et celui d'Agustí Montolí –, et une dernière section où Arnau de Roda commente, sous forme de lettres adressées à l'auteur, les pages précédentes et les complète avec des observations et des notes personnelles.

L'originalité est que Moncada n'a pas fait des brigands les personnages principaux d'*EM*, car cela l'aurait obligé à entrer dans leur psychologie pour découvrir les motifs qui les poussèrent à l'acte, et à décrire les circonstances qui les provoquèrent, ce qui l'aurait conduit à donner une interprétation des faits, tâche qui est propre à l'historien. Il a évité tout cela justement pour ne pas tendre vers la chronique, pour ne pas écrire un roman historique, ainsi que l'a souligné la critique :

(...) Jesús Moncada no s'ha cansat de repetir que en cap cas no ha pretès fer una « crònica novel·lada » o una « novel·la històrica ». (...) el que l'autor ha pretès és fer literatura, de la més autèntica i de més alta qualitat. (...) Si els fets tenien, en la història, el paper preponderant i quasi exclusiu, en la història que ell volia explicar el que interessava eren uns personatges, que directament o indirectament es vinculaven als fets en qüestió - els habitants de la vila de Mequinensa (...) ⁵³⁴.

C'est pourquoi l'emphase porte sur les réactions complexes que les faits provoquent parmi les habitants ; mais les moments culminants de l'action ne sont pas décrits. Le nœud narratif s'organise, pour l'essentiel, autour des conséquences des événements sur les personnes liées aux brigands. Moncada a choisi de privilégier l'aura mystérieuse qui enveloppait les faits et aussi de tendre vers l'intrigue policière. En effet, le livre est une passionnante reconstitution du crime où le lecteur partage d'abord les doutes et les incertitudes que d'autres

(Palma de Mallorca), 1992, n° 57, p.75.

⁵³⁴ MALÉ I PEGUEROLS, Jordi. « Jesús Moncada: *Estremida memòria* », pp.144-145.

personnages éprouvent envers les auteurs du triple assassinat une fois qu'il a eu lieu, et, ensuite, leur surprise quand ils découvrent la vérité. Nous avons relevé la juste description qu'a donnée un critique de la configuration de ce puzzle :

Moncada va creant, capítol rere capítol, enigmes, incerteses, misteris que es barregen sàviament i que sols de mica en mica van rebent llum i es van aclarint -la qual cosa fa que el lector no pugui deixar la lectura de la novel·la fins al final. Aixó no vol dir, però, que cada breu capítol no tingui sentit i importància sinó en funció del desenllaç, que siguin meres situacions de trànsit en espera dels fets que s'han de produir⁵³⁵.

Le roman juxtapose des versions différentes de ce fait tragique de l'histoire locale de Mequinensa, lié tout de même indirectement à l'histoire nationale. La version officielle des faits, quasi absente du livre, est incarnée par les autorités politiques et judiciaires, et a pour finalité d'assurer et perpétuer l'ordre après les événements. Une partie des faits est consignée dans le journal de la forteresse où étaient retenus les prisonniers⁵³⁶, mais aussi dans certains journaux comme *El Diario de Zaragoza* qui publia diverses chroniques⁵³⁷ en août et novembre 1877⁵³⁸. Cette version officielle de l'Histoire est, en quelque sorte, invalidée par le roman qui jette le discrédit sur les autorités. C'est le personnage Arnau de Roda qui, dans un passage ironique, met en doute, par exemple, la version officielle de la mort de l'un des prisonniers, Genís Borbó, qui meurt au cours d'un trajet :

¿Cal dir que la versió oficial de la mort del fill de la Justina era d'allò més transparent? Quan la corda de presos arribava a la Vallcomuna, un dels detinguts, l'anomenat Genís Borbó, va desfer-se de les manilles i va provar de fugir. Un guàrdia de l'escolta va ordenar-li que s'aturés i, en veure que el fugitiu no li feia cas, va engegar-li un tret. La bala va matar-lo a l'acte.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.147.

⁵³⁶ Cf. *EM*, p.27 et p.343.

⁵³⁷ Cf. *EM*, p.268 et Annexe 14.4..

⁵³⁸ Jesús Moncada avait pris connaissance de ces documents officiels et en conservait même des copies.

També va de callada que ningú no va poder provar que els guàrdies haguessin recorregut amb el presoner al sinistre procediment de donar-li l'oportunitat de fugir, fins i tot d'obligarlo a fer-ho, i tenir el pretext per estossinar-lo⁵³⁹.

Dans cette même page, Arnau de Roda fait aussi allusion aux silences de l'Histoire (« un tram buit de la història ») qui permirent aux habitants de Mequinensa d'imaginer des explications à cette mort. Pour certains⁵⁴⁰, il s'agit d'un acte de la part des gardes civils pour venger la mort d'un de leurs compagnons afin d'éviter que le nom de famille illustre de Genís ne le sauve du châtement. Pour d'autres, c'était une façon d'éviter qu'un Bourbon puisse être jugé pour assassinat, ce qui aurait constitué une mauvaise propagande pour la monarchie en place alors. Ainsi, face à la version officielle des faits qui reste incomplète, le narrateur reconstitue des interprétations variées qui laissent le lecteur perplexe, car c'est à lui de trancher : où est la vérité?

Quant au récit d'Agustí Montolí, il représente une version dissidente des faits dont l'auteur a pris connaissance grâce au manuscrit écrit par le greffier du tribunal de la ville de Caspe, Agustí Montolí, qui assista au procès et vécut donc directement l'affaire. Le manuscrit qui, nous l'avons signalé, n'est pas un recours littéraire, est en fait une chronique des événements survenus en 1877 à Mequinensa ; c'est un texte authentique⁵⁴¹ que le romancier a eu l'occasion de lire comme une véritable source d'informations⁵⁴², et qui, dans la fiction, est

⁵³⁹ *EM*, p.232.

⁵⁴⁰ Cf. *EM*, p.236.

⁵⁴¹ Cf. Annexes 14.1. et 14.2..

⁵⁴² Soucieux de ne pas commettre d'erreur de lecture, Jesús Moncada a même pris la peine de transcrire à la machine à écrire les pages de ce manuscrit afin notamment de pouvoir anoter le texte (Cf. Annexe 14.3.).

désigné comme « la relació de l'escrivà »⁵⁴³. La participation du greffier aux événements est effective surtout vers la fin du roman ; mais un chapitre lui est consacré dans chaque partie comme pour les six femmes. Son point de vue permet de créer des attentes chez le lecteur qui ne se résolvent qu'à la fin, créant le mystère et la surprise. En professionnel, il veille sur l'authentification de certains faits, et agit de façon rationnelle, ce qui lui permet de découvrir l'innocence de l'un des condamnés⁵⁴⁴, Feliu Noguera, qui n'a tué personne. C'est pourquoi Montolí, poussé par un désir de justice, agit en marge des actes officiels pour se rendre à Mequinensa afin d'arrêter l'exécution de la sentence :

(...) ell faria el que estigués a la seva mà per evitar aquella injustícia flagrant. (*EM*, p.279)

Pour lui, il s'agit d'un acte barbare de vengeance sous le couvert de la justice qu'il qualifie de « bafouée sans scrupules » (« conculcada sense escrúpols »⁵⁴⁵). Ainsi, il dénonce la mascarade du procès fait aux brigands qu'il dit être inquisitorial dans le chapitre II de la quatrième partie :

Tanmateix, calia fer-los, denunciar la gravíssima conculcació de la justícia perpetrada pel tribunal. Es repeteix el que s'ha dit una pila de vegades, el que havia explicat el dia abans a Guillem de Segarra i a l'enginyer: el judici havia estat un acte inquisitorial; la sentència, una venjança. Els defensors haurien d'haver recusat la composició del tribunal. Tenien un argument irrefutable: el president i quatre dels cinc vocals pertanyien a la guàrdia civil, és a dir, al mateix cos que dues de les víctimes, només un dels membres era de l'exèrcit. En cas de votació, doncs, aquest no tenia força. D'altra banda, parlar de defensa resultava grotesc. ¿Quina formació jurídica podien tenir uns militars, anomenats d'ofici, que havien aconseguit arribar a oficials a força d'anys d'arrossegar-se per l'escalafó? I encara que haguessin estat els millors juristes del món en lloc d'uns ignorants, ¿què haurien pogut fer si no els havien permès ni assistir a les deliberacions del tribunal, que -segurament inspirat per la gràcia divina, atès que els jutges havien oït missa amb molta devoció abans de començar la vista-, havia ordenat

⁵⁴³ Cf. *EM*, p.237 et p.346.

⁵⁴⁴ Cf. *EM*, p.183 et pp.245-246.

⁵⁴⁵ Cf. *EM*, p.244.

desallotjar la sala sense deixar-los gairebé ni intervenir? La sentència condemnava a mort els acusats per atemptar contra la guàrdia civil. Pel que es veia, ni el delictes de robatori ni l'assassinat del recaptador ni el del traginer no havien existit. ¿ Com podia ser acceptat un veredictes que en feia taula rasa i que, qüestió encara més greu, no considerava els diferents graus de culpa dels processats quan es despenia del sumari que dos d'ells, Simó Juneda i Feliu Noguera, havien participat en el crim sota amenaça de mort, i que el segon, a més de no acceptar ni un cèntim del botí, havia provat de salvar la vida al jove traginer? La sentència havia estat confirmada per les autoritats competents amb una pressa tan estranya com el trasllat dels presos a Mequinensa per afusellar-los allí, com si hi hagués la intenció d'atemorir-ne els habitants. (*EM*, pp.277-278)

Selon Montolí, ce procès bâclé ne répondait pas à la question des causes profondes qui avaient conduit ces hommes au crime, et la pauvreté en était sans doute un des facteurs déterminants⁵⁴⁶.

Parallèlement, chaque section de chapitre développe un point de vue individuel sur les faits ; il s'agit des versions de six femmes proches des assassins et de la victime de Mequinensa, le muletier, et, donc, profondément affectées par les événements. Le roman fait revivre les faits selon cette perspective féminine : les personnages principaux sont les mères, femmes, soeurs ou fiancées de ces hommes protagonistes des faits tragiques de la Vallcomuna. La narration adopte leurs différents points de vue, ce qui constitue une source de tension dramatique au moment d'évoquer les événements terribles qui sont reliés à la vie de chacune d'elles et que leurs souvenirs, réactions, sentiments, attitudes et pensées reconstruisent. Le déroulement des faits est raconté à travers la vie de ces femmes, ce qui permet de recréer parallèlement l'ambiance de la ville pendant les événements. Ces six femmes, Justina, Amàlia, Quima, Cinta, Octàvia, Marta, transmettent par conséquent une version de l'histoire chargée

⁵⁴⁶ Cf. *EM*, p.245.

d'émotions et très subjective. L'interprétation collective des faits centrée principalement sur les réactions de ces personnages féminins est donc liée à une puissante composante émotive que le point de vue d'Arnau de Roda vient souligner.

La création de ce protagoniste est un recours littéraire qui permet à l'auteur d'introduire la perspective de la mémoire collective qui a conservé les faits de 1877 jusqu'à nos jours, tellement la charge émotionnelle et morale de ces événements est forte au sein de la population. La version donnée par ce personnage est le reflet des diverses opinions que ceux-ci ont suscitées, des doutes encore existants, des distorsions intéressées des faits, des susceptibilités que ces derniers ont provoquées, etc.. Moncada n'a pas fait le choix de suivre leur répercussion au fil du temps, et, comme il ne pouvait pas créer un protagoniste qui aurait vécu directement les faits en personne et se les remémorerait aujourd'hui, vu que les événements étaient trop éloignés dans le temps, la solution a été d'inventer un personnage de notre époque ayant eu connaissance des faits directement par son grand-père qui en fut le témoin⁵⁴⁷ : « l'avi » Ulisses. Arnau de Roda, sorte de dépositaire d'une partie de la mémoire collective des faits, incarne donc une voix actuelle qui connaît la vérité des faits par tradition familiale, grâce aux souvenirs de son grand-père, tout en faisant le lien entre passé et présent, étant donné qu'il communique à l'écrivain les réactions de certains habitants⁵⁴⁸ de la ville ayant appris que ce dernier est en

⁵⁴⁷ Cf. *EM*, p.6.

⁵⁴⁸ Cf. *EM*, pp.59-60 , p.99, et p.237.

train d'écrire un roman sur ces événements de leur histoire collective, et qui ne sont pas d'accord avec cette initiative. Il joue le rôle de contre-point par rapport aux autres versions de l'histoire.

La complexité formelle du livre vient confirmer la volonté de Moncada d'écrire non pas un roman historique, mais une véritable œuvre littéraire⁵⁴⁹ qui devient à son tour une version des faits survenus en 1877 dans la Mequinensa réelle.

Après nous être intéressée à la perspective intrahistorique perceptible dans l'ensemble de l'œuvre, et développée essentiellement dans le roman *EM*, nous allons nous arrêter plus particulièrement sur une autre modalité de refiguration du temps historique. L'époque du franquisme est un moment de l'Histoire de l'Espagne privilégié par les récits de Moncada qui fait l'objet d'une fictionalisation particulière sur le mode de la satire.

III.3. UNE RÉÉCRITURE SATIRIQUE DU FRANQUISME

Le sujet de la dictature traverse l'ensemble des livres de notre auteur, à l'exception du roman *Estremida memòria* qui se déroule à la fin du XIXème siècle. Dans bon nombre de textes de Jesús Moncada, l'humour et l'ironie qui, pour l'essentiel, caractérisent son style, sont les instruments de l'expression d'une vision critique de la société espagnole de l'époque du franquisme ; ce point de

⁵⁴⁹ Certains critiques ont mis en avant cette « littérarité » de l'œuvre de Moncada : « Si el manuscrit li proporcionava una crònica, aquesta era tan sols un punt de partida per a construir l'únic que en última instància és jurisdicció del novel·lista : l'artefacte literari, format de paraules (...) la novel·la. » (Cf. MALÉ I PEGUEROLES, Jordi. « Jesús Moncada : *Estremida memòria* », *op. cit.*, p.145).

vue se transforme en une véritable satire du régime de la dictature de Franco. Ce sont les différentes voix narratives qui véhiculent cette critique : tantôt le narrateur omniscient, tantôt les personnages.

L'importance du thème se vérifie non seulement par le grand nombre d'occurrences de mots ou expressions liés à la dictature dans les textes où la critique est disséminée, mais également par l'affirmation de la satire comme véritable sujet dans deux des livres de l'auteur : *La galeria de les estàtues* (1992) et *Calaveres atònites* (1999) qui apparaissent comme une dénonciation, sous le ton de la farce, de l'Espagne franquiste, notamment du national-catholicisme. Les deux œuvres ne sont pas redondantes pour autant, mais complémentaires.

Nous n'analyserons que quelques aspects de cette critique qui, dans les premiers textes – *Històries de la mà esquerra* (1981), *El Cafè de la Granota* (1985) et *Camí de sirga* (1988) – se fait par petites touches, de façon dispersée, et parfois implicite, et qui, dans les textes postérieurs – *La galeria de les estàtues* (1992) et *Calaveres atònites* (1999) – devient une satire programmée du franquisme, et constitue l'argument principal.

Cette vision satirique de l'époque franquiste, qui véhicule un jugement négatif sur la dictature, implique une posture idéologique antifasciste de l'auteur que révèle la lecture de l'ensemble de ses œuvres ; la satire lui permet de dénoncer la répression, la surveillance policière, la délation, ainsi que l'absence de libertés, la censure, la propagande, et d'autres aspects du régime comme le soutien de l'Église.

III.3.1. Une critique par petites touches

III.3.1.1. Le fleuve et son symbolisme idéologique antifranquiste

Dans les premiers recueils de contes et le roman *Camí de sirga* (1988), la dictature n'apparaît que comme un fond historique, mais, malgré tout, le franquisme y est déjà un objet de critiques dispersées que le narrateur omniscient manifeste de façon répétée. En voici un exemple :

(...) l'Honorat del Rom havia estat detingut quatre vegades i mitja, deixant de banda l'arrest general del país durant l'eternitat de la dictadura. (CDS, p.277)

Le commentaire ironique du narrateur est sans ambiguïté quant à la perception du régime franquiste, qui, pour la population, semble ne devoir jamais se terminer, et surtout pour la majorité des habitants de Mequinensa, ville de mineurs qui est clairement définie comme majoritairement républicaine. Anti-cléricaux, pour l'essentiel, ils sont féroces contre le pouvoir établi. Nombreux sont les exemples dans les premières œuvres de Moncada qui mettent en scène un peuple en disconformité avec ses dirigeants politiques et en désaccord avec leurs décisions. Nous citons ci-dessous un extrait très significatif qui montre comment est ressentie par les habitants de Mequinensa la construction du barrage, décision imposée par l'État Espagnol, dans le cadre de sa politique de développement économique ; ce dernier est présenté comme l'ennemi de la République et la source des angoisses du peuple, mais aussi comme un état policier, violent et répressif :

Allò era il·legal - remugava amb ràbia el calafat Forques, amollant l'argument esgrimit sense descans pels vilatans davant de l'administració en queixes estèrils per aconseguir la paralització del desastre : les obres encara no havien estat aprovades pel govern. (...) Però els aixafarien, no tenien res a fer. L'empresa que construïa els pantans era del mateix Estat, dels qui manaven. I els qui manaven, no calia fer memòria, eren els qui s'havien sublevat contra la República el 1936, els responsables de l'estossinada de la guerra... Qui gosava parlar de legalitat? el taulell del café era l'escullera on topaven les angoixes : expropiarien les terres, les mines, les cases ; inundarien la vila... I de seguida sorgia la pregunta : quin seria el futur de tots plegats? On anirien? Què farien? Però, per què s'amoinaven, per què passaven ànsia? ¿No havia dit textualment el senyor governador de la província que ja en tenia els ous plens de les protestes d'aquella trepa de rojos i que, si no deixaven d'emprenyar, els carregaria a punta de fusell en camions per dur-los al nord, a treballar a les mines d'Astúries? Com deia l'Horaci Planes, (...) la solució era emprenyar una mica més l'il·lustre funcionari fins que vessessin els ous excel·lentíssims (...), i l'amenaça es fes realitat. (CDS, pp.294-295)

Dans ce passage, le peuple de Mequinensa, pour qui les travaux sont « illégaux », se pose la question de son avenir après l'édification du barrage. Un personnage, Horaci Planes, répond aux questions des habitants avec un humour qui utilise l'emphase pour parler d'un fonctionnaire franquiste (le gouverneur « illustre ») et cite en même temps son discours grossier ; le décalage entre l'image d'un responsable politique et son langage trivial produit le sourire du lecteur, et confirme la raillerie sur le régime. De plus, le personnage termine avec une adjectivation emphatique (« excel·lentíssims ») qui s'oppose complètement au registre de langue cité. L'ironie est ici maximale grâce à la parodie du discours du gouverneur. Cette modalité de l'ironie, la parodie⁵⁵⁰, est très présente dans tous les textes de Moncada qui se moquent du franquisme ou de l'Église.

⁵⁵⁰ Nous utilisons le terme de « parodie » dans le sens donné par Bakhtine qui la définit comme « une stylisation parodique » « où les intentions du langage qui représente, ne s'accordent pas avec celles du langage représenté, lui résistent, figurent le monde objectal véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénonçant, en le détruisant ». La parodie « doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié ». (Cf. BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p.180). Pour Bakhtine, entrent dans le champ de la parodie, non seulement un autre discours littéraire, mais aussi toutes les « autres strates du langage » (Cf. *Ibid.*, pp.122-123). En outre, la parodie est strictement formelle, alors que la satire a une intentionnalité d'ordre éthique et implique un jugement négatif, ce qui signifie que la satire peut utiliser la parodie comme dispositif ; ce n'est que quand la parodie est associée à un projet satirique que l'intention impliquée devient négative

Le recours à la critique, à travers l'humour des personnages, est un bon moyen d'exprimer cette disconformité entre le peuple et ses dirigeants. Par ailleurs, il est clair que le narrateur omniscient de *CDS* et des contes adhère à ce discours critique : l'emploi du style indirect libre lui permet souvent de troubler l'identification des voix narratives. Qui exprime réellement la critique? Le lecteur se perd dans ce labyrinthe polyphonique qui caractérise les récits de l'écrivain.

Mais, au-delà des touches d'humour et d'ironie qui traversent son œuvre, la critique de la dictature se laisse entrevoir dans le roman *Camí de sirga*, à travers l'évocation du fleuve et la construction des barrages qui ne sont pour Moncada qu'un prétexte pour appuyer sa critique de la dictature sur une réalisation concrète, qui fait partie des grands travaux entrepris par le franquisme⁵⁵¹.

En effet, l'Èbre, protagoniste essentiel du roman, – ce fleuve navigable était une artère d'activité économique et de communication pour cette région de l'Aragon voisine de la Catalogne –, est chargé d'un symbolisme politique dans la mémoire des Catalans : c'est le lieu où s'est livrée une des grandes batailles de la Guerre Civile et qui représente la dure lutte des républicains catalans pour la liberté et la défense de la République. Ainsi, dans *CDS*, par delà l'humour, la critique implicite du franquisme se dégage des connotations symboliques liées au

(Cf. HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie : stratégie et structure", *Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires)*, 1978, n° 36, pp.467-477, et "Ironie, satire, parodie", *Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires)*, 1981, n° 46, pp.140-155).

⁵⁵¹ Le régime franquiste a entrepris la construction de barrages dans toute l'Espagne. L'électrification faisait partie du programme de développement économique du pays.

fleuve, notamment à travers le sens que prennent les rives et que nous révèle l'analyse d'un épisode du roman. Une nuit de 1950, alors que le *llaüt* La Verge del Carme remonte l'Èbre grâce au halage, l'équipage rencontre sur la rive des hommes du maquis :

Si no es tractava de guàrdies civils no calia ni preguntar : eren gent del maquis, les guerrilles d'exiliats que passaven de França, sobretot des de la derrota de Hitler, per lluitar contra la dictadura franquista. Eren tan freqüents en aquella banda que havien provocat anys enrere la presència de l'exèrcit a la vila. (...) A fi d'evitar que els navegants passessin els guerrillers d'una banda a l'altra de l'Ebre, esquivant la vigilància dels ponts, la guàrdia civil prohibia la navegació des de la posta del sol fins l'alba sota penes severes. Saltar-se la disposició comportava multes i pallisses, i el Nelson, no obstant les garanties que li havien donat, va respirar fondo en no veure tricorns a la vora. (CDS, p.251)

Malgré les risques de répression, une des actions des navigateurs de l'Èbre, et en particulier de Mequinensa, était d'aider les hommes du maquis qui luttèrent dans la clandestinité contre la dictature de Franco. Les rives apparaissent à divers moments du roman comme des lieux d'oppositions. Quand il s'agit de la Guerre Civile, l'Èbre apparaît comme frontière idéologique : il sépare deux clans qui contrôlent les deux rives opposées du fleuve : celle occupée par les républicains du côté de Mequinensa et celle qui se trouve aux mains des fascistes :

Fins que Casp no caigué definitivament en mans de la República, la vila era amenaçada de l'altra banda de l'Ebre per una possible incursió dels sublevats (...). (CDS, pp.183-184)

Par ailleurs, n'apparaît dans le roman qu'un seul pont, le « pont de l'Ebre », qui est détruit puis reconstruit, et assure le passage d'une rive à l'autre en alternance avec le bac selon les époques de l'histoire de la ville, le bac étant utilisé là où il n'existe pas de pont. L'absence de ce pont est connotée de façon

positive tout au long du livre. En effet, il est détruit en 1938 par les républicains pendant la Bataille de l'Èbre pour couper la route entre les deux rives opposées et empêcher l'accès à la ville. Sans le pont, le fleuve reprend son rôle de frontière et de séparation entre les deux camps opposés politiquement ; c'est un espace qui protège la ville contre l'agresseur en l'isolant et en la rendant inaccessible⁵⁵². En 1939, l'ancien bac, abandonné quinze ans plus tôt, permet aux fugitifs de revenir à la ville une fois la guerre terminée. La traversée de l'Èbre est donc rendue possible grâce au bac alors que la ville reste isolée.

Mais, une fois la guerre terminée, le pont est reconstruit par le régime franquiste. Il se définit comme un lieu d'épreuve, tel qu'il apparaît dans l'anecdote de l'arrestation d'Honorat qui se produit dans les années 50. Alors que ce personnage, Honorat, qui avait un peu trop bu de rhum, était en train de délirer sur le parapet du pont, et prononçait un discours de défense des vertus de l'aspirine, un indicateur de la garde civile décela des allusions antifranquistes sous les terminologies chimiques. Ce délateur dénonça Honorat pour avoir prononcé un discours antifranquiste ; il fut arrêté et dut payer une amende « per pronunciar un discurs sense permís previ del governador civil de la província »⁵⁵³. Le pont apparaît donc ici comme un lieu surveillé, hostile, et nous pouvons aller jusqu'à dire qu'il représente la privation de liberté. Quant au bac, au contraire, il prend la signification d'un espace de liberté, un lieu-refuge qui peut jouer le rôle d'une île au milieu du fleuve, c'est-à-dire qu'il représente un

⁵⁵² Cf. Chapitre I de la troisième partie de *CDS*.

⁵⁵³ Cf. *CDS*, pp.288-289.

espace à l'écart des rives, et donc d'une certaine façon un lieu intouchable, protégé par les eaux qui l'entourent. C'est sous cet aspect qu'apparaît le bac dans l'anecdote du contremaître de « La Carbonífera »⁵⁵⁴. En effet, cet homme se réfugie sur le bac au milieu de l'Èbre en pleine nuit, et se met à jouer avec son trombone l'hymne de l'Internationale alors interdit par le régime franquiste, et cela en toute liberté. Mais, de fait, cet homme est devenu fou et a voulu entreprendre un voyage au Kremlin où il croit être arrivé à cet endroit du cours d'eau qui représente pour lui un espace où il peut exprimer librement son idéologie socialiste et son admiration pour Staline.

De l'analyse de ces passages, se dégage clairement un discours idéologique antifranquiste qui dénonce, d'une part, la répression et la surveillance policières, et, d'autre part, l'absence de liberté de pensée et d'expression, ainsi que le régime de la délation.

III.3.1.2. La caricature des instances représentatives du franquisme

Dans l'œuvre de Moncada, les officiers de l'armée franquiste ainsi que les agents de l'ordre public sont souvent l'objet d'une caricature. Prenons un exemple dans *Camí de sirga* : un lieutenant franquiste s'entête à passer par un pont – « el pont de l'Ebre » détruit par les républicains pendant la guerre – parce qu'il figure comme reconstruit sur ses plans militaires. Cet officier du corps des ingénieurs est envoyé là pour fermer ce pont afin d'empêcher le passage des maquisards. Il arrive à la ville avec un vieux camion chargé de soldats et de

⁵⁵⁴ Cf. *CDS*, pp.266-268.

rouleaux de fils de fer, qui s'arrête devant la boutique de l'apothicaire Honorat del Rom. Cela se passe en 1945. La conversation de ce dernier avec l'officier est pleine d'ironie contre le régime franquiste en place :

El militar baixà del vehicle i, sense dignar-se saludar, demanà per on s'anava al pont de l'Ebre. Quan l'apotecari li digué en un castellà vacil·lant que, si volia travessar el riu, hauria de fer-ho amb el transbordador perquè, del pont de l'Ebre, solament quedaven les pilastres, el militar va contestar-li amb rudeses casernària: ja era al corrent de la cabronada dels rojos però el pont havia estat reconstruït, acabada la guerra, pel règim victoriós del general Franco. Constava en els plànols militars. (CDS, p.281)

C'est l'apothicaire Honorat del Rom qui raconte l'anecdote ; en rapportant le discours de l'ingénieur, il se moque du pouvoir militaire. D'une part, il nous offre la caricature de l'officier franquiste qui s'entête à exécuter les ordres à la lettre, même dans la plus grande impossibilité. D'autre part, sont dénoncées les pratiques répressives du régime militaire qui est la cible de la critique :

Perquè estava clar -vociferà el tinent amb mala bava premonitòria de glorioses batalles de sala de banderes i mesquineses d'escalafó- que el farmacèutic era un roig dels qui es dedicaven a denigrar l'obra del règim gloriós del general Franco, cabdill d'Espanya. (...) ¿Així que mentia la premsa, oi? Mentien els plànols militars on el pont figurava refet i també mentien, és clar, les ordres, per escrit i signades pel coronel del regiment, de tancar el pont de la vila amb filferrades per impedir el pas de les guerrilles del maquis... Ah, però el tinent no es mocava amb la mànega, sabia com tractar rojos solapats i recalcitrants, tenia la mà trencada a passar-los per l'adreçador. (CDS, p.283)

Le style indirect libre permet au narrateur de parodier les propos répressifs des acteurs de la dictature. L'ironie est également très présente dans l'emploi des termes du discours stéréotypé du nationalisme franquiste : « la cabronada dels rojos », « el règim victoriós del general Franco »⁵⁵⁵, « el règim gloriós del general Franco, cabdill d'Espanya »⁵⁵⁶. Rappelons que l'utilisation des clichés assure, selon Philippe Hamon, « la bonne signalisation de l'intention

⁵⁵⁵ CDS, p.281.

⁵⁵⁶ CDS, p.282.

ironique »⁵⁵⁷. Ainsi, la parodie du discours dominant sous le franquisme apparaît comme évidente pour le lecteur et possède une visée évaluative. En effet, Moncada veut sans doute insister sur le fait que ce discours du régime se fonde alors sur un style emphatique et hyperbolique, et sur une vision manichéenne de la société espagnole qui mène à un traitement répressif des vaincus.

Parfois, ce sont les agents de l'ordre public qui font l'objet de caricatures. Dans le conte « Un enigma i set tricorns »⁵⁵⁸, ce sont les gardes civils que Moncada caricature. L'exagération des traits physiques est aussi évocatrice qu'un dessin. La moquerie est vraiment flagrante :

A la fi, quan l'assumepte es convertí en un escàndol, les forces de l'ordre, les quals havien observat al començament una actitud expectant i més aviat passiva, reberen de les altes jerarquies de la capital instruccions peremptòries i severes d'abocar-hi tot el seu pes.

Per tal que el lector tingui una idea precisa del que això significava, el cronista vol aclarir que llavors, a principi dels anys seixanta, el pes net de les citades forces de guarnició a la vila -segons que es desprèn de complicades i laborioses recerques-excedia de bon tros la mitja tona, distribuïda entre set guàrdies civils de manera més aviat poc equitativa, ja que comprenia una gamma que oscil.lava entre els noranta-vuit quilos panxuts, suorosos i esbufegadors de don Hermógenes Martínez, sergent comandant del post, i dels quaranta-quatre escanyolits, però ferrenys i delirosos d'ascens, del guàrdia primer Epifanio Torrijos, més conegut com la Broca. I, encara que mitja tona -llarga- no era un pes ni massa espectacular ni excessivament aclaparador, cal admetre que, un cop proveït amb la quantitat reglamentària d'armes i minicions que li pertocaven, no deixà de produir un cert efecte entre els habitants (...) (CDG, pp.50-51).

Ce portrait grotesque des représentants des forces de l'ordre naît d'un jeu de mots à partir du substantif « pes » (le poids) : ces hommes sont représentés comme une véritable masse avec à sa tête un sergent au gros ventre⁵⁵⁹ ayant des difficultés à se mouvoir. Dans d'autres passages, ces agents de la garde civile ne

⁵⁵⁷ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.25.

⁵⁵⁸ CDG, pp.50-59.

⁵⁵⁹ Moncada a dessiné la caricature d'un militaire dont les traits rappellent ce personnage du livre. (Cf. Annexe 7).

sont pas ridiculisés par leur portrait physique, mais par la maladresse de leurs gestes qui rend la description comique. Dans le premier roman, lors du retour des troupes franquistes à la ville, la sirène retentit, effrayant les habitants qui crurent à l'entrée des « rouges », et notamment le brigadier de la garde civile, moustachu et maigre, qui se réfugia dans une épicerie ; l'affolement le fit trébucher dans une caisse de tomates et tomber dans une pile de morue séchée. Dans ce passage, le narrateur utilise le recours au comique de situation afin de contribuer à la ridiculisation du garde civil :

L'encegament de la por el féu entropessar amb una caixa de tomàquets i el valerós guardià de l'ordre va encastar-se de nassos en una pila de bacallà salat, gairebé l'únic article exhibit en la desolació alimentària de la botiga.

Com el comerciant recelava, l'acció heroica va desembocar en una lletania d'insults, d'acusacions d'estraperlista i d'amenaçes que el brigada va llençar-li en un intent inútil de capgirar el ridícul de la situació mentre s'espolsava la sal de l'uniforme i recuperava el tricorni de la tina de les arengades. (*CDS*, pp.211-212)

Le régime est aussi attaqué à travers la critique de sa bureaucratie qui est présentée comme inopérante. Dans le conte « Debat d'urgències »⁵⁶⁰, les saints de l'église de Mequinensa discutent de la façon d'éviter de tomber aux mains des républicains, car c'est le début de la Guerre Civile et la ville se trouve en zone républicaine. Or, les pages qui précèdent définissent clairement, à travers les propos des saints, l'opinion de l'Église qui est en faveur des militaires rebelles, afin de rétablir l'ordre et la morale, et se déclare farouchement contre la République :

(...) el país està dividit, a hores d'ara, en dues zones : la que continua fidel a aquesta odiosa República i la que dominen els nostres, els militars rebels. (*HME*, p.98)

⁵⁶⁰ *HME*, pp.93-103.

Un des saints propose de faire un miracle pour s'enfuir en volant. Un autre refuse la proposition en invoquant la lenteur et l'inefficacité de la bureaucratie de l'institution ecclésiastique, qui est déjà l'alliée des nationalistes à ce moment-là :

- Proposta rebutjada - tallà el sant Llibori -. No tenim temps. Tots sabeu els tràmits que cal seguir per obtenir autorització per fer un miracle: instància, per triplicat, acompanyada d'un certificat del rector assegurant que la persona que ha de rebre la gràcia observa bona conducta religiosa, moral i sobretot política; certificat de penals, informe favorable de la comissió tècnica del departament corresponent, etc., etc. I no cal que us expliqui com funciona la burocràcia, oi? Tot plegat, dos mesos, anant bé! Això si després no es barregen els expedients (...). (HME, p.99)

La critique du national-catholicisme constitue un des principaux points forts de la satire du régime. Dans une entrevue⁵⁶¹, Moncada a défini clairement sa position face à l'Église catholique : il explique qu'il ne s'en prend pas à la religion, mais à l'attitude de l'Église qui a accepté d'être l'alliée du pouvoir franquiste. Pour expliquer sa position, l'auteur donne l'exemple d'un personnage du roman *Camí de sirga*, le curé Ambròs, un prêtre corrompu :

El comportament de mossèn Ambròs és típic de l'època franquista. Ara bé, no ataco la religió, cap tipus de religió, d'això, me'n guardo com de caure al riu. El que presento és el capellà nacional-catòlic d'una època que he viscut i que he patit, un capellà totalment corrupte, que s'aprofitava de la situació d'una manera descarada. L'Església, durant l'època que apareix en el llibre, en tot moment va estar vinculada al poder, parlo com a agnòstic, com a ciutadà d'un país que la va patir⁵⁶².

Dans ses livres, Moncada plaisante sur le comportement des prêtres en faisant surtout allusion à leur alliance avec le régime, mais aussi à leur gourmandise, voire à leur sexualité. Sur ce dernier aspect, les exemples abondent

⁵⁶¹ CID, Josep-Sebastià. « Jesús Moncada. La memòria de la vila entre els dos rius », *El Món* (Sp), 1988, n°313, p.45.

⁵⁶² *Ibid.*, p.45.

dans toute l'œuvre et contribuent à la tonalité comique des textes qui sont très ironiques envers les représentants de la morale catholique.

Nous avons relevé dans *CDS* une scène assez amusante qui sert de thème de conversation durant l'un des goûters de la bourgeoisie locale organisée par la famille Torres i Camps et qui se tient dans le « Saló de les Verges Màrtirs ». Un soir, la gouvernante du curé de la paroisse, affolée par les coups donnés à la porte par des gens qui réclamaient la présence du prêtre au chevet d'un mourant, alla leur ouvrir vêtue de sa soutane :

Amb les presses, la son i la fosca, l'havia pres per la seva bata. (*CDS*, pp.108-109)

Le lecteur comprend aisément que le curé de la paroisse est indirectement la cible de la moquerie, de même que dans le conte « Un enigma i set tricorns »⁵⁶³, où les références au comportement sexuel du père Silvestre sont implicites, puisqu'il est juste suggéré qu'il va retrouver Marieta à l'heure de la sieste pour lui donner des nouvelles d'un parent plus ou moins éloigné, et qu'il repart en descendant l'escalier dans le noir!

Tout au long des premières œuvres de Moncada, de nombreux passages illustrent cette critique de l'Église comme alliée du pouvoir franquiste, et des pratiques de ses représentants qui font sourire. Mais il s'agit toujours de moqueries dispersées.

En revanche, dans les œuvres postérieures, *La galeria de les estàtues* et *Calaveres atònites*, nous avons observé une évolution dans le traitement du

⁵⁶³ *CDG*, pp.50-59.

thème de la critique de la dictature. En effet, les critiques ne sont plus de simples petites touches comiques comme dans les premiers livres, mais l'argument principal se construit autour de la satire du régime qui s'organise selon deux lignes : la ridiculisation du pouvoir militaire et la dénonciation ironique de l'Église catholique.

III.3.2. Une critique programmée

L'idée de la satire comme thème principal se voit confirmée par les *incipits* des deux œuvres citées (*GDE* et *CA*) qui sont une véritable programmation du roman, d'une part, et du recueil, d'autre part : en effet, le thème de la dictature y est très présent dans ses diverses composantes, et le ton de la satire y est donné dès le départ.

III.3.2.1. Le rôle des *incipit*

Dans l'*incipit* de *La galeria de les estàtues*, le chrononyme qui apparaît à la première page (p.7) est l'année de la fin de la Guerre Civile (« l'any 1939, tot just acabada la guerra civil »). Le narrateur y raconte une scène d'inauguration d'un buste de bronze du général Franco, et rend compte du discours prononcé à cette occasion par le gouverneur civil :

En el discurs que pronuncià amb motiu de la inauguració d'un bust de bronze del general Franco, el governador civil de la província -guerrera blanca, camisa blava, gesticulació mussoliniana-, flanquejat per jerarquies militars, polítiques i religioses, evocà més de quatre i cinc vegades la imatge del sol ixent, per al·ludir a la gloriosa vinguda al món del salvador de la pàtria, i sempre que ho féu, indefectiblement, assenyalà amb el braç cap a l'oest. (*GDE*, p.7)

Dans la description de ce personnage, le lecteur perçoit aisément le ton ironique ; en effet, ce représentant officiel de l'État porte la vareuse blanche des militaires, ainsi que la chemise bleue caractéristique des nationalistes. Revêtu de cet uniforme, ce gouverneur se comporte comme tout nationaliste dans ses gestes et dans son discours ; l'emploi du terme « gesticulació » contribue à le présenter comme un pantin du régime : la figure du gouverneur est ridiculisée dans cet acte officiel du culte à l'image du dictateur. L'incohérence du geste de son bras (« assenyalà amb el braç cap a l'oest ») avec son discours évoquant l'image du soleil levant (« evocà més de quatre vegades la imatge del sol ixent, per al·ludir a la gloriosa vinguda al món del salvador de la pàtria ») crée un effet d'ironie fondé sur le recours classique au comique de geste.

En outre, le narrateur parodie le discours nationaliste que reprend le gouverneur avec les thèmes *leitmotiv* tels que le cliché de Franco comme le sauveur de la patrie, et celui de la nation espagnole renaissante qui est implicite dans l'image du soleil levant. Par ailleurs, l'alliance des trois pouvoirs est clairement posée : les militaires, le pouvoir politique et les instances religieuses. Le ton accusatoire contre la dictature est déjà présent dans l'allusion implicite à l'alliance avec l'Italie de Mussolini.

Ce même *incipit*, très chargé de sens, dénonce, par une allusion claire, la manipulation des informations et la propagande du régime, et par là même, la censure et l'absence de liberté d'expression :

A pesar dels aplaudiments, « emocionants, entusiàstics, fervorosos », amb què el públic va premiar el discurs, segons la nota d'inserció obligatòria lliurada amb antelació a la premsa, una certa inquietud secreta va escampar-se entre els torrellobins:¿tant

havien canviat les coses amb el nou règim? ¿Era possible que els vencedors fossin capaços de capgirar també les lleis astronòmiques? (*GDE*, p.8)

Dans ce passage, les guillemets⁵⁶⁴ introduisant la citation des trois adjectifs utilisés par la presse et qui caractérisent le style pompeux et la langue de bois du régime, contribuent à une prise de distance par rapport à un type de document, « la nota d'inserció »⁵⁶⁵, et, en même temps, à une mise en accusation d'une pratique du franquisme que dénonce le narrateur en pointant une des caractéristiques du régime : l'absence de liberté d'expression.

De façon générale, dans cet *incipit*, la typographie prend en charge divers signaux visibles de l'ironie⁵⁶⁶. Les points d'interrogation et de suspension de la page 8 sont utilisés afin de mimer le style hyperbolique et emphatique du discours sérieux du gouverneur civil, représentant officiel de l'État. Le fait de mimer ce style propre au pouvoir dominant et de singer son langage en donnant à

⁵⁶⁴ Nous renvoyons à la définition du rôle des guillemets selon P. Hamon : « Les guillemets, autre signal typographique voyant, signal réservé à la citation d'un discours rapporté, remplissant la fonction de mise à distance (...) Comme l'écrit Valéry dans ses *Cahiers* : « Guillemets (...) Je mets entre guillemets comme pour mettre, non tant en évidence, qu'en accusation (...). » (HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette, 1996, p.86).

⁵⁶⁵ D'autres allusions à ces notes de presse viennent marquer tout au long du roman la prise de distance par rapport à l'information officielle. En effet, la fiction développe un questionnement ironique sur la véracité de l'information dans le cadre d'une confrontation entre celle donnée par les pouvoirs officiels et les faits réels, comme le montre notamment le passage suivant :

Fora d'aquestes notícies realment importants, a les quals seguien, per ordre d'interès, els horaris de les misses, les notes cronològiques, les temperatures del dia abans (...), la cartellera d'espectacles i els anuncis, els diaris feien badallar. Ni la secció de successos n'esbandia l'ensopiment: l'únic que hi destacava era una topada entre dos automòbils al passeig dels Plàtans, sortosament sense conseqüències greus. (...) Gràcies a Déu, el dia abans, a Torrelloba, no hi havia passat res. (*GDE*, pp. 419-420)

En outre, de nombreuses anecdotes de ce roman reflètent le contraste entre les versions officielles (selon lesquelles il ne se passe jamais rien qui brise l'ordre établi ainsi que le montre ce passage) et les événements réels.

⁵⁶⁶ Philippe Hamon insiste sur le rôle de la typographie dans la signalisation de l'ironie : « Organisation du visible du texte écrit, la typographie est particulièrement apte à prendre en charge des signaux visibles de l'ironie, et donc à compenser l'absence du corps sémaphorique de l'ironisant, présent seulement en régime oral. » (Cf. HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.84).

voir son fonctionnement mécanique conduit à disqualifier le personnage, ce qui correspond au rôle du discours « mimésique » selon Philippe Hamon :

Le discours « mimésique » disqualifie ceux qui le tiennent sans qu'un contenu « contraire » de substitution soit forcément proposé à la place⁵⁶⁷.

En effet, dans ce passage, ainsi que dans d'autres, Jesús Moncada, dont le roman relève d'un projet d'écriture « réaliste » (mimétique), utilise le procédé de production d'ironie, dont Flaubert a beaucoup joué, qui correspond à la « mimèse »⁵⁶⁸.

Quant à la description physique du gouverneur, elle est réalisée dans une phrase nominale, sans verbe, située entre tirets, et consiste en l'énumération des traits essentiels en une sorte de style télégraphique où se juxtaposent trois groupes nominaux : « guerrera blanca, camisa blava, gesticulació mussoliniana » ; les deux premiers évoquent les vêtements, alors que le dernier est assez incongru, car il n'a aucun rapport avec la tenue vestimentaire du fonctionnaire, sa sémantique étant différente de celle des deux autres termes de la description. L'énumération qui, selon Philippe Hamon, est « un signal privilégié et efficace de l'ironie »⁵⁶⁹, crée ici un effet de rupture dans le récit, renforcé par la parataxe que nous avons décrite, et constitue, par conséquent, une insistance de l'écriture : elle permet au narrateur d'insérer un indice de mise à distance par

⁵⁶⁷ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.24.

⁵⁶⁸ Philippe Hamon rappelle la définition de ce procédé : « Beauzée place la Mimèse en première position dans la liste des Six espèces d'ironie qu'il enregistre et la définit ainsi : « Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule. » (...) Il s'agit là de mentionner, de renchérir sur, de « singer », de « doubler » (à tous les sens du terme), de faire écho à une phraséologie ou à un discours antécédent. Et ce n'est pas tant, souvent, sur des contenus que porte le message ironique, que sur la forme même du message-cible, et notamment sur sa logique. » (Cf. HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.23).

⁵⁶⁹ HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Op. cit.*, p.90.

rapport au personnage en portant un jugement grâce à l'adjectif « mussoliniana » qui renvoie à l'attitude du dictateur.

De toute évidence, l'ironie contre le régime franquiste est déjà grande dès la seconde page du roman où le narrateur se moque de la toute-puissance affirmée de ce régime qui semble pouvoir tout changer à son gré, même les lois de l'astronomie! (« ¿Era possible que els vencedors fossin capaços de capgirar també les lleis astronòmiques? »⁵⁷⁰).

Nous partageons l'avis de certains critiques pour qui la toute première phrase est déjà une programmation du roman :

Just els mots amb què comença el relat ("A l'ínclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba, el sol eixia per l'est", p. 7) ens avisen del que trobarem tot seguit : una societat ridícula, dominada per les mentides i per la retòrica que ella mateixa ha inventat.

Es tracta d'una crítica global al franquisme, que ha convertit la gent del poble en titelles absurds únicament per amagar els interessos econòmics de la minoria dirigent⁵⁷¹.

En effet, le fragment de la première phrase du roman (« A l'ínclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba ») qui se répète à l'*incipit* et à l'*excipit*⁵⁷² – où il représente le dernier membre de l'ultime phrase du livre –, reproduit le ton emphatique de la rhétorique utilisée par le discours officiel, notamment pour voiler la réalité. La reprise de ce complément circonstanciel fait écho ironiquement au fonctionnement même de ce type de discours fasciste qui se fonde sur la répétition sans fin de quelques stéréotypes.

⁵⁷⁰ GDE, p.8.

⁵⁷¹ ROSSELLÓ BOVER, Pere. « La galeria de les estàtues : una sàtira de la dictadura », *El Mirall* (Sp) (Palma de Mallorca), 1992, n° 57, p.75.

⁵⁷² GDE, p.7 et p.449.

Outre le recours aux ressorts classiques du comique, l'*incipit* de *GDE* met en évidence deux des principaux dispositifs ironiques qui contribuent à faire de ce roman une satire du franquisme grâce à la distanciation qu'ils introduisent : la parodie du discours dominant sous la dictature⁵⁷³ qui caractérise une grande partie du livre, ainsi que la caricature de personnages liés aux différents pouvoirs.

Quant à l'*incipit* de *Calaveres atònites*, dès la première page, le prologue du recueil situe les récits – certes de façon assez imprécise – avec le chrononyme « 195. », c'est-à-dire dans les années 50, en pleine dictature franquiste. Par ailleurs, la première occurrence du mot « dictadura » ne se fait guère attendre, puisqu'elle se trouve à la page suivante (p.8). Nous citons le narrateur Mallol Fontcalda :

Aquell primer de setembre de 195..., jo era un xicot barceloní de vint-i-dos anys força normal, sense perdre de vista les greus reserves que aquest concepte implicava sota una dictadura militar com la que esclafava el país d'ençà de la guerra civil. (CA, pp.7-8)

Cet extrait renferme déjà une grande charge d'implicite. En effet, le personnage se réfère au concept de normalité, lequel renvoie au fait que le régime imposait des limites strictes à la liberté individuelle : était considéré comme normal celui qui correspondait aux normes définies par le régime. Dans cette même citation, apparaît le premier adjectif utilisé pour qualifier la dictature : « militar ». L'allusion au pouvoir militaire et à l'oppression, dénotée par le verbe « esclafar » (« écraser »), est donc évidente. A la page 9, nous rencontrons la

⁵⁷³ Pour mener notre analyse de la parodie du discours franquiste, nous nous sommes appuyée en particulier sur l'étude des pratiques discursives du franquisme proposée par Geneviève Champeau dans *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid : Casa de Velázquez, 1993, pp.39-68.

première allusion à l'idéologie du régime avec l'occurrence « els nacionals » ; par la suite, le nationalisme apparaît à plusieurs reprises dans les contes. A la page 14, nous trouvons la première occurrence de « el règim » ; nous avons constaté que Moncada utilise souvent ce substantif à travers ses différents textes pour parler de la dictature franquiste sans adjoindre l'adjectif. La complicité avec le lecteur est telle que l'allusion est claire, et l'adjectivation n'est pas nécessaire. A la page 15, sur un ton ironique et en parodiant le discours catholique, le narrateur rappelle la reconnaissance du régime par l'Église et son soutien :

Però l'Altíssim, proclamat avalador oficial del règim del general Franco per la jerarquia eclesiàstica.... (CA, p.15)

C'est la première allusion du recueil à l'Église qui devient rapidement dans les pages qui suivent la cible principale de la critique de Moncada.

Ainsi, dans ces deux œuvres, *La galeria de les estàtues* et *Calaveres atònites*, la satire du franquisme s'organise autour de plusieurs axes de critique programmée et revêt une telle importance dans la fiction qu'elle en devient un des thèmes essentiels.

III.3.2.2. Satire et dénonciation

Ces deux œuvres se présentent comme une dénonciation, sur le ton de la farce, de l'Espagne franquiste, en particulier du national-catholicisme. Le roman est une sorte de portrait du régime, centré essentiellement sur l'armée et la police nationales, qui sont les principaux objets de la moquerie, tandis que les contes

nous offrent une vision satirique du clergé et l'ironie y est dirigée surtout vers les forces morales et religieuses qui dominaient à ce moment-là.

Le livre *GDE* dépeint les gesticulations du régime, le mensonge institutionnalisé, et le traitement réservé aux vaincus ; il met en scène essentiellement l'armée et la police nationales franquistes. L'action principale, qui se déroule dans une capitale de province imaginaire, Torrelloba, commence au moment de la révolte qui se produisit alors dans la colonie africaine d'Ifni le 27 novembre 1957. Cet événement de l'Histoire de l'Espagne constitue le point de départ du roman. Les acteurs principaux, les militaires, font l'objet de diverses railleries du narrateur qui se complaît à caricaturer cette force de l'État franquiste. Nous avons relevé l'exemple du personnage du général Ribera qui se voit ridiculisé dans sa fonction de commandement parce que le narrateur le présente comme un incapable, qui ne sait pas prendre de décisions, ou comme un homme très maladroit⁵⁷⁴.

À côté des militaires, les policiers aussi jouent un rôle important ; leurs portraits sont caricaturaux, comme c'est le cas du commissaire Maximilià Costanegra, alias Ave Maria : le narrateur parle de son « caractère clérical » (« caràcter clerical »), de sa « silhouette abbatiale » (« figura abacial »), et dit même de lui qu'il « ne parlait pas » (« no parlava »), mais qu'il « psalmodiait » (« salmejava »)⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Cf. *GDE*, pp.115-117.

⁵⁷⁵ Cf. *GDE*, pp.135-136.

La ridiculisation des acteurs du franquisme contribue à la tonalité burlesque du livre. Cependant, la satire va au-delà de la caricature et use de la variété des ressorts de l'ironie pour dénoncer certains aspects de la dictature, comme l'absence de liberté.

Le peu de liberté laissée par le régime est définie par le personnage Sèmola comme pratiquement inexistante à travers une analogie très prosaïque avec le cirage pour les chaussures :

Ferran Salines va sentir enveja quan la taca blau marí de l'abric del cosí va desaparèixer per una cantonada. El Dalmau era lliure, podia fer el que li abellia: perdre's per la ciutat, ficar-se en un cafè, senzillament badar. Ell, no; encara li faltava més de mig any per recobrar la llibertat. No pas la llibertat amb majúscula, per descomptat, sinó la permesa pel règim, de la qual Sèmola, l'amic íntim del Dalmau, situava la cota màxima en la facultat de canviar quan volies de marca de betum per a les sabates, «sempre dintre del raquític ventall de marques de què el país disposa i de l'esquifida gamma de colors de cadascuna». (*GDE*, pp.108-109)

Les allusions à la censure sont récurrentes et illustrent la crainte des personnages de s'exprimer librement, ainsi que le souligne la phrase suivante traduisant la pensée de Dalmau lorsqu'il souhaite raconter à son amie Consol les cris d'oppositon au fascisme lancés lors d'une messe célébrée par un évêque à laquelle il a assisté⁵⁷⁶ :

De por que la policia no interceptés la carta, cosa força probable, atès que la Consol era filla d'un exiliat republicà, no havia gosat explicar-li els fets de l'església dels Innombrables Màrtirs. (*GDE*, p.332)

Ces faits sont d'ailleurs l'occasion de dénoncer le soutien officiel de l'Église au fascisme ; en effet, on apprend que cette messe est dite pour le salut éternel des âmes de Hitler et Mussolini qui, selon ce que le personnage Sèmola

⁵⁷⁶ Cf. *GDE*, pp.288-289.

communiqué à son ami Dalmau, sont qualifiés de « defensors de la Civilització Cristiana »⁵⁷⁷ dans les notes de presse annonçant la célébration. Cette citation du discours officiel – entre guillemets – permet une nouvelle dénonciation du franquisme dans une de ses composantes : sa référence aux régimes fascistes pour justifier l'appui de l'Église.

De nombreuses critiques sont aussi dirigées contre la morale officielle imposée par le régime à travers les préceptes catholiques : le narrateur dénonce ainsi « l'hypocrisie officielle » (« la hipocresia oficial »⁵⁷⁸) et « la dévôterie de la rue » (« la beateria del carrer »⁵⁷⁹). Ce rejet du catholicisme est exprimé en particulier par le personnage de Sèmola qui joue un rôle important dans la critique du système. Nous citerons l'exemple du passage où, dans une sorte de prière satirique⁵⁸⁰ dont le ton dominant est celui du blasphème, Sèmola prononce, en quelque sorte, un plaidoyer contre l'oppression exercée par le régime national-catholique et en faveur de la liberté individuelle de chacun pour penser et agir selon ses propres aspirations, qui se termine comme suit :

En resum, el pobre Sèmola, en nom seu i en el de la tracalada de Sèmole triturats, esclafats, matxucats, fotuts, tancats en aquest país merdós, funest i sinistre, demana una mica d'aire per respirar. Amén. (*GDE*, p.339)

Ce n'est pas seulement l'imposition à la société espagnole des préceptes catholiques que le narrateur met en cause, mais aussi leur utilisation pour endoctriner les futurs enseignants. Nous pouvons le comprendre dans le passage

⁵⁷⁷ *GDE*, p.289.

⁵⁷⁸ *GDE*, p.188.

⁵⁷⁹ *GDE*, p.188.

⁵⁸⁰ Cf. *GDE*, pp.338-339.

citant le discours que tient aux étudiants le directeur de l'École Normale de Torrelloba, *Sil·logisme Mortal*, afin de leur annoncer qu'ils vont passer une semaine de retraite spirituelle dans une institution religieuse :

Dret a la mateixa vora de la tarima, *Sil·logisme Mortal* havia començat amollant-los l'eterna cançó: els alumnes de l'Escola Normal estaven destinats a ser els educadors de les futures generacions de la Pàtria. (...) el director enfilà l'enumeració exhaustiva de les virtuts que havien d'adornar uns sers humans amb tanta responsabilitat. Òbviament, l'educador necessitava una solidíssima preparació acadèmica però hi havia qualitats primordials, més importants que no pas les matemàtiques, la història, (...) : les qualitats morals. I estava ben clar que no podien ser sinó les predicades per la Santa Mare Església, encarnada en l'excelsa figura de Pius XII, representant de Déu a la Terra, i sostingudes pel gloriós règim del general Franco, cap de l'Estat espanyol per la gràcia de la mateixa Divinitat. Com sempre, *Sil·logisme Mortal* s'embranchà en un elogi encès del cabdill vencedor a la guerra civil, l'home que havia esbandit el perill republicà, maçó, jueu i comunista d'Espanya. ¿ Què s'hauria fet de la Pàtria sense la seva intervenció providencial, beneïda des del Vaticà? Era l'espill on s'havien de mirar, atresorava les virtuts de l'espanyol perfecte. Si arribar a tanta excelsitud era impossible, acostar-s'hi al màxim era el deure de tothom, especialment dels educadors de les generacions futures, formades d'acord amb les virtuts morals esmentades. (*GDE*, pp.158-159)

Nous retrouvons ici les *leitmotiv* du discours franquiste officiel, notamment le thème des menaces contre l'Espagne et l'image de Franco, sauveur de la patrie, que nous avons déjà évoquée, mais également la référence à l'Église catholique comme soutien du régime.

Quant au recueil de nouvelles *Calaveres atònites*, il développe la parodie du discours moral national-catholique, et nous offre une vision satirique du clergé dont on découvre, par exemple, la sexualité dans des scènes comiques. L'ironie est surtout tournée vers les forces morales et religieuses de l'époque, mais aussi vers les forces de l'ordre. Parfois, l'humour noir est très féroce ; c'est le cas dans le conte intitulé « L'origen de les espècies »⁵⁸¹ qui est une raillerie sur

⁵⁸¹ *CA*, pp.79-86.

la bureaucratie franquiste, et que l'on pourrait résumer par une question : où commencent et où terminent les limites territoriales quand on se trouve sous terre, dans la mine? Quand meurt un mineur, la difficulté est de savoir à quelle juridiction appartient la victime. Par conséquent, le narrateur se moque du fonctionnaire qui levait le cadavre et se jetait sur la dépouille dans le seul but de faire bénéficier sa mairie des taxes lui revenant pour la partie du corps se trouvant sur son territoire (« es llançava com un voltor sobre les despulles, lluitant per la part del mort a què el seu ajuntament tenia dret en forma de taxes a canvi de la paperassa indispensable per autoritzar el trasllat del cadàver a l'altra banda del límit municipal »⁵⁸²).

Le recueil, nous l'avons dit, est une farce : les personnages semblent tellement aveuglés qu'ils en deviennent comiques par excès. Citons l'exemple de la dévôte Berta⁵⁸³ qui voit dans l'accident de la mine survenu à Jaume Pedrera, le châtement divin pour sa participation aux actions républicaines commises contre l'Église, - profanations et autres exactions -, pendant la guerre. Pour elle, l'accident est une stratégie du « Sagrat Cor » pour accomplir un miracle à travers son intervention afin que la victime, restée aveugle, recouvre la vue. Aveuglée par sa foi, cette croyante devient comique par excès. Son discours catholique anti-républicain et réactionnaire vient illustrer la division de la société espagnole dans les années de l'après-guerre où régnait un climat de suspicion ; en voici un extrait :

⁵⁸² CA, p.84.

⁵⁸³ Cf. « Amb segell d'urgència », CA, pp.24-38.

Hauríem de tornar als vells temps, quan vam guanyar la guerra : rojos, anarquistes, maçons, en fi, la púrria al clot o a la presó, i la resta, la gent com cal, a seguir al peu de la lletra els manaments de la llei de Déu i els de la santa mare l'Església. (CA, p.25)

Nous avons également relevé le cas de la gouvernante⁵⁸⁴, qui, trompée par le curé (qui a une maîtresse à Paris, une femme de mauvaise vie), veut faire la révolution afin de régénérer « le corps ecclésiastique » (« l'estament eclesiàstic ») parce que l'Église était pourrie (« l'Església estava podrida ») et la corruption générale (« la corrupció era general »)⁵⁸⁵. C'est pour cela qu'elle vole une relique miraculeuse, « l'astragal esquerre de la beata Hortènsia de Jerusalem », et l'argent des aumônes, pour fonder un groupe de lutte « Majordones del Vaticà » – avec son abréviation correspondante le « MAV » – dont la finalité est de détruire le réseau ecclésiastique (« destrossar la xarxa eclesiàstica »).

Ces exemples montrent combien le sarcasme peut devenir burlesque et caricatural dans ces récits satiriques : l'ironie contre le catholicisme est ici très acerbe.

Toutefois, le ton des contes n'est pas toujours aussi sarcastique que l'on pourrait le croire, car certaines anecdotes ne font que refléter la réalité historique ; en effet, l'écrivain nous a confié⁵⁸⁶ qu'il avait reproduit « sans exagération » l'ambiance réelle des années de l'après-guerre, les plus dures du franquisme, où régnait la suspicion – comme le dénonce notamment l'épilogue

⁵⁸⁴ Cf. « Nigra sum », CA, pp.178-195.

⁵⁸⁵ Cf. CA, p.187.

⁵⁸⁶ Conversation avec l'intéressée du 06/07/2002.

du recueil⁵⁸⁷ –, un climat où devaient cohabiter républicains et nationalistes, alors qu'ils s'étaient opposés pendant la Guerre Civile.

III.3.3. Conclusion

Les exemples de la critique de la dictature franquiste abondent dans les œuvres de Jesús Moncada qui utilise comme moyens de dénonciation les différentes modalités de l'ironie : l'humour exprimé par certains personnages, ou celui du narrateur, la caricature, ou la parodie. Les derniers textes témoignent de l'évolution de cette critique par rapport aux premiers livres : elle passe clairement d'une série de touches humoristiques ou ironiques, à la véritable satire où la raillerie attaque et ridiculise les acteurs du franquisme, avec une ironie mordante, et qui s'organise autour de diverses lignes de dénonciation que nous avons essayé de mettre en évidence dans notre analyse.

Parallèlement à la caricature des protagonistes de la dictature, nous avons observé l'utilisation de stéréotypes du discours franquiste. Il s'établit donc dans la fiction une relation intertextuelle avec le discours dominant sous le franquisme, non pas sur le mode du « decir callando » qui, d'après G. Champeau⁵⁸⁸, caractérise le roman réaliste des années 50 en Espagne, mais sur le mode ironique de la parodie. Cette interdiscursivité permet de traiter l'Histoire avec la distance de la dérision.

⁵⁸⁷ Cf. *CA*, pp.224-225.

⁵⁸⁸ Cf. CHAMPEAU, Geneviève. « Decir callando », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1988, t.XXIV, pp.277-295, et CHAMPEAU, Geneviève. *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme. Op. cit.*.

L'antifascisme de l'auteur s'affirme donc de manière évidente tout au long de ses œuvres qui baignent dans l'atmosphère de cette époque de la dictature, et l'écrivain lui-même a reconnu que ses textes sont marqués par son idéologie de gauche et son antifranquisme⁵⁸⁹, comme il l'a laissé entendre notamment dans une entrevue après la parution de *CDS* :

El llibre es troba marcat pel franquisme i per una etapa política dura que hi condueix. Mequinensa era un poble miner, amb el que això comporta de tensions socials i polítiques i podria dir que Jesús Moncada, com a persona, sempre ha estat de la banda dels febles, que són els que reben. Sempre hi ha dominadors i dominats (...) Exemple d'aquests dominats són la majoria dels personatges que apareixen a l'obra. Aquest, però, és només un aspecte de la novel·la, que no voldria que s'interpretés com a novel·la social⁵⁹⁰.

Dans un entretien de 1988, Jesús Moncada affirme clairement son idéologie antifranquiste lorsqu'il définit « les agents de la brutalité » (« els agents de la brutalitat ») et la nature illégale du régime (« la naturalesa totalment il·legal del règim ») :

Els que feien caure les cases estaven destruint un món que, al cap i a la fi, no era el seu. Eren els agents, innocents, de la lògica fantasmal d'una dictadura. No calia que que tinguessin rostre. (...)

-Un dia de sobte, pels Carnavals. La possibilitat havia estat abundantament tractada als cafès durant molts anys. « Un dia vindran... » Però no arribava mai fins que els marges de l'Ebre van omplir-se de màquines, en una acció, a més, totalment il·legal dintre, fins i tot, de la naturalesa totalment il·legal del règim⁵⁹¹.

Cette posture antifasciste se double chez Moncada d'un anticléricalisme qui apparaît dans son œuvre de façon claire. Lorsque l'on sait que l'auteur était

⁵⁸⁹ Les membres de sa famille m'ont confirmé son idéologie de gauche et son antifascisme ; sa mère se souvient par exemple qu'il se disait « esquerrà », c'est-à-dire gauchiste, même s'il ne militait pas activement dans une organisation (Conversation avec l'intéressée du 18/12/2005). Cependant, il participait aux diverses manifestations politiques organisées contre la dictature franquiste ; il fut même fiché par la garde civile de Mequinensa comme opposant au régime (Cf. Annexe 1, p.490).

⁵⁹⁰ CID, Josep Sebastià. « Jesús Moncada. La memòria de la vila entre els dos rius », *op. cit.*, p.45.

⁵⁹¹ ESPADA, Arcadi. « Jesús Moncada, el riu, els bèsties, la vida », *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 24 mai, Llibres p.4.

agnostique⁵⁹², cela n'étonne guère, mais, selon l'écrivain⁵⁹³, ce discours anticlérical s'exprime non pas contre la religion catholique en elle-même, mais contre l'institution, « l'aparell » que représente l'Église comme un bras du pouvoir franquiste et qui joua « un rôle honteux aux côtés du pouvoir » (« un paper vergonyós al costat del poder »). Moncada la taxe même de « néfaste » (« nefasta ».) Au bout du compte, il dénonce la complicité de l'Église avec le pouvoir politique. D'après ses propres dires, il donne dans ses livres une vision lucide de l'époque, sans exagération, car le régime, qu'il qualifie d'« esperpent », offrait un spectacle d'« opérette » ; la satire lui semblait donc être la seule voie pour parler de cette période⁵⁹⁴. L'écrivain la décrit donc avec beaucoup d'ironie, et, pour ce faire, use d'une variété de modalités expressives qui rendent son écriture amusante.

La fiction moncadienne se fonde sur des matériaux historiques qui correspondent à des textes écrits, des témoignages oraux ou à la mémoire collective, et constituent un grand discours collectif sur l'histoire de la communauté des habitants de Mequinensa. L'auteur a donc travaillé à partir de ce patrimoine qu'à son tour il a réélabore en l'enrichissant de sa propre expérience en tant que membre de cette collectivité, et d'anecdotes fictives qui auraient pu se produire dans la réalité. Ainsi, les faits imaginés et documentés

⁵⁹² Cf. Annexe 2.2. et conversation avec l'intéressée du 06/07/2002.

⁵⁹³ Conversation avec l'intéressée du 06/07/2002 (nous citons entre guillemets les propres mots de Jesús Moncada).

⁵⁹⁴ Cf. Annexe 1, p.490.

sont complémentaires, et les modalités d'inscription de la réalité historique dans l'univers fictif, diverses.

Nous avons constaté que la « fonction de signifiante » de cette écriture romanesque de l'Histoire ne consiste pas chez Moncada à donner une image fidèle de la réalité des faits, mais à développer avant tout une vision intrahistorique des événements inscrits sur l'échelle du temps objectif ; l'écrivain catalan a d'ailleurs beaucoup insisté sur cette dimension particulière de ces récits, comme nous le montre une de ses déclarations :

El que he fet és parlar moltíssim amb la gent de Mequinensa perquè volia recollir d'una manera viva i directa la influència que aquestes etapes històriques que ha passat la vila (...) han tingut sobre la gent. No he volgut escoltar la història dels manuals d'història sinó tal com la gent la vivia. M'he preocupat menys de saber si una cosa va passar realment tal mes de tal any, com de la influència d'aquest fet, que potser ni ho sabien que estava passant en aquell moment, ha tingut sobre les seves vides. El contrari seria feina d'historiador i jo faig feina de novel·lista⁵⁹⁵.

Bien que l'œuvre moncadienne n'ait pas une vocation historiciste au sens strict du terme, la part d'imaginaire garantissant sa fictionalité, la référence à l'Histoire implique cependant une position idéologique de l'auteur qui se manifeste de façon claire et sans équivoque surtout dans la satire du régime franquiste sur lequel ce dernier porte un jugement négatif. Malgré la multiplicité de voix qui contribue à la fragmentation de ses récits, et au brouillage des pistes, c'est bien le point de vue de l'écrivain qui se révèle dans cette réécriture satirique de l'Histoire ; elle a permis à Moncada de recréer une partie de son propre vécu et de son expérience de la dictature qui constitue une des facettes de son identité,

⁵⁹⁵ MORET, Hèctor. « *Camí de sirga* : la recreació d'un món amb nom propi », *La Comarca* (Alcanyís) (Sp), 1989, n° du 26 octobre, p.19.

de son monde personnel. Cette fois, c'est dans cette refiguration du temps historique que la narration de soi se laisse deviner.

CHAPITRE IV :

LES LIEUX DE LA FICTION

Si l'invention du monde fictionnel repose sur la refiguration du temps historique, elle se fonde également sur la représentation de l'espace⁵⁹⁶ qui, en tant que catégorie à part entière du genre romanesque⁵⁹⁷, ouvre de multiples voies d'accès à la signification de l'œuvre.

Nous nous intéresserons d'abord à l'invention de « l'espace-fiction »⁵⁹⁸ qui prédomine dans l'œuvre de Jesús Moncada et la traverse, c'est-à-dire celui que constitue l'ancienne ville de Mequinensa. Nous essaierons de démontrer que cet espace, « composante essentielle de la machine narrative »⁵⁹⁹, se définit dans l'univers fictionnel moncadien comme « le lieu du sens »⁶⁰⁰, selon l'expression utilisée par Jacques Soubeyroux.

Nous envisagerons ensuite l'analyse d'un autre espace romanesque qui constitue le lieu prédominant de l'action du second roman de l'auteur : la ville de Torrelloba.

⁵⁹⁶ Il s'agit pour nous de considérer l'espace dans sa dimension représentée des lieux où se déroule l'action fictive, et non de traiter de la spatialité textuelle.

⁵⁹⁷ Certains travaux du G.R.I.A.S. (Groupe de Recherches Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Saint-Étienne) se sont attachés en particulier à démontrer la richesse de cette catégorie romanesque ; nous nous référons ici notamment aux ouvrages suivants : SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe – Xxe siècles)*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1993, et SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1994.

⁵⁹⁸ Cf. MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : Ed. PUF, 1980, p.192.

⁵⁹⁹ Nous empruntons l'expression à MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. *Op. cit.*, p.212.

⁶⁰⁰ SOUBEYROUX, Jacques. « Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique » in *Lieux dits. Op. cit.*, p.24.

IV.1. LA MEQUINENSA FLUVIALE OU LE CHRONOTOPE

IDYLLIQUE

Dans un premier temps, nous observerons la construction de l'espace fictionnel de la Mequinensa fluviale afin de déterminer son degré de mimétisme par rapport au référent géographique réel car, comme l'a écrit Henri Mitterand :

C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando* ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité⁶⁰¹.

Cependant, au-delà de cette topographie mimétique, nous aborderons, dans un second temps, l'étude de la toposémie fonctionnelle, c'est-à-dire du fonctionnement et de la signification de cet espace romanesque. Nous essaierons de montrer comment ce dernier se construit symboliquement comme un chronotope⁶⁰² idyllique. L'étude de cet espace fondamental dans l'œuvre moncadienne nous conduira à évoquer une série de chronotopes mineurs qui y sont inclus et contribuent à sa signification grâce aux interrelations qui les unissent.

⁶⁰¹ MITTERAND, Henri. *Le discours du roman. Op. cit.*, p.194.

⁶⁰² Nous rappelons la définition de Bakhtine : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. (...) Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » (BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p.237.)

IV.1.1. Une topographie mimétique

La plupart des récits de Moncada ont pour cadre un espace référentiel qui n'est autre que la ville natale de l'auteur, l'ancienne Mequinensa⁶⁰³, située dans la zone géographique appelée « la Franja de Ponent », à la limite entre la Catalogne et l'Aragon. Edifiée à la confluence de l'Èbre et du Sègre, cette cité est liée aux terres catalanes de par sa géographie et sa langue, le catalan, alors qu'administrativement elle dépend de l'Aragon, car elle fait partie de la Province de Saragosse. Centre d'un bassin minier et d'un intense trafic fluvial, l'ancienne localité de Mequinensa, engloutie en 1971 sous les eaux d'un barrage, constitue, rappelons-le, la source d'inspiration essentielle de l'écrivain comme l'a souligné Isidor Cònsul :

Tota la seva obra s'ha orientat, pràcticament, a evocar el món perdut de l'antiga vila de Mequinensa, la seva ciutat nadiua, colgada sota les aigües d'un pantà. A la seva recuperació mítica ha dedicat els contes més significatius de *Històries de la mà esquerra* (1981) i de *El Cafè de la Granota* (1985), que es configuraven com peces desaparellades del retaule costumista de la vella Mequinensa. (...) Aquestes narracions, però, eren només les pinzellades prèvies del retaule definitiu, *Camí de sirga* (1988), la novel·la de Mequinensa, on el narrador ha sistematitzat tots els elements perduts del seu mite personalíssim (...) ⁶⁰⁴.

Quarante-et-un des quarante-quatre contes publiés ont pour référent géographique l'ancienne ville de Mequinensa⁶⁰⁵. Seules trois histoires, qui font partie du premier recueil, se passent dans un autre cadre : « Conte del vell

⁶⁰³ Avant la construction du barrage qui impliqua la destruction de cette localité à partir de 1970, Mequinensa était une ville dynamique qui comptait plus de cinq mille habitants et où la vie économique s'organisait presque totalement autour des nombreuses mines à ciel ouvert de lignite et du transport fluvial sur l'Èbre.

⁶⁰⁴ CÒNSUL, Isidor. « Geografies mítiques », *Lletra de canvi* (Sp), 1990, n°31-32, pp.11-12.

⁶⁰⁵ Dans tous les récits, contes ou romans, lorsque l'action se situe à Mequinensa, elle a toujours lieu dans le passé de la ville antérieur à 1970, année où commença la construction du nouveau village avant la mise en route du barrage.

tramviaire », « Història de dies senars » et « L'estremidora confessió de Joe Galàxia ». En réalité, dans les deux premiers livres, le nom de Mequinensa n'apparaît en clair dans aucune histoire. En effet, les toponymes utilisés pour se référer aux localités sont Llosa et Cantalaigua, et, le plus souvent, le bourg est désigné seulement comme « la vila » ou « el poble ». Cependant, une topographie urbaine relativement précise et cohérente se dessine dès ces premiers textes, malgré le fait que l'auteur hésite à révéler le référent spatial réel précis de cet endroit. Il a lui-même expliqué⁶⁰⁶ que c'est par crainte d'entrer directement dans le monde de Mequinensa qu'il a, dans un premier temps, dissimulé le référent réel sous des noms fictifs comme Llosa et Cantalaigua, ou sous le mot « vila » ou « poble ». Par contre, dans les romans, la ville fictive est nommée de façon explicite Mequinensa. Grâce à l'onomastique utilisée et aux lieux décrits dans *CDS*, on comprend que le bourg des premiers contes est le même, c'est-à-dire la Mequinensa créée par Moncada. Dans un entretien avec son ami Hèctor Moret qui lui rappelle que, traditionnellement, les villes mythiques, produits de la création littéraire, portent un nom inventé, Moncada justifie l'utilisation du toponyme réel pour désigner la ville fictive du roman *CDS*, en déclarant ce qui suit :

Sí, però jo vaig voler que fos Mequinensa. La meva Mequinensa, una de les Mequinenses possibles. Per una coincidència d'aquelles que només es dona una entre deu mil milions, va resultar, vés per on, que el nom que em vaig inventar per a la meva Mequinensa sembla (Rient) que és exactament igual al nom real de la població⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Cf. MORET, Hèctor. « Jesús Moncada : una veu que sorgeix de l'Ebre », *Fòrum. Revista del Fòrum Pere Coromines* (Sp), 1992, n° 2, pp.27-28.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, pp.27-28.

L'écrivain répond donc ironiquement qu'il s'agit de sa⁶⁰⁸ Mequinensa, c'est-à-dire celle qu'il a créée, et que le nom n'est qu'une coïncidence avec la réalité. Mais cette ironie laisse deviner qu'entre la cité inventée et son référent, des ressemblances autres que le toponyme existent. Lors de notre entretien, il nous a confié qu'en gardant le nom réel de la ville de référence, il voulait rendre évidente la part de réalité contenue dans ses livres⁶⁰⁹.

Grâce à sa connaissance de l'ancienne Mequinensa où il est né, l'écrivain et critique Hèctor Moret a pu différencier dans les récits de Moncada l'onomastique propre à la Mequinensa réelle et celle qui résulte de la volonté littéraire de l'auteur⁶¹⁰. La Mequinensa fictive, autrement dit la Mequinensa recréée par Moncada, est une transfiguration littéraire de sa ville natale. Ainsi, la toponymie n'est mimétique qu'en partie, car l'espace fictif combine noms réels et imaginaires, comme l'écrivain l'a lui-même affirmé⁶¹¹.

L'œuvre de Moncada recueille de nombreux toponymes urbains propres à sa ville natale⁶¹² (« carrer del Castell, costera del forn, carrer de les pedres, etc. ») qui côtoient des noms fictifs, lesquels auraient pu exister dans la Mequinensa réelle, car, selon Hèctor Moret, ils correspondent à des mots bien vivants à Mequinensa (« baixada de la Ferradura, carrer del Pedret, plaça de la Carpa, etc. »). Certains passages décrivent la localisation précise dans la ville et les

⁶⁰⁸ Souligné par nous.

⁶⁰⁹ Cf. Annexe 1, p.496.

⁶¹⁰ Cf. MORET, Hèctor. « Onomàstica mequinensana en l'obra de Jesús Moncada », *Ilerda "Humanitats"* (Sp), 1998, n° LII, p.187.

⁶¹¹ Cf. Annexe 1, p.495.

⁶¹² Pour la connaissance de la toponymie réelle de Mequinensa, nous renvoyons à l'article : MORET, Hèctor. « Aproximació a la toponímia urbana de Mequinensa » in *Actes del Congrés d'Onomàstica (XVII Col·loqui general de la Societat d'Onomàstica – Barcelona : 27, 28, 29 de febrer 1992)*, 1994, pp.373-381.

caractéristiques morphologiques des lieux auxquels font référence les toponymes⁶¹³.

Dans le processus de fictionalisation des espaces urbains, on relève diverses distorsions par rapport aux endroits réels, notamment entre les toponymes utilisés dans la fiction et ceux appartenant à la réalité historique. Selon Hèctor Moret, l'auteur nomme parfois des lieux qui ont existé, mais n'utilise pas les traits linguistiques propres à la Mequinensa réelle ; nous trouvons par exemple « porxos de l'Arrupit »⁶¹⁴ au lieu de « perxis de l'Arropit », c'est-à-dire que Moncada a fui le localisme linguistique et a préféré employer le mot « porxos », propre au catalan central, plutôt que « perxis » qui appartient au dialecte local et qu'il n'a utilisé qu'une seule fois⁶¹⁵. H. Moret relève également des changements de localisation : certains endroits qui ont existé historiquement dans la ville sont situés par l'écrivain dans un lieu différent de celui qui correspond à la réalité. C'est le cas du couvent de religieuses⁶¹⁶ dont il est question dans *CDS*, qui, selon l'Histoire, abandonnèrent effectivement Mequinensa dans les années 1910, mais le couvent se situait « carrer de Saragossa », et non « carreró de la Barca », comme le laisse entendre le roman.

Ainsi, les procédés de fictionalisation de l'espace réel de référence usent de divers types d'écarts par rapport à la réalité, ce qui ne surprend pas, étant

⁶¹³ Nous renvoyons, par exemple, aux nombreux passages qui contribuent à la description de la Plaça d'Armes (Cf. notamment *CDS*, p.48, p.340, p.214, p.313), et de bien d'autres lieux comme el Pas de Barca (Cf. *CDS*, p.70) ou la Costera del Forn (Cf. *CDS*, p.236), ou encore el Carreró de Sant Francesc (Cf. *CDG*, p.7, *CDS*, p.150, *GDE*, p.174), ou la Plaça de la Vila (Cf. *EM*, p.88).

⁶¹⁴ Cf. *HME*, p.91, p.94, p.165 ; *CDG*, p.28, p.54, p.64 ; *CDS*, p.64 et autres.

⁶¹⁵ Cf. *HME*, p.27.

⁶¹⁶ Cf. *CDS*, p.23 et p.150.

donné que la fonction de la description topographique consiste à rendre crédible, vraisemblable la construction de l'espace fictionnel où se déroule l'action. Parfois aussi, l'auteur invente des lieux qui, inexistantes dans la Mequinensa réelle, s'organisent selon une logique propre à la fiction moncadienne, dessinant ainsi une topographie fictive. C'est le cas, par exemple, de « la baixada de la Ferradura »⁶¹⁷ et du « carreró de l'Ham »⁶¹⁸. Hèctor Moret affirme que l'écrivain va jusqu'à baptiser certains lieux qui existaient dans la ville réelle mais qui ne portaient pas de noms particuliers, comme les quais où étaient amarrés les gabares, qui n'avaient dans la réalité d'autre désignation que le terme général « molló » : Jesús Moncada invente, par exemple, le « moll de la Plaça »⁶¹⁹. De la même façon, il crée un toponyme pour le lieu, réel, où l'on réparait les embarcations : « Drassanes de l'Arenal »⁶²⁰.

Toujours dans un souci de maintenir l'illusion de réel, lorsqu'il a imaginé certains toponymes ruraux pour des lieux faisant partie de la commune, l'auteur a respecté la tradition locale : dans l'invention des noms des mines, champ toponymique important à Mequinensa, Moncada a reflété une coutume locale qui consistait à donner à ces dernières le nom de baptême des femmes ou filles de leurs propriétaires (« mina Eugènia »⁶²¹, « mina Lluïsa »⁶²²).

⁶¹⁷ Cf. *CDS*, p.9, 10, 13, 14, 15, 37, 44, 93, 319.

⁶¹⁸ Cf. *CDG*, p.65 ; *CDS*, p.13, 44, 175, 257, 277, 293, 337 ; *EM*, p.36.

⁶¹⁹ Cf. *CDS*, p.42, 43, 78, 83,106, 128, 133, 190, 220, 242, 312 ; *GDE*, p.44, 220, 266, 291, 317 ; *EM*, p.74.

⁶²⁰ Cf. *CDS*, p. 73, 145 ; *EM*, p.220, 304, 320.

⁶²¹ Cf. *GDE*, p.217.

⁶²² Cf. *CDS*, p.210.

Dans ce paysage de la Mequinensa fictive, il est intéressant d'observer, par ailleurs, les noms des entreprises et des établissements divers qui jalonnent l'œuvre et contribuent à la configuration de cet espace urbain. Parmi ces derniers, outre les multiples boutiques et ateliers d'artisans, on trouve de nombreux cafés dont les noms sont, pour la plupart, le fruit de la création littéraire ; en effet, sur vingt-six bars et cafés relevés par H. Moret, seuls deux possèdent des appellations réelles : « el Bar de Benjamí »⁶²³ et « el Café dels Esports »⁶²⁴. La présence de ces cafés est constante tout au long de l'œuvre, et ce n'est certainement pas le fruit du hasard si l'écrivain a privilégié ces lieux particuliers.

C'est pourquoi, selon nous, le choix du titre du second recueil de contes, *El Café de la Granota*, prend un sens emblématique au sein de l'ensemble de l'œuvre. Ce café, endroit fictif, constitue une sorte de fil conducteur des récits de ce deuxième livre ; en effet, c'est le lieu où se rencontrent le narrateur, qui se définit comme chroniqueur (« cronista »), et le vieux Cristòfol, présent dans la majorité des textes comme représentant de la mémoire collective de la ville, et comme narrateur secondaire. S'efforçant de convaincre le lecteur que son histoire est le fruit d'une recherche et de témoignages, le narrateur principal prend, le plus souvent, comme témoin d'authenticité la figure du vieux Cristòfol qui raconte des anecdotes appartenant à l'histoire de la ville, mais que lui-même n'a pas toujours vécues directement. Ce personnage n'est en fait que le transmetteur de l'information que la mémoire populaire a accumulée au fil du temps,

⁶²³ Cf. *CDS*, p.275.

⁶²⁴ Cf. *CDS*, p.34, 275 ; *GDE*, p.173, 291.

notamment à travers les conversations de café. Le recours à ce second narrateur, qui vient confirmer la véracité des faits racontés, est utilisé tout au long du recueil ; c'est un élément unificateur des textes, qui crée l'illusion d'une histoire unique malgré la diversité des anecdotes : celle de l'ancienne Mequinensa fluviale, cadre où elles se situent toutes.

Moncada était conscient du rôle important joué par les cafés dans la transmission de la mémoire collective à Mequinensa ; il a lui-même reconnu que c'est en fréquentant ces lieux qu'il a recueilli de nombreuses anecdotes de sa ville natale dont il s'est inspiré au moment de créer ses propres histoires. Nous relevons ci-dessous deux de ses déclarations à ce sujet :

Jo sóc un home de cafè, quan a Mequinensa encara es podia ser de cafè, però tot aixó ja ha desaparegut. Suposo que m'ha influït la manera de contar les històries que em trobava a les taules dels cafès⁶²⁵.

Jo era un parroquià de café amb les orelles ben obertes unes vegades de manera deliberada i altres sense adonar-me'n. Moltes de les històries que explico en aquests llibres les he escoltades prenent un café⁶²⁶.

Il est intéressant d'observer, tout au long de l'œuvre, la fonction sociale remplie par les cafés où les habitants expriment leurs opinions politiques diverses ; la majorité d'entre eux ont d'ailleurs un discours progressiste, et non conservateur, car c'était une ville de mineurs et d'ouvriers, essentiellement républicaine – cette ambiance est d'ailleurs celle qui prédomine dans la majorité des contes des deux premiers livres –. Dans les divers récits de Moncada, chaque

⁶²⁵ MORET, Hèctor. « *Camí de sirga* : la recreació d'un món amb nom propi », *La Comarca* (Alcanyís) (Sp), 1989, n° du 26 octobre, p.19.

⁶²⁶ CASTELLS, Ada. « 20 anys de contes de Jesús Moncada », *Avui* [en ligne], 2001, 12 de novembre, [réf. du 08/11/2002]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/01/nov.../360212.ht>.

groupe social a son café d'appartenance ; c'est souvent le lieu d'expression d'une idéologie politique. On relève, par exemple, que le Café Central est fréquenté par des républicains, le Café del Moll par les socialistes, le Café de la Muralla par des communistes. Le Casino de la Roda est, quant à lui, le café des hommes fortunés de la ville, ainsi que le Casino dels Senyors.

Selon nous, si l'écrivain a privilégié au sein de la Mequinensa fluviale la présence des cafés, c'est donc pour deux motifs : d'abord, ils représentent un espace privilégié pour la transmission de la mémoire collective, et, ils sont aussi des lieux d'expression de l'idéologie politique de la ville qui est partagée entre conservateurs et progressistes, division qui transparaît tout au long de l'œuvre.

Les cafés jouent un rôle important à la fois dans la configuration spatiale de la Mequinensa fictive et dans le fonctionnement diégétique des récits, qui se fonde essentiellement sur le processus de l'anamnèse, comme nous serons amenée à l'observer ultérieurement : de nombreuses histoires racontées, qui constituent la matière même de la fiction, se transmettent dans ces cafés.

Parmi ces lieux, il en est un qui, au-delà de la signification diégétique, vient prendre un sens symbolique et même mythique, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre travail. Il s'agit de « L'Edèn », café-concert de Mequinensa qui devient populaire et connaît un succès de fréquentation pendant l'époque de prospérité que connaît la ville grâce à l'exploitation de lignite lors de la Première Guerre Mondiale. Malgré son nom fictif, il est inspiré d'un

établissement réel appelé « el Jardí » dans l'ancienne Mequinensa, mais l'auteur le situe entre deux lieux qui n'existaient pas dans cette ville⁶²⁷.

Ces quelques réflexions sur la construction de l'espace fictionnel révèlent déjà qu'au-delà de sa fonction mimétique, le lieu dominant qui se dessine dans l'œuvre est chargé de sens. C'est pourquoi nous allons à présent essayer de dégager le fonctionnement et la signification de cette Mequinensa fictive en portant notre attention sur un espace particulier qui lui est attaché : le fleuve Èbre au bord duquel elle est située.

IV.1.2. La signification symbolique du fleuve Èbre

Dans la construction de l'espace essentiel de l'univers fictionnel moncadien, le roman *CDS* a joué un rôle déterminant tant au niveau de la description des coordonnées topographiques que de sa signification symbolique. En effet, ce livre donne la priorité à l'ambiance de la Mequinensa fluviale. Le fleuve n'y est pas un simple élément du paysage, un circonstant spatial, mais il devient un véritable actant, comme l'a observé justement Emili Bayo :

El mateix riu, que en principi podria haver estat una mera referència d'espai, un detall que contribuís a la caracterització del paisatge, assoleix una importància tan gran que no sembla inoportú concedir-li la categoria de *personatge*, dins de l'univers descrit. El riu, lluny de ser un mer camí pel transport o una font de vida, es comporta com si d'un déu mitològic es tractés i participa de la vida del poble com a protagonista d'excepció. No només pren part de manera determinant a favor de l'equip de casa en el partit de futbol que té lloc en el conte «Futbol de ribera», sinó que també és capaç d'engrandir-se fins arribar a la casa on és vetllat el cadàver de l'oncle Dalmau: el riu,

⁶²⁷ Cf. *CDS*, p.81.

com un déu totpoderós, arravata el taüt als vetlladors i fa que les aigües se l'enduguin Ebre avall per donar-li la digna sepultura que el gran llaüter es mereixia⁶²⁸.

Le fleuve Èbre représente une composante importante de l'espace dans l'œuvre que l'on ne peut pas dissocier de l'ancienne ville de Mequinensa ; Moncada a d'ailleurs souvent mentionné ce lien étroit⁶²⁹. L'écrivain, pour qui le souvenir de sa ville natale est lié à celui du fleuve Èbre, a exprimé son attachement à ce paysage⁶³⁰ :

Als cafès i als molls de l'antiga Mequinensa, n'escoltava, embadalit, gràcies i traïdories contades pels vells patrons. La meva geografia va començar amb noms lligats al seu curs: Faió, Riba-roja, Flix, Miravet, Tortosa, Amposta...

Fa molts anys que visc a Barcelona. Malgrat la separació, el tinc sempre present, em dolien les barreres que el tallen, la contaminació que l'emmetzina, els peixos que se li moren a les entranyes... Em passo mesos sense veure'l. Tanmateix, quan hi torno, en tinc prou d'albirar-lo a la llunyania perquè la memòria se m'ompli de llaüts, de tripulacions esvanides, d'antics viatges, i, en un plec molt profund de mi, senti un estremiment...⁶³¹

A travers les divers récits, se dessine une topographie précise de ce cours d'eau, sur laquelle nous ne nous attarderons pas, car il nous paraît plus important de nous intéresser à la construction de la signification symbolique de ce fleuve, à l'instar de ce qu'a écrit Henri Mitterand :

Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit⁶³².

⁶²⁸ BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1992, p.13.

⁶²⁹ Cf. GRAS, Josep. « Jesús Moncada : 'Sempre he estat un narrador nat' », *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 1^{er} octobre, Cultures, p.37.

BIOSCA, Mercè. « Aproximació a l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 1989, n°351, p.56.

⁶³⁰ Cf. BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. « Jesús Moncada : el riu de la memòria », *op. cit.*, p.48.

⁶³¹ MONCADA, Jesús. « Records d'un riu enfurit i calmós », *La Vanguardia* (Sp), 1992, n° du 5 août, Suplement Paisatges p.4.

⁶³² MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. *Op. cit.*, pp.211-212.

Le titre du premier roman *Camí de sirga* privilégie de façon évidente l'élément spatial ; il désigne un chemin de halage. Il s'agit d'une voie bien spécifique, qui longe un cours d'eau et permet de faire avancer les bateaux à contre-courant en les tirant avec l'aide d'une corde⁶³³. Par conséquent, le chemin de halage et le fleuve sont deux réalités étroitement liées. Le titre contient la notion de parcours ; au-delà du sens propre d'un trajet qui suit un cours d'eau, l'on peut y voir un sens symbolique qui est une sorte de programmation de la diégèse : cette dernière consiste, en effet, à relater le parcours vital de certains personnages individuels, mais aussi celui de la collectivité de la Mequinensa fluviale. Ainsi, grâce au chemin de halage qui le longe, le fleuve Èbre devient le lieu d'un itinéraire à double sens, et, représente métaphoriquement la remontée dans le temps que le narrateur opère dans le récit afin de reconstruire le passé de cette ville avant la construction du barrage.

Le titre de ce livre est donc emblématique de la signification du roman qui, effectivement, nous emporte dans un temps réversible, dans une remontée du temps par la voie de la récupération de la mémoire collective des habitants de Mequinensa. Dès ce titre, espace et temps apparaissent étroitement liés, comme ils le sont, nous le verrons, dans la configuration de la Mequinensa fluviale créée par Moncada.

Dans notre analyse de la signification de cet espace, nous devons porter notre attention sur un objet inhérent au fleuve Èbre : le *llaüt*⁶³⁴, véritable actant

⁶³³ Cf. « camí de sirga » et « sirga », in *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona : Enciclopèdia catalana, 1995.

⁶³⁴ Le *llaüt*, sorte de gabare, avait pour mission spécifique le transport fluvial. La plupart pouvait transporter une charge allant jusqu'à 30 tonnes vers l'aval. Lorsqu'il s'agissait de remonter l'Èbre, la

dans le monde moncadien, et sorte de métonymie du fleuve. En effet, les habitants de la ville vivent au rythme de la navigation des gabares qui sillonnent l'Èbre, lequel permet la survie économique de Mequinensa, difficilement accessible par voie terrestre. C'est surtout dans le roman *Camí de sirga*, et dans quelques contes du recueil *El Cafè de la Granota*, que le fleuve apparaît comme un espace dynamisé par cette navigation. Nous avons observé dans la fiction que ces embarcations portent des noms propres et que le choix de la nomination correspond à une motivation particulière. L'étude onomastique⁶³⁵ concernant ces bateaux nous a conduit à conclure sur leur fonction symbolique au sein de l'œuvre, et à dégager le rôle emblématique de deux d'entre eux qui représentent la destinée de la Mequinensa fluviale. Nous verrons qu'au bout du compte, les *llaiüts* sont pour l'écrivain un moyen d'exprimer sa préoccupation identitaire, puisque l'espace de la Mequinensa qu'il crée se configure comme le lieu d'une identité particulière qui se constitue autour du fleuve Èbre et de la navigation de ces *llaiüts*.

L'utilisation des noms de bateaux que nous avons relevés dans les contes de *CDG*, et dans le roman *CDS*, contribue, en premier lieu, à l'illusion de réalité et correspond à la démarche de l'écrivain de créer un monde fictif vraisemblable.

cargaison n'était alors que de 10 tonnes. Il a existé quelques *llaiüts* de plus gros tonnage, de 70 tonnes par exemple. Si le vent soufflait de façon favorable, ils remontaient le fleuve à voile; sinon, il fallait recourir au halage pour lutter contre le courant. Ces *llaiüts* mesuraient environ 20 mètres de long et 2 mètres de large. Ils comportaient un mât unique qui était mobile et mesurait environ 16 mètres, et que l'on pouvait mettre et enlever selon les circonstances de la navigation. Sur ce mât étaient attachées les deux voiles carrées qui se gonflaient avec le vent et permettaient ainsi de remonter l'Èbre. (d'après BIARNES, Carmel. *Guia de la Ribera d'Ebre* et *La navegació fluvial per l'Ebre*, et FORT, Josep M. Fort. SOLÉ ARNAL, Josep. « Les parts del llagut », ouvrages cités en bibliographie).

⁶³⁵ Dans un précédent article (RIBES, Sandrine. « Noms de bateaux dans l'oeuvre de Jesús Moncada », *Iris*, Montpellier : Publications de l'Université Paul Valéry, 1997, pp.239-253), nous avons effectué le relevé et la classification des noms de bateaux (Cf. Annexe 15) qui apparaissent dans *El Cafè de la Granota* et dans *Camí de Sirga*, avant de procéder à leur analyse et de conclure sur leur rôle symbolique.

Cela permet de les inscrire dans la réalité du cadre référentiel constitué, pour l'essentiel, de la ville de Mequinensa et ses deux fleuves, où il était coutume de donner aux gabares un nom qui était souvent celui d'une personne, connue dans la ville, ou bien celui d'un saint, comme le fait l'auteur dans ses récits. A cela s'ajoute une autre pratique réelle dans l'histoire de la navigation sur l'Èbre : le changement de nom des embarcations.

En effet, dans *Camí de sirga*, les *llaüts* changent de nom à plusieurs occasions, notamment pendant la Guerre Civile et la collectivisation, lorsque Mequinensa se trouve en zone républicaine⁶³⁶. Cela correspond à une pratique réelle⁶³⁷. Ainsi, les noms à connotation catholique ou bien politique, que l'on trouve dans les textes de Moncada, sont le reflet de la réalité historique où les noms de bateaux étaient l'expression d'une adhésion opportuniste des familles bourgeoises, propriétaires des embarcations, à une idéologie dominante à un moment déterminé de l'Histoire, afin de faire fonctionner leur entreprise.

Nous avons remarqué aussi l'usage de noms de personnages mythologiques donnés à certains *llaüts* dans le roman qui, cette fois, ne correspondent à aucune réalité historique : dans la vallée de l'Èbre, ce type de noms n'était pas utilisé. Cela nous a conduit à penser qu'il s'agit d'une invention

⁶³⁶ Cf. *CDS*, p.225.

⁶³⁷ J. Ramon Vinaixa explique, dans un article de *La Riuada*, que jusqu'au XIXème siècle, toutes les embarcations portaient un nom de Saint catholique, alors qu'au début du XXème siècle, les bateaux baptisés de noms de saints étaient rares : l'idéologie dominante constituait une sorte de pression sur les propriétaires qui, pour beaucoup, éliminèrent le mot *sant* de leur embarcation en raison du républicanisme ambiant. (Cf. VINAIXA, J.Ramon. « La navegació per l'Ebre al llarg del temps », *La Riuada* (Sp), 1995, n°4 (2a època), pp.12-13 : «A tall d'exemple, cap dels 15 llaguts de la S.E.Q.F. avantposava la paraula *Sant* al nom propi corresponent. Fins i tot la pressió ideològica que es donà a la nostra guerra civil va obligar més d'un propietari a eliminar el *Sant* de la seva embarcació.» [S.E.Q.F. sont les initiales de la Societat Electroquímica de Flix, industrie chimique qui s'installe au bord de l'Èbre à la fin du XIXème siècle et qui possédait une flotte de *llaüts*]).

de l'auteur réalisée dans une intention signifiante particulière, selon un choix motivé. En effet, ces bateaux prennent un sens déterminé au sein de la fiction. Les *llaiüts* de la veuve Salleres portent des noms de personnages mythologiques tels que Polifem, Neptú, Júpiter, Mart⁶³⁸, lesquels sont attribués avant la République, pendant la période de prospérité économique, due à l'extraction du lignite demandé par Barcelone pour alimenter l'industrie.

Deux de ces embarcations se détachent dans le roman *CDS* en raison de leur signification symbolique : Neptú et Polifem. Le seul vraiment actif est le *llaiüt* Neptú qui traverse toute la diégèse avec son patron Nelson. Quant au navire Polifem, il n'est pas protagoniste en tant que *llaiüt*, mais c'est sa figure de proue qui joue un rôle comme témoin de la disparition de la ville. Ces gabares ont toutes deux un nom lié à l'eau⁶³⁹ ; or, elle est essentielle dans tout le roman, puisque le fleuve en est l'axe, ainsi que l'affirme l'auteur :

El riu era la vida del poble i és la vida de la narració. L'eix, el punteig de tots els paràgrafs⁶⁴⁰.

Par conséquent, il n'est pas surprenant que les deux bateaux portant ces noms traversent tout le livre et y jouent un rôle déterminant.

Voyons à présent la signification de chacun de ces deux objets. Il nous semble intéressant de nous attarder sur la dernière page du roman *CDS*, car le *llaiüt* Neptú y devient emblématique de la destinée de la ville de Mequinensa

⁶³⁸ Cf. *CDS*, p.225.

⁶³⁹ Rappelons que Neptune était un dieu romain assimilé à Poséidon et qui régnait sur la mer. Quant à Polyphème, il avait pour père Poséidon; c'était un cyclope qui aime Galatée, nymphe de la mer, laquelle s'éprit d'un jeune et beau prince nommé Acis que Polyphème, jaloux, tua en lui lançant un rocher; mais, Galatée changea Acis en fleuve. Le nom Polifem est aussi lié à l'eau que le nom Neptú.

⁶⁴⁰ ESPADA, Arcadi. « Jesús Moncada, el riu, els bèsties, la vida », *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 24 mai, Llibres p.4.

vouée à la disparition et à l'oubli. Situons ce passage : avant sa mort définitive – c'est-à-dire avant la fermeture des vannes du barrage de Riba-Roja –, l'Èbre connaît un dernier sursaut et reprend son activité naturelle pour quelques heures. Alors qu'un véritable déluge s'abat sur la ville, déjà démolie et déserte, l'Èbre entre en crue et emporte les *llaüts* dont les amarres pourries se sont cassées ; cette navigation est l'ultime voyage de ces bateaux qui vont s'échouer et sombrer :

Poc abans del tancament de les comportes del pantà de Riba-Roja, la pluja va despenjar-se amb violència sobre la vila demolida i deserta. Les barrancades de la serra del Castell es precipitaren amb fúria sobre els molls, trencaren les amarres podrides del cementiri dels *llaüts* i els dispersaren. A la deriva en un Ebre furiós que havia oblidat els solcs de les quilles i la cadència de les vogades, van sotsobrar per colls i pedrets. El Verge del Carme va asclar-se enfront de l'Illa dels Tretze Sants, la proa s'encallà entre els àlbers de la vora. Quan el riu va deixar, ningú no reconegué les restes de la nau; la rabor de la riada havia esborrat les lletres del tercer nom. El vell Neptú, avarat amb discursos, banderes i música al moll de les Vídues un dels dies esplendorosos de l'Edèn, era per sempre més una carcassa anònima de fusta morta. (*CDS*, pp.345-346)

Le vieux *llaüt* Neptú, emporté par le fleuve, devient anonyme ; l'effacement de son nom par la crue, ainsi que sa destruction, qui rend le navire méconnaissable, équivalent à une perte d'identité. Les restes de cette embarcation ne signifient plus rien pour personne, puisqu'elle n'est pas reconnaissable ; elle est devenue du bois mort. Elle entre ainsi dans l'oubli et son destin devient emblématique de celui de Mequinensa. Effectivement, la disparition de la vieille ville engloutie par les eaux du fleuve représente l'effacement des cartes d'un lieu géographique, et signifie parallèlement pour sa population la perte de son identité.

Le roman *CDS* met en scène la destruction progressive de cette cité, qui, d'ailleurs, baignant dans une noirceur funeste due à la poussière du charbon exploité dans les mines proches, est marquée par sa destinée fatale dès le début

du livre. Elle est démolie et rasée avant son engloutissement sous les eaux du barrage : sa lente agonie dure treize ans, depuis l'invasion de camions pour le début des travaux de construction des barrages en 1957, jusqu'en 1971, date de la mise en route des barrages. Le témoin privilégié de cette mort lente de Mequinensa est la figure de proue du *llaüt* Polifem qui n'a jamais navigué⁶⁴¹, et dont le destin est emblématique de celui de la ville. Cet objet est récupéré par le personnage Aleix de Segarra qui l'abandonne dans la loge de l'artiste du café-concert L'Edèn. C'est un objet personnifié du roman qui joue, avec son œil unique, le rôle de témoin du devenir de Mequinensa dont il contemple les événements grâce à sa « pupille d'un bleu tendre » (« la pupil·la d'un blau tendre »⁶⁴²). Cette figure de proue assiste, dans un premier temps, au désastre des années 20, après la Première Guerre Mondiale, quand la demande de charbon chute dans les mines, ce qui entraîne un véritable déclin économique : l'activité fluviale cesse, certains commerces ferment, et de nombreux habitants se voient contraints au départ. Dans un second temps, ce témoin assiste à la destruction et à la disparition définitive de la ville :

Pel novembre del 1970 van sovintejar les boires denses i les pluges fredes; les unes i les altres reblaniren la policromia del gegant encallat a les runes dels camerinos; el fang va cobrir el cap de fusta, i l'ull del Polifem, mascaró de navegació efímera un matí molt llunyà per un Ebre tranquil i lluminós, es va tancar per sempre, emportant-se la visió dels últims dies de L'Edèn, el 1919. (CDS, p.84)

Avec son premier abandon dans la loge du café-concert, la figure de proue symbolise la fin d'une époque : celle des jours de prospérité liée au lignite,

⁶⁴¹ Le *llaüt* Polifem, qui devait représenter une innovation et une avancée pour la navigation fluviale, est détruit suite à l'explosion de son moteur le jour même de sa mise à flot (CDS, p.81).

⁶⁴² CDS, p.84.

puisque le café-concert L'Edèn ferme ses portes en 1919 en raison du désastre économique. Elle est, d'après le texte, témoin des derniers jours de L'Edèn. Ensuite, abandonnée par les ouvriers dans les décombres du café-concert au moment de la démolition des maisons, elle représente la mort de la ville, car l'œil de Polifem se ferme à jamais. Comme cet objet, oublié au milieu des ruines, qui a été témoin des jours édéniques de la localité, ainsi que de son déclin économique et, enfin, de son anéantissement, l'ancienne Mequinensa va, elle aussi, être abandonnée, avant de disparaître sous les eaux du barrage, emportant dans l'oubli l'identité de la communauté ayant vécu en ce lieu.

Les deux *llaüts* Neptú et Polifem ont donc tous deux une destinée emblématique de celle de la ville dans le roman : ils sont voués, comme elle, à l'oubli et à la disparition. Ce rôle symbolique se trouve renforcé par l'utilisation des noms liés à l'eau, élément-clé dans la définition de l'identité de Mequinensa.

Cette problématique identitaire s'illustre en particulier dans le roman *CDS* à travers l'évocation des rituels de mise à flot et de baptême dont les *llaüts* font l'objet, comme c'est le cas du Carlota, construit par la famille Torres i Camps pour remplacer le Ràpid qui a fait naufrage en 1914. La nouvelle gabare donne lieu à une grande fête au village avec une bénédiction de l'embarcation par le curé, s'accompagnant d'un discours du propriétaire, Jaume de Torres, qui aide sa fille à lancer une bouteille de champagne contre la proue du bateau pour l'inaugurer. Après ces rites d'inauguration, les invités et la famille Torres i Camps font une promenade sur l'Èbre à bord de ce nouveau navire. Cette fête est décrite

comme grandiose par les souvenirs de Carlota de Torres, fille de Jaume de Torres, propriétaire du *llaüt* auquel il a donné le nom de sa fille :

L'avarada de la nau era un dels records més nítids de la senyora. La festa havia resultat encisadora, magnífica. (...) el nou rector (...) es revestí amb capa pluvial i, voltat d'escolans, baixà al moll a beneir el llaüt. A continuació, ella, amb l'ajuda del pare, havia estavellat una ampolla de xampany contra la proa del vaixell on el nom ressaltava a banda i banda amb lletres vermelles sobre un triangle blanc. Després d'un discurs torrencial del senyor Jaume, convidats i família embarcaren davant l'expectació dels vilatans congregats al moll per presenciar la festa. (*CDS*, p.30)

En 1918, est inaugurée la puissante embarcation qu'a fait construire la veuve Salleres et qui devait révolutionner le transport sur le fleuve et ouvrir une nouvelle étape dans le futur de la ville. La mise à l'eau du *llaüt* Polifem est une grande fête, animée par les interprétations musicales de l'orchestre L'Harmonia Fluvial et par des feux de Bengale lancés en l'honneur du bateau, et à laquelle assiste le curé du village⁶⁴³.

Ces rituels de mise à flot des bateaux constituent de véritables fêtes religieuses : ils sont baptisés et bénis par le curé de la paroisse. L'emploi du verbe « baptiser »⁶⁴⁴ à ce propos est signifiante. En effet, à l'origine, le baptême était une immersion dans l'eau. Par conséquent, les mises à flot sont autant de baptêmes par immersion. Nous pouvons déceler ici une analogie entre l'Èbre, où se déroulent ces cérémonies, et le Jourdain dans les eaux duquel étaient baptisés les premiers chrétiens. L'Èbre devient ainsi une sorte de fleuve sacré dont l'eau est symboliquement lustrale.

⁶⁴³ Cf. *CDS*, chapitre V de la première partie.

⁶⁴⁴ *CDS*, p.228.

Le baptême prend aussi un sens communautaire. En effet, c'est une cérémonie initiatrice qui introduit l'initié dans le groupe de ceux qui constituent sa communauté. Or, les fêtes d'inauguration de bateaux sont décrites comme une réunion de toute la population de la ville qui partage un moment de bonheur. Le narrateur parle des « vilatans congregats al moll per presenciar la festa »⁶⁴⁵. Remarquons que l'adjectif « congregats » a pour étymologie latine *congregatio* dont la racine est *grex* signifiant « troupeau » ; l'adjectif, qui, en français, peut être rendu par « rassemblés », implique, de fait, la notion de groupe, de communauté. Ainsi, le fleuve se caractérise comme un lieu rassemblant la communauté qui s'identifie par sa relation à cette eau sacralisée que l'on peut qualifier de vitale et unificatrice pour cette population.

L'analyse de la signification symbolique du fleuve révèle que l'identité de la communauté des habitants de la Mequinensa fictive se constitue autour de l'Èbre et des *llaüts* qui y naviguent. Ce fleuve, espace omniprésent dans *Camí de sirga*, acquiert, grâce au rôle joué par les gabares dans la fiction, une fonction symbolique qui transcende le niveau mimétique : lien unificateur de cette collectivité, il est le lieu d'une identité très particulière, celle de la Mequinensa fluviale, qui, en outre, prend dans le roman *CDS* une dimension mythique, notamment à travers la sacralisation de son fleuve à laquelle contribue le rituel de la mise à flot, ainsi que nous l'avons suggéré.

⁶⁴⁵ *CDS*, p.30.

Ce symbolisme n'est pas un simple procédé d'écriture : il est porteur d'un message idéologique qui apparaît clairement dans la mesure où l'on ne perd pas de vue que le point de départ du roman est la destruction de la ville avant la mise en route de deux barrages qui doivent couper précisément le cours de l'Èbre :

(...) anaven a tallar l'Ebre amb dos pantans enormes. Un d'ells, riu amunt, a poca distància de la vila; l'altre aigües avall, a Riba-roja. El segon havia de colgar Faió i la vila sota les aigües. (CDS, p.293)

L'entreprise chargée de l'édification de ces barrages appartient à l'État qui a imposé le projet à la ville de façon arbitraire. Cette construction est ressentie comme illégale (« il·legal »⁶⁴⁶). Non seulement il s'agit d'une décision arbitraire, mais aussi d'une manœuvre politique et financière entre l'État et la bourgeoisie locale qui détenait les entreprises de navigation, comme le souligne l'extrait suivant :

- S'han venut el riu, nois - havia anunciat un dia l'Estanislau Corbera als contertulians astorats, abans d'amollar el [sic] detalls de l'operació amb pèls senyals: noms dels burgesos que havien renunciat al dret de navegar per l'Ebre i els milions embutxacats per cadascun d'ells en un maneig que estalviava a l'empresa l'obligació de mantenir oberta la possibilitat de la navegació a través de la presa de Riba-roja.

Una arbitriarietat a sobre d'una altra - recordava el vell -; una malla més de la xarxa que els ofegava. Per Segre i Ebre havien navegat no solament pares, avis i besavis sinò molta altra gent des d'uns temps molt llunyans, tant que la memòria no hi arribava i ho havien de llegir als llibres, com explicava de vegades l'Honorat del Rom. Com era possible tallar-lo per sempre? Amb quin permís? Qui eren aquells senyors per vendre's el riu? (CDS, p.315-316)

Le fleuve aurait pu continuer à être navigable, si l'entreprise constructrice des barrages avait ménagé un passage pour les bateaux ; mais il en fut décidé autrement, et son cours fut complètement coupé, interdisant ainsi tout passage de bateaux, ce qui représentait la fin de la tradition ancestrale de la navigation

⁶⁴⁶ CDS, p.294.

fluviale que décrit essentiellement la quatrième partie du roman intitulé « La garbinada negra ».

C'est donc la construction des barrages qui signifie pour les habitants de la Mequinensa littéraire la perte de leur identité, à la fois individuelle et collective. C'est ce même sentiment de déracinement que ressentait Jesús Moncada face à l'exil sans retour possible à sa ville natale, et qu'il a exprimé dans le titre de l'épilogue du roman *CDS* : « Exili sense retorn ».

Or, l'on doit se rappeler que l'auteur de l'édification des barrages n'est autre que le dictateur Franco, qui est donc implicitement désigné comme le responsable de la disparition de l'identité particulière de cette Mequinensa. D'ailleurs, certains personnages de *CDS* y voient une décision imposée par les vainqueurs de la Guerre Civile aux vaincus, et même une sorte de vengeance des nationalistes contre la ville de Mequinensa qui était restée fidèle à la République pendant le conflit :

Tretze anys mastegant la incertesa segon a segon, corroïts per la pesta... Qui no ho havia viscut no podia imaginar la pressió inhumana, agreujada per la mordassa de la dictadura, a què havien estat sotmesos. Potser tenia raó l'Honorat del Rom quan deia que el règim aprofitava l'avinentesa per fer-los pagar, i ben cara, la fidelitat a la República durant la guerra civil. (*CDS*, p.309)

Le symbolisme du fleuve a donc bien des implications idéologiques qui vont au-delà de la division politique historique entre franquistes et républicains, et peuvent se formuler en un questionnement universel : le choix de l'électrification du pays et le progrès technologique justifient-ils la destruction d'une ville et l'anéantissement de l'identité de toute une communauté? Ou, pour

le formuler autrement : a-t-on le droit, au nom du progrès, de faire disparaître une réalité forgée par des siècles d'histoire?

IV.1.3. Mequinensa comme espace-temps idyllique

L'espace de la Mequinensa fictive est exploré horizontalement dans les différents lieux qui la composent ainsi qu'en témoigne la topographie, mais aussi verticalement dans plusieurs moments du vécu des personnages qui se souviennent de l'ancienne Mequinensa. C'est donc la mémoire qui confère une épaisseur temporelle à cet espace privilégié de la fiction moncadienne. Nous pouvons donc parler à propos de la Mequinensa fictive d'un espace-temps, ou plus précisément de chronotope selon le concept défini par Bakhtine⁶⁴⁷, puisqu'il s'agit d'un univers que déterminent simultanément une époque et une configuration spatiale.

Le temps intériorisé des personnages, c'est-à-dire celui des souvenirs, vient se superposer au temps linéaire. La mémoire, vecteur à la fois du temps et de l'espace, leur permet de se déplacer dans une Mequinensa du passé, différente de celle de leur présent, et qui correspond à un espace-temps familial. L'analyse des pensées et des sentiments des protagonistes nous a permis de dégager la signification de cet espace, tel qu'il est vécu par ces derniers. Nous avons choisi de n'évoquer ici que le cas de deux d'entre eux⁶⁴⁸, Carlota de Torres et Dalmau

⁶⁴⁷ Nous avons énoncé la définition précédemment (Cf. début du chapitre IV.1).

⁶⁴⁸ À travers l'ensemble de l'œuvre moncadienne, le lecteur croise de nombreux personnages qui se remémorent une partie de leur passé, plus ou moins lointain, dans l'ancienne Mequinensa. Nous aurons

Campells, dont le retour à la Mequinensa de leur enfance par la voie de l'anamnèse⁶⁴⁹ dessine un chronotope de l'idylle.

Dans *CDS*, l'observation du tableau vieilli qui représente le portrait de son père favorise chez Carlota de Torres la remémoration et fait renaître le paysage de son enfance, comme le montre, par exemple, le passage suivant :

Va entrar en els carrers del quadre, carrers del record : hi evocava la llum d'estiu, calenta i seca, dels dies en què havien estat pintats; els resseguia com una possessió, d'una façana a l'altra, per l'aire quiet de la vila inconscient dels avatars del futur. Arribà al funeral de la fàbrica d'extracte, l'edifici de rajola vermella adossada a l'antic fortí de pedra que tancava la muralla de la vila per aquella banda; d'allí, seguint a l'Ebre el reflex gris-blau del fum de la xemeneia, féu cap al vaixell amarrat al moll de les Vídues. (...) (*CDS*, p.29)

La métaphore « carrers del record » est l'expression même de cet espace-temps idyllique que représente l'ancienne Mequinensa fluviale, si l'on considère que « la mémoire est du temps »⁶⁵⁰. Nous devons observer que ce paysage dont se souvient Carlota a un écho autobiographique, car, depuis le balcon de son atelier de peinture situé dans la maison familiale à Mequinensa, Moncada pouvait voir l'Èbre⁶⁵¹ ; la description du narrateur correspond à une des visions que l'écrivain était susceptible d'avoir de sa ville natale depuis cet endroit-là. Ainsi, ce paysage familier, commun à l'auteur et à son personnage, les relie à leur espace-temps idyllique : la Mequinensa d'avant la construction des barrages.

l'occasion d'en évoquer certains, lorsque nous nous intéresserons à la mise en récit de la mémoire dans la troisième partie de notre travail.

⁶⁴⁹ Dans sa phénoménologie de la mémoire, Paul Ricœur reprend la distinction opérée par Aristote entre *mnēmē* et *anamnēsis*, c'est-à-dire entre « l'évocation simple » et « l'effort de rappel » ; pour traduire *anamnēsis*, Paul Ricœur préfère d'ailleurs le terme de « remémoration » à celui de « réminiscence », car il s'agit d'une quête du souvenir, d'une « recherche active » (Cf. RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, 2000, pp.3-66).

⁶⁵⁰ Cf. RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. *Op. cit.*, p.6.

⁶⁵¹ MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada: La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, p.52.

Les souvenirs qui naissent de la contemplation de la toile sont toujours liés à l'enfance ou à la jeunesse de Carlota, à cette époque où sa famille connaissait la prospérité en raison de l'activité fluviale de la ville, moment où son père fit réaliser son portrait, lequel devient un symbole d'intemporalité dans le roman⁶⁵². Il est intéressant de remarquer que ce tableau est, en quelque sorte, le révélateur de la structure cyclique du livre *CDS*. En effet, d'une part, l'on retrouve⁶⁵³ dans l'épilogue les mêmes champs sémantiques que ceux utilisés dans la première partie pour décrire le père, mais aussi les sentiments éprouvés par la jeune Carlota face au travail du peintre. D'autre part, dans cette évocation finale, le présent rejoint le passé ; comme nous l'avons expliqué précédemment⁶⁵⁴, le narrateur juxtapose à l'image de la Carlota moribonde celle de la Carlota petite fille ; l'enfance et la mort se rejoignent en un même instant de la narration. C'est comme si, en mourant, elle rejoignait l'espace-temps idyllique de son enfance qu'évoque la toile au pied de laquelle elle agonise. Son parcours dans la diégèse décrit donc symboliquement une figure cyclique, ce qui contribue à la dimension mythique du roman.

Remarquons que lorsque le narrateur évoque le moment de l'enfance de la protagoniste où elle a assisté à la réalisation du tableau, il parle de « una escena familiar llunyana »⁶⁵⁵, ce qui situe parfaitement le personnage de Carlota dans

⁶⁵² Nous renvoyons ici au chapitre I.1.1.1. de la présente partie de notre thèse.

⁶⁵³ Cf. Chapitre I.1.1.1..

⁶⁵⁴ Cf. Chapitre I.1.1.1..

⁶⁵⁵ *CDS*, p. 341.

une idylle familiale⁶⁵⁶, laquelle se centre d'ailleurs tout au long du roman sur un espace familial précis, un salon (« el Saló de les Verges Màrtirs »), où se trouve le portrait, et situé dans la maison familiale, « el Casal dels Torres ».

C'est également dans le chronotope idyllique de la famille que s'inscrit Dalmau Campells, le protagoniste de *GDE*. Dans le chapitre 5 de la première partie du roman, le narrateur privilégie la description d'une composante importante de cet espace-temps idyllique : la maison familiale avec ses différents recoins (« el celler, les golfes, el solanar, la cuina »). Celle-ci, située à Mequinensa où Dalmau a passé son enfance et où il revient pendant les vacances scolaires, est décrite comme un espace matriciel :

Faltava poc per a les vacances de Nadal, aviat veuria la vila, la família, i podria recórrer pam a pam la casa, acompanyat de la Lira. Era el primer que feia, i la gosseta, boja d'alegria de reveure un amo que l'abandonava incomprensiblement durant llargues temporades, era l'únic testimoni del ritual, de la retrobada íntima amb aquella segona matriu, encastada en el ventre de la vila. (*GDE*, pp.52-53)

Le symbolisme de la matrice qui définit à la fois la maison d'enfance et la ville où elle se trouve (« el ventre de la vila ») renvoie à l'image de l'harmonie parfaite entre l'enfant et sa mère, à un temps primordial, celui du bonheur d'avant la naissance. La maison natale fait partie des lieux idylliques qu'énumère Bakhtine, au même titre que les paysages du lieu d'origine auxquels appartient le fleuve que le protagoniste se remémore avec émotion :

A la sala, la claror exterior endolcia la severitat del mobiliari. Els balcons donaven a la Fonda del Vell Senglar, situada davant per davant del casal; s'hi albirava també un dels molls del port fluvial, i ell s'embadalia amb el tràfic de llaüts i navegants. (*GDE*, p.58)

⁶⁵⁶ Nous renvoyons ici aux diverses considérations énoncées par Bakhtine sur l'idylle dans le chapitre « Le chronotope du roman-idylle » in BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman. Op. cit.*, pp.367-383.

Le lien qui unit Dalmau à sa ville natale est décrit comme viscéral (« s'hi sentia lligat de nou per un cordó umbilical invisible »⁶⁵⁷); cette image du cordon ombilical renvoie au symbole de la matrice, cet espace-temps idyllique.

Nous devons observer que, lorsqu'il se trouve à Torrelloba, ville traversée par l'Èbre, Dalmau Campells n'identifie pas ce dernier comme étant son fleuve. Par contre, il le reconnaît à partir du moment où il retourne à Mequinensa :

A Mequinensa retrobava el seu riu, amb veles de llauts i premonicions de mar. (GDE, p.211)

La description d'espaces ruraux comme « el Pla de la Dama », propriété familiale où Dalmau et les siens passaient une bonne partie de l'été, située au bord du Sègre⁶⁵⁸, connote également l'idylle.

C'est grâce aux souvenirs que le protagoniste revisite cet espace-temps de son enfance avec les mêmes sentiments. La « fonda del Vell Senglar », par exemple, lui semblait un monde auréolé de mystère :

La fonda era un món màgic. De criatura, solia espiar-ne els hostes des dels balcons: viatjants de comerç amb enormes mostraris, recaptadors de contribucions, fotògrafs ambulants, firaires, farandulers que feien comèdies a la plaça d'Armes o en algun dels dos locals d'espectacles de la vila, i no li calia més que veure al carrer la desfilada gemegosa de galtes embotornades camí del Vell Senglar per endevinar-hi la presència del dentista lleidatà que anava regularment a la vila. (GDE, p.58)

Le grenier était son endroit préféré⁶⁵⁹ ; il y associe une série d'odeurs de l'enfance : celle des fruits que l'on y conservait, celle de la fumée des cheminées, mais c'était aussi le lieu qui conservait son secret : il y avait caché deux photographies de son père, dont la disparition pendant la Guerre Civile était

⁶⁵⁷ GDE, p.68.

⁶⁵⁸ Cf. GDE, pp.55-56.

⁶⁵⁹ Cf. GDE, pp.64-65.

enveloppée de mystères, de nombreuses questions restant sans réponse. Ainsi, l'espace représenté par le grenier (« les golfes ») de la maison natale est lié au désir du protagoniste de retrouver ses origines, de savoir qui était réellement son père (« ¿Qui era realment el pare? »⁶⁶⁰).

Cet espace-temps idyllique qui est celui des origines familiales se trouve sublimé sous la plume de Moncada grâce à la dimension mythique qu'il lui confère. En effet, dans une scène quasi-fantastique, au moment où Dalmau, victime d'un crime policier, agonise, le temps idyllique rejoint le présent du personnage à l'heure de la mort. Il se remémore l'espace de sa terre natale, de sa maison familiale. Couleurs, bruits, odeurs, voix se mélangent dans cette réminiscence ultime du passé de son enfance :

Els crits desesperats es perdien entre les estàtues, retallades sobre el preludi d'ocàs que tintava de malva el cel de Torrelloba. Després la galeria començà a descolorir-se, com si la deixatés una ventada gris: les siluetes de les figures -el déu Esculapi, el centaure, la Dama de la Pluja s'esfumaven...

De cop i volta, el color va tornar però ell ja no es trobava a la galeria de les estàtues sinó a la vila, en un balcó del casal. El terrabastall, sord a la primeria com un tro llunyà, s'anà fent distint, es destrià en un retronny de ferradures a l'empedrat del carreró de Sant Francesc. L'egua travessava la porta cotxera, llançava un llarguíssim renill. «La Candela ha tornat, mare! -crijà, boig d'alegria-. Oncle Bernat, Simona, tia Basilissa, iaio, la Candela ha tornat!» L'amiga havia fugit del ganivet del matador, tornava a casa. S'avià per les escales, abraçà el cap de la bèstia (...) Van sortir del casal, l'egua galopà carreró avall. Creuaven antics estius, pluges, hiverns; escoltaven paraules i músiques perdudes; tornaven a les velles fotografies de l'àlbum; travessaven molls plens de navegants. Del fons tèrbol de l'Ebre, emergien llauts de naufragis oblidats. Desfilaven davant seu matins de pesca, esquitxos d'aigües virolades. Al costat de la Candela, es succeïen gossos i memòria de gossos. Recordava escales, llengües, llàgrimes, silencis. Tenia besllums d'arquitectures, memòria d'olors (...) La Candela el portava per les mines, entre muntanyes de lignit. La Consol agitava lentament un mocador al solanar del mas del Pla de la Dama. De sobte veié el pare: pujava pel camí de sirga, vora l'Ebre ple de negres naus i de veles blanques...

⁶⁶⁰ GDE, p.67.

Quan van estirar sobre el marbre el cos nu, ert i exsangüe, el paisatge de l'Ebre ja li havia desaparegut dels ulls: les ninetes vidrioses solament reflectien el sol fals del focus elèctric que il·luminava la taula on el metge forense anava a practicar-li l'autòpsia. (pp.378-380)

La mémoire abolit ici le temps linéaire et incarne un temps réversible. Le présent rejoint le passé. Comme l'a écrit Carme Alcover, « la unidad de tiempo acerca y une la cuna y la tumba, la niñez y la vejez »⁶⁶¹. Le parcours de ce personnage décrit donc symboliquement une figure cyclique au sein de la diégèse. C'est une fois de plus un espace-temps mythique qui se profile, d'autant plus que le roman *GDE* possède une structure répétitive. L'histoire de la famille de Dalmau est marquée par une tragique coïncidence : le parallélisme entre la mort du père et celle du fils qui meurent tous deux poignardés et trahis par une personne proche, alors qu'ils sont innocents. Ils périssent dans des conditions similaires à vingt ans d'écart et dans un lieu différent : Mequinensa pour le père et Torrelloba pour le fils, mais devant un même témoin : la statue d'une déesse romaine « la Dama de la Pluja », découverte dans la propriété familiale du Pla de la Dama à Mequinensa, qui fut offerte au musée des Beaux Arts de Torrelloba et fut installée dans une galerie de sculptures qui donne son nom au livre. Les deux décès ont lieu dans un contexte de guerre et d'affaires de famille. L'histoire de la famille Campells i Vallmajor se répète donc avec la disparition de Dalmau. Cette structure répétitive contribue à la mythification de l'espace-temps constitué par la Mequinensa littéraire.

⁶⁶¹ ALCOVER I PINOS, Carmen. « El idilio y la ciudad provinciana en *La galeria de les estàtues* de Jesús Moncada », *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* (Sp), 2000, n° 91-92, p.59.

À la lumière de l'analyse de la signification que prend la Mequinensa fluviale fictive pour les personnages de Carlota de Torres et de Dalmau Campells, nous pouvons conclure que le retour à la Mequinensa du passé par la voie de l'anamnèse dessine à la fois un chronotope idyllique et un espace-temps mythique, lequel naît de la configuration cyclique du parcours des protagonistes au sein de la fiction moncadienne.

IV.2. TORRELLOBA OU LA VILLE DE PROVINCE

À l'opposé du chronotope idyllique représenté par la Mequinensa fluviale, se situe l'autre espace romanesque qui occupe une part importante dans l'œuvre de Moncada : la ville de Torrelloba dont le toponyme est inventé. Dans le roman *GDE*, l'action se déroule dans deux espaces : Mequinensa et Torrelloba où le personnage principal, Dalmau Campells de Vallmajor, étudie aux côtés de son cousin Ferran.

Selon H. Moret, tout semble indiquer que Moncada s'est inspiré de Saragosse pour décrire Torrelloba. Cependant, l'auteur ne souhaitait pas que l'on fît une identification exacte entre Torrelloba et la capitale de l'Aragon, puisque, dans le roman, il cite à deux reprises⁶⁶² le nom de cette ville avec laquelle il compare précisément Torrelloba. L'écrivain a déclaré qu'il n'avait pas voulu

⁶⁶² Cf. *GDE*, p.125 et p.274.

faire le portrait d'une ville précise, mais situer l'action dans une capitale de province des années cinquante⁶⁶³ en Espagne :

Quiero situar la trama en una capital de provincia que tenga todos los ingredientes básicos : obispo, policía, autoridades militares, centros de estudios superiores, comercio, prostíbulos, un tren y una sociedad con ganas de aparentar. Evidentemente me he inspirado en detalles conocidos de diversas ciudades (...)⁶⁶⁴.

D'ailleurs, certains critiques⁶⁶⁵ ont vu dans cette ville fictive de Torrelloba non seulement une ressemblance avec Saragosse, traversée elle aussi par l'Èbre, mais également le portrait fidèle de toute autre grande ville espagnole de l'époque. Comme l'a écrit Xavier Moret, il s'agit d'un monde fermé, « un món d'anys cinquanta, de pel·lícula en blanc i negre, on abunden els frares i els militars i on el passat té un pes important (...) »⁶⁶⁶.

Le choix des noms de lieux qui dessinent le cadre de Torrelloba correspond à une volonté de l'auteur de recréer l'ambiance qui régnait dans les années du franquisme de l'après-guerre dans les villes espagnoles. Ainsi, Mercè Biosca a remarqué à propos de la toponymie urbaine de *La galeria de les estàtues* :

(...) S'ha decantat per noms de caire religiós i polític a l'hora de dibuixar el marc torrellobí : carrer dels Frares, carrer de la Concepció, plaça dels Màrtirs, plaça dels Apòstols, passeig del Generalíssim, plaça del Cabdill... Noms que són adients a una vila que ens ha estat presentada a la primera ratlla del llibre com « l'inclita, catòlica i gairebé immortal ciutat de Torrelloba »⁶⁶⁷.

⁶⁶³ Cf. Annexe 1, p.489.

⁶⁶⁴ RIBAS, A.. « Torrelloba no es Zaragoza », *El Periódico* (Sp), 1992, n° du 19 février, Cultura p.IV.

⁶⁶⁵ Cf. CASTANYNS, Oriol. « El regreso del autor de *Camí de sirga* : peldaños que llevan a lo más alto », *El Periódico* (Sp), 1992, n° du 4 mars.

⁶⁶⁶ MORET, Xavier. « Entrevista a Jesús Moncada : 'Sóc un narrador d'històries' », *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.2.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.77.

Torrelloba se construit donc selon le schéma d'une ville de province catholique de l'époque franquiste. Le narrateur utilise d'ailleurs l'adjectif « provinciana »⁶⁶⁸ pour la qualifier. Bakhtine définit ce chronotope particulier de la façon suivante :

Une telle ville est le lieu du temps cyclique de la vie quotidienne. Il ne s'y passe aucun événement, rien que la répétition de « l'ordinaire ». Le temps y est privé de son cours historique progressif. (...) De jour en jour se répètent les mêmes actes habituels, les mêmes sujets de conversation, les mêmes mots... (...) Le temps y est dénué d'événements et semble presque arrêté. (...) C'est un temps épais, visqueux, qui rampe dans l'espace ; c'est pourquoi il ne peut devenir le temps principal du roman. Le romancier peut y avoir recours comme à un temps accessoire. (...) Souvent il sert de fond contrastant aux séries temporelles énergiques et événementielles⁶⁶⁹.

La Torrelloba de Moncada correspond tout à fait à ce modèle. En effet, si, comme nous l'avons dit, la Mequinensa fluviale représente un chronotope idyllique, Torrelloba, quant à elle, semble, au contraire, détruire l'idylle : elle a séparé brutalement le protagoniste de sa terre natale, lorsqu'il a été obligé de s'y rendre pour poursuivre ses études :

El col·legi, Torrelloba, l'havien separat brutalment de la vila i de la terra, i només al final de cada retrobament amb el casal, des de les baranes de fusta del solanar, s'hi sentia lligat de nou per un cordó umbilical invisible. (*GDE*, p.68)

(...) tant si l'estada a la vila era curta com si s'allargava durant els mesos d'estiu, tornava a Torrelloba amb una sensació de desarrelament. (*GDE*, p.212)

Dans cette ville de province, le temps s'écoule dans un climat d'impassibilité, comme si le seul objectif était d'y consumer les heures. Le temps semble y être arrêté. Le conflit africain ne semble même pas altérer la routine :

⁶⁶⁸ Cf. *GDE*, p.20.

⁶⁶⁹ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman. Op. cit.*, pp.388-389.

No aconseguia encaixar l'estremidora notícia en el teixim d'un dia aparentment anodí en què l'objectiu primordial de Torrelloba semblava el de sempre: consumir les hores, arribar al capvespre, endinsar-se en el silenci de la nit i nuar-la, a trenc d'alba, amb una jornada similar a l'anterior. El Dalmau escrutava en va les fesomies dels vianants, buscant-hi l'ombra de la paraula: ni el botiguer que emparellava caixes de verdura a banda i banda de la porta de la tenda, ni el carter aclaparat per una voluminosa cartera atapeïda de correu, ni el capellà boterut a punt d'entaular-se per esmorzar darrere el finestral d'un cafè, ni el grup d'obriers xumant aiguardenent en un quiosc de begudes, ni el saltataulells que escombrava la vorera d'un magatzem de teixits, pareixien afectats per aquell mot de només dues síl·labes, guerra, que contenia la gamma completa de l'horror. (*GDE*, p.120)

Alors que, comme nous le montre le passage cité, Torrelloba représente l'exemple de la ville de province où il ne se passe jamais rien et où les événements se répètent – ce qui donne l'impression d'un temps arrêté –, à Mequinensa, le temps suit son cours : la ville et le fleuve subissent des changements et incarnent, par conséquent, un temps dynamique, ainsi que le montre l'extrait suivant :

A Mequinensa retrobava el seu riu, amb veles de llauts i premonicions de mar. Ara bé, l'Ebre canviava, com la vila. Durant el curs, les imatges d'aquell món llunyà s'immobilitzaven en el record; quan hi tornava, li calia replantejar-se moltes coses, lligar el fil dels records a la nova realitat. La vida no s'hi detenia mentre ell era fora, i havia de situar-se de nou dins el laberint: anusar fils trencats, fer-se a les absències, sobretot als buits deixats per la mort, que tan sols aleshores, sense el pietós ablaniment de la llunyania, adquirien sentit de pèrdua irrevocable. (*GDE*, p.211)

Dans le roman *GDE*, c'est donc en opposition avec la Mequinensa fluviale que Torrelloba se construit. L'immobilisme de la ville de province renvoie, dans le contexte historique particulier de l'œuvre, à celui d'un régime qui se donne une façade de progrès, mais qui est, de fait, conservateur ; l'attitude de l'Église ou celle de l'armée n'ont pas évolué avec le temps. Ce conservatisme se double d'une image de perfection : la société de Torrelloba est officiellement parfaite et n'a jamais connu d'événements désastreux, d'où la nécessité d'occulter notamment les crimes :

El Gomis era periodista, feia les cròniques judicials i les de successos. És a dir, treballava sobre el no-res, gairebé sempre li tocava empassar-se el que escrivia perquè, oficialment, el país era una bassa d'oli. No hi havia violacions ni suïcidis; els robatoris, les estafes, no existien; amb prou feines s'hi cometien assassinats. La dictadura només deixava arribar algun esquix del món del delictes a la llum pública: fets atribuïbles a ulls clucs a la bogeria o, amb més freqüència, a les inconfessables maquinacions polítiques de forces tenebroses, ordides sempre a l'estranger, a l'empara de sinistres i poderoses conxorxes internacionals. En poques paraules -pensava sovint l'inspector Melquíades-, la seva ciutat, la Torrelloba del crim, no existia; (...) els cronistes dels diaris, encotillats fins a l'asfíxia per la censura, es limitaven a fer volar coloms. (*GDE*, pp.33-34)

Officiellement, c'est une ville où il ne se passe rien d'anormal ; c'est d'ailleurs la censure qui fixe les normes en matière d'information :

[El Gomis] ironitzava sobre els rigors de la censura: es creia saber que la norma era de no deixar publicar als diaris més d'un assassinat cada mes, el màxim que podia segregar teòricament una societat gairebé perfecta com l'Espanya del general. (*GDE*, pp.34-35)

L'immobilisme de l'époque représenté par cette ville de province Torrelloba où rien n'évolue, trouve son expression métonymique dans le titre du roman : *La galeria de les estàtues*. En effet, il s'agit du nom d'une salle du Musée des Beaux Arts de Torrelloba (« el Museu de Belles Arts ») qui est présenté comme un musée sans vie, ne recevant pas de visiteurs : « el museu sencer era l'espectre d'un museu »⁶⁷⁰; en outre, les statues symbolisent un temps figé et la conservation du passé. Torrelloba serait une sorte de galerie de statues, attachée à conserver l'image d'une société parfaite, vouée à l'inertie. Paradoxalement, c'est en ce lieu où rien ne se passe habituellement que culmine l'action avec le meurtre du personnage principal Dalmau, fait divers dont la ville ne sera jamais informée⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ *GDE*, p.375.

⁶⁷¹ Cf. *GDE*, p.430.

Une lecture idéologique de cet espace s'impose ici : la caractérisation de cette ville de province fictive, Torrelloba, renvoie le lecteur au conservatisme de la société espagnole du franquisme, toute entière visée à travers la description de Torrelloba qui contribue, par conséquent, à la satire de la dictature que l'écrivain a dessinée dans ce roman. Tout en analysant les caractéristiques de cette ville de province, nous avons, en effet, mis en évidence quelques aspects du régime qui, se souciant de la perfection de son image, occulte des informations à la population, institutionnalisant ainsi le mensonge.

L'étude des lieux de la fiction nous a conduite à plusieurs reprises à percevoir la dimension mythique conférée à la Mequinensa fictive, aspect que nous analyserons de façon plus détaillée dans la troisième partie de notre thèse. Cette ville créée par Moncada se configure comme le lieu du sens de son œuvre toute entière qu'elle incarne. Cela correspond à la fonction du chronotope selon Bakhtine :

Le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman - généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope...⁶⁷²

En effet, dans la fiction moncadienne, la navigation comme métaphore du destin collectif prend un sens nouveau, puisque « la sirga » permet de remonter le cours de l'Èbre : le fleuve devient la métaphore d'un temps réversible qui ramène

⁶⁷² BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. *Op. cit.*, p.391.

la communauté des habitants de Mequinensa à une époque antérieure au désastre provoqué par l'édification des barrages, c'est-à-dire à la Mequinensa de la navigation fluviale, qui se dessine dans la fiction comme un chronotope idyllique.

Dans l'analyse de l'espace, nous avons pu déceler des implications idéologiques qui opposent à la conservation d'une identité particulière d'un lieu déterminé le choix du progrès technologique qui se fait au détriment d'une collectivité. Cependant, le message reste ambigu : une perspective de futur se profile, en effet, pour les habitants de Mequinensa, ce qui nous conduit à pointer le paradoxe présent à la fin du roman *CDS*, sur lequel nous reviendrons⁶⁷³.

Au début de notre réflexion, nous nous sommes demandée dans quelle mesure l'œuvre de Moncada peut être perçue comme autobiographique. L'analyse de l'univers fictionnel moncadien nous montre que ce n'est pas une autobiographie au sens strict. Cependant, l'écriture de soi sous-tend la fiction à divers niveaux, comme nous avons pu le constater. Le choix notamment de Mequinensa, la ville natale de l'écrivain, comme référent spatial prédominant, témoigne du fait que la fiction reste profondément ancrée dans l'expérience de l'écrivain. Les nombreux liens entre le monde fictionnel et l'itinéraire de Jesús Moncada que nous avons mis en évidence, confirment le fait que nous nous trouvons face à un texte qui essaie de retrouver par le biais de la littérature un

⁶⁷³ Cf. Chapitre III de la troisième partie de notre travail.

temps et un monde perdus, qui n'est autre que le reflet imaginaire de l'univers de l'écrivain, la Mequinensa de son enfance. Toutefois, l'œuvre trouve son originalité dans le fait que la narration de soi va au-delà de la simple identification de l'auteur avec tel ou tel personnage, et s'oriente vers l'écriture d'une identité collective, ainsi que nous le confirmera l'analyse du discours de la mémoire.

Étant donné l'importance du rôle joué par la mémoire dans l'invention du monde fictionnel moncadien, il nous a semblé indispensable d'observer comment s'opère la mise en récit de la mémoire, tant individuelle que collective, puisque c'est à travers les souvenirs de quelques personnages individualisés que se dessine l'histoire de la collectivité de la Mequinensa fictive. C'est pourquoi nous nous intéresserons d'abord à la place qu'occupe l'activité mémorielle dans la mise en forme de la fiction, avant d'envisager l'étude du discours de la mémoire collective, qui oscille entre réel et irréel, dans la construction du mythe de Mequinensa.

TROISIÈME PARTIE :

MÉMOIRE ET MISE EN RÉCIT

Tous les récits de fiction de Moncada thématissent à divers degrés la mémoire, en particulier les processus mis en jeu dans la remémoration individuelle, mais également le discours de la mémoire collective.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons pu remarquer que l'anamnèse, en tant que quête du souvenir, effort de rappel, dessine un temps circulaire au sein de la fiction, et que la mémoire se configure comme un vecteur spatio-temporel dans l'univers moncadien. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire d'analyser les liens entre mémoire et mise en récit, d'autant plus que la mémoire et l'oubli constituent, d'après Paul Ricœur, des « niveaux médians entre temps et récit »⁶⁷⁴.

Fruit d'une mémoire plurielle à la fois autobiographique, historique et collective, l'œuvre de Jesús Moncada se présente comme une mosaïque de voix produisant une multitude de récits qui ne respectent pas la chronologie du temps objectif ; elle convoque des procédés divers d'écriture afin de mimer les processus de l'activité mémorielle. De plus, tout en fictionalisant la voix

⁶⁷⁴ RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Editions du Seuil, 2000, p.I de l'Avertissement. P. Ricœur entend ici récit au sens d'« opération narrative ».

populaire, elle s'interroge sur le fonctionnement incertain de la mémoire collective et sur la fiabilité de son discours dont les productions se situent entre réel et irréel, contribuant ainsi à la dimension mythique de l'œuvre. La construction du mythe de Mequinensa constitue donc une analyse incontournable que nous mènerons avant d'envisager l'œuvre de notre écrivain comme la recreation de la mémoire d'une identité particulière qui, selon nous, représente l'enjeu majeur de l'univers fictionnel moncadien.

CHAPITRE PREMIER :

TEMPS ET MEMOIRE

I.1. DES RÉCITS ANACHRONIQUES

Les récits de Moncada, nous l'avons remarqué précédemment, ne suivent pas la linéarité du temps historique dans lequel ils s'inscrivent, et l'on peut les qualifier essentiellement d'anachroniques selon la terminologie genettienne⁶⁷⁵. Ainsi, notre écrivain utilise « l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire »⁶⁷⁶ qu'est l'anachronie qui se définit comme une discordance entre l'ordre temporel du récit et l'ordre de succession des événements dans l'histoire.

Dans l'œuvre moncadienne, c'est essentiellement à partir d'analepses⁶⁷⁷ que se construit la narration présentée comme rétrospective. En effet, le processus de la remémoration détermine la structure narrative de bon nombre de contes, mais surtout celle des romans.

Dans *CDS*, le rôle du souvenir-reconstruction est essentiel ; il est lié à la nostalgie que ressentent les personnages face à la disparition annoncée de leur ville. La diégèse oscille entre deux niveaux temporels qui s'entremêlent : le présent de la démolition des maisons et le flux de souvenirs qui récupèrent le

⁶⁷⁵ Cf. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972, pp.77-121.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.80.

⁶⁷⁷ Selon G. Genette, l'analepse correspond à « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Cf. *Ibid.*, p.83).

passé. Ce jeu d'aller-retour est constant et l'analepse a précisément pour fonction d'établir une continuité entre présent et passé. La technique du *flash-back* est utilisée avec habileté et variété ; en effet, les éléments qui déclenchent la réminiscence sont de nature diverse, tantôt visuels, tantôt sonores. La mémoire s'active surtout à partir de la démolition, comme si le souvenir avait besoin du vide de l'absence pour se reconstruire. C'est ainsi que le vieux navigateur Nelson observe que :

(...) la intensitat insòlita de les recordances potser es devia al sotrac que la destrucció de la casa de Llorenç de Veriu a la Baixada de la Ferradura - de la qual tot just el personal començava a tenir consciència - provocava en la memòria de la vila. Potser els carrers, les places, les cases, els dos rius, amollaven desesperadament els records perquè algú els recollís abans de la demolició i de l'escampadissa ineludible. (CDS, p.36)

L'écrivain a justifié à plusieurs reprises le choix de cette technique de la remémoration qui naît du présent de la destruction, comme le montrent les citations suivantes :

- A mi m'interessava expressar a *Camí de sirga* la simultaneïtat de les destruccions amb el record de la gent que les pateix i per solucionar això l'única tècnica que em va semblar possible, la que se'm va imposar, va ser la que té el llibre, el joc de la memòria lligat amb el moment de la destrucció⁶⁷⁸.

- Em va semblar que era la manera que em permetia reunir les vivències dels personatges en èpoques diferents. Encara que sembli una estructura complexa, en realitat és molt simple: el que passa és que, tot i sent-ho, permet una gran complexitat a l'hora de treballar-la. (...) Calia treballar tant el passat com el present, i de vegades també hi ha al·lusions al futur, de manera que el lector sabés on es trobava⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ PAIROLI, Miquel. « El mite del Ebre », *Punt Diari* (Sp), 1989, n° du 26 novembre, p.17.

⁶⁷⁹ RIPOLL, Josep M.. « Del temps i el riu. Entrevista amb l'autor de *Camí de sirga* », *Lletra de canvi* (Sp), 1988, n°8, p.39.

L'auteur explique l'utilisation de cette technique comme une nécessité pour raconter cette histoire :

Aquesta tècnica, l'exigia la mateixa història. Quan cau una casa, cal evocar les persones que hi van viure⁶⁸⁰.

Le roman qui s'articule à partir de nombreux *flash-back* recherche la complicité du lecteur qui doit être actif et recomposer le puzzle proposé par le narrateur. En outre, cette structure anachronique de *CDS* est éclatée sur plusieurs chapitres, formant une mosaïque de souvenirs que le critique Isidor Cònsul a définie comme suit :

Així creix i avança, magnífica, la novel·la, al galop de la memòria i de bracet amb velles històries i personatges que surten de l'ànima de les cases abans que no comenci la malesa de l'enderroc. Els records, fantasmes entranyables dels uns i dels altres, senyoregen les pàgines de la novel·la, s'entretreixen i es barregen per arrodonir un mosaic esplèndid, un retaule enèrgic i viu d'aquest món condemnat a la desaparició⁶⁸¹.

Parfois même, le récit s'élabore sur le souvenir de souvenirs d'histoires entendues et reprises, dont l'évocation met en doute la fiabilité de la mémoire, comme nous aurons l'occasion de le commenter dans le chapitre suivant⁶⁸².

Le choix de cette technique de la mosaïque trouve son écho dans l'image récurrente du « trencaclosques », c'est-à-dire du puzzle, que l'on rencontre dans les trois romans⁶⁸³; c'est un élément autoréflexif du texte moncadien qui renvoie au fonctionnement de la mémoire et parallèlement à la structure de la fiction elle-même. Tout comme les personnages qui font un effort de remémoration pour

⁶⁸⁰ DELCLOS, Tomàs. « Tres escriptors, tres escriptures », *El País* (Sp), 1988, n° du 7 avril, Quadern p.2.

⁶⁸¹ CÒNSUL, Isidor. « *Camí de sirga*, una novel·la esplèndida », *Avui* (Sp), 1988, n° du 17 avril, Cultura p.51.

⁶⁸² Cf. Chapitre II.3. de cette partie de notre travail.

⁶⁸³ Cf. notamment *CDS*, pp.62, 257 ; *GDE*, pp.124, 252, 381 ; *EM*, p.164.

faire resurgir le passé, le lecteur doit garder en mémoire les différentes occurrences et se remémorer les divers indices laissés par le texte afin de mettre bout à bout les fragments de récits et leur donner une cohérence, un sens. Il doit assembler les divers éléments du puzzle pour reconstruire l'histoire dans sa totalité, en mettant en relation divers chapitres des romans.

Dans *GDE*, par exemple, le protagoniste Dalmau essaie de reconstituer le passé de son père Alexandre, disparu pendant la guerre et qu'il n'a pas connu ; pour cela, il essaie de se remémorer tous les éléments de la vie de cet homme qu'il a pu entendre pendant son enfance. La disparition de ce personnage est une véritable énigme pour sa famille, ainsi que pour le lecteur, qui, comme Dalmau, doit mettre en mémoire les détails accumulés par le récit afin d'établir les liens qui lui permettront, à partir des souvenirs divers, de recomposer l'histoire de ce républicain jusqu'à sa mort. Quant aux événements tragiques du mois d'août 1877 racontés par *EM*, ils se bousculent dans la mémoire des personnages féminins notamment, et le récit proprement dit de l'attaque du percepteur par les brigands et ses conséquences immédiates ne s'élabore qu'à partir de leurs souvenirs et ce, de façon fragmentaire. Ce roman joue donc aussi sur l'accumulation et la récurrence d'éléments que le lecteur doit garder en mémoire afin de leur donner sens une fois connectés entre eux.

Nous pouvons donc affirmer que dans l'œuvre moncadienne, « c'est l'écriture elle-même qui devient mémoire, se met en mémoire dans la récurrence

de certains constituants du roman et leur variation tout au long du texte »⁶⁸⁴, en reprenant ce qu'a écrit Geneviève Champeau à propos du roman de la mémoire.

Mimer les processus de remémoration, par lesquels le passé est ramené au présent de la conscience et/ ou de la parole, repose sur une diversité de stratégies textuelles qui permettent de faire fusionner les deux niveaux temporels.

I.2. LES DÉCLENCHEURS DU SOUVENIR

Les souvenirs des personnages ne sont pas toujours l'objet d'une anamnèse, c'est-à-dire d'une évocation dynamique du passé, d'une recherche active, mais ils se présentent souvent comme des pensées involontaires qui résultent du mécanisme de l'association qui fait naître la réminiscence. Chez Moncada, le plus souvent, ce sont des bruits ou la vue de certains objets qui déclenchent la remémoration d'événements liés à la vie passée des personnages.

Citons d'abord les éléments sonores, comme la sirène de Mequinensa qui, lorsqu'elle retentit, éveille chez Carlota de Torres un souvenir particulier : son retour à la ville avec sa famille à la fin de la guerre, en 1939 :

En la memòria de la senyora, insensible al presentiment de la minyona sobre l'aturada definitiva del rellotge, la sirena anava lligada al dia de la tornada dels Torres a la vila després de la guerra civil. Aquell record va desplaçar una estona les evocacions despertades per l'aniversari funeral del pare. (CDS, pp.204-205)

À partir de là, commence une longue analepse qui situe le récit en 1939 et se prolonge sur plusieurs pages, et continue même au chapitre suivant. Nous

⁶⁸⁴ CHAMPEAU, Geneviève. « La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé », *Actes du colloque Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*.

avons relevé un autre exemple de cette activation de la mémoire par un bruit dans le roman *GDE* où le ronronnement d'un chaton conduit Agnès de Vallmajor à se remémorer le jour de 1938, où son époux, Alexandre Campells, qui se battait aux côtés des Républicains, vint lui rendre visite en cachette à Mequinensa – la ville se trouvait alors aux mains des nationalistes – ; ce fut la dernière fois qu'elle le vit :

Tancà els ulls. El gatet, sonós, es cargolà ; el ronc monòton del felí va ajudar-la a perdre's en el record d'aquell dia de març del 1938. (*GDE*, pp.251-252)

Cependant, nous avons constaté que dans l'ensemble de l'œuvre, les catalyseurs du souvenir qui prédominent sont surtout des éléments visuels tels que l'automobile Ford⁶⁸⁵, le cercueil rempli d'oignons⁶⁸⁶ ou le canon Mortífer⁶⁸⁷ dans le roman *CDS*, et parfois des objets qui ont une valeur artistique, comme les fresques murales⁶⁸⁸, ou le portrait représentant Jaume de Torres dont la contemplation, à divers moments de la diégèse, fait naître chez sa fille, Carlota de Torres, des souvenirs liés à la réalisation du tableau par le peintre Aleix de Segarra. À plusieurs occasions, l'observation de cette toile favorise la réminiscence, et permet parallèlement au lecteur de reconstruire le passé de cette femme. C'est le cas notamment lorsque le dépoussiérage du portrait fait naître le souvenir du jour où quelqu'un voulut tirer sur son père et la balle ne fit que traverser et trouser la toile avant de s'incruster dans le plafond :

Bordeaux : Maison des Pays Ibériques, Université de Bordeaux III, p.104.

⁶⁸⁵ Cf. *CDS*, pp.102-123.

⁶⁸⁶ Cf. *CDS*, pp.96-99.

⁶⁸⁷ Cf. *CDS*, pp.91-95.

⁶⁸⁸ Cf. Chapitre I.1. de la deuxième partie de notre travail.

La Sofia va torçar amb el drap el coll del senyor Jaume, immòbil en la seva precària eternitat pintada, i va esllissar-l'hi a continuació per la pitrera. La senyora, inquieta, es va remoure a la butaca. El drap descobrí sota la capa de pols un bocí d'armilla d'un color a joc amb el del vestit; aparegueren també unes anelles de la cadena de plata del rellotge... Aleshores, del fons del temps, com una ventada imparabile, retornà l'escena, el segon dels incidents que marcaren la realització del quadre: el pare, satisfet de l'avarada del Carlota, gairebé oblidat el naufragi del Ràpid, havia decidit la represa de la pintura, ajornada pels trasbalsos. Era una de les darreres sessions. El pare, més ufanós que mai, anunciava a l'Aleix importants projectes dels Torres i Camps; la mare acabava d'ordenar a la Camil·la que portés el berenar; l'àvia feia ganxet i l'avi, com sempre, dormia en un cantó del sofà. El pintor mirava l'obra gairebé enllestida, hi afegia els darrers tocs d'efecte. Havia accentuat la llum a les fulles del ficus de la dreta de la figura i es disposava a realçar les lluentors de la cadena del rellotge: amb la punta del pinzell agafà una mica de groc i l'acostà delicadament a la tela...

En la memòria de la jove senyoreta de Torres, la pinzellada de groc havia de quedar lligada per sempre a la trencadissa dels vidres del finestral del balcó i a l'estampit esfereïdor d'una escopetada. (CDS, p.31)

Cette analepse, qui commence à la fin du chapitre II de la première partie, est interrompue par le chapitre III qui correspond à une scène appartenant au temps de la démolition, et se déroule parallèlement au nettoyage du tableau de Jaume de Torres ; il s'agit de l'évocation par le cafetier Estanislau Corbera de l'anniversaire d'Arquimedes Quintana, détail qui ouvre une nouvelle analepse, celle qui relate les péripéties de ce personnage pendant la Bataille de Tétouan, sur laquelle nous nous attarderons. L'analepse concernant l'histoire du portrait du père de Carlota ne se renoue qu'à la page 46, c'est-à-dire au début du chapitre IV :

(...) la senyora Carlota de Torres recordava l'espetec de l'escopetada i la confusió de no dir que provocà en el saló, aquell dia tan llunyà evocat per la neteja del quadre: la Verònica llançà un xisclé més aterridor que el tret mentre la safata amb la xicra de xocolata del berenar se li esmunyia de les mans; el senyor Jaume caigué de la butaca agafant-se la cara ensangonada; un flascó de trementina va esmicolar-se contra el mosaic on l'essèncla es barrejà amb la sang i la xocolata; la paleta, llançada enlaire per l'Aleix de Segarra de resultes de l'ensurt, va aterrar a la pitrera de l'àvia. Indiferent als trasbalsos del món, l'avi va continuar plàcidament la migdiada en un cantó del sofà.

Quan la Camil·la aconseguí vèncer l'esglai de la primeria i assossegar tothom, l'Aleix comprovà que el trauc del senyor Jaume (...) no passava d'un esgall a la galta, més espectacular que greu, produït per un tros del vidre de la balconada trencat per la bala, i que el carmí de la brusa de l'àvia no procedia de cap ferida sinó de la paleta del pintor. El projectil s'havia clavat en una motllura del sostre, després de foradar el retrat del senyor Jaume de Torres justament al mig del front, amb una precisió escruixidora. (CDS, pp.46-47)

Nous avons là un exemple de la technique narrative utilisée qui, non seulement juxtapose des souvenirs de personnages différents, mais peut aussi les interrompre pour les reprendre quelques pages plus tard, faisant croître ainsi l'attente et obligeant, comme nous l'avons dit, le lecteur à une reconstitution active de l'histoire.

À un autre moment, le même tableau est l'occasion pour Carlota de se remémorer la construction du *llaüt* portant son nom et sa mise à flots qui fut une grande fête :

El llaüt que surava en el riu del quadre era el Carlota. El pare n'havia apresat l'acabament a fi de suplir el Ràpid, perdut en el naufragi de la Lliberola. Els calafats pencaren de valent a les drassanes (...), on la duïen a veure el vaixell que, a la primeria, li semblava el costellam d'una bèstia enorme i esfereïdora. En visites successives observà com anava agafant forma, com l'equipaven amb els paraments, com l'Aleix de Segarra pintava el nom d'ella amb carmí a les galtes de proa... L'avarada de la nau era un dels records més nítids de la senyora. La festa havia resultat encisadora, magnífica. (CDS, pp.29-30)

Cette même mise à flots est évoquée plus loin au chapitre IV⁶⁸⁹, mais elle fait partie alors des souvenirs de Nelson liés à Arquimedes Quintana, et prend donc une autre signification. C'est un exemple parmi d'autres d'occurrences du roman qui permettent de reconstituer la mosaïque de la mémoire collective dont les souvenirs sont, pourrions-nous dire, entrelacés.

⁶⁸⁹ Cf. CDS, pp.43-44.

Parmi les éléments visuels rencontrés dans l'ensemble de l'œuvre qui activent la remémoration, les photographies jouent un rôle prédominant dans le second roman où les déclencheurs des souvenirs nous semblent être moins variés que dans le premier.

Les photographies que le personnage Agnès de Vallmajor regarde souvent afin de se souvenir de celui qu'elle aimait, lui permettent l'anamnèse. Curieusement, c'est l'absence de l'une d'elles – une de celles volées par son fils Dalmau – qui plonge plus particulièrement cette femme dans les années vécues auprès d'Alexandre Campells. Le souvenir de ce cliché évoque en premier lieu leur première étreinte qui est l'objet d'une analepse :

(...) li semblava veure'n traspar el moment indeleble de plenitud de la tarda d'estiu del 1935, poc abans de la boda. (*GDE*, p.84)

Cette photographie absente fait d'abord naître ce souvenir lié au moment précis qu'elle représente, puis à cette image particulière du passé viennent se substituer d'autres images de la vie du couple :

Al rectangle negre on havia la fotografia robada, apareixia una seqüència d'imatges fugisseres : la boda, el viatge de casats a Barcelona, el retorn a la vila, el plàcid final d'estiu, el trasllat a Vilacorba. La música de fons era el vent de l'altiplà, incessant, embogidor. Batien portes en el record ; s'hi obrien camins, i també ferides. (*GDE*, p.89)

L'analepse qui s'ouvre alors raconte l'installation des jeunes mariés dans le village où Alexandre exerçait comme maître d'école, et évoque les sentiments éprouvés alors par Agnès dans un lieu qui lui était étranger, et, en particulier, sa jalousie envers Laura, la jeune institutrice engagée, comme Alexandre, dans la défense des idées du Front Populaire.

C'est une autre photographie, celle de la statue de marbre découverte dans la propriété familiale, qui permet à Bernat, le frère d'Agnès, de revivre le jour où, en compagnie de Dalmau, il dégacha le torse de la déesse païenne qui avait donné son nom à l'endroit, « el Pla de la Dama » :

Mentre mirava la fotografia, va reviuire el dia de la troballa. (*GDE*, p.167)

La narration rétrospective qui s'ouvre alors permet au lecteur de comprendre le titre du roman, puisqu'il découvre que le buste a été déposé au musée de Torrelloba, dans une galerie aux côtés d'autres déesses romaines⁶⁹⁰. Mais ce n'est que lors du dénouement qu'il pourra connecter l'analepse avec le reste de l'histoire.

La photographie-souvenir représente la saisie d'un instant précis du passé, une image objective ; c'est pourquoi elle permet parfois au narrateur de pointer le fonctionnement incertain de la mémoire, comme c'est le cas dans le passage de *GDE* qui raconte le souvenir que Dalmau a gardé de sa rencontre avec son amie Consol :

La nit abans, en obrir el sobre, la foto el deixà estupefacte ; la Consol amb abric i bufanda, emmarcada per un paisatge hivernal, era ben diferent de la que recordava sota la llum de l'estiu. (*GDE*, p.210)

L'objectivité de l'analepse qui reconstitue dans les pages suivantes d'autres moments du passé de Dalmau liés à cette jeune femme, est donc d'emblée mise en doute par l'expression de la différence entre l'image de Consol figée par le cliché et celle qui appartient à la mémoire de Dalmau. Certes, la

⁶⁹⁰ Cf. *GDE*, p.171.

dissemblance du personnage est sans doute due au contexte de la prise de vue, l'hiver, alors que Dalmau se souvient d'une rencontre estivale. Cependant, le doute est jeté sur l'objectivité des souvenirs qui ne reflètent pas parfaitement la réalité du passé et peuvent varier, comme nous le montrerons lorsque nous nous intéresserons de plus près à la problématisation du discours de la mémoire⁶⁹¹.

Nous avons relevé dans *EM* d'autres types d'éléments visuels qui jouent le rôle de déclencheurs de souvenirs. C'est le cas des flammes du feu de la cheminée qui font naître chez Quima le souvenir de son retour à Mequinensa à bord d'un *llaüt* en août 1877 ; la mémoire fonctionne par association : la lueur des flammes rappelle la lumière vive de l'été et à cette réminiscence viennent s'ajouter d'autres sensations liées à ce moment particulier du passé :

Tanca els ulls per evitar la coïssor que li provoca el foc de la llar. No obstant això, les flames li claregen a través de les parpelles i la memòria n'associa la turbulència entre vermella i groga a la llum del vint-i-cinc d'agost afegint-hi l'espurneig de l'Ebre, els cruixits del llaüt, les fuetades de les drisses, la lliscamenta de l'aigua lluminosa, les veus dels tripulants. Li torna la barreja de sensacions que la dominava d'ençà del comiat dels oncles al moll de Riba-roja. (*EM*, p.120)

On trouve dans ce même roman le cas d'un autre souvenir qui naît d'un élément visuel, mais cette fois, à une image sainte, le personnage de Cinta associe les bruits qu'elle a entendus un jour particulier du passé, le 25 août 1877, et que sa mémoire retrouve car ils sont liés à l'assassinat de son fiancé Artur :

La imatge del cor sagnant, il·luminada per la flama de la xinxa, torna a situar-la a la tarda del 25 d'agost així que entra al dormitori: sent de nou l'estrèpit de la cavalleria al carrer i els crits esgarrifosos de la cuinera, que semblen esperar-la per nuar-se-li, implacables, al fil de la memòria. (*EM*, p.145)

⁶⁹¹ Cf. Chapitre II.3. de cette partie de notre thèse.

Simple réminiscence ou recherche active du passé, la remémoration s'effectue, dans les exemples que nous venons d'analyser, par l'association d'un objet vu à une image mentale du passé absent, mécanisme courant et étudié par les sciences humaines. Toutefois, nous verrons que dans l'œuvre de Moncada, d'autres stratégies permettent de ramener le passé au présent de la conscience, notamment celles qui se construisent autour de l'objet particulier qu'est le miroir.

I.3. LE RÔLE DU MIROIR DANS LA REMÉMORATION

Le miroir, objet décoratif très présent que l'on retrouve à divers moments de l'œuvre, joue un rôle particulier parmi les éléments visuels qui engendrent les réminiscences. Il est parfois investi d'une signification symbolique, et contribue même à la tonalité fantastique des récits, assurant essentiellement une fonction de médiation entre le passé et le présent des personnages.

Dès le premier récit d'*Històries de la mà esquerra* intitulé « Jocs de caps »⁶⁹², le miroir se configure comme un objet symbolique qui fait le lien entre le passé et le présent, valeur que l'on retrouvera dans des textes postérieurs. Ce conte fantastique où prédomine le thème du temps, accompagné des symboles de l'horloge et du miroir, met en scène une partie de cartes éternelle entre des joueurs dont les corps sont occupés successivement par les têtes de différents personnages disparus qui appartiennent à la mémoire du cafetier Hermes de

⁶⁹² HME, pp.11-17.

Tamariu. Cette partie de cartes est une métaphore du jeu entre la vie et la mort, cette dernière étant toujours la gagnante :

- Tanmateix, tens una oportunitat ; encara falta un cap per jugar la partida.
- Per a què la vull, l'oportunitat ? tallà Hermes-. Ja ho has vist. Sempre ens fan trampa a la darrera basa.
- Tot i saber que és així, cal jugar i bé. Sense la mort no viuríem, vet aquí la paradoxa ! Però tu, com un covard, t'has embenat els ulls per no jugar. (*HME*, p.16)

Hermes, qui se voit lui-même assis à la table, est l'unique survivant du groupe de quatre amis qui jouaient aux cartes il y a trente-deux ans, avant la Guerre Civile. Quelque chose lui est reproché, mais reste énigmatique. Il est caractérisé comme un lâche, car, semble-t-il, il ne veut pas prendre part à cette nouvelle partie de cartes qui le mènera de façon certaine à la mort. Or, il porte le nom du personnage de la mythologie, Hermès, qui symbolise la médiation, et assure le passage entre les mondes terrestre et céleste⁶⁹³. Mais dans le conte, le cafetier, paradoxalement, a besoin d'un médiateur pour franchir le pas : il s'agit de son ancien ami Sebastià Peris, mort au front de Teruel pendant la Guerre Civile, et dont la tête revient au café après plus de trente ans en traversant le miroir. Pour Hermes, le temps s'était arrêté avec la guerre. Après avoir reçu la visite du spectre de son ami, Hermes remet l'horloge du café à l'heure alors qu'il l'avait laissé arrêtée pendant trente-deux ans :

Ara, després de trenta anys, dona corda al rellotge! (*HME*, p.17)

L'horloge (« que marcava una hora morta »⁶⁹⁴) était devenue le témoin d'un temps déterminé (« el gran rellotge de paret que marcava les dues d'un

⁶⁹³ Cf. « Hermès », in CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1990 (1ère éd. 1982), p.499.

⁶⁹⁴ *HME*, p.12.

migdia de trenta-dos anys enrera »⁶⁹⁵). A la fin du conte, elle reprend sa fonction dynamique de décompte du temps, lorsque Hermes accepte sa propre temporalité et surmonte son angoisse après avoir entendu les paroles de son ami mort :

(...) aquells temps, a desgrat de tot el que vam fer, no eren per quedar-s'hi, i aquests tampoc no ho seran. Cal sempre caminar. (*HME*, pp.16-17)

Cette phrase aux échos machadiens plonge le lecteur dans la conception héraclitienne de l'irréversibilité du temps que l'homme doit accepter jusqu'à sa mort. Le miroir qui pourrait sembler n'être qu'un élément du décor symbolise dans ce texte la frontière entre la mort et la vie, et parallèlement entre le passé et le présent, puisque la tête de Sebastià Peris traverse le miroir pour venir rappeler implicitement au survivant Hermes son passé et celui de ses compagnons :

(...) el cap de Sebastià Peris - entre les dents, la pipa, partida per la bala que va matar-lo a Terol – se n'anava per l'espill. (*HME*, p.17)

Le souvenir de la guerre qu'ils ont partagé n'est pas développé sous forme de récit rétrospectif de façon extensive, mais la remémoration reste implicite.

On retrouve le miroir dans ce rôle de médiateur entre le passé et le présent dans « Conte del vell tramviaire »⁶⁹⁶ ; cette fois il n'a pas une dimension d'objet fantastique, mais seulement sentimental. Le protagoniste de ce troisième récit du recueil, le vieil Atanasi, est un personnage attachant : arrivé à l'âge de la retraite, il ne veut pas cesser de faire ce qu'il a fait toute sa vie : conduire le tramway auquel était liée toute son existence, et en particulier sa rencontre avec sa compagne Sílvia. Dans un élan désespéré, il s'enfuit donc en conduisant le

⁶⁹⁵ *HME*, p.11.

⁶⁹⁶ *HME*, pp.29-38.

tramway. Cet ultime trajet sans issue (les voies forment un circuit en boucle) symbolise la fin inévitable d'une trajectoire vitale, mais un élément permet d'en vaincre l'amertume : la présence de Sílvia, la femme d'Atanasi, qui attend le tramway au même arrêt que quarante ans auparavant lorsqu'ils se sont rencontrés. Leurs regards se croisent alors dans la glace du rétroviseur :

De sobte, tot era diferent. Ja no se sentia sol ni frustrat. Al món hi havia alguna altra cosa, fora del tramvia i la línia de circumval·lació. Ara ja no calia fugir. Al cap de quaranta anys, la Sílvia era una altra vegada al seu costat i amb allò li bastava. Farien junts la darrera volta, sense amargor ni estridències. Tot era igual que un diumenge d'abans, però ablanit pel temps, el mateix que un vi vell. Les mirades d'ambdós van trobar-se a l'espill retrovisor. (*HME*, p.38)

Comme le suggère l'étymologie de « rétroviseur », cet objet permet de « voir en arrière », c'est-à-dire de tourner le regard vers le passé. Ainsi, en se voyant dans ce miroir, les deux personnages sont transportés dans le passé ; leurs sentiments et leur attirance l'un pour l'autre renaissent, ainsi que l'insinue la fin du conte. Le miroir a donc pour fonction de refléter le plus profond de l'âme et de revitaliser les sensations du passé, effaçant la tristesse du présent. Dans ce conte, la vision du miroir conduit donc à une remémoration, qui n'est cependant pas développée par la narration et reste implicitement évoquée.

En revanche, dans le roman *CDS*, où la souvenance fait l'objet de longs développements narratifs, le miroir permet parfois d'établir la fusion des deux niveaux temporels : celui de la remémoration et celui des événements remémorés. C'est notamment le rôle assigné au miroir de la demeure de la famille Torres i Camps :

L'any 1971, segon de les destruccions, mentre la vila s'esgrunava al voltant del casal, la senyora Carlota de Torres sentia més que mai la feixuguesa de la solitud, la mancança del pare. Al vestidor, les velles ombres eixien de l'espill davant el qual la Carmela maldava per embotir-la dins els dols impregnats de l'olor de càmfora de la calaixera de la cambra del general. Enllà de la imatge de la filla, de la blancor de les espatlles molsudes contra el negre dels sostenidors que repetien el dol del vestit, el senyor Jaume apareixia de sobte, com el dia de juny del 1940 en què obrí la porta sense trucar per anunciar-li amb una barreja d'excitació i d'angoixa que els alemanys acabaven d'entrar a París. (*CDS*, p.234)

C'est l'état nostalgique du personnage de Carlota qui favorise la convocation du passé ; le miroir n'est en fait qu'un catalyseur du souvenir. Carlota et Carmela voient en sortir les ombres du passé (« les velles ombres eixien de l'espill ») ; le fantastique vient subtilement s'insérer dans le récit à travers la présence de cet objet qui devient magique. Le reflet de Jaume de Torres, père de Carlota, apparaît dans la glace devant laquelle se trouve sa fille, de la même façon qu'il était apparu un jour de 1940 où il était entré dans la pièce sans frapper pour lui annoncer l'entrée des Allemands à Paris. Une analepse commence à partir de là. La diégèse remonte alors dans le temps pour évoquer la Mequinensa de ces années 40 et le passé de la famille de Torres, en particulier les aventures amoureuses du père de Carlota.

L'analepse se termine avec l'évocation de l'image de Carlota dans le miroir, qui est le témoin de son état d'esprit, de ses sentiments, et, plus particulièrement ici, de sa satisfaction, puisque la maîtresse de son père qui représentait un danger pour sa position dans la maison, quitte la ville :

A les llargues cerimònies del vestidor, la minyona retrobà amb alegria una senyora relaxada, fins i tot somrient a la seva pròpia i poderosa imatge reflectida en la gelor del mirall (...) (*CDS*, p.241)

C'est sur cette image de Carlota que s'achève l'analepse et que le récit reprend le fil du présent avec les deux femmes devant le miroir :

-Espavila't, dona, que farem tard!
 -Ja vaig -va remugar la Carmela, tornant de sobte al present, als cops de batall de les campanes oblidats durant l'evocació en què s'havia embadalit mentre vestia l'ama. (CDS, p.241)

Ce passage, qui se situe dans le temps de la démolition, montre que les souvenirs racontés par l'analepse sont communs aux deux femmes. Il éclaire le lecteur sur l'évocation du passé en indiquant que la servante revient dans le présent, c'est-à-dire le jour de la célébration de l'anniversaire de la mort de Jaume de Torres.

Dans le chapitre premier de la deuxième partie de *CDS*⁶⁹⁷, le miroir fait basculer une nouvelle fois le texte du côté du fantastique. Le narrateur relate l'anecdote du miroir de la demeure de la famille des barons de Sàssola qui, lorsqu'il se brise pendant son déménagement, libère une profusion d'images du passé qui vont hanter les nuits d'un habitant de la ville car il se trouvait face à la glace à ce moment-là.

Cet objet a plusieurs niveaux de signification. C'est d'abord le réceptacle des souvenirs du baron qui, agonisant, et regardant ce miroir baroque, se voit transporté dans son passé. Le miroir reflète la vérité sur son existence passée en Amérique, une vérité si cruelle qu'elle rend l'agonie du personnage insupportable. Le baron avait fait fortune aux Amériques et avait été ennobli par Charles IV, mais contrairement à ce qu'il avait fait croire, ce n'était pas la culture

⁶⁹⁷ *CDS*, pp.99-102.

du tabac ni celle de la canne à sucre qui l'avaient enrichi, mais le trafic d'esclaves. C'est le reflet de la luminosité grise de l'Èbre dans la glace qui convoque dans la mémoire de cet homme l'image de la brume de l'océan Atlantique :

Els ulls desorbitats del moribund fitaven el mirall barroc penjat a la cambra. Invisibles a la mirada del capellà, que en coneixia la presència per les paraules del baró, desprenent un baf pestilencial, barreja d'agrors de suorades febriles, de pudor d'excrements i de podridura, els esclaus espaordits, llançats sense pietat a l'Atlàntic a conseqüència de l'epidèmia que acabava de declarar-se entre la negrada embotida a les bodegues del bergantí, entraven pel mirall. Volien assistir al traspàs de l'antic capità negrer, enriquit amb el tràfic d'esclaus i no pas amb el conreu del tabac i de la canya de sucre com havia dit sempre. Imatges d'homes, de dones, de criatures sacrificades, havien romàs quaranta anys ocultes a l'ànima de l'esclavista; alliberades a l'hora final per l'afebliment del baró, retornaven a través del mirall on la llum grisa reflectida a l'interior de la cambra per un Ebre hivernal es transformava en bromalla atlàntica. De l'espill arribaven els trets de pistola, els cops tous dels matxets de la marineria donant mort al mig de la coberta a un grup d'esclaus recalcitrants; en les pupil·les febriles del baró es pintava de nou la fesomia desesperada del mandinga agafat al coll del contramestre, quan aquest l'abocava per la borda per llançar-lo a l'oceà. (CDS, pp.101-102)

Les images de son passé que son âme avait gardées secrètes depuis quarante ans ressurgissent à travers le miroir qui lui renvoie non pas sa propre image au moment de son agonie, mais le reflet d'un moment terrible de son existence qu'il est ainsi amené à revivre.

Ce ne sont pas que des images qui parviennent au baron, mais aussi des bruits liés à la violence des actes commis contre les esclaves qui semblent vouloir traverser le miroir pour assister à la mort de leur tortionnaire. A la fin du passage cité, les pupilles du personnage prennent le relais : le passé se reflète alors dans les yeux de l'esclavagiste. Les souvenirs de cette tuerie s'incrudent dans ce miroir baroque qui les grave alors dans les profondeurs du verre.

Deux siècles plus tard, le même objet est investi d'un autre sens. Lors de la destruction de la ville, le propriétaire de la demeure fait déménager le miroir et, pendant l'opération, la corde qui le soutenait lâche ; ce dernier se brise en tombant et libère les souvenirs qu'il avait retenus jusque là⁶⁹⁸. C'est un patron de *llaüt*, Jordi Ventura, qui reçoit en pleine face ces images au moment de la chute et se met à faire des cauchemars. Seule une sorcière pourra le délivrer de ces visions en les faisant passer du cerveau de cet homme à celui d'un chien qui en deviendra fou.

Dans cette évocation fantastique, le fleuve vient ensuite prendre le relais en devenant le réceptacle des souvenirs du baron qui, du miroir brisé, avaient été transférés à la conscience de Jordi Ventura, et ensuite au cerveau d'un chien. A partir du moment où l'animal, devenu fou, se jette dans les eaux de l'Èbre et se noie, ce passé tragique disparaît définitivement, car il est rendu à la temporalité symbolisée par le fleuve :

Les imatges de la matança, enquistades al mirall quan la mort del primer baró de Sàssola i alliberades per la trencadissa del dia que buidaven el casal, es van perdre definitivament amb el pobre perdiguier ofegat a l'Ebre. (*CDS*, p.102)

Chez Moncada, le miroir ne reflète donc pas l'instant présent, comme le fait celui de Mercè Rodoreda dans *Mirall trencat* qui symbolise la contemplation du Je et la temporalité humaine. Le miroir moncadien permet, au contraire, la saisie du passé auquel il donne accès en reflétant son image. Ainsi, il convoque avec force les souvenirs à la mémoire de certains personnages. Dans l'analyse de

⁶⁹⁸ *CDS*, p.100.

ces quelques exemples, il nous apparaît comme un élément fantastique, situé hors du temps. Il appartient à la fois au passé et au présent. Sorte de gardien de la mémoire, médiateur entre ce qui fut et ce qui est, il établit dans le récit la fusion des deux époques, celle de la remémoration – présent des personnages – et celle des événements remémorés.

Si jusqu'ici nous nous sommes intéressée au miroir comme objet, nous souhaitons terminer notre réflexion sur son rôle dans la remémoration par l'analyse d'un miroir métaphorique qui a attiré notre attention dans un des contes du premier recueil de notre écrivain intitulé « D'uns vells papers de música »⁶⁹⁹. Ce récit ferme le livre sur le thème de la mort, puisque le protagoniste Jordi Ventura s'affronte à l'inévitable fatalité qui s'annonce à lui par la rencontre avec des voix du passé : celles de membres de sa famille décédés qui l'appellent. Le récit de tonalité fantastique se dédouble entre la rencontre de Ventura avec ses amis au café habituel et l'évocation de son passé qui naît de la métamorphose de ses mains : elles lui apparaissent comme celles de son enfance et de sa jeunesse ! La description de leur vieillissement progressif permet la reconstruction des différents âges de la vie du personnage. Cette évocation nostalgique du passé de celui-ci est remplie de tendresse et d'une extrême sensibilité. Le passage que nous citons en témoigne :

⁶⁹⁹ *HME*, pp.128-138.

No podia ser que la veu el cridés. Encara no era un vell, tenia força, treballava. Allí estaven les seves mans que mai no havien parat. Les va aixecar com per mostrar-les a algú invisible i es va quedar esgarrifat. ¿Quin joc sinistre era aquell? ¿Qui li havia canviat les mans, grans i fortes, per aquelles d'infant? Passat el primer esverament es va adonar, però, que no li eren desconegudes, que reconeixia com a seves les sensacions dolcíssimes d'aquells dits, petits i tendres, que tot just començaven a conèixer les coses: la cadira, la taula, la clau del pany de cals pares, la palmatòria d'aram, el misteriós costurer que hi havia a la cuina, ple de fantàstics botons, de rodets de fil, de llargues agulles i estampes descolorides, de recordatoris; les ulleres de l'avi, aquell home alt i ferm que tenia una gaiata, un rellotge de plata i un gos que es deia Quinto. A través dels dits tornaven sense parar les coses entranyables: era fred el ferro de la pica amb què el pare arrencava el carbó a la mina, tendra i suau la cara de la mare i no s'havien de tocar els tions de la llar ni el ganivet perquè si no les animetes a la nit no deixaven xocolata davall del coixí.

La veu forta d'Atanasi va trencar l'encantament. (*HME*, p.132)

Les mains, comme le miroir dans les autres textes analysés, permettent au personnage de retrouver son passé en faisant naître la réminiscence, et elles contribuent à la fusion des deux niveaux temporels : Jordi Ventura éprouve les mêmes sensations que par le passé, celles de la petite enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte. Ces impressions sont transmises par ses doigts, la peau de ses mains qui, situées entre passé et présent, jouent à leur tour le rôle de médiateur du souvenir. À l'instar de la mémoire, elles abolissent la distance temporelle entre passé et présent ; dans la remémoration, le temps calendaire n'a plus de sens, ainsi que le narrateur l'exprime dans l'extrait suivant :

¿Anys? ¿Dies? ¿Què volia dir tot allò? Aquella nit el temps ja no tenia sentit, com no en tenia el calendari esfullat del vell anís, tocant del qual xerrava el lloro. No hi havia distància ni separació entre les mans que acabaven de trencar la tassa i aquelles, consumides i febroses, que tornaven a tocar les coses estimades, el març de l'any quaranta, quan va eixir del camp de concentració. Quina alegria entremesclada de tristor i por, la d'aquells dits que tocaven de nou la porta de casa, la cara adolorida i ansiosa de la mare, la del pare envellit i seriós, la gaiata de l'avi, mort quan ell era lluny! I al cafè, el mateix on era avui, quina sensació estranya la de les mans dels amics. (...) (*HME*, p.135)

Ces mains, qui possèdent les mêmes propriétés que les autres miroirs moncadiens que nous avons rencontrés dans l'œuvre, représentent donc, selon

nous, un miroir métaphorique, puisqu'à leur vue, le personnage perçoit directement des images et des sensations du passé.

Cette brève analyse des liens entre temps et mémoire montre que les textes emploient divers procédés, relevant de l'explicite ou de l'implicite, et même du fantastique, afin de mimer les processus de l'anamnèse ou de la réminiscence qui permettent la fusion des deux niveaux temporels, le présent des personnages et le temps des événements remémorés.

L'étude de ces quelques exemples suffit à confirmer que la fiction moncadienne est fondée sur une double temporalité : d'une part, la linéaire qui renvoie à l'historique, et, d'autre part, la cyclique qui met en scène un temps mythique, celui de l'ancienne Mequinensa disparue. Aux côtés du temps calendaire, malgré tout présent dans l'œuvre, ainsi que nous l'avons signalé précédemment⁷⁰⁰, existe un temps cyclique fondé sur l'activité mémorielle qui engendre une narration le plus souvent circulaire et récurrente.

⁷⁰⁰ Cf. Chapitre III de la deuxième partie de notre travail.

CHAPITRE DEUX :

LE DISCOURS DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE

L'analyse des liens entre mémoire et mise en récit nous a d'abord conduite à une réflexion sur l'organisation temporelle de la fiction dont la structure narrative est, pour l'essentiel, déterminée par le processus de remémoration. Cependant, ces relations doivent également être envisagées du point de vue du discours de la mémoire collective dont la voix fait l'objet d'une fictionalisation ; par ailleurs, sa fiabilité est interrogée par l'écriture qui en vient à se questionner sur son propre processus de création.

II.1. FICTION ET MÉMOIRE COLLECTIVE

L'œuvre fictionnelle de Moncada peut être considérée comme une reconstruction de la mémoire collective de l'ancienne Mequinensa, dans laquelle l'auteur puise son inspiration ; certains critiques se sont attachés à insister sur ce point, comme Hèctor Moret :

Las muchas horas que Moncada pasó en la tienda de sus padres, en los numerosos cafés que salpicaban la geografía urbana de Mequinensa o, simplemente, en sus calles y plazas durante su infancia y adolescencia escuchando en boca de campesinos, mineros y, sobre todo, navegantes mequinenzanos del Ebro las historias y aventuras - reales o imaginadas - protagonizadas a menudo por esos mismos navegantes o mineros, serán la semilla que junto a su innegable habilidad narrativa, su gran capacidad lectora y una imaginación innata - pero controlada - le permitirá la creación de un pequeño universo

- un microcosmo - literario, rico y matizado, en donde la memoria colectiva de Mequinensa tendrá el protagonismo principal (...) ⁷⁰¹.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'auteur a insisté sur l'importance du rôle joué par les cafés dans la transmission des histoires de la ville liées notamment à la navigation, récits oraux qui subissaient des transformations :

El riu era una gran font de personatges i d'històries. Estic parlant d'un riu navegable amb una llarga història de navegants. També s'explica la història d'un naufragi que va quedar a la memòria de la gent de Mequinensa. Van desaparèixer el llaüt i la tripulació sencera. Allà hi passava de tot i al cafè aquestes situacions les recordaven, les transformaven... ⁷⁰²

Dans son anthologie d'auteurs aragonais catalanophones, Mario Sasot évoque l'univers de Mequinensa dans lequel notre écrivain a grandi : c'était un monde rythmé par la navigation fluviale, laquelle se trouvait être à l'origine de nombreuses histoires orales que racontaient les navigateurs dans les cafés de la ville fréquentés par Jesús Moncada dès son enfance :

(...) era una aventura i un espectacle que propiciava un munt d'històries, reals o inventades, que eren recreades pels navegants als nombrosos cafès de tota mena que hi havia a Mequinensa. Jesús Moncada, (...) des de petit passava moltes hores en aquests cafès guaitant com els vells llaüters jugaven a les cartes mentre contaven fantàstiques històries del riu que el petit Jesús retenia amb la seua prodigiosa « memòria de elefant blanc » com ell mateix, irònicament, diu.

Aquests records d'infantesa, junt amb la necessitat de recrear i rescatar un món, real però amb connotacions èpiques, quasi màgiques, que va desaparèixer de cop i volta amb la construcció de la presa hidràulica més gran d'Aragó, van ser els principals mòbils que van impulsar a Jesús Moncada a escriure, i ha estat la matèria primera que l'autor ha fet servir per construir la seua obra narrativa ⁷⁰³.

⁷⁰¹ MORET, Hèctor. « Literatura catalana en Aragó : Jesús Moncada y Desideri Lombarte » in *Actas del II Encuentro "Villa de Benasque" sobre Lenguas y Culturas Pirenaicas. Benasque (Huesca). 1 - 4 de septiembre de 1998*. Zaragoza : DGA. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2003, pp.127-128.

⁷⁰² MORET, Xavier. « Jesús Moncada : l'escriptor apassionat », *Avui Diumenge* (Sp), 2002, n° du 7 avril, p.9.

⁷⁰³ SASOT, Màrio. « Jesús Moncada - A la recerca de la infància segrestada » in *Així s'escriu a la Franja*. Zaragoza : DGA, 1993 (1^{ère} éd.), pp.105-106.

La masse de souvenirs accumulés pendant sa jeunesse constitue, selon M. Sasot, une des principales raisons qui ont poussé Moncada à écrire ; c'est à partir de cette matière première que le romancier a édifié son œuvre narrative. Il a souvent revendiqué cela, notamment à propos de son second livre, *El Café de la Granota* :

Y es un volumen más unitario que el anterior: recoge la historia de los cafés y las tertulias de la vieja Mequinenza. Mi infancia en el pueblo transcurría viendo jugar a las cartas en los cafés o escuchando los relatos de los viejos navegantes. El café era como el ágora y en Mequinenza había muchas tabernas. Entonces no existía la televisión y yo tenía la sensación de que Mequinenza vivía en la calle. Las tertulias eran las manifestaciones cotidianas de vitalidad antes de que la villa fuese sepultada por el pantano. Ese libro ya significa claramente la recuperación de la memoria histórica a través de la ficción y la crítica dijo que se habría podido convertir perfectamente en una novela⁷⁰⁴.

L'auteur a donc défini clairement son intentionnalité narrative comme la récupération de la mémoire historique à travers la fiction. Le premier roman *Camí de sirga* obéira aussi à cette recherche, ainsi qu'il l'a lui-même précisé :

Aquesta pols va formar part de l'atmosfera del poble, perquè les obres d'enderrocament van trigar molt. L'any 1957 va decidir-se'n la construcció. Les obres pròpiament dites van encetar-se l'any 1967 i van durar fins al 1970. Primer, van ser 10 anys d'incertesa, després, va arribar la destrucció física del poble. Avui queia una casa, demà una altra..., i sempre aquella polseguera. Quan es destrueix una vila, es destrueix una memòria. No he fet una investigació acadèmica, la novel·la surt com a resultat de la decantació d'un procés, d'entrevistar molta gent. No era suficient explicar el problema d'un poble submergit per un pantà, m'hagués sortit una obra morta i freda. No era qüestió de fer un tractat sociològic, calia explicar la repercussió que tot això va tenir en la gent, i això sí que era una novel·la...⁷⁰⁵

D'ailleurs, l'idée du livre avait germé en lui depuis longtemps déjà, lorsqu'il commença à y travailler dès 1985. En effet, il avait récupéré du

⁷⁰⁴ CASTRO, Anton. « Sólo soy un contador de historias », *El Día de Aragón (Imán)* (Sp), 1989, n° du 22 octobre, p.13.

⁷⁰⁵ DELCLOS, Tomàs. « Tres escriptors, tres escriptures », *El País* (Sp), 1988, n° du 7 avril, Quadern p.2.

matériel, accumulé des souvenirs, transcrit des données diverses qu'il avait glanées çà et là au contact de la population de Mequinensa :

La idea básica del libro era muy antigua en mi cabeza: llevaba mucho tiempo recopilando material, acumulando recuerdos, hablando con la gente de Mequinensa, transcribiendo y recordando datos⁷⁰⁶.

Dans un premier temps, rappelons-le, il eut des conversations avec des bateliers et des charpentiers de marine, sans penser à l'écriture d'un roman, mais simplement parce que le monde du fleuve le fascinait. Toutefois, il a reconnu que, lorsqu'il se mit à écrire son livre, cela fut fondamental pour créer des personnages liés au fleuve, tels que Nelson⁷⁰⁷ ou Arquimedes Quintana :

(...) el món del riu em fascinava. A més era evident que allò s'acabava. Potser el meu subconscient ja treballava pel seu compte. De fet, les llargues converses amb el vell Raiet, un dels constructors de llauts més fins de l'Ebre, i amb els dos patrons més grans que vaig conèixer -Canero i Sanjuan (el segon més conegut com « l'Almirant »), diferents com la nit i el dia i, com s'escau, rivals eterns- i amb d'altres navegants, van ser fonamentals a l'hora de crear l'Arquimedes Quintana o « Nelson » de *Camí de sirga* i els llauters dels contes⁷⁰⁸.

Lors de la remise de son dernier prix littéraire, il expliqua aux journalistes présents qu'il avait eu la chance d'être un écrivain né dans un lieu riche en histoires où il trouvait le matériau pour le transformer en contes et romans. Il a alors déclaré : « Mequinensa es tan autora como yo de mis obras »⁷⁰⁹. Lorsque l'écrivain qualifie sa ville natale de co-auteur de ses œuvres, c'est évidemment à la voix de la mémoire collective qu'il se réfère.

⁷⁰⁶ CASTRO, Anton. « Sólo soy un contador de historias », *op. cit.*, p.13.

⁷⁰⁷ Cf. Annexe 1, p.476.

⁷⁰⁸ BIOSCA, Mercè. CORNADO, María Pau. « Jesús Moncada: el riu de la memòria », in *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida : Ajuntament, 1992, p.49.

⁷⁰⁹ Cf. « Fallece el escritor Jesús Moncada », *Diario del Alto Aragón* [en ligne], 2005, n° du 14 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://diariodelaltoaragon.com/phprint.php>.

Avant de poursuivre notre étude, il nous paraît ici nécessaire de rappeler l'origine et le sens de l'expression « mémoire collective » que l'on doit à Maurice Halbwachs dont la pensée, exprimée dans son ouvrage de 1950 intitulé *La Mémoire collective*⁷¹⁰, a eu un très grand retentissement : il attribue la mémoire directement à une entité collective qu'il appelle groupe ou société. Il avait au préalable forgé dès 1925 le concept de « cadres sociaux de la mémoire »⁷¹¹ où il montre que le social est inscrit dans la mémoire individuelle et que, parallèlement, la mémoire s'inscrit au cœur de la société. La notion de mémoire collective permet ainsi à la sociologie d'analyser la manière dont un groupe social interprète et reconstruit le passé en fonction de ses intérêts et besoins présents. Nous avons retenu la définition énoncée par Jean-Claude Bouvier :

(...) la mémoire collective d'un peuple ou d'un groupe restreint, socioprofessionnel par exemple, n'est pas à proprement parler la somme mais la résultante de mémoires exprimées individuellement sur des contenus qui concernent le destin du groupe ou du peuple tout entier⁷¹².

L'écrivain Juan Marsé, dont les explorations littéraires de la mémoire ont fait l'objet de divers travaux de recherches, a lui-même défini la mémoire collective comme « la voz que no pertenece a nadie y es de todos »⁷¹³.

⁷¹⁰ HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : PUF, 1950.

⁷¹¹ HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Edition Albin Michel, 1994 (1ère éd. 1925).

⁷¹² BOUVIER, Jean-Claude. « Oralité de la mémoire », in *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., 1988, p.11.

⁷¹³ ROIG, Montserrat. « Juan Marsé o la memoria enterrada » in *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona : Martínez Roca, 1975, p.89.

Un des principaux supports de la mémoire populaire est la tradition orale, et c'est à cette mémoire que nous allons nous intéresser dans l'œuvre que nous étudions. D'après Jean-Claude Bouvier, « ce qui unit le plus sûrement les productions de la mémoire orale », c'est « la façon dont elle saisit et organise le passé »⁷¹⁴. L'observation du fonctionnement de celle-ci tel que le décrit ce chercheur, nous amène à appréhender le texte moncadien dans sa dimension de discours oral, car il emprunte certaines de ses caractéristiques formelles à cette forme de mémoire.

Ainsi, les textes fictionnels d'expression écrite (le roman, les contes) prennent, dans une certaine mesure, la forme du discours de la mémoire orale. Ils ne se construisent pas selon le schéma de celle d'expression écrite, puisqu'ils ne respectent pas l'ordre temporel, de la même façon que la mémoire populaire bouscule la chronologie. Dans le chapitre précédent, nous avons constaté, en effet, l'utilisation d'une écriture rétrospective, fondée sur de fréquentes analepses : le discours sur le passé formulé par les personnages, grâce à la remémoration, structure largement l'œuvre de notre écrivain et se configure comme circulaire, non linéaire. Ce mouvement spécifique correspond au jeu de la mémoire.

Une autre caractéristique essentielle commune à la fiction moncadienne et à la mémoire orale est l'hétérogénéité de leur discours respectif, en particulier en raison du fait que s'y mêlent des éléments rationnels et irrationnels, réels et

⁷¹⁴ BOUVIER, Jean-Claude. *Op. cit.*, p.16.

imaginaires, mais aussi des variétés et registres linguistiques différents, comme nous l'observerons dans la suite de ce chapitre.

Par ailleurs, la mémoire orale structure le déroulement du passé sur le mode mythique et non historique en prenant pourtant en compte l'histoire de la communauté ; elle est ainsi susceptible de produire un véritable discours d'identité, ainsi que l'a expliqué J.-C. Bouvier :

En remplaçant le temps chronologique par la durée communautaire, la mémoire orale ne renonce pas, bien au contraire, à organiser, à structurer le déroulement du passé qu'elle évoque. Mais elle le fait généralement sur le mode mythique et non historique: elle est particulièrement sensible aux articulations de l'histoire qui expriment des mutations décisives, ou paraissant comme telles, dans la vie communautaire. Elle se nourrit ainsi sans cesse de l'affirmation des achèvements et donc du même coup de la célébration des origines (...). Et c'est de cette façon-là que la mémoire orale prend le mieux en compte l'histoire de la communauté et donc est susceptible de produire un véritable discours d'identité⁷¹⁵.

L'œuvre littéraire de Moncada tient aussi un discours d'identité qui se fonde sur la mémoire collective et une interprétation mythique du passé, comme il l'a laissé entendre lui-même :

Aspiro a la novela total y lo que intentaba era recuperar ese mundo perdido y recuperarlo en un modelo literario, en un universo literario coherente. (...) estoy intentando explicar todo un mundo conformado en torno al río, con fábulas y leyendas⁷¹⁶.

Toute l'œuvre peut se lire comme une mise en texte du discours d'une mémoire orale, dont elle conserve les caractéristiques essentielles (variations, *flash-back*, etc.). L'écrivain est même allé jusqu'à déclarer que son roman *CDS* pouvait se lire comme une histoire orale :

El libro está enraizado en la historia pero no es un libro histórico. El relato está reflejando como lo vivieron las personas, no como fue la historia oficial, y qué

⁷¹⁵ BOUVIER, Jean-Claude. *Op. cit.*, p.16.

⁷¹⁶ CASTRO, Anton. « Sólo soy un contador de historias », *op. cit.*, p.13.

significación tuvo en el momento que se produjo la inundación de la ciudad vieja, qué impresiones quedaron, qué imágenes retuvo la memoria colectiva. De ahí que *Camino de sirga* pueda leerse como una historia oral, pero en modo alguno he intentado reproducir personajes concretos y reconocibles. Mis personajes son representativos de aquella tragedia, no simbólicos o arquetípicos. He deseado que fuesen personajes « vivos »⁷¹⁷.

Il est vrai que l'on peut comparer l'œuvre de Moncada avec une production de la littérature orale, étant donné qu'il s'agit à la fois d'une création et d'une reproduction d'un discours collectif préexistant. En effet, comme l'a écrit J.-N. Pelen :

(...) la littérature orale est par définition processus de restitution, plus ou moins difficile, plus ou moins fidèle au modèle référentiel préexistant, à partir duquel il faut *reproduire*, mais aussi *produire*. Chaque version est à la fois reproduction et création⁷¹⁸.

Si Moncada a d'abord fait le choix d'écrire des récits brefs, on peut penser que c'est parce qu'il s'agit d'une forme plus adaptée pour fixer les textes oraux appartenant à la mémoire populaire ; n'oublions pas que le conte fait partie des genres discursifs propres à la littérature orale. Cette décision traduit sans doute sa volonté de préserver l'oralité des récits, mais aussi son goût personnel pour ce type d'histoires⁷¹⁹. Toutefois, l'adoption de la forme du roman n'a pas empêché le processus de récupération de la mémoire collective, puisque l'oralité y est aussi mise en intrigue.

⁷¹⁷ *Ibid*, p.13.

⁷¹⁸ PELEN, Jean-Noël. « Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale: réflexions sur la notion d'ethnotexte » in *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., 1988, p.96.

⁷¹⁹ Moncada a souvent rappelé que son père était un excellent conteur, dont il a sans doute beaucoup appris : « Mi padre era un buen narrador oral (...). Cuando contaba historias se hacía escuchar. » (MORET, Xavier. « Mequinenza en la memoria », *El País* (Sp), 1999, n° du 27 septembre, Cataluña p.2).

Non seulement Moncada puise dans la tradition orale pour écrire, mais, en outre, il narrativise la voix populaire. Tout en construisant un discours écrit, littéraire, il reproduit dans ses textes certaines caractéristiques de la mémoire orale. C'est pourquoi nous allons nous interroger sur la façon dont cette voix devient la matière fondamentale de la fiction, c'est-à-dire sur les procédés de narrativisation de cette oralité.

II.2. NARRATIVISATION DE LA VOIX POPULAIRE

L'écrivain de la Franja, amoureux de la langue catalane, comme en témoignent la grande richesse lexicale et la précision de son expression, réussit à lui redonner vie en explorant le recours à l'oralité qui, à l'origine, est extérieure au langage littéraire. L'enjeu de son écriture est de se réapproprier « la parole vive »⁷²⁰ dont parle Paul Zumthor en employant le langage du peuple, des métiers – notamment le lexique propre à la navigation fluviale –, mais aussi en introduisant des genres discursifs qui composent la littérature orale.

La mise en récit du discours oral propre à la mémoire populaire pose évidemment la question des liens entre écriture et oralité, c'est-à-dire des modalités d'insertion de la voix dans les textes de fiction. Mais c'est aussi en mimant l'activité narrative de la mémoire collective que l'écrivain récupère l'oralité.

⁷²⁰ Cf. notamment ZUMTHOR, Paul. « Entre l'écrit et l'oral », *Les cahiers de Fontenay* (F), n° 23, 1981, p.29.

II.2.1. Écriture et oralité

La fiction moncadienne est émaillée de nombreux indices d'oralité qui trouvent leur place dans l'écriture d'une façon naturelle lorsque cette dernière transpose une communication de type oral dans le dialogue ou le monologue. Mais c'est aussi parfois la narration qui se trouve contaminée par des traits caractéristiques du discours oral.

II.2.1.1. Dialogues et monologues

Comme dans toute œuvre réaliste, le dialogue occupe une place importante et permet d'y introduire l'illusion de l'oralité ; les prises de parole sont nombreuses tant dans les contes que dans les romans, et prennent soit la forme du dialogue à proprement parler, soit celle du monologue. Ainsi, émerge la voix de personnages qui se dégagent de la médiation de l'instance narrative pour se présenter eux-mêmes directement, tantôt dans des fragments dialogués s'insérant dans le récit, tantôt dans des monologues. Ce glissement de l'écrit vers l'oral est un moyen de valoriser la parole vive.

Dans cette stratégie narrative, le livre *CA* représente un cas quelque peu à part, car, contrairement aux recueils de contes qui l'ont précédé, il se construit sans aucun vrai dialogue : chacun des contes est un soliloque et se fixe sur un protagoniste particulier à qui la parole est donnée. Il n'y a donc pas de narrateur omniscient, ni de chroniqueur prenant en charge le récit de l'histoire comme dans les premiers livres, mais un narrateur-personnage. A l'exception de quatre d'entre elles qui adoptent la forme épistolaire, les nouvelles du recueil sont des

textes oraux : les protagonistes sont essentiellement des habitants de Mequinensa qui exposent leurs problèmes de vive voix soit au juge de paix Crònides, soit à sa tante Penèlope, soit à Mallol Fontcalda, jeune avocat barcelonais exerçant la fonction de secrétaire du juge. Les récits sont plus exactement de faux monologues, puisqu'ils sont destinés à être entendus – ou lus dans le cas des lettres – par l'un de ces personnages. Monologues ou lettres, tous ces contes sont de toute façon une transcription du langage oral, comme le sont les dialogues que l'on rencontre dans le reste de l'œuvre.

Parmi les trois types de récits de paroles que distingue G. Genette, le « discours immédiat » auquel appartiennent le dialogue et le monologue, est la forme la plus mimétique « où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage »⁷²¹ ; l'instance narrative s'efface pour laisser place au discours des personnages. Les dialogues, qui contribuent à créer l'illusion référentielle en mimant le langage oral, marquent, par l'usage d'idiolectes ou sociolectes, une différence nette entre le discours de narrateur et celui de personnages, renforçant ainsi l'effet mimétique.

Le discours direct peut être signifié chez Moncada de diverses façons. Celle qui établit le plus de distance entre le discours citant et le discours cité est l'usage traditionnel du retour à la ligne avec emploi du tiret et de verbes *dicendi* en proportion plus ou moins importante. C'est cette forme qui caractérise principalement l'insertion des dialogues dans les deux premiers recueils de

⁷²¹ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972, p.192.

contes, ainsi que dans le roman *CDS*. Nous en citons deux exemples parmi tant d'autres :

-Rafel! -havia cridat l'oncle Tapioles. La gent va retrocedir encara més a banda i banda del camí mentre mirava la caixa amb terror. Fins que el vell no el va cridar per segona vegada, el fill, tot tremolós, no va acostar-s'hi.

-Ets viu, pare ?

-Viu? -havia replicat el vell amb veu empenyada-. Sóc ben mort, fill malaguanyat, que si no ho fos i encara tingués força, sortiria d'aquí dins i us ablaniria el costellam! ¿Es pot saber per què em traieu del poble igual que un empestat? És que teniu por? O potser us fa vergonya? (*HME*, p.60)

Van treure la santada de l'aigua, l'aplegaren en el punt més alt de la mitjana entre uns gatells.

-Pareixen morts, oi, Nelson? -remugà el Joanet, un pèl esbalaït davant l'estesa d'imatges.

-Si més no, diries que han volgut matar-los. Anem al llaüt, de pressa.

Una carpa tallà la pell de l'aigua (...) (*CDS*, p.168)

Le premier passage cité nous montre que les répliques ne se distinguent pas toujours nettement de la narration, et ce, parce que le narrateur intervient pour donner des indications sur les effets produits par les paroles d'un locuteur sur ses interlocuteurs ; cependant, dans ces parties dialoguées, l'instance narratrice reste neutre et ne propose pas d'interprétation de contenu.

Dans la manière de signifier le discours direct, nous avons observé une évolution dans le second roman *GDE* où les guillemets se substituent souvent aux tirets et où le verbe *dicendi* disparaît parfois, remplacé, ou non, par la ponctuation marquée par les deux points. Nous ne citerons qu'une seule page pour illustrer ces différentes alternatives :

Ella es va refer ràpidament.

«Bernat... No t'havia reconegut. Han passat tants anys... ¿Què hi fas, a Torrelloba?»

«He vingut a portar a un internat un nebot meu, el Dalmau, el fill de l'Alexandre.»

Les fesomies de la dona es van il·luminar sentint els noms. Dalmau, Alexandre... ¿Què feien? El Dalmau ja devia ser un homenet. ¿I l'Alexandre? La lluentor apareguda de sobte als ulls de la Laura s'esvaní quan ell li digué que no en tenien notícies des del 1938.

«També ell...», xiuxiuejà.

Pagà a la venedora xafardera, ficà la verdura dins el cistell, van eixir del mercat. La va dur a un cafè. Asseguts en un racó, ella va amollar la seva història: el combat a l'estació on els havia enganxat l'alçament; la separació del marit, l'arribada a la vila. També la baralla amb l'Agnès: «No t'ho vull amagar; d'altra banda, suposo que ja ho sabies». A pesar dels anys encara li coïa; li pregà que digués a la germana que s'havia equivocat de mig a mig. (*GDE*, p.269)

A côté de la juxtaposition des paroles des personnages au récit du narrateur, nous remarquons dans ce passage l'intrusion dans le dialogue du « discours transposé »⁷²², c'est-à-dire du style indirect avec intervention du narrateur marquée par le verbe déclaratif (« ell li digué que ... »).

Les passages de dialogues que l'on pourrait qualifier de « classiques » deviennent très rares dans le dernier roman *EM*, où la tendance à cette juxtaposition des voix se généralise d'une façon extrême, aboutissant à l'absence de toute marque introduisant la parole – verbe *dicendi*, deux points ou les guillemets –. Cette subversion des codes traditionnels qui signalent habituellement le discours direct a pour effet la réduction de la distance entre entre la voix du narrateur et celle des personnages, autrement dit, entre discours citant et cité. Observons une page du livre où l'on parvient à une confusion des voix narratives : les mots de don Hermenegild, « el coronel », et Eliseu, « l'enginyer », qui dialoguent entre eux, viennent d'abord couper nettement une phrase du narrateur, puis, peu à peu, la partie dialoguée s'insère dans les phrases du récit, mêlant ainsi discours écrit et parole vive :

⁷²² *Ibid.*, p. 191.

Venia a veure l'enginyer. Quan el senyor Eliseu va baixar de l'habitació i després d'uns compliments de molta prosopopeia, «¿ Potser acabo d'espantllar-li la migdiada, amic Eliseu?», «De cap manera, benvolgut Hermenegild», «M'hauria sabut molt greu», «No s'hi amoïni», enginyer i militar s'havien instal·lat sota la parra del pati. La senyora Carolina els hi va servir un refresc. Ella estenia roba, sense voler sentia la conversa. El coronel, «Si m'ho permet, em descordaré la guerrera», després de congratular-se que l'accident del dia abans a la mina no hagués tingut conseqüències fatals, parlava de la pau al país, que semblava definitiva un any i mig després de la fugida a França del pretendent carlí. Al castell, ja desmuntades les bateries artilleres, reduïen la guarnició. Calia estalviar, suprimir despeses supèrflues. Don Hermenegild, «Cregui'm, amic Eliseu», era el primer d'aprovar la decisió, lloable idea. Encara que potser la jerarquia, «Amb el degut respecte, no voldria passar per un criticaire», en feia un gra massa. «¿Ha vist en quin estat es troba la bandera, amic meu?» Davant el moviment de cap de l'enginyer que donava a entendre que sí, que l'havia vist, don Hermenegild va esplaiar-se. ¿ Podien dir-ne bandera, d'aquell pendatxo? L'havien apedaçat un sac de vegades, però ja no hi havia manera d'arreglar el parrac descolorit. I quan deia parrac -precisava, per si de cas, el militar, de sobte emfàtic, bombant pitera i sobretot panxa- no es referia evidentment al que simbolitzava, «Amb la pàtria, Eliseu, mai no hi faig conya », sinó la tela ; ja clarejava com un tel de ceba. (...) (EM, p.117-118)

Dans cet extrait, comme dans tout le roman, peuvent se mêler dans une même phrase le style direct et le style indirect libre, une des formes du « discours transposé » d'après Genette⁷²³, sans aucune marque introductive, ce qui génère une confusion des voix, et des discours, encore plus marquée que par le seul usage du style indirect libre. Selon Genette, « l'absence de verbe déclaratif (...) peut entraîner une double confusion », d'une part, « entre discours prononcé et discours intérieur » – c'est-à-dire les pensées du personnage –, et, d'autre part, « entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur »⁷²⁴. Cela permet au narrateur de « faire parler à son propre discours » le langage de l'autre, sans toutefois « le compromettre ni tout à fait l'innocenter »⁷²⁵. Dans les livres précédents de Moncada, le style indirect libre abonde déjà, mais ne côtoie jamais d'aussi près la parole des personnages. Cette

⁷²³ *Ibid.*, p.192.

⁷²⁴ *Ibid.*, p.192.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.192.

proximité entre la voix de ceux-ci et celle du narrateur renforce d'autant plus l'ambiguïté. Le lecteur ne peut donc pas percevoir d'interprétation univoque. Il doit jouer un rôle actif afin de reconstituer non seulement les dialogues, qui ne lui apparaissent plus avec l'immédiateté des procédés habituels, mais aussi les différents discours, à savoir celui qui appartient au narrateur, autrement dit, à l'écrit, et celui qui relève de l'oralité.

Les passages dialogués chez Jesús Moncada évoluent donc dans leur forme, passant d'une *mimésis* de la communication orale à une forme complexe mêlant immédiateté et transposition. Dans tous les cas, le dialogue s'inscrit dans une stratégie de l'ambiguïté fondée sur la polyphonie.

Par ailleurs, dans un souci de mimétisme, le dialogue moncadien, dans toutes ses configurations, reproduit de nombreuses tournures linguistiques empruntées au langage de l'oralité. Ainsi, il en reflète les traits caractéristiques, comme les phrases inachevées, ou les changements soudains de thèmes, l'abondance d'exclamations pour exprimer la surprise, la contrariété, l'impatience (« Vinga! ») et autres sentiments (« Déu n'hi do! »), la présence d'onomatopées (« patapaf! »), les chevilles de langage (« Redéu! », « qué cony... ») ; ce sont autant de marques qui expriment la spontanéité d'une parole qui peut parfois être grossière (« Hòstia, noi! »), et user de jurons (« Dimoni! », « Que diguin missa! ») ou d'invectives (« Guaita que arribes a ser cap de soca! »⁷²⁶, « Porca »⁷²⁷).

⁷²⁶ HME, p.67.

⁷²⁷ CDS, p.111.

La parole vive est aussi reproduite dans l'utilisation du registre familial, voire argotique⁷²⁸. Le niveau de langue choisi est toujours en adéquation avec le personnage qui s'exprime, ce qui contribue évidemment à la vraisemblance. Ainsi, peuvent être relevées les formules :

-La ballarem –sembla que remugà Joanot de Monegre, lacònic, eixut i depressiu com sempre. (*CDG*, p.51)

-Et farem empassar el xiulet! -rugia la tripulació del llaüt soledat. (*CDG*, p.33)

-No has vist en ta vida cosa pareguda! (*CDS*, p.166)

-Pobre caloi! (*CDS*, p.167)

-Guaita la setciències - punxà la Sofia – (...) (*CDS*, p.111)

« que en pau descansi » (*CDS*, p.111)

« Un inspector amb uns collons com un toro », proclamà un fabricant de pastes per a sopa (...). (*GDE*, p.246)

« Un pasma de puta mare », esquellejà un antic pistolero falangista (...). (*GDE*, p.246)

Ces exemples constituent un aperçu qui suffit à montrer que les dialogues moncadiens miment sans frein le langage oral, dans tous ses registres dont les personnages usent selon leurs origines ou le contexte dans lequel ils évoluent.

⁷²⁸ Nous renvoyons ici au relevé d'exemples de lexique grossier ou vulgaire donné dans : MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », in *Professor Joaquim Molas : Memòria, Escriptura, Història (vol. II)*. Barcelona : Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p.776.

C'est aussi la stylistique propre au langage populaire qu'imitent les passages dialogués. L'ordre de la phrase tend parfois à placer ce dont on parle (ou support) avant ce qui en est dit (ou apport) ; les personnages pratiquent l'ellipse qui peut affecter le substantif, le verbe, ou toute une partie de phrase peut aussi être sous-entendue (« És que ... »⁷²⁹) ; l'hyperbole ou l'euphémisme (« (...) com que no saps mai què pot passar en un país tan perfecte com aquest (...) »⁷³⁰) sont autant de figures du style oral qui émaillent les dialogues ou monologues.

Le modèle oral transparait également dans les lexies figées, c'est-à-dire les stéréotypes de la langue orale comme les proverbes et les locutions, qui parsèment d'ailleurs tant les parties dialoguées que la narration. L'auteur fait usage, en effet, d'une grande quantité d'expressions toutes faites, sans toutefois se restreindre à des localismes.

A ce propos, nous souhaitons ouvrir ici une parenthèse, car l'origine géographique de l'écrivain pourrait faire croire que ce choix de l'oralité engendre l'usage du dialecte propre à sa ville d'origine qui constitue le référent de ses œuvres. Certes, Moncada a manifesté son attachement à sa langue natale, c'est-à-dire le catalan que l'on parlait dans la Mequinensa d'avant l'engloutissement :

El català de Mequinensa era un català preciós, esplèndid. Podies treure'n els castellanismes amb pinces i et quedava un català d'una puresa sensacional que és la base del que escric⁷³¹.

⁷²⁹ HME, p.77

⁷³⁰ CA, p.226.

⁷³¹ CAPDEVILA, Jordi. « Jesús Moncada: 'Els contes que semblen més fantàstics són els més reals' », *Avui* (Sp), 1999, n° du 22 octobre.

Sa passion pour les mots l'a conduit à récupérer du vocabulaire et à le faire revivre à travers la spontanéité des personnages. Cependant, il n'a jamais été question pour lui de faire œuvre d'archéologue, ni de linguiste :

-Como en sus otros libros, ha trabajado mucho el lenguaje. Hay muchos términos léxicos de la zona y gran profusión de frases hechas.

J.M.-Las frases hechas abundan porque el libro es muy oral. Pero un patrón de barca no puede hablar como un catedrático de universidad. En la Mequinensa de aquella época se hablaba un catalán vivísimo, muy puro. Es el catalán que yo mamé. Pero no he intentado hacer hablar a los personajes como se hablaba entonces. Nunca he querido hacer arqueología. No soy filólogo, sino escritor. Y miro las palabras como un hecho vivo. Por eso recupero mucho léxico y trato de que los personajes sean espontáneos en el hablar⁷³².

Son langage littéraire n'est donc pas le reflet de la langue parlée propre à Mequinensa ; il n'y a pas de dialectalisation, malgré l'oralité qui se dégage de ses récits. L'auteur a affirmé lui-même que ses personnages n'utilisaient pas de façon exclusive les variantes locales, car cela lui semblait être littérairement dangereux⁷³³. C'est pour cela que dans ses écrits apparaissent évidemment certains traits spécifiques du dialecte nord-occidental, mais ne sont pas exclues pour autant les formes du catalan oriental ; cependant, comme l'a constaté Mercè Biosca⁷³⁴, le recours à la variante nord-occidentale est davantage fréquent au niveau lexical que morphosyntaxique⁷³⁵. L'écrivain a expliqué la raison de

⁷³² PIÑOL, Rosa María. « Entrevista a Jesús Moncada, que publica el volumen de relatos *Calaveres atònites* », *La Vanguardia* (Sp), 1999, n° du 22 octobre.

⁷³³ Cf. BONADA, Lluís. « L'humor amera el meu darrer llibre », *El Temps* (Sp), 1999, n°804, p.65.

⁷³⁴ Cf. BIOSCA Mercè. « Aproximació a la llengua i a l'estil de Jesús Moncada », in BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1992, pp.47-98.

⁷³⁵ Les écarts par rapport à la norme morphosyntaxique sont peu nombreux, car l'auteur a choisi de respecter, en règle générale, la morphosyntaxe normative du catalan, comme la graphie et l'orthographe.

l'utilisation de mots nord-occidentaux, qui appartiennent parfois même au parler typique de Mequinensa⁷³⁶ :

Tinc un català que no és el barceloní. El català d'aquella zona es va conservar força bé. N'he fet una depuració, sense pretensions de limitar-me a la llengua d'allà. He fugit dels localismes, però respectant el seu patrimoni genuí⁷³⁷.

Son excellente connaissance de la langue catalane et des finesses dialectales explique la grande richesse lexicale de ses livres, que nombre de critiques ont soulignée, comme Pere Marcet dans son compte rendu sur *Camí de sirga* :

Moncada té el sentit de l'idioma i el domini mental de la frase, i és per això que al llarg de les 350 pàgines de *Camí de sirga* l'interès no decau mai i l'obra en conjunt dona la sensació d'una peça ben acabada i revisada amb microscopi. Cada mot és en el lloc exacte sense voluntat d'antologia, cosa que fa que ens trobem davant d'una novel·la excepcional, d'aquestes que fan una literatura⁷³⁸.

Le fait que Moncada n'ait pas exclu les formes dialectales a été souvent remarqué dans les critiques de ses livres⁷³⁹. Nous pouvons donc conclure sur ce point en affirmant que la langue de l'écrivain répond à une véritable volonté littéraire, car il a réalisé ses choix linguistiques en fonction de leur efficacité narrative, en évitant de tomber dans le piège de la langue standard, mais aussi dans l'excès de localisme.

⁷³⁶ Pour de plus amples précisions au sujet des formes lexicales dialectales, nous renvoyons à l'article suivant : QUINTANA, Artur. « La llengua de Jesús Moncada », *Boletín de Estudios Bajoaragoneses* (Alcanyís) (Sp), 1983, n°4-5, pp.227-238.

⁷³⁷ DELCLOS, Tomàs. « Tres escriptors, tres escriptures », *El País* (Sp), 1988, n° du 7 avril, Quadern p.3.

⁷³⁸ MARCET, Pere. « Mequinensa, al costat de les grans obres », *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 29 mars, Llibres p.2.

⁷³⁹ Cf. RIERA, Ignasi. « Jesús Moncada, l'art d'un escriptor de cafè », *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 14 février, Llibres p.8.

PONT, Jaume. « El silenci de les aigües », *Avui* (Sp), 1981, n° du 11 septembre, Cultura p.30.

CUYÀS, Emmanuel. « Aires de Mequinensa », *Punt Diari* (Sp), 1988, 20 avril, p.5.

Pour en revenir aux lexies figées⁷⁴⁰, il apparaît en conséquence que se côtoient des expressions de caractère strictement local, c'est-à-dire propres à la zone catalanophone de la Franja de Ponent, et d'autres qui appartiennent au catalan occidental ou oriental. Nous ne relevons ici pour exemple que deux locutions verbales, catégorie qui semble représenter le plus grand nombre de locutions⁷⁴¹ dans toute l'œuvre :

-Per què es fa mala sang, Montolí? (*EM*, p.277)

-Xerreu més que fetge amb brasa! -protestà Ibars-. (*HME*, p.76)

Parmi les stéréotypes de la langue orale, les personnages emploient également des proverbes, mais dans une moindre mesure que les locutions⁷⁴². Comme l'a justement remarqué Josep Murgades⁷⁴³, les différents exemples de dictons qui alimentent l'oralité dans laquelle puise l'auteur, mettent plutôt en évidence le caractère rétrospectif, conclusif et résigné de ces formes, et non leur sens moralisateur ou initiatique. Par exemple, dans *EM*, afin d'exprimer l'injustice qui rend la ville de Mequinensa toute entière responsable des faits de la Vallcomuna, le personnage Baltasar Garrigues utilise un proverbe courant que partagent les diverses variantes du catalan : « Com sempre, pagarà just per pecador »⁷⁴⁴. Nous relevons ici quelques autres de ces lexies : « Qui allunya de

⁷⁴⁰ Nous renvoyons ici aux travaux de Mercè Biosca réalisés sur la langue de Jesús Moncada : BIOSCA Mercè. *La fraseologia en l'obra de Jesús Moncada*. Estudi General de Lleida (Universitat de Barcelona), 1989 (Inédit), ainsi que BIOSCA Mercè. « Aproximació a la llengua i a l'estil de Jesús Moncada », *op. cit.*, pp.57-63.

⁷⁴¹ Cf. *Ibid.*

⁷⁴² Cf. *Ibid.*

⁷⁴³ Cf. MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.770.

⁷⁴⁴ *EM*, p.70.

vista, allunya de cor »⁷⁴⁵, « Amor de ric, aigua en cistella »⁷⁴⁶, « Primer és la carn que la camisa »⁷⁴⁷.

Certes, la reproduction de cette oralité, dans ses différentes composantes, sert l'effet de réel en octroyant la vraisemblance au discours de la narration, mais elle inscrit parallèlement le texte littéraire dans la tradition de la langue orale, étant donné que ce dernier englobe cette réalité linguistique dans toutes ses dimensions.

II.2.1.2. L'oralité dans le récit

Le dialogue ou le monologue, c'est-à-dire la prise de parole directe, n'est pas le seul espace investi par la langue vive qui affecte parfois aussi la narration.

La référence à l'oralité est perceptible notamment lorsque le narrateur réutilise le vocabulaire propre à certaines catégories sociales ou professionnelles déjà introduit dans le dialogue, et que l'on retrouve, en particulier, dans le discours indirect libre. Dans l'extrait suivant, il récupère le discours tenu par la bourgeoisie locale qui témoigne de son sentiment de supériorité par rapport à la classe ouvrière :

A part l'amenaça de cara al futur, la invasió fou el primer cop infligit a la supèrbia de la senyora pels nouvinguts, que, òbviament, no eren la turba d'obers -«miserables i pollosos» en paraules de la senyoreta d'Albera-, que s'havien despenjat com una plaga a les vores de l'Ebre. (...) No era un deure, si mes no de cortesia, retre visita als pròcers de la vila (...) per informar-los, en qualitat de forces vives de la població, del seus projectes? Les gran families no podien rebre el mateix tracte que qualsevol pelat... (CDS, p.298)

⁷⁴⁵ CDS, p.314.

⁷⁴⁶ GDE, p.292.

⁷⁴⁷ CA, p.69.

C'est aussi le lexique du monde de la navigation et du transport fluvial que l'on retrouve dans la narration, surtout dans les trois premiers livres ; en voici un exemple :

Quan no bufava la garbinada i els llauts no podien, per tant, pujar a vela, els tripulants eren els encarregats de la duríssima feina de sirgar per la vora i remolcar-los aigües amunt. Ara volien substituir els homes per bèsties. (*CDS*, p.63)

Dans le second roman, le narrateur emploie parfois le jargon policier, ou le vocabulaire lié au monde militaire, comme le montre le passage suivant :

La primera ullada de sol del 28 de novembre va infiltrar-se a la caserna del regiment d'artilleria Santa Bàrbara sense que els sentinelles de l'últim quart de guàrdia li cridessin l'alto per demanar-li el sant i senya. (*GDE*, p.181)

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, nous donnent un aperçu de la récupération dans le récit d'un lexique qui appartient à l'oralité. Toutefois, l'écrivain va au-delà de la simple réutilisation du vocabulaire quand il recueille le discours dominant sous le franquisme sur le mode parodique, ce qui lui permet de mettre en relief les stéréotypes du langage de la dictature, comme nous avons pu le constater précédemment⁷⁴⁸.

Le modèle oral transparaît non seulement dans le lexique, mais aussi dans le registre langagier familier qui investit le récit dans le discours transposé, indirect ou indirect libre, et se différencie en fonction de chaque personnage, apportant une grande vivacité au discours littéraire. Parfois, au sein même de la narration, l'écrivain prend la peine de signaler par l'usage des guillemets le

⁷⁴⁸ Cf. Chapitre III.3. de la deuxième partie de notre travail.

vocabulaire utilisé par les personnages dont il est question dans le récit. En voici deux exemples tirés des deux premiers romans :

Però aquella gent mai no es va prendre la molèstia de fer una cosa semblant i, amb el pas dels anys, a mesura que es feia més urgent el problema del futur, en boca de la senyora es transformaren successivament en «gentalla», «xusma» i finalment «pùrria patibulària» des dels enginyers fins a l'últim peó. (*CDS*, p.298)

Mentre Maximilià Costanegra, engabiât en el despatx, es donava per la pell, «el malparit, el cabronàs, el fill de puta del Melquíades», causa del desesper commissarial, pujava amb penes i treballs l'escalinata de L'Oasi. (*GDE*, p.395)

Dans la narration, le modèle oral se manifeste de la même façon que dans les fragments dialogués ou les monologues : les stéréotypes langagiers, dont l'écrivain fait usage à profusion, émaillent l'ensemble de l'œuvre, ainsi que nous l'avons signalé antérieurement ; apparaissent aussi certaines tournures caractéristiques de la langue orale qui touchent, par exemple, à la disposition des mots dans la phrase, ou à l'insertion d'incises.

Certains traits syntaxiques renvoient à des constantes des littératures orales, à des invariants stylistiques, comme la parataxe, structure caractéristique de la syntaxe de la conversation et que l'on retrouve dans tous les genres⁷⁴⁹, l'écrit permettant une certaine complexité dans la chaîne phrastique que l'oral n'autorise pas. En voici un exemple relevé dans le second roman :

Volia ajudar-la, li demanà l'adreça per escriure-li i visitar-la així que tornés a la ciutat. Aquell dia li era impossible, havia de portar el Dalmau al col·legi. Abans d'acomiar-se, la Laura volgué veure el nebot. (*GDE*, p.273)

⁷⁴⁹ Cf. ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p.136.

Dans la seconde phrase du passage cité, la juxtaposition des deux propositions indépendantes est un indice d'oralité qui vient s'insérer dans le discours indirect libre, lequel caractérise pourtant un langage littéraire écrit.

On retrouve aussi des jeux de répétitions sous la forme de reprises anaphoriques, surtout dans les romans, de la même façon que dans les récits de la littérature orale où elles structurent la phrase ou le paragraphe. Le principe de la récurrence de divers éléments textuels constitue un trait constant de la poésie orale et correspond, selon Paul Zumthor, à « toute espèce de répétition ou de parallélisme », procédés liés à « l'exercice de la voix »⁷⁵⁰. Pour ce dernier :

Au niveau profond où se constituent les propriétés de la parole vive (par opposition à l'écriture), c'est toute narration qui est spontanément répétitive : faite de reprises d'une donnée qu'elle amplifie en l'interprétant, de telle façon que l'élément nouveau du récit se ramène, pour une part, à cette glose même. La narration instaure ainsi un dialogue avec son propre « sujet »... comme le fit jadis la tragédie grecque. Cette tendance fondamentale polarise plus ou moins tous les genres de poésie orale.

Le rythme résultant de la récurrence se marque à tous les niveaux de langage ; l'oralité ne favorise pas les seuls échos sonores. Répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, (...) mais aussi d'effets de sens (...) ⁷⁵¹.

La structure même des romans de Moncada se fonde sur un jeu d'échos qui sont nombreux et indispensables à la construction et à la cohérence du puzzle que chacun d'entre eux représente. Dans *GDE*, nous avons relevé l'exemple d'une anecdote qui est mentionnée à plusieurs reprises dans la diégèse : la dispute entre Laura et Agnès de Vallmajor, mère de Dalmau, qui est développée sous des angles divers⁷⁵². C'est aussi le cas de la mort violente du protagoniste Dalmau Campells, évoquée à travers des points de vue différents⁷⁵³. La diégèse

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.141.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp.141-142.

⁷⁵² Cf. *GDE*, pp.207, 253, 268, 269.

⁷⁵³ Cf. *GDE*, pp.378-379, 399.

se construit précisément, dans ce livre comme dans les deux autres, sur la reprise de différents épisodes et leur mise en écho, procédé qui contribue au rôle actif du lecteur comme dans les récits oraux.

Nous terminerons cette analyse des marques de l'oralité dans la narration en nous intéressant à une autre caractéristique propre à l'art du conteur : la dramatisation du récit par le passage au style direct qui vient s'insérer dans la narration à la première ou à la troisième personne. C'est un procédé de la tradition orale qui, comme l'a défini Michel Moner, consiste à rendre présents les personnages de l'histoire racontée :

Les conteurs de la tradition orale, comme autrefois les jongleurs, ont coutume de dramatiser en exploitant au maximum les ressources du style direct, autrement dit en laissant la parole aux personnages. Certains vont même parfois jusqu'à engager de pseudo-dialogues avec tel ou tel membre de l'auditoire qui se trouve ainsi "incarner" un protagoniste de l'histoire, contribuant à le rendre "présent" physiquement, sur le théâtre du récit⁷⁵⁴.

Chez Moncada, c'est évidemment le narrateur omniscient en première instance qui use de cette stratégie, mais ce sont aussi les personnages qui, à leur tour, deviennent des conteurs, comme Arquimedes Quintana dans *CDS* lorsqu'il relate la Bataille de Tétouan à laquelle il a participé. Ce dernier utilise dans son récit le style direct, tantôt pour citer un individu ayant pris part aux faits relatés, tantôt pour se citer lui-même, comme nous le montre l'extrait suivant :

⁷⁵⁴ MONER, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid : Casa de Velázquez, 1989, pp.304-305.

Alguna cosa tèbia em lliscava coll avall i vaig adonar-me amb esgarrifor que duia ensangonats el muscle i la màniga esquerra. Vaig tocar-me la cara: el fill de puta m'havia tallat l'orella. A la primeria vaig pensar: «Arquimedes, el moro t'ha ben cardat, això és mortal». Esgarrifat, vaig llençar el fusell i vaig començar a córrer com un boig. ¿Què dirieu que buscava, nois? Els metges? No em feu riure! Perquè m'acabessin de pelar? Si penseu això, aneu ben lluny d'osques... Us ho diré, xiquets: buscava la vila, el Segre, l'Ebre, els llaüts, la Carme... (CDS, p.39)

Cette citation illustre non seulement l'utilisation du style direct pour citer des paroles passées, mais aussi le recours à un faux dialogue – avec l'emploi de la deuxième personne du pluriel et des phrases interrogatives – que le conteur, ici Arquimedes Quintana, crée afin d'impliquer les habitants de Mequinensa qui l'écoutent, et que lui-même interpelle, et de les transporter sur la scène des événements qu'il raconte.

Lorsqu'il ne s'agit pas de faux dialogue, reconnaissable au simple jeu question-réponse et à l'utilisation d'une personne d'interlocution, le passage au style direct se fait par l'utilisation de la ponctuation introduisant une citation, c'est-à-dire les deux points suivis d'une phrase entre guillemets, et/ou par l'utilisation d'un verbe *dicendi* :

Quan em van tornar els sentits, els sanitaris em duien en una llitera. El canoneig havia parat i només sentia descàrregues de fusellera allà lluny. Ja no m'eixia sang de la ferida però semblava que els tambors del regiment redoblessin dins el meu cap. « Has estat de sort, pardal -em digué un dels que em transportaven i que va resultar fill de Tortosa-, només t'han afaitat l'orella esquerra; d'aquest mal no et moriràs. A l'amic aquí present, en canvi, li han fet una feina més acurada. Guaita! » Aleshores vaig adonar-me que no anava sol a la llitera: damunt les meves cames, hi havia un cap tallat que em fitava amb ulls esbatanats i vidriosos. (CDS, pp.39-40)

Parfois, la ponctuation spécifique disparaît et la phrase citée est incorporée directement à la narration avec le seul verbe *dicendi*, comme dans l'extrait suivant :

A la fi, mentre escoltava, mig marejat, el portalliteres que m'explicava que no havien trobat ni rastre del cos, vaig encaixar el cap a la meva memòria: el recordava a la porta de l'església de la vila, el dia que s'havia casat, enganxat encara a la resta del cos, és clar, amb la senyoreta Nicanora de Camps. La puta d'oros -em vaig dir-, el món és una closca d'ou. I em vaig tornar a desmaiar. Ves per on, va resultar que aquell dia ens havíem cobert del que en diuen glòria a saber per què. (CDS, p.40)

Nous pourrions analyser d'autres récits métadiégétiques de l'œuvre, pris en charge par des personnages-narrateurs pour illustrer l'utilisation de ce procédé de dramatisation du récit par le passage au style direct, mais nous avons préféré nous attarder sur l'usage qu'en fait le narrateur omniscient du livre *EM*. Nous avons remarqué que l'emploi de cette technique narrative évolue dans ce troisième roman où elle est très fréquente et prend une forme différente. En effet, la dramatisation du récit s'y produit par la seule utilisation de guillemets pour introduire le discours direct, sans verbe *dicendi* ni incise, dans une phrase de narration dont la structure syntaxique est brisée par ce procédé. Deux exemples vont illustrer notre propos. Dans la deuxième partie, au chapitre II, section 5, Quima se souvient de son départ de Mequinensa et des mots de sa tante au moment des adieux :

Li torna la barreja de sensacions que la dominava d'ençà del comiat dels oncles al moll de Riba-roja. Colpida pel plany de la tia, «¿Per què vols anar-te'n tan aviat, Quima?», havia hagut de vèncer la resistència a embarcar que va agafar-la desprevinguda al mig de la passarel·la i l'havia fet vacil·lar a risc de caure al riu. Amb prou feines havia durat un sospir, però l'havia enquimerada. (*EM*, p.120)

Citons un autre passage dans lequel Quima apprend de la bouche de sa belle-sœur l'arrestation de l'un des brigands :

Acabava d'adormir-se quan la Brígida va despertar-la. D'entrada, les paraules de la cunyada, «Han agafat el Genís Borbó, és un dels criminals», van semblar-li increïbles. (*EM*, p.157)

Dans la même page, le procédé peut être utilisé pour citer les paroles de personnages différents, comme dans l'extrait suivant où le narrateur rapporte d'abord une phrase adressée par Emília à Octàvia, et ensuite les derniers mots prononcés par Feliu à sa femme lors de son arrestation :

Amb prou feines s'adona que l'Emília, «T'has amarat el vestit», prova d'eixugar-li la pitrera. (...) No oblidarà mai les paraules, poc més que un gemec ronc, «Els nostres fills, Octàvia», que el marit diu mentre l'emmanillen abans d'emportar-se'l. (*EM*, p.153)

Cette insertion du style direct dans la narration omnisciente, accompagnée d'une rupture syntaxique de la phrase, n'est employée que dans ce roman ; cette déviance du discours écrit rapproche davantage le récit moncadien de l'oralité, comme si l'auteur voulait faire tendre son écriture vers un degré zéro.

Si, comme nous venons de le voir, l'intérêt porté à l'oralité manifeste celui dont fait l'objet la parole vive sur laquelle s'exerce le travail littéraire, c'est aussi l'activité narrative de la mémoire collective elle-même que la fiction essaie de mimer en introduisant des genres discursifs qui appartiennent à la littérature orale.

II.2.2. L'activité narrative de la voix populaire

C'est donc sur l'inscription dans le texte écrit de produits oraux qui appartiennent à la mémoire collective que nous allons porter notre attention.

Au préalable, nous souhaitons apporter une précision sur le contenu de cette analyse. Selon Josep Murgades⁷⁵⁵, on retrouve dans le substrat oral de l'œuvre de Moncada, des motifs folkloriques qui constituent la trame argumentative d'un certain nombre de contes, et que l'on peut comparer à ceux recensés dans l'ouvrage de Stith Thompson⁷⁵⁶. Quant à nous, nous nous limiterons à étudier les formes d'oralité propres à la voix populaire, et, en particulier, celles qui appartiennent à la littérature orale et cristallisent en tant que genres dans la fiction moncadienne. L'écrivain élabore ces matériaux oraux, littérairement primaires, et les transforme en matière écrite. C'est là tout l'art narratif du romancier qui, en déployant une richesse de recours, conjugue oralité et discours littéraire, et relève le défi du passage du folklore à la littérature.

Ainsi, dans ses œuvres, la voix populaire prend en charge plusieurs activités orales dont les produits sont divers : rumeurs et superstitions, légendes et histoires, etc.. Cependant, avant d'observer le traitement narratif dont cette oralité fait l'objet, arrêtons-nous sur le contexte social dans lequel elle se développe.

II.2.2.1. Un contexte social particulier : « la tertúlia »

Dans la plupart des cas, l'oralité est le fait des voix de la ville (« veus volanderes »⁷⁵⁷) qui rapportent des histoires (« històries », « contalles ») dans un

⁷⁵⁵ Cf. MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, pp.764-766.

⁷⁵⁶ THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*. Indiana University, 1966 (2^e éd., 6 vol.), cité par MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.763.

⁷⁵⁷ Expression que l'on trouve par exemple dans *CDS*, pp.107, 273, 278.

contexte social particulier de « tertúlies »⁷⁵⁸, qu'elles soient de la rue (« tertúlies cantoneres »⁷⁵⁹), ou qu'elles se tiennent, le plus souvent, dans le cadre d'établissements particuliers, ou de cafés bien spécifiques.

Selon Josep Murgades, l'institution qui véhicule l'oralité dans le monde industriel antérieur à l'irruption des *mass-media* est la « tertúlia » qui se définit comme le substitut sédentaire de l'aventure et tolère une distinction floue entre vérité et mensonge, comme l'explique la citation suivante tirée d'un essai sur « la tertulia » :

Para los tertulianos la tertulia es un medio de liberación y la tertulia misma resultado de un conjunto de liberaciones coincidentes. De aquí que la tertulia sea en cierto modo el sustitutivo sedentario de la aventura y de aquí también que tanto se goce de la condición de contertulio, la distinción rigurosa entre verdad y mentira pierda sus valoraciones normales, pasando a otro plano caracterizado por la convención, aceptada tácitamente por todos los tertulianos, de que sólo en la medida en que el opinar lo exige, la verdad es verdad y la mentira, mentira, La tertulia tolera, pues, en principio, una liberación inofensiva del rigor moral implícito en la distinción en cada caso vigente entre lo verdadero y lo falso⁷⁶⁰.

Nous partageons l'avis de J. Murgades selon lequel le contenu des « tertúlies » moncadiennes correspond à ces caractéristiques. Par ailleurs, l'écrivain spécifie la plupart du temps le groupe social qui, au cours de ces réunions, tisse le récit : les servantes (« minyones »), les dames (« senyores »), les travailleurs, ainsi que les lieux où s'effectue leur narration. La cuisine est l'endroit où les servantes expliquent des légendes ou des histoires secrètes :

⁷⁵⁸ CDS, p.284.

⁷⁵⁹ CDS, p.13

⁷⁶⁰ TIERNO GALVÁN, Enrique. « Notas sobre la tertulia » in *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid : Taurus, 1961, p.249, cité par MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.762.

El capellà, panxut, parsimoniós i beatífic, estudià la pintura amb una minuciositat potser un pèl excessive, cosa que provocà comentaris sarcàstics de part de la Camil·la, una de les minyones, en el retir de la cuina, i al cap de força berenars inacabables amb secalls i xocolata, dictaminà que, si bé no hi havia prou elements per assegurar que la pintura, tal com afirmava amb una mitja rialla l'oncle calavera, representava unes donzelles cristianes a punt de patir el martiri, devorades pels lleons en un amfiteatre roma, tampoc no veia motius suficients per negar-ho, sentència ambigua que facilitava, si més no, l'apaigament dels dignes escrupols de la digna família. (*CDS*, p.16)

Cet extrait signale aussi les réunions des dames de la bourgeoisie locale qui se tiennent dans leurs salons, lors de goûters que l'écrivain désigne par « xocolatades de les senyores »⁷⁶¹ et que l'on retrouve à divers moments de l'œuvre.

Dans les cafés aussi se diffusent les histoires les plus invraisemblables, ou bien des légendes. En est un bon exemple l'histoire de la Bataille de Tétouan racontée par Arquimedes Quintana et transmise ensuite par la mémoire collective dont elle finit par faire partie. La critique a souligné le fait que Moncada joue avec les mécanismes de ce type d'histoires transmises dans les cafés de la ville :

Moncada juga, a més a més, amb els mecanismes del *racconto* popular, de café. Està convençut que el café és la Universitat més activa per la majoria, el lloc on creixen i s'ensorren fames i prestigis, l'aula oberta a tota mena de debats.

(...) Moncada s'ha destacat com un autor que creu en els valors de la tradició oral, estructura bàsica sobre la qual sustenta les seves narracions⁷⁶².

C'est pourquoi nous nous sommes demandée dans quelle mesure cette tradition orale nourrit les récits de l'écrivain.

⁷⁶¹ Par exemple, *GDE*, p.75.

⁷⁶² RIERA, Ignasi. « Jesús Moncada, l'art d'un escriptor de café », *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 14 février, Llibres p.8.

II.2.2.2. Rumeurs, croyances et superstitions

La rumeur est un des produits de l'activité orale qui alimente de façon régulière la fiction moncadienne :

Des de l'amagatall de la finestra, la xafarderia mesurava dolors, indiferències, mesquinenses i luxes per a futures murmuracions. (*HME*, p.59)

Cette rumeur est souvent mise en intrigue par les divers narrateurs, et on retrouve à plusieurs reprises des allusions aux médisances (« murmuracions ») comme dans ce conte intitulé « Els delfins » qui souligne le côté imprévisible des bruits diffusés par la voix populaire aux interprétations souvent malicieuses (« les sucoses especulacions de veus volanderes »⁷⁶³) :

(...) quan donava el condol a les dones sense atorollar-me, d'una manera sentida encara que un pèl distant, a fi d'evitar interpretacions malicioses a càrrec de la xafarderia vilatana. Les dones són material delicat i trencadís, i cal parar-hi molt compte. A més, tothom és sempre tan pendent de mi que qualsevol gest dubtós, qualsevol paraula més enllà d'una altra podrien provocar un desastre: quan la bola de la murmuració comença a rodar, malament rai; no saps mai què en resultarà. I, avui, encara havia de tenir més cura que els altres dies. Un diumenge, fa quaranta-cinc anys, la Carme, ara vídua del Constantí, va ballar amb mi tres vegades seguides; la vila té la memòria llarga i no volia que hi hagués de què parlar si em mostrava més afectuós del que pertocava. Això no obstant, suposo que tot déu s'haurà adonat, en reparar el meu capteniment digne i sever, que d'aquella foguera no queda ni la cendra, almenys per la meva banda. (*CDG*, p.46-47)

La rumeur, désignée parfois par le terme « la brama »⁷⁶⁴, peut aussi se répandre lors des rencontres dans les cafés. Le narrateur omniscient se plaît à souligner l'existence de différentes versions (« una versió de veus volanderes »⁷⁶⁵) à propos d'un même fait, comme il le fait dans ce passage :

⁷⁶³ *CDS*, p.273.

⁷⁶⁴ Par exemple, *CDS*, p.13 ; *GDE*, p.292.

⁷⁶⁵ *CDS*, p.278.

Però no tot es trobava a les cròniques ni resultava tan fàcil de rebatre. Feia de mal dir, per exemple, si el Llorenç de Veriu, com afirmava la brama per cafés i tertúlies cantoneres, s'assabentà del succès; uns deien que va acudir a la vila a fi de veure per darrera vegada la casa de la Baixada de la Ferradura, la que havia construït amb les seves pròpies mans, l'any 1936, quan ell i la Carme Castell volien casar-se. Molts preferiren creure que el rumor, si va arribar-li, ja no aconseguí reviscolar les restes del Llorenç, pols inerta i anònima sota la terra llunyana de l'erm de Terol on gairebé trenta anys enrere, durant la guerra civil, l'havia dallat una metralladora feixista. (*CDS*, pp.13-14)

Ces divers bruits qui courent, médisants ou mensongers (« falòrnies »⁷⁶⁶), répandus⁷⁶⁷ par les habitants de Mequinensa à propos d'autres membres de la communauté émaillent les divers récits moncadiens, romans ou nouvelles, et contribuent pleinement à leur argument.

Les superstitions peuvent être considérées, elles aussi, comme un type de discours oral que véhicule la mémoire collective. Dans le conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »⁷⁶⁸, le personnage d'Adelaïda croit en une série de superstitions, en particulier à celle qui donne son titre au conte. Pour conjurer le mauvais sort que présage son cauchemar selon lequel elle perd ses dents, et qui, selon la croyance populaire, annonce la mort d'un proche, elle multiplie les précautions dans ses gestes quotidiens afin d'éviter l'accumulation de malchance, et allume une petite bougie devant l'image de la patronne de la ville pour préserver sa famille du malheur, en particulier son petit-fils Carles :

⁷⁶⁶ *CDS*, p.13.

⁷⁶⁷ Notons que pour introduire ces rumeurs, le narrateur utilise des verbes comme « escampar » ou « revelar » (Cf. *CDS*, pp.20-21 par exemple).

⁷⁶⁸ *CDG*, pp.84-94.

Damunt el marbre de la calaixera, als peus de la imatge de guix pintat de la patrona de la vila, l'animeta, immòbil sobre l'oli del vas, feia una claror daurada. L'Adelaida l'havia encès al matí, a fi que les notícies de Lleida fossin bones. També, al llarg del dia, havia parat molt compte a no llençar la sal, ni trencar l'olier, o deixar les tisores obertes, amb mires d'allunyar la malastruga; tanmateix, tot i aquestes precaucions, no se sentia tranquil·la. No es podia treure del pensament el malson que havia tingut tres nits abans: havia somiat que li queien els queixals; s'havia vist esdentegada, amb les genives sangonoses. I allò -era cosa sabuda- significava que la mort planava sobre la família. Angoixada, s'encaboriava amb el nét, no es podia estar de pensar que aquell signe esgarrifós era la premonició d'un esdeveniment terrible. I encara que la consogra sempre insistia que allò eren bestieses, animalades sense solta ni volta, no aconseguia desencaparrar-la. ¿Qui gosaria negar que la Júlia Borges havia emmalaltit d'un mal lleig després de trobar set vegades set ametlles a l'ampit de la finestra, i havia anat a parar al fossar al cap de quatre dies? ¿Com havia aconseguit, l'Antònia Vinyes, que la pestilència invisible que li matava les gallines s'allunyés de casa seva, sinó espargint sal, mentre repetia tres vegades un encanteri -«qui em vulgui mal es fongui com aquesta sal»- a la llinda de la porta? (CDG, p.90)

On retrouve à divers moments de l'œuvre ces croyances populaires qui engendrent des comportements superstitieux de la part des personnages. Dans *EM*, à l'occasion de la naissance de son fils Jordi, Marta suit les préceptes dictés par la tradition pour protéger le nouveau né des forces du mal :

El dia del bateig va estar pendent que el petit portés la cara ben tapada amb un mocador durant el trajecte fins a l'atri de l'església. Calia preservar els infants de les forces malignes que els aguaitaven quan encara no els emparava la gràcia del baptisme. Després de la cerimònia, ja a casa, a esquenes del capellà, també van protegir-lo contra el riu, amb el ritu ancestral, secret, de deixar el nadó, vestit amb la roba del bateig, a sobre del llit: tanta estona com l'hi tindrien, suraria si un dia queia al Segre o a l'Ebre. Va allargar tant el ritual (...) (*EM*, p.284-285)

Des superstitions liées à la mort parsèment surtout les contes des premiers recueils, comme « Traducció del llatí », où le narrateur omniscient formule une croyance populaire sur le repos des défunts qui peuvent amener le malheur si leur volonté n'est pas respectée :

El vell Atanasi va eixir d'entre la gent i es va plantar al mig del camí, vora la caixa.
-Que em pengin si no té tota la raó! -havia cridat, alhora que brandia amb fúria la gaiata-. L'enterrarem com cal!

Un murmuri aprovatori es va estendre per la comitiva. Calia que el difunt fos aplacat -ofici de capellans fins aleshores-, que les seves despulles trobessin la pau abans de donar-li terra. Perquè l'alè d'un mort posseït per l'odi podia fer malbé les collites, podrir les aigües i escampar arreu del poble, el mateix que un mal aire, les llavors empestades de totes les maleses. (*HME*, pp.60-61)

Au-delà de ces formes de la voix populaire, très présentes dans l'ensemble de l'œuvre, nous allons maintenant nous centrer plus particulièrement sur celles qui sont empruntées à la littérature orale, car elles deviennent un matériau retravaillé par l'écrit.

II.2.2.3. Histoires et légendes

Les diverses voix qui appartiennent à la collectivité de Mequinensa rapportent des histoires variées qui configurent la fiction moncadienne. Remarquons que le terme « històries » a été choisi par l'écrivain pour qualifier les textes de son premier recueil de contes *Històries de la mà esquerra*. Selon Josep Murgades⁷⁶⁹, l'auteur a utilisé ce substantif dans un sens générique qui englobe la plupart des contes.

Ces récits font partie du mode de vie des habitants de Mequinensa, ainsi que Moncada le fait dire à un personnage de *CA* :

I comprenc l'interès de la gent, aquestes històries fan greix, ajuden a viure. (...) Si jo mateix xalo amb les històries dels altres, he d'acceptar que els altres xalin amb les meves (...). (*CA*, p.96)

Les diverses histoires qui arrivent aux habitants de la ville procurent à la communauté un certain plaisir, et constituent un mode de relation sociale qui

⁷⁶⁹ Cf. MURGADES, Josep. « Narrativització de formes simples : l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.762.

transparaît dans l'œuvre de Jesús Moncada. Il a d'ailleurs observé de façon répétée que « qualsevol nucli humà és una font inexhaurible d'històries »⁷⁷⁰ et que « qualsevol col·lectivitat humana és un niu d'històries »⁷⁷¹.

Dans le roman *CDS*, nous avons relevé l'exemple d'une histoire terrifiante racontée par une servante à la petite Carlota : celle d'un habitant de Mequinensa assassiné dans la rue à coups de poignard :

En el secret de la cuina, la Camil·la desenterrava la vella i estremidora història de Pere dels Sants, pinxo de café, a qui les ombres del carreró de la Tina se li havien tornat punyals. La senyoreta Carlota, desobeint un cop més la prohibició de la mare de xerrar amb les minyones, s'assabentà de la impotència del mateix funcionari per treure una paraula dels veïns del carreró que, sense dubte, sentiren la baralla a mitjanit i veieren caure el pinxo travessat per les vuit punyalades que després el temps multiplicaria, com havia de multiplicar també els gossos que acudiren a llepar la sang de l'empedrat. El silenci es repetí amb la núvia de la víctima, assabentada segurament dels noms dels matadors, i amb els sospitosos que haurien pogut assenyalar el punt dels molls on els punyals foren llançats a les aigües nocturnes de l'Ebre. La vila callà aleshores i ara tornava a fer-ho. Es defensava de la gent forastera armada amb coses més terribles que punyals o escopetes: els funcionaris esgrimien papers. Hi escrivien paraules incomprensibles i després la gent anava a la presó o li embargaven la casa, la terra o la barca. A més -es preguntava la Camil·la davant la senyoreta, enllaminada i espantada alhora per la història sagnant-, ¿què n'havien de fer la gent de la capital, del que passava a la vila? (*CDS*, pp.48-49)

Cet extrait montre comment la mémoire collective déforme la réalité des faits, par une inflation des chiffres que le narrateur dénote par l'emploi du verbe « multiplicar ».

Ces récits oraux sont parfois aussi désignés comme « contalles », c'est-à-dire comme contes ou fables, comme cela se produit dans la nouvelle intitulée « Riada » relatant le voyage d'un *llaüt*, lors d'une importante crue de l'Èbre, qui aurait pu être tragique :

⁷⁷⁰ SINGLA, Carles. « Jesús Moncada recrea la postguerra amb mots amables », *Diari de Barcelona* (Sp), 1992, n° du 30 janvier, p.33.

⁷⁷¹ BOSCH, Xavier. « Jesús Moncada escriptor », *Avui* (Sp), 1999, n° du 26 octobre, p.70.

Del maleït viatge en van fer moltes contalles per tota la ribera: que si el Sant Crist havia canviat de color, que si va desclavar una mà, que si els regalims de sang se li van allargar per les galtes... Històries que escampen pels cafès, tota la culpa de les quals la té el Moles, que es morirà embafadet de veritats perquè no conta més que mentides. Però, de tota manera, no m'hauria estranyat mica que al de la creu li hagués passat tot això que conten i molt més, perquè allò del pedret va ser terrible. Encara veig el vell Gòdia, mentre el Moles udolava que ens matàvem, donar un cop de timó cap a la dreta i repenjar-se sobre l'arjau amb mig cos fora la borda. Van cruixir totes les juntes del llaüt, però el vell, que encara no he pogut aclarir d'on va treure tanta força, va adreçar la nau i vam passar, el mateix que un llamp, a quatre dits del roquissar. Vam estar a punt d'esbocinar-nos. Per això dic que ben bé li hauria pogut canviar el color al Crist! Ara, que va ser ell, el Crist, qui va cridar «Timó a la dreta, Gòdia, que ens la fotem!», mentida podrida! El vell Gòdia podia ser més tossut que una mula, però no calia que ningú li digués el que havia de fer, que, de feines de riu, en sabia més que Déu. (*HME*, p.49-50)

Dans ce conte, il est clair que le narrateur, personnage ayant participé à l'aventure qu'il rapporte, donne sa version des faits comme témoin direct, mais il réfute en même temps celle des autres (« mentida podrida! »). La première phrase de l'extrait que nous citons est une hyperbole (« moltes contalles per tota la ribera ») : d'une part, elle vient donner plus de vraisemblance au récit en soulignant le grand intérêt manifesté pour cette histoire qui s'explique par son côté extraordinaire, et, d'autre part, elle constitue un des recours caractéristiques des récits oraux où l'exagération est utilisée pour aviver l'attention et la curiosité de l'auditoire.

La « contalla » est aussi un genre que l'on retrouve dans le roman *EM* où Palmira, la fille d'Arnau de Roda, explique que l'histoire de brigandage relatée par Moncada, n'avait significé jusque là pour elle qu'un simple conte de veillée :

Això em posa la mosca al nas, m'esperona la curiositat per una història que, per a mi, mai no havia passat d'una contalla de la vora del foc. (*EM*, pp.99-100)

Cette intervention de Palmira renvoie le lecteur à l'origine orale du récit qu'il est en train de lire ; n'oublions pas que l'argument même du roman est un

fait divers réel, conservé et transmis par la mémoire collective de Mequinensa sous forme d'une histoire orale que l'écrivain a transformée en matière littéraire écrite.

Le roman *EM* mentionne aussi une autre histoire qui fait partie de la même mémoire populaire : celle de l'existence d'une lignée de bourbons parmi les habitants de la ville, considérée également comme un récit de veillée, et dont Justina, étonnée de la ressemblance de son propre fils avec le portrait du roi Ferran, remet en cause le caractère imaginaire :

Mai no havia donat importància al cognom de l'Oscar. Es deia igual que la família reial, sí, però no era l'únic de la vila, n'hi havia a manta. Descendien, deien, d'un gran senyor que havia viscut al castell l'any de les tàperes, havia tingut relacions amb una mequinensana i n'havia reconegut els fills. Contalles de la vora del foc, no en feia cas ningú. Ara, el retrat del monarca li feia veure les coses d'una altra manera; es tractava d'un fet innegable, d'una evidència. I si la història era certa (...). (*EM*, p.103-104)

La dernière phrase de la citation souligne la tension permanente qui existe dans les contes oraux, transmis par la mémoire collective d'une communauté, entre vérité et mensonge, réel et imaginaire.

On retrouve cette dialectique dans d'autres récits qui participent de la construction de l'œuvre fictionnelle, notamment dans *CA* où le vieux Pòlit tient pour vraie sa version de l'histoire d'Annibal selon laquelle ce personnage historique serait passé par Mequinensa, détail que d'autres habitants contestent⁷⁷².

Certains faits vécus par la communauté de Mequinensa prennent la forme de la légende en raison des déformations et/ou amplifications des faits réels par

⁷⁷² Cf. *CA*, pp.44-45.

l'imagination. Dans le premier livre de l'écrivain, nous avons relevé une légende sur le sort réservé par la population de la ville aux arbitres de matchs de football :

La insòlita ubicació del camp donà lloc també a una llegenda tenaç, apegalosa i escampadissa, segons la qual a la vila llençàvem al riu els àrbitres si la seva actuació no ens agradava. El cronista no negarà que potser, en alguna ocasió, un incontrolat o un grup d'incontrolats o, fins i tot, el públic en pes amenacés l'àrbitre amb un bany intempestiu; també pot concedir que, de vegades, es fessin, en presència del col·legiat, comentaris casuals sobre les dificultats que hi havia per a recuperar els cossos dels malaguanyats que tenien la desgràcia de caure a l'aiguabarreig del Segre i l'Ebre. La veritat, però, és que mai de la vida cap àrbitre no havia anat a parar a l'aigua i la cosa no passava d'un hàbil ardit de la guerra psicològica. (CDG, p.32)

Les contes « Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana »⁷⁷³ et « Un enigma i set tricornis »⁷⁷⁴ décrivent d'autres épisodes de la vie de la ville liés au football qui ont pour sa mémoire une valeur légendaire,

Les légendes tendent parfois au fantastique, comme dans le premier roman qui évoque celle née d'un naufrage d'un *llaüt*, le Ràpid, qui, englouti par le fleuve en 1914, n'a jamais été retrouvé. Elle raconte que les spectres de ce bateau et de son patron disparu réapparaissent de temps en temps :

(...) cap al migdia del 12 de juny del 1914, el Ràpid, llaüt de la casa Torres i Camps, carregat de farina, havia naufragat a l'Ebre, al Pas de la Lliberola. Dos peons es salvaren nedant i el tercer, que surava com els codissos, va agafar-se a la palanca de la nau amb la qual havia topat en el moment de sotsobrar i arribà a la vora, estamordit i mig boig de por, uns quants quilòmetres avall, gairebé a les envistes de la vila. Mai no es va saber res del patró, el Josep Ibars, de la nau ni de Gatell, el gos de la tripulació. Barquers, pescadors i llaüters guaitaven les aïgues sense descans, donaven veus pertot arreu a la ribera, de la vila fins al mar, però aquella vegada l'Ebre no amollà la presa, mai no trobaren altres restes del naufragi. Així començà la llegenda que la Verònica contà un dia en secret a la senyoreta de Torres en un racó de la cuina (...) . (...) el patró, tal com passava sempre amb els difunts que no trobaven el repòs del sepulcre, s'havia tornat una ànima en pena. (CDS, pp.26-27)

⁷⁷³ CDG, pp.17-21.

⁷⁷⁴ CDG, pp.50-59.

La légende rapporte que le vaisseau fantôme naviguait vide d'équipage et que ses rames se mouvaient malgré l'absence d'hommes. Parfois l'embarcation accostait et son patron, Josep Ibars, faisait la tournée des bars de la ville pour « treure's del cos la gelor de la mort »⁷⁷⁵; les verres servis pour les clients se vidaient alors seuls. Même le fantôme de son chien venait parfois la nuit chez la femme du navigateur disparu. D'autres êtres surnaturels appartenant à la mémoire collective de la ville apparaissent dans la fiction, comme le spectre du sacristain Pere Santacreu⁷⁷⁶.

Dans le roman *EM*, Arnau de Roda rapporte l'existence d'une légende sur la mort de Brumari, le vendeur ambulante d'images de saints que le greffier Agustí Montolí rencontra lors de sa venue à Mequinensa :

Per si de cas, et recordo que el temps en deformatà la imatge, com la d'altres personatges i circumstàncies de l'afer. Naixerà la llegenda que li farà trobar la mort de resultes dels fets que es desencadenaran d'aquí a vint-i-quatre hores. Una fal·làcia. Brumari morirà a Mequinensa, però no pas el 25 de novembre de 1877, ni a la plaça d'Armes ni d'un tret al cor, sinó vuit anys després i d'una embòlia durant la visita anual a la vila, on havia posat els peus la primera vegada coincidint amb una passa de pigota que havia somogut momentàniament la incredulitat vilatana. (*EM*, p.130)

Le commentaire du personnage Arnau de Roda souligne une fois de plus la composante mensongère de ces récits oraux, en qualifiant cette légende de « fal·làcia » ; cette dernière est le fruit des transformations subies par les souvenirs altérés à ce point par le temps qu'ils en sont devenus faux, donnant ainsi lieu à une pure invention. Le protagoniste rectifie les erreurs et donne sa version de la mort de Brumari. Ce passage peut être lu comme une réflexion

⁷⁷⁵ *CDS*, p.27.

⁷⁷⁶ Cf. « Debat d'urgència », *HME*, pp.93-103

métatextuelle, car il contient en filigrane la question de la part de fidélité de la fiction aux faits réels.

Les légendes et histoires véhiculées par la mémoire collective se caractérisent donc par une forte composante imaginaire.

II.2.2.4. Les chansons et « romanços »

La chanson, qui est un des genres de la littérature orale, est peu présente dans les œuvres que nous étudions, et c'est surtout sous la forme du « romanç » qu'elle apparaît.

La nouvelle intitulée « La lluna, la pruna »⁷⁷⁷ comporte en exergue les paroles d'une chanson populaire, plus exactement une comptine qui donne son titre au récit de Moncada. De tous les contes de l'auteur, celui-ci et « Guardeu-vos de somiar genives esdentegades »⁷⁷⁸ sont les seuls qui possèdent un titre renvoyant directement à la voix populaire : à une chanson et à une superstition respectivement. Le titre « La lluna, la pruna » n'est qu'un clin d'œil ironique à l'innocence du personnage Aristides, le rémouleur (« l'esmolet ») qui, après avoir pris connaissance de l'exploit de l'alunissage de Neil Armstrong, envisage d'aller exercer son métier sur la lune, un nouveau monde représentant pour lui des perspectives de travail :

Això de no tenir feina no podia durar gaire. Un món per estrenar, nou de trinca! La d'eines que deu haver-hi per esmolar! (*HME*, p.78)

⁷⁷⁷ *HME*, pp.69-78.

⁷⁷⁸ *CDG*, pp.84-94.

Le « romanç de cec »⁷⁷⁹ représente un cas particulier de texte chansonnier ; il s'agit d'un récit en vers qui était récité ou chanté par des aveugles en particulier lors des foires ou des fêtes de villages. Les faits de la Vallcomuna racontée dans *EM* ont donné lieu à des interprétations diverses, qui ont pris notamment la forme d'un « romanço »⁷⁸⁰ produit par un aveugle⁷⁸¹ « on acusava el governador del castell d'instigador del delict »⁷⁸².

L'intégration de l'oralité au discours littéraire, d'une part, et la présence de divers produits oraux parfois inspirés de la mémoire collective de la Mequinensa réelle, ou purs fruits de la fiction, d'autre part, nous conduisent à percevoir l'œuvre de Jesús Moncada comme « une ré-écriture savante de la voix », selon l'expression utilisée par Paul Zumthor⁷⁸³. En effet, l'écrivain catalan, nostalgique de la parole vive, a su reproduire artificiellement les conditions de l'oralité, et revaloriser le plaisir de conter.

II.3. PROBLÉMATISATION DU DISCOURS DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET AUTORÉFLEXIVITÉ

Non seulement les livres de Moncada possèdent une filiation orale et mettent en intrigue l'oralité dans laquelle ils puisent, mais ils constituent

⁷⁷⁹ Cf. « romanç », in GIRALT I RADIGALES, Jesús (dir.). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona : Enciclopèdia catalana, 1993, p.1730.

⁷⁸⁰ Orthographe utilisée par l'écrivain qui correspond à la forme populaire de « romanç ».

⁷⁸¹ Cf. *EM*, p.270.

⁷⁸² *EM*, p.347.

⁷⁸³ ZUMTHOR, Paul. « Entre l'écrit et l'oral », *Les cahiers de Fontenay*, n° 23, 1981, p.25.

parallèlement une réflexion métalittéraire sur le fonctionnement du discours de la mémoire, la fiction moncadienne étant elle-même une écriture de la mémoire.

La spécificité principale de l'expression orale de la mémoire est la variation qui se décline sous diverses formes : déformations, inventions, omissions, etc., et résulte le plus souvent de la contamination de la mémoire par l'imagination qui engendre la combinaison entre réel et irréel, ainsi que nous l'avons observé précédemment. Par conséquent, c'est cette non fiabilité de la mémoire que le discours littéraire problématise chez Moncada, tout en proposant une réflexion sur sa propre ambiguïté.

II.3.1. Les variations de la mémoire

Il est d'abord important, nous semble-t-il, de préciser que la réflexion sur les variations et défaillances de la mémoire⁷⁸⁴ permet à l'écrivain, d'une part, d'instaurer une distance avec le référent historique, et, en particulier, avec la mémoire collective de la Mequinensa réelle inspirant ses livres, et, d'autre part, de laisser entendre que, à l'instar de toute source d'information, elle est susceptible de subir elle-même des déformations liée à la fictionalisation. Comme tous les récits issus de la mémoire populaire, ceux de Moncada contiennent des vérités, mais aussi des éléments imaginés et strictement fictionnels.

⁷⁸⁴ L'écrivain nous a confirmé son intérêt pour les mécanismes de la mémoire dont il avait bien observé le fonctionnement, et auxquels il avait recours dans ses romans de façon consciente (Cf. Annexe 1, p.493).

Le roman *CDS* est riche d'exemples qui illustrent le problème de la fidélité et de l'exactitude dans la mémoire autobiographique qui, cela est bien connu, se trompe souvent sur des détails d'un événement du passé, notamment en raison des sentiments et des pensées nés de ce dernier et qui conduisent à des réévaluations du sens de l'événement et donc à des interprétations infidèles à la réalité. Ainsi, le narrateur décrit parfois des souvenirs erronés de personnages, montrant que le passé ne pourra pas être complètement sauvé de l'oubli. Par exemple, alors que Nelson se trouve encore dans la vieille ville dont il essaie de reconstituer les rues et les maisons qui se trouvaient à la place des ruines, il se rend compte qu'il a déjà oublié ce paysage pourtant si familier avant même qu'il ne disparaisse complètement sous les eaux. Le souvenir de Nelson est inexact et manque de précision :

De baixada, la visió de la malesa acabà d'aclaparar-lo. Caminava sense ensopegar una ànima, abaltit pel silenci feixuc. La memòria poblava inevitablement les runes, alçava de nou les cases caigudes, traçava carrers, reconstruïa places, retornava gent, però el vell Nelson s'adonava que el record no li responia amb precisió. Tanta runa acabava per confondre'l. La vila que reedificava amb el pensament no era la d'abans. Congregava famílies en llocs erronis, es descaminava a causa dels munts de totxos, bigues trencades, mars estellats de portes i finestres, ferros de balcons i galeries. Trabucava numeracions de cases i rètols d'establiments (...). (*CDS*, pp.291-292)

Les ruines induisent donc la mémoire en erreur :

El tropell del record es perdia entre les runes, sense les fites d'aleshores. (...) les nafres dels edificis morts desencaminaven la memòria. (*CDS*, p.149)

Pourtant, elle semble être le seul lien possible des habitants avec l'ancienne ville et leur passé qui seront bientôt engloutis. Mais, en réalité, cette époque va tomber dans l'oubli, car seuls les plus anciens vont s'en souvenir et les plus jeunes oublieront :

Però solament els més joves, els infants, oblidarien completament; una part de la memòria dels altres romandria agarrada com una arrel sota les aigües del Segre i del Ebre. A les cambres noves, entre els mobles encara olorosos de vernís, sentirien sovint velles paraules; de les boires hivernals els arribarien clamors d'antigues tripulacions i crits d'unes altres gavines. (*CDS*, p.344)

Un des souvenirs de Carlota de Torres nous fournit un bel exemple de faux détail qui, de fait, est révélateur de son état d'esprit et de ses sentiments au moment de l'événement, ainsi que des interprétations de ce dernier, en relation avec sa propre vie, qui en ont découlé. Le personnage se souvient d'un concert donné par la fanfare locale afin de célébrer la déclaration de la Seconde République en avril 1931 ; alors qu'elle revit ce souvenir, le son d'un trombone se détache nettement du reste des instruments (« recordava el so del trombó amb nitidesa, aïllat dels altres instruments de la banda »⁷⁸⁵). Cependant, le narrateur nous apprend que ce détail est faux et le qualifie de « record intrús en la riada de memòria »⁷⁸⁶:

Malgrat la justesa amb què la senyora Carlota de Torres creia situar-lo en l'espai i en el temps, era sens dubte un record traspaperat, potser procedent dels concerts anuals amb què la banda, llogada pel pare, festejava aniversaris i onomàstiques de la família Torres al peu de la balconada del saló perquè, la nit evocada per la senyora, no tocava cap trombó a la banda. La gran crisi minera del final de la guerra del 14 havia delmat també els músics de L'Harmonia Fluvial. (...)

Però el trombó no fou reemplaçat, no n'hi havia cap entre els músics aplegats a corre-cuita la nit del 14 d'abril del 1931 per festejar l'adveniment de la República. (*CDS*, pp.141-142)

En réalité, Carlota a introduit un élément parfaitement compatible avec la plupart des fois où elle eut l'occasion d'entendre jouer la fanfare, ce qui s'explique par le fait que, l'événement faisant partie d'une série, la mémoire a tendance à créer des souvenirs recomposés. Toutefois, ce détail erroné nous

⁷⁸⁵ *CDS*, p.141.

⁷⁸⁶ *CDS*, p.142.

apprend aussi quelque chose de significatif à propos de l'impact émotionnel de ce jour particulier de 1931. En effet, il ne faut pas oublier que Carlota appartient à la classe aisée de la ville qui en contrôle l'économie, et la déclaration de la Seconde République représentait une menace potentielle pour la position et la sécurité de sa famille. Or, le trombone est associé à l'époque de prospérité apportée par la Première Guerre Mondiale et personne n'en rejoua dans la fanfare après la fin de ce conflit. Le fait d'insérer cet instrument dans le souvenir de ce moment du passé rend l'évocation plus plaisante pour Carlota et renforce sa position au sein de la ville, car il est le symbole de l'influence durable de la famille Torres. Les erreurs de la mémoire répondent donc parfois à une nécessité subjective, à un facteur émotionnel, comme c'est le cas dans l'exemple que nous venons de commenter, mais aussi dans d'autres textes de Moncada.

Dans le roman *EM*, Arnau de Roda pointe à plusieurs reprises les erreurs de la mémoire de certains personnages, et les désigne comme « lapsus de memòria »⁷⁸⁷; le souvenir peut donc être un acte manqué involontaire, ce qui souligne la fragilité de la souvenance. Dans la seconde partie, par exemple, Arnau de Roda se réfère au fait que Justina se trompe et que, si sa mémoire lui joue des tours, c'est parce qu'elle est troublée par la ressemblance de son fils avec le monarque Ferran VII représenté dans le tableau qu'elle contemple, le choc émotionnel expliquant l'infidélité de ses souvenirs :

⁷⁸⁷ Cf. *EM*, p.34.

No et tiris cap pedra al fetge pel que vaig a dir-te; no és culpa teva, sinó del personatge. O bé la Justina acaba de tenir un lapsus de memòria, força comprensible si tenim en compte el trasbals que li provoca la contemplació del retrat de Ferran VII, o, com resulta més probable, la pobra dona no té gaire clar el significat de l'adjectiu «solemne», perquè aplicar-lo a l'escena que va tenir lloc al moll de les Vídues el dia de la tornada de Maties de la Picarda és, pel cap baix, sorprenent. Si més no, costa de lligar amb l'espectacle que l'avi Ulisses i l'àvia Munda van contemplar des del balcó de la impremta. (*EM*, p.96)

Les distorsions dans la remémoration peuvent aussi être le résultat de la répétition de la version individuelle d'un même événement : plus on le raconte, plus on est susceptible de le déformer. Le roman *CDS* offre un magnifique exemple de ce processus de variations, dues soit à la perte de mémoire liée à l'âge, soit à l'exagération, avec l'histoire des exploits de guerre d'Arquimedes Quintana, « el veterà d'Àfrica ». Ses souvenirs de la Bataille de Tétouan, pendant laquelle un Maure l'attaqua et lui coupa une oreille, et où il fut témoin de la mort du général Camps, originaire de Mequinensa, sont imparfaits :

El relat de la batalla de Tetuan feia palès l'afebliment progressiu del seu cervell : el que a la primeria de la decadència eren errors quasi imperceptibles en la situació de regiments o trabucades en noms de generals, es tornaren cada vegada més greus. Explicava càrregues falses, multiplicava els cops de gumia amb què el moro li havia tallat l'orella, s'ascendia d'improvís a capità o es destinava d'artiller, alterava els moviments de les tropes. El cap tallat del general de cavalleria adoptava fesomies imprevisibles i diverses : ara es tractava de l'Alfons XIII, adés del senyor Jaume de Torres. (*CDS*, p.138)

Le roman explore les remémorations de cette histoire selon de multiples perspectives. D'abord, on apprend qu'Arquimedes a censuré d'une certaine façon son récit, car, lorsqu'il racontait, à sa demande, à la femme du général mort, la bataille où ce dernier était tombé, il ne lui disait pas qu'il avait été décapité et que son corps n'avait pas été retrouvé et qu'il avait donc été enterré avec le corps

d'un autre homme⁷⁸⁸. Par ailleurs, au fur et à mesure qu'Arquimedes vieillit, l'histoire change et des incohérences ou des erreurs sont introduites et reconnues comme faux détails par ceux qui écoutent, parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec les versions précédentes ou avec des faits vérifiables. Les variations posent la question de la véracité du récit original. Finalement, l'évolution de l'histoire à travers le temps illustre la façon dont elle devient une partie de la mémoire collective de Mequinensa.

Ainsi, le vieux Nelson a entendu si souvent Arquimedes lui raconter son aventure qu'il s'en approprie les souvenirs et les revit presque comme s'ils étaient les siens. D'ailleurs, la première fois que le lecteur découvre cette anecdote, elle est racontée comme si elle avait été vécue par Nelson. La précision de la remémoration nous amène à croire que Nelson lui-même a combattu dans cette bataille :

Davant els ulls amarats d'enyorament del Nelson, va entaular-se la batalla: retrunyien canons, espetegaven fusells i espingardes, xiulaven bales, brillaven sabres, baionetes i gumies. Entre les cadires, les taules i les columnes de ferro colat del Café del Moll, es succeïen galopades boges, càrregues terrorífiques, topades mortals, crits de victòria, gemecs d'agonia. Eixit vés a saber d'on, potser de les altes prestatgeries de les ampolles de licor ennoblides per les teranyines, un moro furiós amb la xilaba tacada de sang fresca va córrer cap al Nelson per damunt del taulell. El vell llaüter el veié acostar-se-li, fer una ganyota espantosa i aixecar la gumia que empunyava... Algú va obrir la porta del café: el marroquí, colpí pel bat del sol, va desfer-se i s'espargí com polseguera. L'olor acre de la pólvora cremada tornà a ser aroma de cafè, les bombes dels canons quedaren reduïdes a les pilotes de futbol dels partits del diumenge i el llum de la taula del billar es resignà de nou al paper de sempre després d'haver il·luminat una estona el camp de batalla de Tetuan, a les terres del Marroc, l'any 1860. (CDS, pp.35-36)

⁷⁸⁸ Cf. CDS, p.41.

En réalité, c'est l'allusion que fait le cafetier Estanislau Corbera à l'anniversaire du vieil ami défunt, Arquimedes Quintana, qui suffit à faire naître dans l'esprit de Nelson le souvenir de l'anecdote de la bataille :

-Si la salut l'hagués acompanyat, avui, l'Arquimedes Quintana faria cent trenta anys...

El recordatori, adreçat aleshores a Robert Ibars, més conegut per Nelson, va aturar l'antic navegant a la vora del taulell i engegà en la seva memòria la transformació del cafè que li produïa sovint l'evocació de la figura del vell Arquimedes: els regiments d'infanteria del general O'Donnell, com de costum, van aparèixer en formacions impecables a les taules habitualment ocupades pels jugadors de cartes (...) (CDS, pp.34-35)

Nelson se souvient de son ami lui racontant l'histoire de la Bataille de Tétouan ; mais la remémoration est si vivante qu'il croit que c'est la mémoire du défunt qui fait revivre le passé, et non la sienne, comme si l'ombre du disparu franchissait la frontière du temps pour faire renaître le souvenir de l'anecdote qui est passé dans la mémoire collective de la ville :

De la mort del vell, l'Arquimedes Quintana, se n'havien escolat quasi quaranta, però aquell dia d'aniversari evocat pel cafeter, l'ombra del desaparegut, que sempre planava, protectora i benèfica, damunt seu, s'agrumollava en una presència palpitant i viva, desbordant la frontera del temps. Li semblà que era la memòria del desaparegut i no la seva la que recobrava els records del fons del passat. (CDS, p.36)

Cette appropriation des souvenirs par Nelson peut conduire le lecteur à penser que sa version des événements est plus exacte que celles racontées par Arquimedes dans ses vieux jours. Mais l'on peut aussi se demander si Nelson n'a pas réinterprété l'histoire à sa façon, en fonction de sa conception personnelle de l'événement historique et du rôle joué par Arquimedes qu'il admirait. Cet exemple illustre le fait que les inexactitudes sont non seulement propres à la

mémoire individuelle, mais aussi collective, et que ces infidélités conduisent souvent à l'existence de diverses versions d'un même fait.

Le conte intitulé « Informe provisional sobre la correguda d'Elies »⁷⁸⁹ est une réflexion sur le caractère peu fiable de la mémoire individuelle, et peut se lire comme le constat que la vérité est inaccessible. En effet, le narrateur essaie de reconstituer un fait resté mémorable à Mequinensa, et pour cela il dispose de témoignages incompatibles voire contradictoires, notamment sur l'heure où commença l'histoire et sur le type de vent qui soufflait ce jour-là :

El cronista, habitualment meticolós i gairebé llepafils pel que fa als detalls dels esdeveniments que conta, lamenta haver de confessar que encara no ha pogut establir d'una manera irrefutable l'hora exacta del començament d'aquesta història; és a dir, en quin moment precis l'Elies Santapau va eixir d'escopetada de casa seva, al cap de dalt de la costera del Forn, i va iniciar la correguda desenfrenada i memorable a través de la vila que deixà esbalaïts els veïns que la presenciaren. Tanmateix, ¿què pot fer el narrador, a qui pot acudir si resulta que els testimonis de primera mà de la sortida no es posen d'acord sobre la qüestió? (*CDG*, p.25)

(...) un nuvolet de cotó, d'aquells que sempre queden d'allò més decoratius al cel de les històries, surava sobre la vila; tanmateix, atès que els vellets del cafè de Silveri, últimament molt inquisitius, escèptics i rascanyosos, encara no s'han posat d'acord a l'hora d'escàtir si aquell dia bufava el cerç o la garbinada, qüestió de primera categoria i amb influència evident sobre la velocitat del corredor, perquè, si es tractava del cerç, l'Elies tenia el vent a favor i, si no, li venia de cara, el cronista es guardarà com de caure al riu de moure el nuvolet en cap direcció: el deixarà immòbil damunt el campanar, al recte del penell, mentre no es prengui una decisió definitiva sobre l'assumpte. (*CDG*, p.26)

Le narrateur souligne que ce genre de discordances génère des polémiques dans la ville :

(...) les discrepàncies citades van encendre polèmiques aspres i sagnants que encara continuen al bo i millor a les tertúlies de la vila. (*CDG*, p.26)

⁷⁸⁹ *CDG*, pp.25-29.

En raison de la diversité des témoignages, plusieurs versions du même fait alimentent donc la mémoire collective.

Dans le chapitre I de la troisième partie de *CDS*, un personnage, Alfons Garrigues (« barquer de la vila des del 1938 fins al 1942 »⁷⁹⁰), se souvient du retour à Mequinensa de certains habitants à la fin de la Guerre Civile, alors que ces mêmes personnages semblent ne pas avoir souvenance des faits qui les ont pourtant touchés de près. Le narrateur oppose donc à la remémoration d'Alfons Garrigues les défaillances de la mémoire individuelle, problématisant ainsi la capacité à se souvenir elle-même :

L'evocació de l'Alfons Garrigues no va trobar eco entre els vilatans. L'Estanislau Corbera amb prou feines va reparar en la visió fugaç d'un Café del Moll llunyà i devastat pel saqueig que es va pintar d'improvís en el mirall d'enfront del taulell. (*CDS*, p.198)

Selon le narrateur, cet oubli trouve sa cause dans l'optimisme ressenti par les habitants en raison de la construction de leur nouvelle ville, signifiant pour eux la perspective d'un avenir qui semble effacer toute trace du passé :

L'optimisme, l'eufòria, començaven a renàixer entre els carrers esquarterats. I era aquella il·lusió la que dominava les converses de la major part dels parroquians del Café del Moll mentre l'Alfons Garrigues, antic barquer del transbordador de l'Ebre, els evocava quan tornaven de la guerra. Però la recordança passà desapercibuda. I el mateix havia d'esdevenir a la majoria dels vilatans amb el fet que anava a produir-se al cap de poques hores el qual seria situat equivocadament pels futurs cronistes anònims al principi de les destruccions i considerat un dels signes premonitoris de la malesa. (*CDS*, p.200)

Cette fin de chapitre évoque les erreurs de la chronique qui puise dans la mémoire collective de la ville : l'adverbe « equivocadament » souligne le

⁷⁹⁰ *CDS*, p.198.

manque de fiabilité de celle-ci qui s'explique par l'existence de facteurs subjectifs venant occulter le passé.

Ainsi, la version officielle sur les démolitions des maisons de l'ancienne ville diverge des souvenirs qu'en gardent certains personnages, comme Honorat del Rom pour qui, par exemple, la maison de Nicanor de Sansa n'avait pas encore été détruite le jour où fut célébré l'anniversaire de la mort de Jaume de Torres, et, par conséquent, la poussière de ses ruines ne pouvait pas être rendue responsable du blanchiment des vêtements portés par Carlota de Torres et ses servantes qui se tenaient devant la porte de l'église :

En els seus comentaris sobre el malson de les demolicions, sempre divergents de la versió oficial, sovint ampul·losa i fava, l'Honorat del Rom negava que la pols responsable de l'emblanquinament de la senyora Carlota de Torres i les tres minyones a la porta de l'església parroquial procedís de les runes de la casa de Nicanor de Sansa. (CDS, p.243)

Le narrateur donne ensuite la raison de ce choix de la mémoire collective d'expliquer les faits par la destruction de cette maison : toute la ville connaissait les agissements peu honnêtes de la famille de Torres envers la veuve de Nicanor afin de s'enrichir, et voyait dans ce nuage de poussière qui vint souiller la fille de Jaume de Torres une vengeance posthume de Nicanor contre les Torres :

(...) la teoria segons la qual el núvol de pols que enfarinà la senyora Carlota i les serventes era una venjança simbòlica i pòstuma del Nicanor contra els Torres a causa de la bruta història coneguda de tothom. (CDS, p.244)

Cette version de l'événement n'est donc évidemment pas objective, mais dépend bel et bien de raisonnements résultant d'une interprétation subjective des faits.

La mémoire peut aussi être contaminée par l'imagination, comme en témoigne l'anecdote de « la coca enverinada » dans le livre *EM* qui fait partie, selon Arnau de Roda, des « excrescències afegides a la història »⁷⁹¹. En effet, la mémoire collective ajoute parfois des détails qui ne faisaient pas partie de la version initiale des faits historiques ; c'est le cas dans l'histoire de brigandage rapportée par le roman qui est à l'origine de variations multiples. Le gâteau empoisonné qui devait être donné aux prisonniers afin d'éviter leur exécution, et, par conséquent, l'humiliation pour la ville, fut donné à un chien qui agonisa et alla se jeter dans l'Èbre. La rumeur ajouta un autre détail plus tard selon lequel l'animal serait allé aboyer devant la maison des condamnés :

Entre les excrescències afegides a la història, la més popular, però, és la que atribueix a la dona d'un dels condemnats - no sabem quina - la preparació d'una coca enverinada perquè els presos se la mengessin com a postres de l'últim sopar evitant-los així la vergonya de l'execució pública. Repelós, el governador (una figura bromosa, sense cap detall, com ara la coixesa, que permeti identificar-la amb don Hermenegild Solana), hauria fet que en donessin un bocí al gos sense amo que els soldats havien adoptat i que alimentaven amb sobres del ranxo. Ja en saps les conseqüències: l'espantosa agonia de la pobra bèstia, que va baixar entre udols esgarriposos a beure aigua a l'Ebre per apagar el foc que li abrasava les entranyes. En un afegit encara més tardà, la brama va fer que el gos, en aquell itinerari esborronador, anés a udolar davant la casa de cadascun dels condemnats abans que l'avi Ulisses l'acabés d'un tret per escurçar-li el patiment. De l'estudi dels símptomes conservats per la memòria col·lectiva, un apotecari de la vila que tu coneixes bé, l'Honorat del Rom, en una brillant dissertació al Cafè de la Granota, va deduir, setanta-cinc anys més tard, la mena de producte letal utilitzat per la dona, personatge abstracte en el qual, segons una teoria del mateix farmacèutic, la vila encarnava el desig d'evitar la injusta humiliació que l'estigmatitzaria. La potinga perdurava com un verí quan era en realitat una metzina i molt fàcil d'obtenir amb plantes de la flora local. (*EM*, pp.347-348)

Nous pourrions multiplier les exemples illustrant les diverses variations de la mémoire qui se développent dans l'œuvre de Moncada. Les infidélités – sous toutes leurs formes – vis-à-vis du passé que les souvenirs reconstituent sont en

⁷⁹¹ *EM*, p.347. Cf. aussi *EM*, p.207 et p.311.

même temps celles de la fiction qui oscille sans cesse entre réalité et imaginaire, entre vérité et mensonge.

La combinaison d'éléments réels et inventés dans la remémoration du passé de la communauté permet de dire que, dans une certaine mesure, la mémoire collective fictionalise les faits réels et historiques. Les récits moncadiens en font de même avec cette mémoire orale qui représente leur source. Par conséquent, l'œuvre du romancier se construit comme le résultat d'un triple filtre : celui de la mémoire collective, celui de sa mémoire autobiographique, et enfin celui de la fictionalisation propre à l'écriture littéraire.

Il apparaît donc clairement que la problématisation du discours de la mémoire collective n'est pas seulement un constat sur les défaillances de cette dernière, mais ouvre parallèlement une réflexion sur l'ambiguïté même du discours littéraire écrit qui puise dans cette mémoire orale.

II.3.2. Autoréflexivité

Comme nous l'avons constaté, l'œuvre de Jesús Moncada donne vie à la voix populaire, et introduit parallèlement le doute sur celle-ci ; cette prise de distance avec sa source d'inspiration est l'occasion pour l'écrivain de réfléchir sur ses propres mécanismes de création, et, en particulier, sur ce qu'est l'écriture de la mémoire qui oscille entre vérité et mensonge. Nous pourrions énoncer cette réflexion sous la forme du questionnement suivant : qu'est-ce qui appartient à la mémoire collective du référent et qu'est-ce qui relève de l'invention littéraire?

La dialectique mensonge / vérité qui caractérise la littérature de transmission orale est fréquemment mise en relief dans les interventions du narrateur omniscient qui restitue la vérité (ou plus exactement la supposée vérité) que la population occulte ou transforme parfois. C'est le cas dans *CDS* où les témoignages sont qualifiés d'apocryphes (« alguns vilatans començaren a teixir testimonis apòcrifs a fi de quedar bé davant la historia »⁷⁹²); le narrateur se charge de les corriger, comme dans cet extrait où, utilisant la négation, il invalide ces témoignages :

Els carrers van començar a omplir-se d'una vida intensa encara que provisional. Ara bé, contràriament al que havien d'afirmar en el futur amb tant dramatisme els testimonis recollits per la crònica, el fet de les onze del matí passà desapercbut quasi a tothom. La vila no quedà en suspens, els cors no deixaren de bategar; el soroll no es va estendre com un redoblament fúnebre per carrers i places, no va ressonar per la vall de l'Ebre ni per la ribera del Segre ni pels molls silenciosos ni per les mines mortes, com un anunci de malesa. Va ser un tro breu en una vila tan acostumada a sentir les barrinades de les mines que no va parar-hi esment. (*CDS*, p.12-13)

Dans le même chapitre, est rectifié également le choix fait par les habitants de la date clé signalant le début du malheur collectif que la mémoire situe bien trop tard, car la destruction de la ville avait commencé treize ans auparavant :

Els vilatans s'enganyaven en entestar-se a convertir el dia 12 d'abril del 1970 en una data clau del seu drama col·lectiu, de la mateixa manera que s'equivocaven en sentir-se culpables de no haver assistit a l'esdeveniment. La demolició de la casa número 20 de la Baixada de la Ferradura amb què havia començat l'enrunament de la vila -i l'atzar burocràtic va assenyalar aquella com hagués pogut designar qualsevol altra de les que ja eren buides-, no fou més que l'inici de l'últim acte d'un llarguíssim malson. Quan les màquines tibaren les sirgues d'acer lligades als pilans i l'edifici va caure enmig d'un núvol de pols, feia més de tretze anys que la destrucció de la vila havia començat. (*CDS*, p.14)

⁷⁹² *CDS*, p.13.

A plusieurs reprises, le narrateur omniscient de *CDS* met ainsi en doute les interprétations véhiculées par la mémoire collective de la communauté.

Si, comme nous l'avons observé, la préoccupation pour la mémoire est déjà présente dans les textes antérieurs, c'est sans doute dans le dernier roman *Estremida memòria*, que l'autoréflexivité s'exprime de la façon la plus évidente. En effet, dès le prélude, l'auteur amorce sa réflexion sur la mémoire qui va traverser tout le livre :

Quan algú parla, doncs, de la « vila vella » es refereix a la desapareguda, ara un fràgil laberint de cendra que el vent esgarrapa i, engruna rere engruna, se'ns enduu de la memòria. (*EM*, p.7)

En utilisant le pronom personnel complément de première personne « ens », l'écrivain se désigne comme membre du groupe de personnes susceptibles de se souvenir de la ville disparue, ou de l'oublier. Il présente la mémoire comme volatile⁷⁹³ : le vent emporte les souvenirs. Dès cette page où apparaît la première occurrence du mot « memòria », se profile donc sa préoccupation pour sauvegarder cette mémoire en péril. D'ailleurs, la crainte de l'oubli s'exprime à plusieurs reprises, notamment dans une locution verbale métaphorique « caure de la memòria »⁷⁹⁴; la défaillance du souvenir est possible pour tous, même pour Arnau de Roda⁷⁹⁵ qui, pourtant, est une sorte de gardien de la mémoire.

⁷⁹³ Dans un autre chapitre, on retrouve cette métaphore de l'évanescence du souvenir qui s'estompe progressivement de la mémoire à propos de l'image du tableau de Ferran VII conservée par Justina, mais qui « s'esvairà com un bromall » (*EM*, p.71).

⁷⁹⁴ Cf. *EM*, p.177 ; p.290.

⁷⁹⁵ Cf. *EM*, p.177.

Quant à la deuxième occurrence de « memòria », elle se trouve dans la première lettre du personnage Arnau de Roda, que Moncada désigne comme co-auteur⁷⁹⁶ et qui, tout au long du récit, est la voix véhiculant la réflexion sur l'écriture de la mémoire :

L'aparició del manuscrit de l'Agustí Montolí va fer-me recobrar l'esperança d'ensalivar-te. Aquella narració sòbria, gairebé escarida, deguda a la ploma d'un testimoni directe dels esdeveniments, constituïa un canemàs sòlid i tenia una particularitat impagable: no estava corrompuda per les excrescències amb què la memòria mequinensana havia deformat els fets. (*EM*, p.27)

Ici, à la mémoire collective de la ville qui se caractérise par son infidélité et sa subjectivité, Arnau oppose un document écrit, le manuscrit du greffier, qui représente une mémoire objective des faits, sans déformations, ni ajouts, et constitue par conséquent une référence fiable pour l'auteur.

La troisième occurrence du mot « memòria » introduit l'idée de la partialité des souvenirs des habitants de la ville, en particulier d'Arnau, petit-fils d'un des témoins des faits :

Aqueixes pàgines obren portes oblidades de la memòria, em vénen tantes coses al cap i tan traspalsadores que, de vegades, sense adonar-me'n, el pensament se'm posa a volar i em passo llarguíssimes estones embadalit. Els records més interessants, almenys els que m'ho pareixen, els trobaràs embastats aquí. M'ha semblat que et podrien ser útils. Tu mateix, fes-ne el que vulguis. (*EM*, p.28)

Arnau de Roda livre à l'auteur seulement les souvenirs qui lui paraissent les plus intéressants : il opère une sélection ; la mémoire se définit donc comme partielle et partiale à la fois. Dans la dernière phrase de cette citation, l'écrivain se dévoile en tant que nouveau filtre de cette mémoire : il est libre de faire ce qu'il veut à partir des souvenirs transmis par Arnau, impliquant aussi ceux des

⁷⁹⁶ Cf. *EM*, p.7.

membres de la communauté de Mequinensa. Il s'agit évidemment d'une réflexion métatextuelle sur la liberté du romancier qui retravaille la matière première constituée par la mémoire collective dans laquelle il puise son inspiration, tout en étant conscient que ce matériau n'est pas fidèle à la réalité historique. Une page plus loin, Arnau insiste sur le fait que son appartenance à la communauté qui a vécu les faits racontés explique sa partialité :

El primer que m'ha produït la lectura ha estat compassió. Ja deus imaginar-te'n la causa: sóc el contrari d'un lector innocent. Vull dir que conec la història, fins i tot en formo part. Igual que tu, d'altra banda; tots dos pertanyem a la col·lectivitat que la conserva viva en la memòria. (*EM*, p.29)

Il rappelle que l'auteur lui-même fait partie de cette collectivité, et, de façon implicite (« égal que tu »), il laisse entendre que, pour cette raison, ce dernier non plus n'est certainement pas impartial dans son œuvre. Il est clair que toutes ces réflexions dans la bouche d'un *alter ego* de l'écrivain sont le signe d'une autoréflexivité du roman, lequel résulte d'une recombinaison de souvenirs divers appartenant à la mémoire collective, mais aussi à celle de Moncada, membre de cette communauté.

Deux pages du livre nous semblent alimenter de façon substantielle la réflexion métatextuelle sur les mécanismes de la création d'une écriture de mémoire. Nous en citons quelques passages :

Només una persona va tenir l'oportunitat de seguir pam a pam els fets de la jornada i des d'un observatori immillorable. Parlo del Sebastià Canyes, el telegrafista. Amic íntim de l'avi Ulisses, va explicar-li confidencialment el que va veure, sota una condició: no podia escampar-ho, per raons d'ètica professional (...). Tanmateix, quan l'amic va morir trenta anys més tard (...) la seva versió ja no interessava a ningú. No encaixava amb l'evolució que els esdeveniments del 1877 havien experimentat a la memòria col·lectiva; era una més de les peces que el temps havia deixat de banda en acoblar i soldar el trencaclosques, una operació que l'avi va presenciar amb estupefacció i en la qual, amb comptadíssimes excepcions, van participar la majoria dels vilatans, d'una manera més o menys conscient. En conseqüència, va convertir-se en dipositari del testimoni fins que arribès, si mai s'esqueia, l'ocasió de reconstruir la història, i jo vaig heretar-lo. Per desgràcia, el llegat no incloïa la traça per explicar-lo. No em ficaré, per tant, en llibres de cavalleries, què sap el gat de fer culleres?, em limitaré a proporcionar-te els elements del cas tan detallats com els recordo, de vegades amb frases literals de l'avi Ulisses i del mateix Sebastià Canyes. Pastar-los, si t'interessen, ja és cosa teva. (*EM*, pp.163-164.)

Arnau de Roda se présente ici comme l'héritier de la mémoire la plus fiable, de celle de son grand-père, lequel fut le confident de son ami intime, le télégraphiste de la ville qui put suivre la totalité des faits et les lui raconta. Cependant, Arnau est conscient que les informations qu'il transmet à l'écrivain, et qui, en fin de compte, ne sont que des souvenirs de souvenirs (« el record del record »⁷⁹⁷), n'ont rien à voir avec la version que la mémoire collective avait élaborée pour reconstruire le puzzle des faits : les événements avaient évolué et avaient été falsifiés pour délivrer la communauté de l'humiliation qui lui avait été infligée⁷⁹⁸ à l'issue du procès des brigands. L'allusion à la construction du « trencaclosques » est une sorte de mise en abyme qui renvoie à la structure même du roman, véritable mosaïque de souvenirs et de versions différentes des faits, mais complémentaires.

Cependant, cette reconstitution dépend strictement de la volonté de l'écrivain, ainsi que l'insinue la dernière phrase de l'extrait cité (« Pastar-los... »)

⁷⁹⁷ *EM*, p.314.

⁷⁹⁸ Cf. *EM*, p.347.

qui renvoie à la liberté de l'auteur : il sélectionne et façonne les divers souvenirs en les combinant afin de reconstituer les événements du passé qui font l'objet de la fictionalisation et deviennent une nouvelle matière : un roman. Cette réflexion métatextuelle sur le processus de création littéraire est applicable, selon nous, à l'ensemble de l'œuvre de Jesús Moncada.

Cette étude de la mise en récit du discours de la mémoire collective nous a permis de mettre en évidence les liens entre écriture et oralité, et d'observer en particulier que la parole vive affecte tant l'espace dialogué du texte que la narration. Toutefois, la récupération de l'oralité s'effectue aussi dans la *mimésis* de l'activité narrative de la voix populaire dont les produits divers nourrissent la fiction. Non seulement l'œuvre met en récit l'oralité, mais elle problématise parallèlement le discours de la mémoire dont la fiabilité est mise en doute ; cette réflexion est l'occasion pour le romancier de signifier que son écriture oscille aussi entre vérité et mensonge.

Nous retiendrons enfin que le discours de la mémoire collective de Mequinensa dont l'auteur s'inspire largement et que sa fiction mime, participe de la construction du mythe de Mequinensa grâce, notamment, à la transmission de légendes et d'histoires parfois fantastiques qui combinent éléments réels et inventés.

CHAPITRE TROIS :

AU-DELÀ DU MYTHE, LA RECRÉATION D'UNE MÉMOIRE

Nous avons pu constater à travers l'œuvre que, d'une part, se développe un véritable réseau de signes qui contribuent à la création d'une dimension mythique des récits, et que, d'autre part, la mémoire collective produit un discours mythique sur le passé. Il nous a donc semblé nécessaire de prêter notre attention à la construction du mythe de Mequinensa dans ce dernier chapitre, avant d'interpréter le sens profond de l'œuvre au-delà du mythe, comme la création d'une nouvelle mémoire pour la communauté de Mequinensa, fondée sur une identité née de la narration.

III.1. LE MYTHE DE MEQUINENSA

Depuis le succès du roman *Camí de sirga*, qui, publié en 1988, obtint, rappelons-le, six prix littéraires en Catalogne, on a beaucoup parlé dans la presse catalane du mythe de Mequinensa, espace privilégié du roman. Mais le sens du mot « mythe » adopté dans ces articles n'est pas toujours clair. La Mequinensa de Moncada y est envisagée tantôt comme une géographie mythique, comparée à celles de Faulkner, Benet ou García Márquez, tantôt comme un espace mythique,

ou bien encore comme un mythe géographique⁷⁹⁹, etc.. L'on ne peut donc pas éluder la dimension du mythe lors de l'étude du roman *Camí de sirga*, et plus largement de toute l'œuvre moncadienne. Mais cette question est complexe⁸⁰⁰; c'est pourquoi notre intérêt s'est porté essentiellement sur l'étude des modalités de rapport de cette fiction avec le mythe selon deux directions : d'une part, l'utilisation de motifs mythologiques comme préfiguration à la narration⁸⁰¹, et, d'autre part, le mécanisme de la mythification⁸⁰² qui, dans le roman *CDS*, affecte essentiellement le fleuve Èbre, et permet d'aboutir à la création d'un mythe particulier, celui d'un monde englouti, centré sur cet espace mythifié qu'est le fleuve. Cette mythification se fonde elle-même sur le recours à des motifs

⁷⁹⁹ Nous renvoyons le lecteur notamment aux articles suivants :

BIOSCA, Mercè. « Aproximació a l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 1989, n°351, pp.55-57.

CÒNSUL, Isidor. « Geografies mítiques », *Lletra de canvi* (Sp), n°31-32, 1990, pp.8-12.

CÒNSUL, Isidor. « El mite continua », *Avui* (Sp), n°du 16 février, 1997, Cultura.

CÒNSUL, Isidor. « Sempre ens quedarà Mequinensa », *Avui* (Sp), n°du 27 février, 1997, pp.I-II Cultura.

NADAL, Marta. « Jesús Moncada, novel·lar l'absència », *Serra d'Or* (Sp), 1996, n°348, pp.53-55.

PAIROLI, Miquel. « El mite de l'Èbre », *Punt Diari* (Sp), 1989, n°du 26 novembre, pp.16-17.

⁸⁰⁰ Mircea Eliade a insisté sur cette complexité du mythe :

« Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. » (Cf. ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, D.L.1996, p.16).

⁸⁰¹ Nous nous appuyons sur les réflexions énoncées par Mariano López López pour qui les motifs mythologiques ont dans la littérature une fonction de préfiguration de la narration ; ils peuvent être nommés explicitement, ou bien la narration leur fait seulement allusion. Ils constituent un ensemble de références préalables. López ajoute que ces matériels mythologiques peuvent se présenter sous différentes formes dans un roman déterminé. Leur intégration dans le discours narratif se fait soit par superposition, soit par parallélisme des deux lignes discursives (celle de la préfiguration mythologique et celle de la trame moderne) (Cf. LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Alvaro Cunqueiro y Antonio Prieto)*. Madrid : Editorial Verbum, 1992, p.18).

⁸⁰² Un autre concept associé au mot « mythe » est celui de la mythification. Pour éclairer cette notion, López cite la définition que donne J.L. Aranguren du « mythe dégradé »: « Mito como « emocionalización » a posteriori de una ideología - generalmente coagulada en estereotipo que « mitificada », esto es, predicada no racionalmente sino, por decirlo así, poniéndola en vibración, es capaz de mover a las gentes más eficazmente que en su formulación conceptual primaria (...) por no ser mito desde el principio, sino en ser convertido en tal después, y no con intención necesariamente peyorativa, lo llamo mito degradado. » (ARANGUREN, J.L.. *Estudios literarios*. Madrid : Gredos, 1976, p.227.)

López ajoute à cette définition l'idée que tout objet ou sujet peut être affecté par un processus mythificateur et devenir mythe (dégradé) sans avoir fait partie d'un matériel mythologique au préalable. (Cf. LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra. Op. cit.*, p.20).

mythologiques préfiguratifs qui s'intègrent à la narration de façon soit implicite, soit explicite.

Avant d'entamer notre analyse, il nous a semblé opportun de procéder à quelques éclaircissements sur le concept de mythe afin de préciser nos orientations.

Une des acceptions du mot « mythe » qui permet de le mettre en relation avec les œuvres littéraires est celle qu'Aristote donne dans sa *Poétique* du mot grec « *mythos* », définition recueillie par Paul Ricœur dans *La métaphore vive* :

Fable (mythos) : imitation des actions ; caractère d'ordre, agencement, organisation⁸⁰³.

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur traduit le concept de *muthos* par « mise en intrigue »⁸⁰⁴, mais aussi plus précisément par « l'agencement des faits en système »⁸⁰⁵. Le mythe est donc un discours organisé qui implique une structure et une parole, un langage, et dont la fonction est de signifier, de rendre compte de la réalité pour mieux la comprendre. Quant à Mircea Eliade⁸⁰⁶, il associe à la notion de récit organisé et signifiant, les notions de sacré et de temps des origines. Un mythe est, selon lui, un récit qui relate une histoire sacrée, un événement qui fait partie du temps primordial d'une communauté, le temps des origines, des commencements. D'après lui, pour les sociétés archaïques, cette histoire est exemplaire et significative.

⁸⁰³ RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975, p.49.

⁸⁰⁴ RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. T.I. Paris : Le Seuil, 1983, p.55.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.57.

⁸⁰⁶ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, D.L.1996, pp.16-17.

Outre la définition du mythe, nous retiendrons de la lecture de Mircea Eliade ses idées sur le rapport entre littérature et mythe, car c'est cette relation qui nous intéresse pour l'analyse de l'œuvre de Jesús Moncada. Selon Eliade, le roman prolonge, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique. Il déclare à ce propos :

Dans les deux cas, il s'agit de raconter une histoire significative, de relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins fabuleux⁸⁰⁷.

Pour mener notre étude, nous nous appuyerons en partie sur la comparaison que réalise Eliade entre roman et mythe - celui-ci étant entendu comme narration mythologique -. À ses yeux, les grands thèmes mythologiques survivent effectivement au sein de la littérature. Dans *Aspects du mythe*, il parle de « la structure 'mythique' de certains romans modernes » et de « la survivance littéraire des grands thèmes et des personnages mythologiques »⁸⁰⁸. C'est donc dans cette direction que nous allons aborder à présent les relations de la fiction moncadienne avec le mythe.

III.1.1. La Mequinensa littéraire comme mythe édénique

Le motif mythologique qui préfigure, pour l'essentiel, la signification globale du roman *CDS* – livre qui marque la naissance de la Mequinensa mythique –, est celui de l'Éden. Alors que le vieux bourg n'est pas encore

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.233.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.233.

complètement détruit, les habitants font reconstruire un peu plus loin une autre cité à laquelle ils donneront le même nom qu'à l'ancienne. Mais cette ville nouvelle n'a pas la même structure, car elle est construite selon un plan géométrique. Elle est ainsi décrite dans l'épilogue :

Les cerçades, més amples que abans, es despenjaven ara directament de l'altiplà dels Monegres, batiem amb més força els carrers rectes, les cases uniformes, sense atzucacs on regolfar ni laberints on esmorteir-se. (CDS, p.344)

Cette description opère une comparaison implicite avec l'ancienne Mequinensa qui, elle, était construite sans organisation rationnelle, avec des rues et ruelles qui s'entrecroisaient comme dans un labyrinthe, structure suggérée dès le début du roman :

A la claror del dia, sempre li costava penetrar en el garbuix de carrers i carrerons. (CDS, p.12)

L'opposition entre la vieille cité et la nouvelle permet d'établir une analogie avec celle qui s'établit entre le Paradis Terrestre, généralement représenté sous une forme ronde, et la Jérusalem Céleste à la forme carrée. D'ailleurs, le symbolisme de la Nouvelle Jérusalem – selon lequel elle ne constitue pas un retour vers un passé idyllique, mais une projection dans l'avenir⁸⁰⁹ – se retrouve dans le roman de Moncada où la nouvelle ville ne constitue pas un retour vers ce passé édénique perdu, mais un nouvel avenir, comme nous allons le voir.

⁸⁰⁹ Cf. « Jérusalem », in CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1990 (1ère éd. 1982), p.537 :

« Dans la description qu'en donne l'Apocalypse, Jérusalem symbolise le nouvel ordre des choses qui remplacera celui du monde présent, à la fin des temps. Elle signifie, non pas le paradis traditionnel, mais au contraire ce qui surpasse toute tradition: un nouvel absolu. (...) La transmutation de l'univers, signifiée

L'analogie entre l'ancienne Mequinensa et le Paradis Terrestre n'est pas seulement de forme, mais aussi de signification. En effet, l'ancienne ville constitue pour les habitants une sorte d'Éden ; elle correspond à l'Âge d'Or de la communauté que le roman essaie de récupérer. Cette époque idyllique est évoquée par la première partie du roman intitulé « Els dies de l'Edèn » (« Les jours de l'Éden »), titre qui signale de façon explicite le mythe biblique de l'expulsion du Jardin d'Éden.

Il est intéressant de s'arrêter quelques instants sur ce titre. Le toponyme « Edèn » correspond, dans le roman *CDS*, au nom du café-concert de la ville qui était très fréquenté pendant l'époque de prospérité du bourg due à l'extraction et au transport de lignite dans le premier quart du XX^{ème} siècle. Cependant, le café de la Mequinensa réelle – qui a inspiré celui du roman – avait pour nom « el Jardí »⁸¹⁰. Selon nous, le choix du nom fictif « Edèn » correspond à une volonté de l'auteur de donner un sens clair à l'époque évoquée, édénique pour la communauté. L'adoption de ce nom mythique, chargé de symbolisme, à la fois pour désigner un café, mais aussi pour intituler une partie du livre, contribue au processus de mythification mis en œuvre dans le roman. Il en est d'ailleurs la clé, puisque le mythe littéraire de Mequinensa créé par Moncada naît de l'évocation de ce paradis disparu : le récit relate des événements survenus à Mequinensa en remontant du présent jusqu'à cette époque mythique qui représente des années où ni le travail ni l'argent ne manquaient, et où tous les habitants de la ville vivaient

par la Jérusalem nouvelle, n'est point un retour à un passé idyllique, c'est une projection dans un avenir sans précédent. »

⁸¹⁰ Cf. MORET, Hèctor. « Onomàstica mequinensana en l'obra de Jesús Moncada », *Ilerda "Humanitats"* (Sp), 1998, n° LII, p.197.

confortablement. Le symbolisme de l'Éden, lieu du bonheur absolu, se retrouve, en effet, dans la description de l'ancienne Mequinensa avec son époque paradisiaque caractérisée par la prospérité de toute la communauté. C'est un temps mythifié par la mémoire collective qui correspond à ce temps « fabuleux », « primordial » dont parle Mircea Eliade⁸¹¹.

L'on peut considérer que le récit raconte une fin de monde, celle de la Mequinensa fluviale. Or, selon M. Eliade, dans tout mythe de la fin du monde, « l'essentiel n'est pas le fait de la *Fin*, mais la certitude d'un *nouveau commencement* »⁸¹². La Mequinensa littéraire de Moncada suit également ce schéma mythique ; c'est pourquoi, alors que tout au long de la diégèse, les personnages vivent tournés vers le passé qu'ils évoquent par un processus constant de remémoration, à la fin du roman, apparaît la dimension de l'avenir, même si elle n'occupe qu'une place minimale dans la fiction.

Le symbolisme de la Nouvelle Jérusalem se retrouve donc dans la nouvelle ville qui ne constitue pas un retour vers un passé idyllique perdu, mais un nouvel avenir. D'ailleurs, il semble que les habitants veuillent oublier ce qu'était leur Éden, et qu'ils s'orientent vers le futur. Ils n'aspirent pas à retrouver ce paradis perdu, mais prétendent, au contraire, à une nouvelle vie. Ils souhaitent oublier ce passé désolant du vieux bourg avec toutes les années d'incertitude et de lutte qu'ils ont vécues pendant la construction des barrages ; ils se tournent donc vers l'avenir en allant habiter dans la ville neuve et abandonnent le passé en

⁸¹¹ Cf. ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe. Op. cit.*, pp.16-17.

⁸¹² *Ibid.*, p.99.

même temps que la vieille cité qui se trouve au-delà de la frontière constituée désormais par le fleuve. La quatrième partie du roman se termine sur la vision de ces « habitants (...) établis dans la nouvelle ville et voués corps et âme au futur »⁸¹³, et qui ne veulent « rien laisser filtrer de l'autre côté de la frontière ». La dernière phrase de cette partie du livre témoigne de cette volonté d'oublier le passé :

Abandonarien el passat entre les runes perquè el cerç l'escampés junt amb la pols de la vila assolada. (CDS, p.334)

L'espérance d'une vie nouvelle est également suggérée à la fin par le motif préfiguratif du Déluge qui est présent de façon implicite dans la dernière page que nous avons déjà citée⁸¹⁴. Cette dernière séquence du roman n'est pas une description de l'anéantissement des *llaiüts* et de la ville en raison de la mise en route du barrage, mais celle de l'engloutissement des bateaux par le fleuve lui-même alors qu'il est en crue, suite à une pluie diluvienne. Ce sont ses eaux furieuses et déchaînées qui emportent les gabares et les détruisent. Le fleuve est l'acteur de ce déluge final qui mène les embarcations à leur mort.

Par ailleurs, dans cette évocation finale l'allusion aux jours de splendeur de « l'Edèn » est présente ; certes, il s'agit d'évoquer, au premier degré, le passé prospère de la ville, mais à un niveau symbolique, l'allusion est claire : cet Éden est bien le Paradis Terrestre. Dans cette page, nous retrouvons, donc, l'opposition entre l'époque édénique de la ville et sa disparition. Cependant, il ne faut pas

⁸¹³ CDS, p.334.

⁸¹⁴ CDS, pp.345-346.

oublier le double symbolisme du déluge, qui est à la fois destructeur et signe d'un renouveau, d'une régénération, car il est toujours suivi d'une nouvelle humanité, et institue une nouvelle époque⁸¹⁵.

Ce symbolisme final donne, par conséquent, au roman une fin ouverte : certes, la diégèse se termine sur l'engloutissement des bateaux, mais celui de Mequinensa n'est pas décrit, ce qui laisse à penser qu'une nouvelle époque s'ouvre pour ce bourg et pour ses habitants ; la vie n'est pas finie pour eux, puisqu'une nouvelle localité a été construite afin de leur permettre de s'y reloger non loin de la vieille cité. Ainsi, on peut lire dans l'épilogue :

Les malles complexes de les relacions seculars de veïnat s'haurien de refer i la vida, en què els rius ja no comptarien com a artèries vives de la població, estaria condicionada per altres factors. Però solament els més joves, els infants, oblidarien completament; una part de la memòria dels altres romandria agarrada com una arrel sota les aigües del Segre i de l'Ebre. A les cambres noves, entre els mobles encara olorosos de vernis, sentirien sovint velles paraules; de les boires hivernals els arribarien clamors d'antigues tripulacions i crits d'unes altres gavines. (CDS, p.344-345)

Toutefois, même si le roman n'offre à aucun moment de description de la submersion de la ville par les eaux du barrage, nous devons rappeler qu'elle est à l'origine de l'écriture du roman et qu'elle apparaît dans la diégèse comme le résultat d'un long processus de déclin et de destruction. Mais il est vrai que le texte n'y fait qu'une simple allusion directe :

Que la vila havia de morir, era un fet assumit feia temps: les aigües en colgarien la part més important, la resta serien uns carrers sense vida, membres d'un cos esquarterat. (CDS, p.311)

⁸¹⁵ Cf. « Déluge », in CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Op. cit.*, p.346.

Cette ville anéantie rappelle la mythique Atlantide⁸¹⁶, légendaire continent englouti sous les mers, qui reste le symbole d'une cité idéale dont les habitants étaient d'excellents navigateurs. L'Atlantide rejoint le thème mythique du paradis perdu, de l'Âge d'Or.

Le roman *Camí de sirga* intègre donc à la narration des motifs mythologiques préfiguratifs de façon soit implicite, par un procédé de parallélisme entre la préfiguration et la trame narrative, soit explicite. L'utilisation du motif de l'Éden permet au roman d'évoquer avec plus de force ce monde anéanti, cette Mequinensa perdue. Quant au motif du Déluge, tout en allant dans le sens de l'évocation nostalgique de ce temps mythique de la Mequinensa fluviale disparue, il apporte un sens nouveau : il implique un futur, le nouvel avenir de la communauté qui, elle, survit à l'engloutissement, et fait survivre le passé édénique de la vieille ville dans la mémoire collective.

Il est intéressant de remarquer que le contenu moral du mythe original de l'Éden est inversé dans la version de Moncada. En effet, l'expulsion de Mequinensa apparaît comme un acte arbitraire accompli au nom du progrès, et non comme le châtement d'une faute commise. Il s'agit d'une version profane du mythe où l'homme, et non un dieu, est à l'origine de la destruction et où il n'existe aucune base morale qui justifie cet acte d'anéantissement d'une collectivité. De la même façon, le contenu moral judéo-chrétien du mythe du Déluge de l'Arche de Noé, subit une inversion dans le roman, puisqu'il n'y a pas

⁸¹⁶ Cf. « Atlantide », in CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Op. cit.*, p.82.

d'élus qui échappent à la disparition de la ville ; les quelques habitants appartenant à la classe bourgeoise profranquiste sont traités, au moment de l'expropriation de leurs biens, terres et maisons, de la même façon que les ex-républicains. Même si le ton de la nostalgie est indéniable lors de l'évocation de l'ancien bourg, dans l'épilogue se profile la promesse d'un nouveau commencement dans une ville où tous les habitants sont égaux : les vieilles hiérarchies sociales sont oubliées lors de la construction de la nouvelle Mequinensa. Le relogement se fait strictement selon les besoins des familles et non selon leur statut. Carlota de Torres, qui attendait qu'on lui attribuât une place de choix à la hauteur de son rang socio-économique, se voit notifier par lettre que :

(...) si volia una casa, havia de ser com les que es construïen per a tothom i, també com a tothom, on li toqués per sorteig. Eren les normes i no les trencarien per ningú. (*CDS*, p.325)

La nouvelle ville marque donc la fin des privilèges de classe⁸¹⁷ qui structuraient la société de l'ancienne Mequinensa, et semble offrir des conditions sociales pour lesquelles la Seconde République avait combattu. Cependant, elles sont imposées ici comme le résultat d'un acte arbitraire réalisé au nom du progrès technologique, et n'émanent pas d'une volonté commune des habitants de la ville. Un paradoxe se trouve donc au centre du dénouement du roman *CDS* : la communauté éprouve de la nostalgie envers l'ancienne ville qui signifie pourtant une structure sociale basée sur les classes, tout en étant, en même temps, attachée

⁸¹⁷ La disparition des ancêtres de Carlota de Torres fait écho au démantèlement de la structure sociale brisant le lien ancestral de la famille Torres avec Mequinensa qui a d'ailleurs été crucial dans de nombreuses histoires de la communauté (Cf. *CDS*, p.339).

à son idéal républicain d'égalité et de solidarité, autrement dit le message idéologique reste ambigu entre le choix de la tradition ou du progrès.

L'autre mode de relation de la fiction littéraire au mythe auquel nous allons nous intéresser est la mythification qui se fonde également sur des motifs préfiguratifs, soit implicites, soit explicites, et affecte essentiellement le fleuve Èbre.

III.1.2. La mythification du fleuve Èbre

Dans l'observation des procédés contribuant à la mythification de l'Èbre au sein de l'œuvre, notre intérêt s'est porté en particulier sur la sacralisation de ce cours d'eau, sur sa présence au sein d'une représentation picturale mythologique, ainsi que sur le motif mythologique de Léthé qui préfigure la signification symbolique de ce fleuve.

III.1.2.1. Un espace sacralisé

L'Èbre, dynamisé par la navigation des *llaiüts* qui le sillonnent, constitue, dans le roman *CDS* en particulier, une artère vitale pour la ville de Mequinensa. Cet espace fluvial apparaît comme le lieu d'un certain nombre de rituels qui contribuent à sa sacralisation. D'une part, il est l'endroit où s'effectue le rite de l'initiation du navigateur : le livre met en scène celle du personnage Robert Ibars.

D'autre part, le rituel de la mise à flot de bateaux intervient à plusieurs reprises, symbolisant le baptême par immersion.

Le motif mythologique de l'initiation préfigure le récit des premières expériences de navigation sur l'Èbre de Robert Ibars. Elles renferment les caractéristiques des rituels initiatiques des sociétés traditionnelles, ou même des mythes grecs. C'est le meilleur navigateur de l'Èbre, Arquimedes Quintana, qui initie Robert : le jour de l'inauguration du *llaüt* Carlota, pendant la promenade sur le bateau, l'adolescent de quatorze ans, Robert, se tient aux côtés d'Arquimedes, patron de l'embarcation. Cette initiation à la navigation se poursuit avec le premier voyage du Carlota qui représente une découverte pour le jeune garçon ; c'est pourquoi il éprouve une double émotion à la vue des préparatifs des gabares : il ressent à la fois de l'excitation et une sorte d'appréhension, de trouble, car il se sent perdu au milieu de ce qui est pour lui une nouveauté. Robert connaît les eaux de la ville, mais le reste du cours du fleuve lui est inconnu, d'où son émerveillement lorsqu'Arquimedes le lui fait découvrir. En effet, il n'a jamais navigué avant ce jour parce que son père ne lui en avait pas donné l'occasion. Josep Ibars n'avait jamais voulu que son enfant embarquât parce qu'il ne souhaitait pas que son fils pratiquât ce dur métier, mais Robert avait toujours eu très envie de voyager sur ces bateaux qu'il voyait tous les jours sur les quais.

Son initiation ne se fait pas sur n'importe quelle embarcation, mais sur le Carlota qui a remplacé le Ràpid, *llaüt* perdu dans un naufrage, en 1914, dont le patron n'était autre que le père de Robert, Josep Ibars. Robert succède donc à son père biologique comme navigateur. Il ne s'agit pas que d'une simple initiation à

la navigation ; elle est en même temps une initiation à la vie adulte, puisque Robert remplace, en quelque sorte, son père. Plus tard, il va aussi succéder à son père d'adoption, Arquimedes, qui avait succédé à Josep Ibars, à la mort de ce dernier, en prenant son fils Robert sous son aile.

L'initiation de ce dernier dure environ un an, pendant lequel il est membre de l'équipage du Carlota, sous les ordres d'Arquimedes :

Un any de navegació amb el vell Arquimedes l'havia fet un llaüter de cap a peus i, malgrat la seva joventut (...) ja en parlaven com d'un bon esqueix de patró, el successor del vell (...). (CDS, p.66)

Sa réputation d'habile navigateur fait qu'un jour il est choisi comme patron de *llaüt* par la veuve Salleres, propriétaire d'embarcations. Le matelot du Carlota va devenir patron. À l'occasion de la fête du fleuve (« la festa del riu »), autre rituel associé au cours d'eau qui s'articule autour de courses de bateaux, la veuve lui lance un défi :

Aquest any, les corregudes del setembre ha de guanyar-les un llaüt de la casa Salleres. (CDS, p.133)

C'est à ce moment-là, en 1918, que Robert Ibars devient patron d'un *llaüt*, le Neptú, pour la maison Salleres ; après avoir gagné la course, il se voit confirmé dans sa tâche de navigateur de l'Èbre. Cela représente une nouvelle étape dans l'initiation de Robert à la navigation. On peut, effectivement, voir dans cette course une épreuve, comme celles qui constituent les rites initiatiques et permettent à l'initié d'être accepté dans sa nouvelle fonction s'il y réussit. De plus, Arquimedes Quintana ne participe pas à cette course pour ne pas affronter son propre disciple :

El vell pirata adduïa la cascamenta dels anys, encara que es veia d'una hora lluny que no volia enfrontar-se amb el deixeble. (*CDS*, p.133)

On peut interpréter ce désistement comme la volonté d'Arquimedes de laisser à son disciple l'opportunité de voler de ses propres ailes et de ne pas lui faire de l'ombre. L'utilisation du mot « deixeble » (« disciple ») montre que cette initiation de Robert par Arquimedes est une véritable relation maître-disciple qui est venue remplacer dans la vie de Robert la présence de son père décédé. D'ailleurs, on se rend compte de la force de cette relation lorsqu'Arquimedes meurt. Dans les semaines qui suivent sa mort, Nelson⁸¹⁸ est plongé dans une sorte d'apathie profonde, accablé par la perte de ce père adoptif qui représentait le lien qui l'unissait avec le fleuve, élément essentiel de leur relation:

A la nit no va dormir i quan salpà de nou amb el Neptú intuï que l'Ebre també se li havia tornat estrany. La unió entre ell i el riu es trencà, cosa que no va passar inadvertida a la tripulació, ni tan sols (...) al mateix llaüt el qual va perdre durant un temps la finor de navegar. Als trenta-vuit anys, Nelson donava per cremada la vigoria, es sentia vell. (*CDS*, p.154)

L'Èbre est le lieu de l'initiation de Robert à l'entrée dans un nouveau monde, celui de la navigation, et dans une nouvelle vie, celle d'adulte. Il s'agit d'une sorte de renaissance qui lui permet de se métamorphoser : il passe de l'adolescence à l'âge adulte en devenant matelot, la mort de son père représentant pour lui la possibilité de réaliser son désir de naviguer. Ensuite, Nelson succèdera à Arquimedes en tant que meilleur navigateur de l'Èbre qui va être son nouvel espace de vie.

⁸¹⁸ Robert sera surnommé Nelson par tout le village après l'initiative de l'Anglais qui, un jour, lui dit : « Robert Ibars, sou un navegant més gran que el nostre almirall Nelson! » (*CDS*, p.125)

Le recours au motif préfiguratif de l'initiation introduit une dimension sacrée dans la narration et contribue à la sacralisation du fleuve qui résulte également de la description des rituels de mise à flot et de baptême dont les *llaiüts* font l'objet, et que nous avons évoqués dans notre analyse de la signification symbolique de ce cours d'eau⁸¹⁹.

L'Èbre est donc caractérisé comme un espace vital sacré, essentiellement ritualisé à deux occasions dans la diégèse : lors de l'initiation à la navigation du personnage Robert Ibars, et lors des mises à flot des bateaux. De plus, nous avons souligné le fait que ces rituels font de l'Èbre un lieu qui rassemble la communauté dont l'identité se constitue autour de ce fleuve sacralisé. La dimension du sacré étant caractéristique des mythes traditionnels, nous pouvons affirmer que le procédé de sacralisation mis en œuvre dans le roman concourt à la mythification du fleuve.

III.1.2.2. Le fleuve au centre d'une scène mythologique

La présence de l'Èbre dans les premières fresques⁸²⁰ réalisées par le personnage Aleix de Segarra de *CDS* sur les murs d'un ancien couvent, participe également à la mythification de ce fleuve qui se trouve intégré à une scène de la mythologie grecque. Il s'agit d'une représentation de moments vécus par la population de Mequinensa pendant les années de prospérité de la ville dont les journées de liesse sont figurées sous la forme d'une bacchanale ayant pour décor

⁸¹⁹ Nous renvoyons ici au chapitre IV.1.2. de la deuxième partie de notre travail.

⁸²⁰ Cf. *CDS*, pp.178-179.

les bords de ce cours d'eau⁸²¹ qui se trouve ainsi lié à une fête païenne. Or la Bacchanale symbolise l'ivresse, la joie que Bacchus répand à profusion, et même l'abondance. L'Èbre est donc associé par analogie à cette joie. C'est l'enthousiasme de la communauté de Mequinensa qui se trouve représenté dans cette fresque. Le fleuve fait partie de cette fête parce qu'il est à l'origine même de cette époque de splendeur, fortement liée à la navigation fluviale.

Jesús Moncada a affirmé qu'il n'a fait que rendre compte de quelque chose de réel qui existait vraiment à ce moment de l'histoire du bourg ; il a voulu lier la mythologie avec le quotidien de Mequinensa :

El que passa és que aquelles bacanals doncs existien, a l'Edèn les feien. Però jo vaig voler lligar la mitologia amb la quotidianitat mequinensana, que em sembla que en l'origen era això; i aleshores, per això, doncs, el centaure em sembla que és un cafeter de Mequinensa, i el paisatge mitològic doncs és el paisatge de la vora de l'Èbre. La mitologia en aquell cas és el món quotidià⁸²².

De par sa présence dans cette représentation picturale d'une scène mythologique, l'Èbre prend une dimension mythique dans cette page du roman. Il est décrit comme étant peuplé de nymphes : des naïades accompagnant une déesse, qui, dans cette fresque, est un personnage du roman, Malena de Segarra, tante du peintre. Le fleuve est, en quelque sorte, divinisé par la présence de ces nymphes, qui se définissent habituellement comme les filles du dieu du cours d'eau où elles habitent. À travers cette relation avec les naïades⁸²³, l'Èbre se voit lié à la longévité, c'est-à-dire à la vie.

⁸²¹ Nous renvoyons ici à l'analyse de cette représentation picturale que nous avons proposée dans le chapitre I.1.2.1. de la deuxième partie de notre travail.

⁸²² Cf. Annexe 1, p.478.

⁸²³ Cf. GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F., 1979 (1^{ère} éd. 1951), p.307.

Cette représentation mythologique du fleuve contribue donc à sa mythification dans sa dimension vitale. Le recours au motif de la Bacchanale comme préfiguration à la description narrative de cette fresque est dans ce cas explicite. L'originalité est qu'elle réactualise ce motif dans le contexte de la narration, en y incorporant des éléments propres à la diégèse, et essentiellement l'Èbre, ainsi que des personnages du roman. L'intégration dans le discours narratif des deux lignes discursives, c'est-à-dire de la préfiguration mythologique et de la trame narrative, se fait de façon harmonieuse par le biais du procédé de description qui établit un parallélisme entre les composantes du motif mythologique classique et celles de la représentation picturale fictive, comme le montre le passage suivant :

Les architectures no eren palaus fabulosos sinó les masies de les antiquíssimes hortes àrabs de la vora de l'Ebre; el xiprer clàssic quedava desbancat per l'àlber, el pollancre o la figuera; el vi que enrogia les copes era el suc aspre i sec del raïm de la Terra Alta. (...). (CDS, p.178)

Cette mythification du fleuve se développe également dans la fiction moncadienne à partir de la présence d'un autre motif préfiguratif : celui du cours d'eau mythique : le Léthé.

III.1.2.3. Le motif de Léthé

Lors de divers épisodes de la fiction, le fleuve Èbre se dessine comme un espace lié à l'oubli et à la mort ; le motif mythologique de Léthé en constitue une préfiguration essentiellement implicite.

Dans le roman *CDS*, l'Èbre est notamment l'ultime compagnon du vieux navigateur Arquimedes Quintana qui, en 1931, entreprend son dernier voyage fluvial : il navigue à bord d'un *llaüt* jusqu'à Tortosa, et remonte ensuite le cours d'eau en faisant des étapes dans les villages auxquels le lient des événements de sa vie :

Per l'abril del 1931, l'endemà de confondre la testa del militar amb la del seu pare, el vell embarcà sense dir-ho a ningú en un llaüt asconès. Va desembarcar a Tortosa, s'hi va fer una fotografia amb un antic company i començà de nou a remuntar l'Ebre. Tots els patrons el coneixien i trobava acolliment a les naus. A Benissanet, va dir penjaments del rei amb un antic daliner, cec feia molts anys i autor de romanços d'amor; a Xerta, visità un cunyat, germà de la primera dona (...); a Garcia, preguntà per una mestra d'escola amb qui havia tingut relacions, entre els dols per la segona muller i les bodes amb la tercera, però la mestra era morta feia més de vint anys i ell mateix havia anat sovint a portar-li flors en secret al cementeri, com va provar de fer-li entendre, compadit, un amic taverner; a Flix, començà a tenir rodaments de cap i es va perdre pels carrers (...). (*CDS*, pp.138-139)

Malgré sa volonté de retrouver son passé dans les lieux qu'il a connus, sa mémoire est confuse ; il a oublié certains détails importants du passé, comme le décès d'une femme qu'il a connue et qu'il cherche à retrouver. Dans son délire, il se perd dans les rues d'une ville. C'est Nelson qui va le rechercher pour le ramener à Mequinensa à bord de son *llaüt* Neptú, alors que le vieil homme continue à délirer jusqu'au moment où il rend l'âme, à la vue du village de Faió, juste avant d'arriver à sa Mequinensa natale. Pour l'ancien navigateur, cette remontée du fleuve représente à la fois la remémoration de son passé – du moins une tentative – et son ultime voyage. En réalité, il s'agit d'un périple vers l'oubli, puisque la mémoire lui fait défaut. L'anecdote de la mort d'Arquimedes, très profondément attaché à sa contrée natale, est significative dans la problématique identitaire du roman ; la perte de mémoire est tragique, car elle signifie en même

temps celle de son identité. En effet, le protagoniste ne peut pas reconstituer son passé véritable, étant donné que les souvenirs ne lui en donnent qu'une image fausse.

Le fleuve prend donc la signification du mythique Léthé : il n'est plus la métaphore d'un temps réversible ; la remontée du fleuve ne symbolise plus seulement la remémoration du passé, l'anamnèse, mais aussi l'oubli et la mort. Dans le roman *CDS*, le motif de Léthé reste implicite ; à d'autres moments de l'œuvre, l'Èbre est associé au décès de certains personnages, comme dans *EM* où le corps sans vie du muletier est retrouvé au bord du fleuve⁸²⁴. Dans *GDE* également, les eaux funestes du fleuve (« l'aigua negra »⁸²⁵) accueillent le corps du père de Dalmau, Alexandre, poignardé par un ami qui le jette dans l'Èbre.

Cependant, à la fin du roman *CDS*, ce symbolisme de l'oubli et de la mort est dépassé, puisque le fleuve, anéanti par la construction des barrages, prend un sens nouveau. Effectivement, tandis que l'activité fluviale constituait le lien identificateur entre les habitants de la vieille ville, l'Èbre devient, à partir de ce moment-là, une frontière entre deux mondes : celui du passé et celui de l'avenir, vu que la nouvelle ville est construite sur l'autre rive. Le passé reste d'un côté du fleuve et l'avenir se construit de l'autre et sera conditionné par de nouveaux facteurs comme le dit le narrateur dans l'épilogue :

Les malles complexes de les relacions seculars de veïnat s'haurien de refer i la vida, en què els rius ja no comptarien com a artèries vives de la població, estaria condicionada per altres factors. (*CDS*, p.344)

⁸²⁴ *EM*, p.182.

⁸²⁵ *GDE*, p.323.

Symboliquement, ce fleuve est devenu le lieu du passage de la mort à la vie : c'est son franchissement qui permet à la population d'aller s'installer dans la ville neuve pour y vivre une nouvelle vie, en oubliant derrière elle le passé. L'Èbre revêt donc le double symbolisme de Léthé tel que Mircea Eliade le définit⁸²⁶ : il signifie d'abord l'oubli et la mort, mais aussi « le retour à la vie ».

On retrouve cette signification du motif mythologique de Léthé dans le conte tiré de *CDG* intitulé « Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues »⁸²⁷, mais cette fois explicite et associé à celui de Caron. Ce monologue particulier prend un ton dédramatisé avec l'innocente demande du passeur Miquel Garrigues, dépossédé de son emploi, qui adresse une lettre à Madame La Mort afin de lui faire connaître son insatisfaction et son souhait de pouvoir continuer sa tâche dans l'autre monde en remplaçant le mythique Caron, lorsque son heure sera venue, comme patron de la barque qui traverse le fleuve Léthé et transporte les âmes mortes d'une rive à l'autre. La mort est évoquée non pas comme quelque chose de funeste, mais simplement comme un passage obligé et qui vient prolonger le cours de la vie.

Le motif préfiguratif de Léthé, investi de son double symbolisme, contribue non seulement à la mythification du fleuve Èbre, mais également à la signification globale de l'œuvre qui réfléchit sur les limites de la mémoire et les mécanismes de l'oubli, et se construit parallèlement comme la récupération d'une mémoire.

⁸²⁶ Cf. ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, D.L.1996 (1ère éd. 1963), pp.151-154.

⁸²⁷ *CDG*, pp.37-42.

À la lumière des propos de l'écrivain Jesús Moncada, il apparaît que l'utilisation des motifs mythologiques, qui s'intègrent à la narration de façon soit implicite, soit explicite, répond le plus souvent à un mécanisme inconscient d'écriture, résultat de la formation culturelle de l'écrivain, ainsi que lui-même nous l'a affirmé :

Jo penso que en aquest cas el mite obeix a una necessitat profunda, inconscient i que en el fons, el mite es renova continuament, existeix continuament. A partir del moment en que escrius sobre el temps, escrius sobre la gent, i sobretot sobre una col·lectivitat, aquest mite aflora encara que tu no en siguis conscient de que n'estàs parlant. (...)

El mite, em sembla, que només és això. És com una mena de subconscient que està actuant continuament. Jo penso que els mites grecs no són grecs, són de tots i de sempre, i que la mitologia grega l'estem repetint en la vida quotidiana, és clar amb uns altres mitjants i amb unes altres apariències, sobretot, però la veritat profunda sempre és la mateixa⁸²⁸.

Ainsi, le mythe littéraire de Mequinensa – celle créée par Jesús Moncada – est le résultat d'un discours particulier où se produit une mise en « vibration »⁸²⁹ de signes qui sont organisés en un système signifiant. Rappelons que, selon Roland Barthes, le mythe en général est toujours « une parole » :

C'est un mode de signification, c'est une forme. (...) puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justifiable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère (...) ⁸³⁰.

C'est le mode de formulation du message qui crée le mythe et non pas son contenu. Selon Mariano López López, le langage littéraire, qui est, comme le mythe, un système sémiologique, peut reproduire les mécanismes de

⁸²⁸ Cf. Annexe 1, p.488.

⁸²⁹ Nous reprenons ici le terme utilisé par J. L. Aranguren dans sa définition du mythe que nous avons citée plus haut au début du chapitre III.1. (Cf. ARANGUREN, J.L.. *Estudios literarios*. Madrid: Gredos, 1976, p.227).

⁸³⁰ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, coll. Points, 1970, p.181.

mythification⁸³¹. C'est en cela que nous devons parler d'un mythe littéraire à propos de la Mequinensa moncadienne : l'œuvre combine des signes divers contribuant à la dimension mythique, tels que la création d'un temps cyclique, l'intemporalité de la mémoire, la présence d'éléments fantastiques qui côtoient le réel. Quant au recours à des structures mythiques, analysées dans le présent chapitre, il permet de dépasser le ton de l'élégie nostalgique d'un monde perdu.

Nous avons certes insisté sur l'existence de ces paradigmes qui sous-tendent la structure signifiante de l'œuvre, et du roman *CDS* en particulier ; mais nous souhaitons conclure ce chapitre sur l'ambiguïté qui se dégage de cette création du mythe. En effet, en problématisant le discours de la mémoire collective qui est central dans la mise en œuvre du mythe par la communauté, et en montrant les défaillances de la mémoire ou ses infidélités à la réalité historique, l'auteur démythifie précisément le processus de mythification. C'est d'ailleurs sur cette idée que conclut Kathryn Crameri, ce qui lui permet d'affirmer que l'usage que Moncada fait du mythe n'est pas complètement incompatible avec le post-modernisme, contrairement à ce que certains critiques catalans ont pu écrire à propos de l'auteur de *CDS* :

In this respect, we might wish to modify the statement by Isidor Consul (...): he claims that Mequinensa is a location which "l'autor magnifica fins al mite per les giragonses de la memoria". The novel may give Mequinensa mythic status but, in fact, the author demythifies the *process* of mythification precisely by revealing that these "giragonses de la memoria", which are central to the myth making carried out by the community, involve complex processes of distortion, amplification, and wish fulfilment⁸³².

⁸³¹ LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra. Op. cit.*, p.20.

⁸³² CRAMERI, Kathryn. « The location of Myth in *Camí de sirga* by Jesús Moncada », *Journal of Iberian and Latin American Studies* (GB), 2002, vol. 8/1, p.53.

Ainsi, ce n'est pas tant la création du mythe de Mequinensa qui doit orienter la lecture de l'œuvre moncadienne que la réflexion sur la mémoire qu'elle véhicule et la construction d'une identité narrative.

III.2. L'ŒUVRE COMME « MIROIR MÉMORIEL »⁸³³

Tout en mettant en récit la mémoire collective, l'écrivain édifie une nouvelle identité mémorielle pour la communauté de Mequinensa, et ce, à travers la fiction qui en fixe les limites.

D'ailleurs, dès son premier roman, Moncada a clairement défini la tâche qu'il s'est fixée dans un passage à résonance métatextuelle où il exprime la nécessité de recueillir cette mémoire :

Potser els carrers, les places, les cases, els dos rius, amollaven desesperadament els records perquè algú els recollís abans de la demolició i de l'escampadissa ineludible. (CDS, p.36)

Dans son article « Crònica del darrer rom » qui évoque l'anéantissement progressif de sa ville natale, il exprimait déjà le projet de raconter en particulier les dernières années de Mequinensa avant sa disparition sous les eaux :

I, aleshores va començar una lluita llarga, de més de catorze anys, aspra com un reneç, que cremava la sang dels mequinensans. Un dia haurà de ser contada⁸³⁴.

⁸³³ Nous empruntons l'expression à : PELEN, Jean-Noël. « Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale : réflexions sur la notion d'ethnotexte » in *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., 1988, p.96.

⁸³⁴ MONCADA, Jesús. « Crònica del darrer rom », *Serra d'or* (Sp), mars 1971, n° 138 , pp.17-18.

Nous avons signalé précédemment⁸³⁵ les similitudes de l'œuvre de Moncada avec la littérature orale qui est « mémoire par essence »⁸³⁶. Comme celle-ci, la fiction moncadienne remplit une fonction de représentation identitaire mémorielle. Ou, pour le dire autrement, elle produit un discours d'identité qui puise dans la mémoire de la communauté de Mequinensa dont l'écrivain est lui-même issu. L'originalité est qu'il s'agit d'un discours littéraire écrit, et non oral, fondé sur la narration.

L'œuvre de l'auteur peut donc se lire comme une version supplémentaire de la littérature orale de la collectivité de Mequinensa, et n'a de sens que parce qu'elle s'inspire d'une tradition orale antérieure ; elle s'inscrit ainsi dans une continuité identitaire, comme l'a expliqué J. N. Pelen à propos de la littérature orale :

La version présente n'a de sens que parce qu'elle procède de versions antérieures. La version antérieure, portée au crédit de ses producteurs anciens, (...) souligne une continuité identitaire globale auprès des producteurs actuels, hommes et femmes, se connaissant et se reconnaissant, au travers de la mise en œuvre du texte et de la célébration mémorielle qu'il suppose⁸³⁷.

La mémoire collective représente une médiation entre fiction et histoire : l'œuvre est une réélaboration des traces laissées dans la mémoire de la ville par les événements de l'histoire de la communauté et contribue à la conscience d'identité de celle-ci. Elle est donc à lire comme un récit fondateur d'une « identité narrative »⁸³⁸ pour la collectivité de Mequinensa au sens où l'entend

⁸³⁵ Cf. Chapitre II.1. de cette partie de notre thèse.

⁸³⁶ Cf. PELEN, Jean-Noël. « Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale : réflexions sur la notion d'ethnotexte », *Op. cit.*, p.89.

⁸³⁷ *Ibid.*, p.98.

⁸³⁸ Nous empruntons le concept d'« identité narrative » à Paul Ricœur (Cf. RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985).

Paul Ricœur, puisqu'elle est « issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne des refigurations qui en résulte »⁸³⁹. Comme nous l'avons observé, la création littéraire de Moncada apparaît comme une sorte de compilation qui rassemble et réélabore, en les enrichissant, des matériaux qui ont existé avant elle – en particulier des témoignages de la mémoire collective, des récits oraux, des documents historiques, des chroniques –. Nous pouvons même considérer le premier article du romancier « Crònica d'un darrer rom », qui, plus qu'une simple chronique, est un témoignage, comme un de ces nombreux intertextes préexistant à son œuvre proprement littéraire. L'on retrouve de nombreux échos à ce texte notamment dans *Camí de sirga* avec l'arrêt de l'horloge du clocher ou la description du processus de destruction de la ville⁸⁴⁰, ou bien la vision du fleuve tel que le personnage de l'article, « l'oncle »⁸⁴¹ Palau, la transmet :

Això ja no és un riu ; un riu es mou, creix i meix, aquí fa torna, allà mossega la vora, ara s'emprenya i tenim riuada : un riu és viu. Aquest ja l'han fet malbé ; és mort, és com un home capat. Si ara el poguessin veure els patrons que navegaven per l'Ebre d'abans amb els llaguts, la pena els sacsejaria els ossos⁸⁴²!

La fiction permet la récupération littéraire de l'identité collective de Mequinensa. Celle-ci ne peut exister qu'à travers l'ensemble des récits moncadiens⁸⁴³ et sur le mode du possible : ce qui est raconté aurait pu, en quelque sorte, exister bel et bien dans la réalité et dans l'histoire de cette

⁸³⁹ *Ibid.*, p.46.

⁸⁴⁰ Cf. MONCADA, Jesús. « Crònica del darrer rom », *op. cit.*, p.18.

⁸⁴¹ Dans la variante occidentale du catalan, en particulier de la Franja de Ponent, le terme « oncle » désigne, en langage familier, un homme d'âge mûr et de condition modeste ; ainsi, il correspond à une des acceptions du mot « père » en français.

⁸⁴² *Ibid.*, p.19.

⁸⁴³ Cf. Annexe 1, p.488.

collectivité dont l'identité, anéantie en raison de la politique de développement industriel de l'Espagne – mise en place pendant l'étape de la modernisation économique du tardo-franquisme⁸⁴⁴ –, est éternisée par Moncada grâce à la création d'une nouvelle mémoire qui devient une référence identitaire pour les habitants de Mequinensa. Ces derniers s'y reconnaissent, à tel point que certains font la confusion entre des personnes ayant existé réellement et des personnages fictifs de l'œuvre de l'écrivain, ou bien cherchent qui se cache derrière tel ou tel protagoniste⁸⁴⁵.

Nous devons ajouter que la sauvegarde de la mémoire orale qui s'opère dans l'écriture moncadienne contribue, en particulier, à la mémoire de la langue qui est évidemment fondamentale dans le sentiment d'appartenance à la communauté de Mequinensa. Cette contribution de l'auteur à l'identité linguistique a été notamment soulignée par la mairesse de Mequinensa lors du décès de l'écrivain dans une de ses déclarations :

La obra de Jesús Moncada harà que nunca más nuestra lengua materna no se lea y escriba en Mequinenza (...). Las nuevas generaciones tienen un referente sobre nuestra manera de hablar y de vivir⁸⁴⁶.

⁸⁴⁴ Selon Guy Hermet, cette étape correspond à la période terminale du franquisme, située entre 1956 et 1975 (Cf. HERMET, Guy. *L'Espagne de Franco*. Paris : Armand Colin, 1974).

⁸⁴⁵ Cf. en particulier :

MORET, Hèctor. « Sis notes a partir d'una lectura mequinenzana de l'obra de Jesús Moncada », *Serra d'Or* (Sp), 2005, n° 546, p.43.

MUÑOZ, Josep M.. « Jesús Moncada : La memòria d'un món negat », *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, pp.49-54.

⁸⁴⁶ « Emotiva despedida a Jesús Moncada en Mequinensa », *Heraldo* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134644>.

Pour les membres de cette collectivité, la tentative de récupération de la mémoire a donc réussi, ainsi qu'ont pu l'écrire deux critiques aragonais, Ramón Acín et Hèctor Moret que nous citons :

Jesús Moncada fue -sigue siendo- de estos escritores ante los que el lector se quita el sombrero, se cuelga de sus historias y se deja arrastrar por la corriente de las palabras escritas porque traducen vida. Sí, *Històries de la mà Esquerra, El Cafè de la Granota, Camí de sirga, La galeria de les estàtues, Estremida memòria, Cabòries estivals...* son ejemplo patente de un mundo narrativo de verdad, lleno de vida, personal y colectiva. Un mundo, a su vez, coherente e intertextual que muy pocos escritores pueden alcanzar. Jesús Moncada ha sabido hacer literatura de la memoria y elevar lo particular a rango universal. Mequinenza, el Ebro, Zaragoza-Torrelloba, las llanadas próximas a Caspe... viven, aunque las aguas del pantano hayan amortado o anegado el pueblo de Mequinenza, aunque el polvo del olvido cubra sucesos y acalle tragedias o aunque el paisaje haya cambiado (...). Las fabulaciones de Jesús, tan asentadas en la realidad, rescatan, reactualizan y dotan de nueva vida. Son una verdad que nace de la vida, de la esencia, del alma. Una realidad que tiene un cordón umbilical repleto de historia colectiva y construido a base de historias individuales, con sus anécdotas, sus miedos, sus dudas, sus tragedias, sus sueños, sus leyendas... En la literatura de Moncada se escucha la voz del pasado y el aliento de vida de quienes lo llevaron hasta el presente. Tanto es así que casi se pueden negar aquellas palabras de Pere Calders cuando, al hablar de Mequinenza, apuntó « pérdida sentimental irreparable », porque, aunque físicamente sí lo sea, Moncada, gracias a sus novelas, ha reparado esa pérdida. Hoy, Mequinenza existe. En nuestras mentes vive. Como vive un Ebro y un Aragón ya ido. Moncada ha sabido dar voz a la ausencia, llenar el hueco de la ausencia de las ausencias. Como nosotros queremos hacerla hoy con estas palabras y lo haremos siempre con nuestro recuerdo. Moncada vivirá en la memoria⁸⁴⁷.

Si bé en els darrers trenta anys l'obra de Jesús Moncada no ens ha salvat del tot del dolorós sentiment de pèrdua que encara ens afecta als mequinensans, cal dir que ens ha servit per consolar-nos d'alguns dels infortunis que, com a col·lectiu, vam haver de patir; o almenys per a pal·liar-ne els efectes. I també per a atenuar l'erosió que el temps provoca, inevitablement, en la pervivència d'uns records - cada dia més incerts, cada dia més esfilagarsats, com s'apunta a l'article "Baluard inútil" del recull *Cabòries estivals* - que ens lliguen a un temps i a una antiga vila afonada just a la confluència de l'Ebre i el Segre⁸⁴⁸.

Ainsi, aux yeux de la communauté de Mequinensa, l'œuvre moncadienne semble réparer en partie le sentiment de perte qui affecte encore aujourd'hui les

⁸⁴⁷ ACIN, José Luis. ACIN, Ramón. « Jesús Moncada, escritor y amigo », in ACIN, Ramón (ed.). *Jesús Moncada. Su universo literario*. Zaragoza : Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Mequinensa, 2005, pp.137-138.

⁸⁴⁸ MORET, Hèctor. « Sis notes a partir d'una lectura mequinensana de l'obra de Jesús Moncada », *op. cit.*, p.46.

habitants de l'ancienne ville, et permet d'atténuer l'oubli et de sauvegarder les souvenirs attachés à ce passé de la communauté et qui n'ont plus aujourd'hui de lieux physiques permettant leur évocation, et s'érodent avec le temps.

Plus qu'un miroir mémoriel, l'œuvre littéraire de Moncada peut être envisagée comme un « lieu de mémoire »⁸⁴⁹ pour la collectivité de Mequinensa : c'est l'espace des mots qui s'érige en monument pour la mémoire de cette ville anéantie par l'Histoire et le progrès. Les livres qui la recréent permettent « la cristallisation des souvenirs et leur transmission »⁸⁵⁰, et apparaissent comme la seule éternité possible, comme l'a affirmé Guillem Chacón, habitant de Mequinensa :

La seva obra s'exposa en vitrines a les porxades de la plaça de la vila com el que són, els únics monuments vius que li queden a Mequinensa. Monuments que, com l'escriptor, viuran, ara sí, per sempre⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ Nous empruntons l'expression à Pierre Nora dans son sens symbolique et selon l'interprétation qu'en donne Paul Ricœur (Cf. RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000, p.528).

⁸⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p.528.

⁸⁵¹ CHACON, Guillem. « Des de la Franja », *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.37.

CONCLUSION

Jesús Moncada quitta Mequinensa où il était né, en 1966, à l'âge de vingt-cinq ans, après une courte expérience d'enseignement. C'est depuis la capitale catalane où il s'installa pour travailler qu'il vécut les dernières années de sa ville natale avant son engloutissement sous les eaux de l'Èbre. Cette disparition des lieux de son enfance signifia pour lui une perte sentimentale irréparable que seule l'écriture put combler en récupérant la mémoire de la communauté de Mequinensa par le biais de la fiction. Déraciné, il trouva, en effet, en lui les ressources nécessaires pour écrire une œuvre aujourd'hui reconnue unanimement. Moncada fit le choix d'une vie solitaire afin de se consacrer entièrement à la littérature, sa compagne de toujours. Son tempérament réservé et secret contribua à l'isoler des autres et à le maintenir loin d'une vie sociale et de la société médiatique, alors que, par ailleurs, il eut toujours des amis fidèles.

À Barcelone, où il passa la plus grande partie de sa vie, à l'exception de quelques courts séjours à Mequinensa, l'écrivain vécut de manière modeste, partageant le plus clair de son temps entre l'écriture et la traduction qu'il considérait comme une source de revenus essentielle. Pour ce romancier peu prolifique, constamment insatisfait, et qui ne connut vraiment le succès éditorial qu'à l'âge mûr avec la publication de son premier roman, l'acte créatif fut toujours un combat long et difficile. Son perfectionnisme était tel que, pendant la maladie qui lui fut fatale, il s'opposa à ce que l'on publie après sa mort son

dernier roman quasiment terminé et auquel il n'eut plus la force d'apporter les ultimes modifications.

Les nombreux liens entre la fiction créée par cet écrivain catalan et sa vie confirment le fait que nous nous trouvons face à un univers fictionnel qui se construit comme le reflet imaginaire d'une partie de son moi, et surtout de son monde, la Mequinensa de son enfance, et plus précisément celle qui appartient à sa mémoire. D'ailleurs, le choix de l'ancienne Mequinensa comme référent spatial prédominant des œuvres témoigne du fait que la fiction reste profondément ancrée dans le vécu personnel de Jesús Moncada.

Cependant, à la question de savoir dans quelle mesure l'œuvre de notre romancier est autobiographique, nous pouvons désormais répondre que l'écriture de soi est dépassée et ne s'accomplit que dans la fictionalisation de la mémoire de la communauté de l'ancienne Mequinensa à laquelle il appartenait, et dont l'œuvre se fait le miroir en mettant en récit les processus de la remémoration, mais aussi le discours de la voix populaire que l'écriture, s'interrogeant sur son propre fonctionnement, met en doute.

Le moi moncadien se trouve ainsi dilué dans l'identité collective construite par la fiction : la narration de soi devient au bout du compte mémoire ... de et pour la collectivité de la Mequinensa réelle, ainsi que Jesús Moncada l'a laissé entendre dans un de ses entretiens à propos de son premier roman :

Hi ha un homenatge explícit a la Mequinensa en la qual vaig nèixer, vaig viure tota la infantesa i l'adolescència i que he recuperat per a la memòria. La memòria funciona per associacions i quan comences a repescar la teva, t'adones que recuperes la dels altres i comences a crear una mena de xarxa que forma tot un cos de memòria col·lectiva⁸⁵².

Ainsi, loin d'être une catharsis personnelle, l'acte d'écriture est chez notre auteur une démonstration de son altruisme et de sa préoccupation pour préserver de l'oubli la mémoire de sa communauté d'appartenance.

L'œuvre romanesque de Jesús Moncada se différencie de celle de ses contemporains catalans par un imaginaire et une sensibilité qui sont le fruit de son attachement à un lieu de vie spécifique, celui de son enfance et de sa jeunesse, qu'il dut quitter afin de poursuivre sa route. L'originalité de l'univers fictionnel qu'il a créé est à l'image de celle de sa pratique de l'écriture et de son approche narrative qui utilise des stratégies variées. Le romancier se distingue également des écrivains catalans célèbres parce qu'il a fui les modes littéraires et a su préserver sa voix personnelle, sincère et authentique, profondément humaine, toujours empreinte d'humour. Parce qu'elle la renouvelle et l'enrichit, l'œuvre de Jesús Moncada occupe une place unique et privilégiée dans la littérature catalane.

⁸⁵² CASTILLO, David. « Jesús Moncada, después de *Camí de sirga* », *El Temps* (Sp), 1989, n° du 29 mai, p.90.

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III - PAUL VALÉRY

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales
U.F.R. VI - Département d'Études ibériques et ibéro-américaines

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III

Discipline : Etudes romanes

THÈSE

présentée et soutenue publiquement par

Sandrine FRAYSSINHES RIBES

Titre :

L'ŒUVRE DE JESÚS MONCADA :
QUAND L'ÉCRITURE DEVIENT MÉMOIRE.

(Volume 2)

Sous la direction du

Professeur Christian CAMPS

MEMBRES DU JURY :

M. Michel Bourret (Professeur, Université Montpellier III)

M^{me} Anne Charlon (Professeur, Université de Bourgogne Dijon)

M^{me} Marie-Claire Zimmermann (Professeur émérite, Université Paris IV)

Octobre 2006

N° attribué par la bibliothèque

BIBLIOGRAPHIE⁸⁵³

1. CORPUS

Històries de la mà esquerra. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1993 (1ère éd. 1981).

El Cafè de la Granota. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1992, (1ère éd.1985).

Camí de sirga. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1994 (1ère éd. 1988).

La galeria de les estàtues. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1995 (1ère éd.1992).

Estremida memòria. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1997.

Calaveres atònites. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1999.

⁸⁵³ Un des axes de notre recherche a été de constituer une bibliographie la plus complète possible sur l'auteur et son œuvre. Jusqu'à ce jour, l'œuvre de Jesús Moncada n'avait fait l'objet d'aucune étude monographique, si ce n'est un court guide de lecture portant sur les trois premiers livres. En revanche, de nombreux comptes rendus ou des articles de critiques ou bien des entrevues avec l'auteur ont été publiés de façon dispersée dans la presse quotidienne et spécialisée nationale et internationale. Nous avons suivi l'actualité des publications jusqu'en mai 2006. En ce qui concerne la présentation de cette bibliographie, nous avons appliqué la norme AFNOR Z 44-005 pour les documents sur support papier, et Z 44-005 2 pour les documents électroniques.

2. CEUVRES DE JESÚS MONCADA

2.1. LIVRES PUBLIÉS

Històries de la mà esquerra. Barcelona : Gràfiques Diamant, 1973.

Històries de la mà esquerra i altres narracions. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Les ales esteses” 6), 1981.

Històries de la mà esquerra. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Els llibres de Butxaca” 5), 1988.

Històries de la mà esquerra. Barcelona : Edicions 62, (col. “Butxaca 62”), 2004.

El Cafè de la Granota. Barcelona : Edicions de La Magrana, (col. “Les ales esteses”), 1985 (1^{ère} éd.).

El Cafè de la Granota. Barcelona : Edicions de La Magrana, (col. “Els llibres de Butxaca” 1), 1989.

El Cafè de la Granota. Barcelona : Edicions 62, (col. “Butxaca 62”), 2004.

Camí de sirga. Barcelona : Edicions de La Magrana, (col. “Les ales esteses”), 1988.

Camí de sirga. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Els llibres de Butxaca” 21), 1988.

Camí de sirga. Barcelona : Edicions 62, (col. “El Balanci”), 2004.

La galeria de les estàtues. Barcelona : Edicions de La Magrana, (col. “Les ales esteses” 49), 1992 (1^{ère} éd.).

La galeria de les estàtues. Barcelona : Edicions de La Magrana, (col. “Els llibres de Butxaca” 25), 1995.

Estremida memòria. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Les ales esteses” 76), février 1997 (1^{ère} éd.).

Calaveres atònites. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Les ales esteses” 87), 1999.

Calaveres atònites. Barcelona : Edicions 62, (col. “Butxaca 62”), 2004.

Contes. Barcelona : Edicions de La Magrana (col. “Les ales esteses” 118), 2001.

Cabòries estivals i altres proses volanderes. Fraga-Calaceit : Quaderns de les Cadolles, 2003.

Cabòries estivals i altres proses volanderes. Barcelona : Edicions 62, 2004.

2.2. CONTES PUBLIÉS DANS DES PÉRIODIQUES OU DANS DES OUVRAGES DIVERS

- “Riada” in QUINTANA A. *La nostra llengua. Gramàtica de llengua catalana*. Zaragoza : DGA-Departamento de Cultura y Educación, 1984, pp.34-43.
- “Revenja per a un difunt” in QUINTANA, A. . *La nostra llengua. Gramàtica de llengua catalana*. Zaragoza : DGA-Departamento de Cultura y Educación, 1984, pp.114-122.
- “Traducció del llatí” in QUINTANA, A.. *La nostra llengua. Gramàtica de llengua catalana*. Zaragoza : DGA-Departamento de Cultura y Educación, 1984, pp.252-258.
- “L’ull esquerra de Tomàs d’Atura” in QUINTANA, Artur. *El català a l’Aragó*. Barcelona : Edicions Curial, 1989, pp.155-156.
- “Revenja per a un difunt” in QUINTANA, Artur. *El català a l’Aragó*. Barcelona : Edicions Curial, 1989, pp.159-161.
- “Aniversari” in QUINTANA, Artur. *El català a l’Aragó*. Barcelona : Edicions Curial, 1989, pp.162-163.
- “Aniversari”, *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa (Sp)* (Zaragoza), n° 60, avril-juin 1992, pp.26-28.
- “Informe provisional sobre la correguda d’Elies”, in MORET, H.. *Punt per agulla. Mostra de la narrativa breu contemporània de l’Aragó catalanòfon*. Calaceit : Quaderns de la Glera, 1993, pp.35-40.
- “L’ull esquerra de Tomàs d’Atura”, “L’estremidora confessió de Joe Galaxia”, “Guardeu-vos de somiar genives esdentegades”, in ARNAU, Carme. *Vuit narradors actuals*. Barcelona : Edicions 62, 1996, pp.67-83.
- “Futbol de ribera”⁸⁵⁴, *Heraldo de Aragón (suplemento dominical)* (Sp), 1997, n° du 31 mai.
- “Riada”, in COLOME, J., ROIG, Albert. *Vores del riu*. Barcelona : Columna-Tresmall, 1997, pp.77-79.
- “Futbol de ribera” in *Los hijos del Cierzo. Escritores aragoneses de hoy*. Zaragoza : Las Tres Sorores-PRAMES, 1998, pp.241-250.

⁸⁵⁴ Ce conte fut publié en version bilingue catalane et castillane.

“Strip-Tease” in PLANELLES A., VERNET, F.. *Contologia. Antologia de les tècniques del conte literari*. Barcelona : La Magrana, 2002 (1^{ère} éd. 1991), pp.149-155.

“Els delfins” in RICARDO TRIGO, Xúlio (éd.). *Mai més Nunca máis. Els escriptors contra el silenci*. València : Brosquil Edicions, 2003.

“Futbol de ribera” in *Bajo Ebro- Baix Ebre*. Zaragoza : PRAMES, 2004.

2.3. ARTICLES PUBLIÉS DANS DES PÉRIODIQUES

“Crònica del darrer rom”⁸⁵⁵, *Serra d'or* (Sp), mars 1971, n° 138 , pp.17-19.

“Cabòries estivals”, *El País* (Sp), 1985, n° du 13 octobre, ‘Quadern de Cultura’ pp.1-2.

“Setge i destrucció de Sedaví”, *Via fora!* (Sp), 1986, n°11, p.5.

“La cavalleria roja”⁸⁵⁶, *El Temps* (Sp), 1987, n° 137, p.64.

“Un esbós amb cavalls per al Francesc Parcerisas”, *El Temps* (Sp), 1987, n° 149, pp.53-54.

“Baluard inútil”, *Setze* (Sp), 1988, n°5, p.34.

“Petita història d'un jersei gris”, *El Boscater Negre. Full independent de Gavà* (numéro spécial “Homenatge a Josep Soler Vidal) (Sp), 1988, n° de novembre, p.37.

“Després del Creixells”, *Ateneu. Revista de Cultura* (Sp), 1988, n°16, p.4.

“Crònica del darrer rom” in QUINTANA, Artur. *El català a l'Aragó*. Barcelona : Edicions Curial, 1989, pp.82-88.

“Records d'un riu enfurit i calmós”, *La Vanguardia* (Sp), 1992, n° du 5 août, Suplement Paisatges p.4.

“Temps amunt”, *Descobrir Catalunya* (Sp), 1997, n° 2, pp. 58-59.

“Nota al peu de la fosca”, *Ateneu. Revista de Cultura* (Sp), 1998, n°29, p.13.

“Temps amunt” in *Fòrum de debats dels Casals Jaume I de la Franja de Ponent* [en ligne]. Acció cultural del País Valencià , 5 décembre 2002 [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur : <http://www.acpv.net/franja/forum/missatges/379.html>.

⁸⁵⁵ Ce texte a été reproduit dans : QUINTANA, A.. *El català a l'Aragó*. Barcelona : Curial Edicions, 1989, pp.82-88, et également de façon fragmentaire dans QUINTANA, A.. *La nostra llengua. Gramàtica de llengua catalana*. Zaragoza : DGA-Departamento de Cultura y Educación, 1984, p.165.

⁸⁵⁶ Jesús Moncada rédigea cet article à l'occasion de la publication en catalan de *La cavalleria roja* d'Isaak Babel (traduction de Monika Zgustová).

2.4. TRADUCTIONS DES TEXTES DE JESÚS MONCADA

2.4.1. TRADUCTIONS DE CONTES

EN ALLEMAND :

“Dringliche Besprechung” [“Debat d’urgència”], *Wespennest* (D) (Vienne), n° 101, 1995, pp.70-74. Traduction de Georg Picher.

“Fußball am Fluß” [“Futbol de Ribera”] in FRIEDLEIN R.. RICHTER B. (ed) *Die Spezialität des Hauses. Neue katalanische Literatur*. München : Babel-Verlag, 1998, pp.16-22. Traduction de Roger Friedlein.

EN ANGLAIS :

“Dead man’s revenge” [“Revenja per a un difunt”] et “A barrel of soft soap” [“Un barril de sabó moll”], *Catalan Writing* (Sp), n°10, Barcelona : Institució de les Lletres Catalanes, 1993, pp.64-71. Traduction de Patricia Mathews.

EN CASTILLAN :

El Café de la Rana. Zaragoza : Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1993. Traduction de Celina Alegre.

El Café de la Rana. Colección de relatos. Zaragoza : DGA, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales (col. “Crònicas del Alba” 15, “Guías didácticas”), 1993.

Historias de la mano izquierda. Zaragoza : Xordica editorial, 1996. Traduction de Chusé Raúl Usón.

El Café de la Rana. Zaragoza : Xordica editorial, 1997. Traduction de Chusé Raúl Usón.

*El ojo izquierdo de Tomàs d’Atura*⁸⁵⁷. Madrid : Alianza editorial (colección Minibolsillo), 1997 (1ère éd.). Traduction de Chusé Raúl Usón et de Celina Alegre.

*Riada*⁸⁵⁸. Barcelona : Llagut, 2000. Traduction castillane de Alberto Clavería Ibáñez.

⁸⁵⁷ En 1997, la maison d’édition madrilène Alianza Editorial profita de l’édition en Aragon de traductions en castillan des contes de Moncada pour publier en un petit volume une brève sélection de huit de ces derniers, réunis sous le titre de l’un d’entre eux “El ojo izquierdo de Tomàs d’Atura”.

⁸⁵⁸ Il s’agit d’une édition catalan-castillan du conte *Riada* tiré du premier recueil de Moncada, et accompagné d’illustrations de Elisa Anechina Osembela. Tirage de 500 exemplaires. Traduction castillane de Alberto Clavería Ibáñez.

“El origen de las especies” in *Mar y montaña. Antología de cuentos catalanes contemporáneos*. Barcelona : Lateral ediciones, 2001, pp.99-106. Traduction de Jordi Carrión.

“El origen de las especies” in *Lateral. Revista de Cultura. Antología de cuentos catalanes contemporáneos (Suplemento especial)*, (Sp), 2001, n°76, pp. 23-25.

Calaveras atónitas. Zaragoza : Xordica editorial, 2003. Traduction de Chusé Raúl Usón.

“El origen de las especies” in *Granta en español* (Sp), 2005, n° 4, pp.51-58. Traduction de Julio Hurtado.

“Un grabado del siglo XVII” in *Cierzo y bochorno*. Zaragoza : Gobierno de Aragón, 2005, pp.57-69. Traduction d’Agustín Larrañaga.

EN HÉBREU :

“L’ull esquerra de Tomàs d’Atura”, *Iton 77(Literary Monthly)* (Tel Aviv), n° 16, 1995, pp.48-50. Traduction d’E. Sariola.

EN HONGROIS :

“Galaxis joe hátborzongató vallomása” [“L’estremidora confessió de Joe Galàxia”], *Nagyvilág* (H) (Budapest), 1985, n° d’avril, pp.534-538. Traduction de Zsuzsanna Tomcsányi.

“A partvidék réme” [“La plaga de la ribera”] in *A Gondviselés Szeszélye. (Mai katalán elbeszélők)*. Budapest : IBISZ, 1998, pp.75-79. Traduction de Zsuzsanna Tomcsányi.

EN ITALIEN :

“Il racconto del vecchio tranviere”, “Storia di giorni dispari” et “Riunione d’urgenza” [“Conte del vell tramviare” ainsi que “Història de dies senars” et “Debat d’urgència”], in *Trame di letteratura comparata (anno II, n°2)*. Cassino : Universitat di Cassino, Dipartimento di Linguistica e Letteratura comparate, 2001, pp.51-79. Traduction de Giuseppe Tavani.

EN POLONAIS :

“Przed odejściem ” [“Preludi de traspàs”], *Czas Kultury* (Poznan), 1994, n° 2, p.24. Traduction de Barbara Łuczak.

“Plaga Ribery”, “Słowa z oliwkowego drzewa”, “Futbol nadrzeczny”, “Następcy” [“La plaga de la ribera”, “Paraules des d’un oliver”, “Futbol de ribera” et “Els

delfins”], in *Literatura na Świecie* (Warszawa), n° 382-383 : 5-6, 2003, pp.81-97. Traduction de Marta Cedro et Pau Freixa.

“Lewe oko Tomasza d’Atura”, “Pilna debata”, “Hektorowui to, co Hektorowe!” [“L’ull esquerre de Tomàs d’Atura”, “Debat d’urgència” et “A l’Hèctor el que és de l’Hèctor”], *Czas Kultury* (Poznan), 2004, n° 5-6, pp.194-215. Traduction de Witold J. Maciejewski.

Historie z lewej ręki [Històries de la mà esquerra]. Poznan : Biblioteka Telgte (sous presse). Traducció de Witold J. Maciejewski.

EN RUSSE :

“Nit d’amor del coix Silveri”, “Riada” et “Un barril de sabó moll” in *Rasskazy Pisatelei Katalonii (Contes d’écrivains catalans)*. Moscou : Editions Ràduga, 1987, pp.254-267. Traduction de V. Fiodorov.

2.4.2. TRADUCTIONS DES ROMANS⁸⁵⁹

EN ALLEMAND :

Die Versinkende Stadt [Camí de sirga]. Frankfurt : S. Fisher, 1995. Traduction de Willi Zurbrüggen.

Die Galerie der Statuen [La Galeria de les estàtues]. Frankfurt : S. Fisher, 1997. Traduction de Willi Zurbrüggen.

EN ANGLAIS :

The Towpath [Camí de sirga]. Londres : Harvill, 1994. Traduction de Judith Willis.

The Towpath [extrait de *Camí de sirga*] in *Catalan writers : Translations from catalan language fiction writers – a sample* (Sp), 1995, n° 13, pp.45-49. Traduction de Judith Willis.

EN ARAGONAIS :

Camín de sirga [Camí de sirga]. Zaragoza : Gara d’Edizions. 2003. Traduction de Chusé Aragüés.

EN CASTILLAN :

Camino de sirga. Barcelona : Anagrama, 1989. Traduction de Joaquín Jordà.

La galería de las estatuas. Barcelona : Anagrama, 1993. Traduction de Celina Alegre.

Memoria estremecida. Barcelona : Anagrama, 1999. Traduction de José Ferreras.

EN DANOIS :

Traeksti [*Camí de sirga*]. Copenhague (Kobenhavn) : Munksgaard/Rosinante, 1993.

Traduction de Marianne Lautrop.

EN FRANÇAIS :

Les bateliers de l'Èbre. [*Camí de sirga*]. Paris : Editions du Seuil, 1992. Traduction de Bernard Lesfargues.

Frémissante mémoire. [*Estremida memòria*]. Paris : Gallimard, 2001. Traduction de Mathilde Bensoussan.

EN GALICIEN :

Camiño de sirga [*Camí de sirga*]. Vigo : Edicións Xerais de Galicia, 1997. Traduction de Xabier Rodríguez Baixeras.

EN HONGROIS :

A Folyók városa [*Camí de sirga*]. Budapest : Íbisz, 2005. Traduction de Krisztina Nemes.

EN JAPONAIS :

*Funahikimichi*⁸⁶⁰ [*Camí de sirga*]. Tokyo : Gendaikikakushitsu Publishers, 1999. Traduction de Yoshiko Tazawa et Ko Tazawa.

EN NÉERLANDAIS :

Het Jaagpad [*Camí de sirga*]. Amsterdam : Meulenhoff, 1992. Traduction de Adri Boon.

EN PORTUGAIS :

Caminho de sirga [*Camí de sirga*]. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1992. Traduction d'Artur Guerra.

EN ROUMAIN :

Rîuri care duc în cer [*Camí de sirga*]. Bucarest : Editurii Univers, 1997. Traduction de Mianda Cioba.

⁸⁵⁹ Toutes les traductions de *Camí de sirga*, à l'exception de l'allemande, ont été réalisées à partir de l'original catalan, et certaines ont reçu l'aide de l'Institut de les Lletres Catalanes; c'est le cas des traductions française, néerlandaise, danoise, vietnamienne, roumaine, suédoise, japonaise et slovaque.

⁸⁶⁰ La version japonaise du roman *Camí de sirga* est accompagnée d'un plan de l'ancienne ville de Mequinensa, transmis par l'auteur Jesús Moncada à la demande des traducteurs et éditeurs japonais (Cf. Annexe 13.2.).

EN SLOVÈNE :

*Vyhnanstvo bez návratu*⁸⁶¹ [*Camí de sirga*]. *Revue svetovej literatúry* (Slovaquie) (Bratislava), avril 1991, n°4, pp.42-46. Traduction de Vladimír Oleríny.

Proti toku [*Camí de sirga*]. Ljubljana : Beletrina, 2004. Traduction de Simona Skravec.

EN SUÉDOIS :

Dragarstig [*Camí de sirga*]. Stockholm : Norstedts Förlag, 1996. Traduction de Sonia et Kjell A Johansson.

EN VIETNAMIEN :

Duòng kéo thuyền trên sông Ebro. [*Camí de sirga*]. Hà Nội : Nhà Xuất Ban Van Hoc, 1996. Traduction de Nguyễn Đình Hiên et Đỗ Sĩ.

⁸⁶¹ Il s'agit de la traduction d'un seul chapitre du roman.

3. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

3.1. OUVRAGES ET ARTICLES AU SUJET DE JESÚS MONCADA ET DE SON ŒUVRE

3.1.1. COMPTES RENDUS ET CRITIQUES

- ACÍN, Ramón. “Sirgando la memoria del Ebro”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1989, n° du 28 septembre, Artes y Letras p.1.
- ACÍN, Ramón. “Jesús Moncada. La alquimia de los recuerdos”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1989, n° du 28 septembre, Artes y Letras p.1.
- ACÍN, Ramón. “Memoria imborrable”, *El Urogallo* (Sp), 1989, n° de novembre, p.72.
- ACÍN, Ramón. “De Mequinenza a Zaragoza”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1993, n° du 2 décembre, Artes y Letras.
- ACÍN, Ramón. “Mequinenza a ritmo de vida”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1993, n° du 9 décembre.
- ACÍN, Ramón. “Cuatro novedades aragonesas”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1996, n° du 22 février, Artes y Letras.
- ACÍN, Ramón. “Memoria e historia”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1999, n° du 22 octobre, Artes y Letras p.1.
- “A novela dun candidato ó Premio Nobel”, *Edicións XERAIS de Galicia* [en ligne] [réf. du 17/10/1999]. Disponible sur :
http://www.xerais.es/html/colecciones/narrativa_015.html
- “El aragonés Jesús Moncada gana por segunda vez el Premio Crexells de literatura catalana”, *Actualidad cultural de Aragón* [en ligne], 1997, n° de décembre, [réf. du 07/01/1999]. Disponible sur
<http://www.encomix.es/~chema/cronista/cr9712.htm>.
- AUBARELL SOLDUGA, Eva. “*Camí de sirga*, de Jesús Moncada”, *Lo raier* (Sp), 1993, n° 136, p.28.
- AUBRY, Chantal. “Barcelone hors les murs”, *L'événement* (Fr), 1992, n° du 17-18 mai, Livres.
- A.V.. “El descubrimiento de la lentitud”, *Época* (Sp), 1989, n° du 23 octobre, p.122.
- BADA, José. “Moncada”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1993, n° 3 décembre.

- BARLAND, Jean-Rémi. “Avez-vous lu Mequinenza?”, *Le Provençal* (Fr), 1992, n° du 19 juillet.
- BATALLE, Víctor. “Reos del agua”, *ABC* (Sp), 1997, n° du 28 février, Cataluña Libros, p.X.
- BEA, Arantxa. “L’inabastable univers d’un poble diminut”, *El Temps* (Sp), 2002, n° 924, p.96.
- BELLSOLA, Carles. “Els dotze articles de Moncada”, *Avui* [en ligne], 2004, n° du 18 novembre, Suplement Cultura, [réf. du 17/02/2005]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/04/nov/18/k160>.
- BETRIA, Esteve. “Digressions patxetines : *Camí de sirga*”, *La Veu de l’Ebre* (Sp), 2004, n° du 21 mai.
- BLACH, Antonio. “*Camí de sirga*, brillantez abigarrada”, *Reseña* (Sp), 1988, n° 188, p.60.
- BONNEVIE, Lars. “Spansk realisme”, *Weekend Avisen* (Dn), 1993, n° du 14 mai.
- BORUM, Poul. “Hundrede års støv”, *Ekstra Bladet* (Dn), 1993, n° du 21 avril.
- BURG, Lenneke van der. “Spans stadje Kwijnt weg”, *Eindhovens Dagblad /Helmonds Dagblad* (NL), 1992, n° du 8 août.
- CABEZA, Anna. “Jesús Moncada, en el camí de la vida”, *Avui* (Sp), 1988, n° du 20 juin, Cultura p.26.
- CABEZAS, Beatriz. “L’última novel·la de Jesús Moncada guanya el Crexells”, *Avui* [en ligne], 1997, n° du 12 décembre, Cultura i espectacles, [réf. du 20/12/1997]. Disponible sur <http://www.avui.es/avui/hist/textes/97d12/450112.html>.
- CALAFAT, Francesc. “La memòria de la història”, *El Temps* (Sp), 1997, n° 663, p.86.
- CAMERON, Evan. “Rich view from the banks of the Ebro”, *The European* (Books) (GB), 1994, n° du 19-25 août, p.13.
- CAPDEVILA, Jordi. “Jesús Moncada aplega els seus dotze articles de premsa”, *Avui* [en ligne], 2004, n° du 4 mars, [réf. du 26/03/2004]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/04/mar/04/4802>.
- CARANDELL, Luis. “Jesús Moncada : la fundación de una ciudad. Inmortal Torrelloba”, *El Siglo de Europa* (Sp), 1993, n° 20 décembre, p.50.
- CARRION, Jordi. “La gran novel·la de Mequinenza”, *Avui* (Sp), 2002, n° du 7 février, Cultura, p. XI.

- CASAS, Esther. “Jesús Moncada o la novel·la "visual"”, *Diari de Lleida* (Sp), 1990, n° du 13 mars, p.21.
- CASAS, Jaime. “El escritor aragonés Jesús Moncada presentó en Fraga su última novela *Estremida memòria*”, *Diario del Alto Aragón* (Sp), 1997, n° du 2 avril.
- CASTANYNS, Oriol. “El regreso del autor de *Camí de sirga* : peldaños que llevan a lo más alto”, *El Periódico* (Sp), 1992, n° du 4 mars.
- CASTELLS, Ada. “20 anys de contes de Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2001, 12 de novembre, [réf. du 08/11/2002]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/01/nov.../360212.ht>.
- CASTILLO, David. “Jesús Moncada. La paradoja del éxito”, *Leer* (Sp), 1989, n° du 21 juin, pp.51-53.
- CASTILLO, David. “Artesania autèntica”, *Avui* (Sp), 1997, n° 6957, Cultura, p.II.
- CASTRO, Anton. “El triunfo de *Camí de sirga*”, *El Día de Aragón* (Sp), 1989, n° du 11 avril, p.34.
- CASTRO, Anton. “El pueblo inundado de Mequinensa”, *El Día de Aragón* (Sp), 1989, n° du 12 avril, p.37.
- CASTRO, Anton. “Jesús Moncada i Mequinensa”, *Avui* (Sp), 1989, n° du 21avril, pp.4-7.
- CASTRO, Anton. “Los senderos se bifurcan en Mequinenza”, *El Día de Aragón (Imán)* (Sp), 1989, n° du 22 octubre, p.9.
- CASTRO, Anton. “La leyenda del Ebro (Las fábulas de Jesús Moncada)”, *El Día de Aragón. Guía del ocio de Zaragoza* (Sp), 1989, n° du 30 octubre, p.21.
- CASTRO, Anton. “La prosa de un embaucador”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1996, n° du 4 avril, p.37.
- CASTRO, Pilar. “Historias de la mano izquierda”, *ABC Cultural* (Sp), 1996, n° du 21 juin.
- CEREZALES, Manuel. “Vida y muerte en las tierras del Ebro”, *Ya* (Sp), 1989, n° du 7 octubre, Libros p.3.
- CHAPLIN HANSEN, Anne. “Spansk med smil, tårer og tome”, *Morgenavisen / Jyllands-Posten* (Dn), 1993, n° du 15 juin.
- COLOM, Lluís. “El passat, present”, *Diari de Mallorca* (Sp), 1992, n° du 3 juillet.
- CÒNSUL, Isidor. “Jesús Moncada, narrador consolidat”, *Avui* (Sp), 1985, n° du 15 mai, Cultura p.24.

- CÒNSUL, Isidor. “*Camí de sirga, una novel·la esplèndida*”, *Avui* (Sp), 1988, n° du 17 avril, Cultura p.51.
- CÒNSUL, Isidor. “*Camí de sirga per Jesús Moncada*”, *Serra d'Or* (Sp), 1988, n° 343, p.47.
- CÒNSUL, Isidor. “Jesús Moncada : *Camí de sirga* ”, *Catalan Writing* (Sp), 1988, n° 2, p.109.
- CÒNSUL, Isidor. “Moncada ressegueix un camí enigmàtic amb un complex final”, *Avui* (Sp), 1992, n° du 28 mars, Suplement Cultura p.V.
- CÒNSUL, Isidor. “El mite continua”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février.
- CÒNSUL, Isidor. “Sempre ens quedarà Mequinensa”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 27 février, Cultura, pp.I-II.
- CÒNSUL, Isidor. “Faulkner, García Márquez, Juan Benet, Jesús Moncada”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.35.
- CRESCO, Genovena. “El personal”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1996, n° du 7 mars.
- CUYAS, Emmanuel. “Aires de Mequinensa”, *Punt Diari* (Sp), 1988, n° du 20 avril, p.5.
- DELCLOS, Tomàs. “Tres escriptors, tres escriptures”, *El País* (Sp), 1988, n° du 7 avril, Quadern pp.1-3.
- DIAZ, José. “Jesús Moncada presentó *Calaveres atònites*”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 2000, n° du 29 avril.
- DITO TUBAU, Pau. “Proses d’història i circumstàncies”, *Avui* [en ligne], 2004, n° du 23 septembre [réf. du 17/02/2005]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/04/set/23/k1102>.
- D.M.. “Polyphonie des souvenirs”, *Centre France (Dimanche)* (Fr), 1992, n° du 31 mai, p.5.
- DUCE, Jesús. “Fábulas de Moncada”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1996, n° du 31 mars, Libros, p.5.
- EAUDE, Michael. “The towpath”, *The Times (Literary supplement)* (GB), 1994, n° du 18 novembre, p.21.
- ESPADALER, Anton M. “Anècdotes que fan història”, *El País* (Sp), 1999, n° du 28 octobre.
- ESTEVEZ, Angel. “Realidad, mito y símbolo en *Camino de sirga*”, *Cuadernos del Sur* (Sp), 1989, n° du 16 novembre, p.23.

- “Estremida memòria”, [en ligne], 15/01/1998, [réf. du 01/07/1999]. Disponible sur <http://www.readysoft.es/home/lilibgaudi/galera5/estremida.html>.
- FERRER SOLA, Jesús. “El territorio de la novela”, *La Razón* (Sp), 1999, n° du 13 novembre, p.39.
- FRANCESCHINI, Paul-Jean. “Une sardane dans les ruines”, *Express (Livres)* (Fr), 1992, n° du 3 juin, p.136.
- FRESSARD, Jacques. “A travers la mémoire”, *La Quinzaine Littéraire* (Fr), 2002, n° du 1-15 janvier.
- GARCIA, Mariano. “El niño vive y el adulto sobrevive”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 2000, n° du 29 novembre.
- GARCIA, Teresa. “Sota les aigües”, *Foc Nou* (Sp), 1989, n° de mai, p.35.
- GARRIDO, Antonio. “Piezas del tiempo”, *Sur (suplemento del Sábado)* (Sp), 1999, n° du 6 novembre.
- GATEAU, Jean-Charles. “Qu’est-ce qui fait un assassin?”, *Le Temps* (CH) [en ligne], 2001, n° du 25 août, [réf. du 30/03/2003]. Disponible sur <http://www.letemps.ch/livres/Critique.asp?Objet=283>.
- GIRÓ, Carmen. “L’última novel·la de Jesús Moncada recrea la postguerra en una ciutat de l’Ebre”, *Avui* (Sp), 1992, n° du 13 février, p.30.
- GOÑI, Javier. “Los surcos de la memòria”, *El País (Babelia)* (Sp), 1993, n° du 11 décembre.
- GOÑI, Javier. “Un pueblo de humos y nieblas”, *El País* (Sp), 1996, n° du 22 juin.
- GOÑI, Javier. “Jesús Moncada, cronista de la memòria”, *El País (Babelia)* (Sp), 1999, n° du 23 octobre.
- GOÑI, Javier. “El laúd del Ebro”, *El País (Babelia)* (Sp), 2005, n° du 25 juin, p.9.
- GRAU, Isidre. “El recull novel·lat”, *Avui* (Sp), 2001, n° du 10 mai.
- GROOT, Ger. “De ontluisterende intimiet van sloop en Kaalslag”, *Trouw* (NL), 1992, n° du 19 novembre.
- GUILLAMON, Julià. “La escritura de los clásicos”, *Quimera* (Sp) (Barcelona), 1995, n°95, p.76.
- GUILLAMON, Julià. “Un coro de voces en el fondo del pantano”, *la Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 21 février, p.76.
- GUILLAMON, Julià. “Crónicas de un pueblo”, *La Vanguardia* [en ligne], 1999, n° du 22 octobre, [réf. du 26/10/1999]. Disponible sur

- http://www.lavanguardia...2_10&link=eb2201a&sec=lib&wt=noticia.pla.
- GUILLAMON, Julià. “Carne de café”, *la Vanguardia* (Sp), 2001, n° du 23 novembre, p.7.
- GUILLAMON, Julià. “Mequinensa, fracaso tropical”, *la Vanguardia* (Sp), 2005, n° du 29 juin, p.13.
- GUILLEM, Ramón. “El Camí de sirga de la literatura”, *Daina* (Sp) (València), 1990, n° 7, pp.122-123.
- HANDESTEN, Lars. “Ny spansk fortoeller i mesterklassen”, *Berlingske Tiolente* (Dn), 1993, n° du 18 mai.
- HORST, Doortje ter. “Uitgelopen uien in een doodskist”, *De Volkskant* (NL), 1992, n° du 17 juillet.
- HYLKEMA, Nico. “Wereldroman over een verdwenen stadje”, *Leeuwarder Courant* (NL), 1992, n° du 28 novembre, p.18.
- INSA, Maite. “Sap jugar a la botifarra?”, *Caràcters* (Sp), 2000, n°10, p.19.
- ISERN, Joan Josep. “Jesús Moncada : la força de la narració”, *Avui* (Sp), 1992, n° du 15 février, Suplement Cultura p.V.
- ISERN, Joan Josep. “Parla Mequinensa”, *Avui* (Sp), 1999, n° du 4 novembre, Suplement Cultura pp. I-III.
- ISERN, Joan Josep. “La galeria de les estàtues”, *Catalan Writing* (Sp), 1992, n° du 9 octobre, p.88.
- IZQUIERDO, Oriol, ORJA, Joan. “Contra las tentaciones del olvido”, *La Vanguardia* (Sp), 1988, n° du 23 avril, Libros p.57.
- J.B.P.. “Històries de la mà esquerra”, *El Correo Catalán* (Sp), 1981, n° du 26 juillet, p.6.
- J.C., I.A.. “Totes les raons dels escriptors”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 23 février, Cultura.
- “Jesús Moncada. *Estremida memòria*”, *Catalan Writing* (Sp), 1997, n° 15, p.71.
- “Jesús Moncada juega con el relato y la novela en su último libro”, *Diario de Teruel* (Sp), 1999, n° du 26 octobre.
- “Jesús Moncada, de Mequinensa a Torrelloba”, *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.1.
- KOHLER, Michael. “Menschen und Landschaften am Ebro”, *Die BuchWoche* (D), 1999, n° 10, p.7.
- LEBRUN, Jean-Claude. “Un talent tumultueux”, *L’Humanité* (F), 1992, n° du 8 juillet.

- LEON-SOTELO, Trinidad de. “Jesús Moncada presenta la edición en castellano de su última novela”, *ABC* (Sp), 1993, n° du 25 novembre.
- LLADO, Marçal. “Jesús Moncada guanya el premi de les Lletres Aragoneses”, *La Malla* [en ligne], 2004, n° du 24 novembre [réf. du 24/11/2004]. Disponible sur <http://www.lamalla.net>.
- LLADO, Marçal. “Jesús Moncada, del català a l'aragonés”, *La Malla* [en ligne], 2004, n° du 8 janvier [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur http://www.lamalla.net/canal/actualitat_cultural/literatura/article.asp?id=143118.
- LLAVINA, Jordi. “L'hereu de Ramon Muntaner”, *Avui* (Sp), 1999, n° du 4 novembre, Suplement Cultura, p.II-III.
- LONCÀ, Andreu. “Narrativa de Ponent”, *Ressó de Ponent* (Sp), 1988, n°64, p.19.
- LONCÀ, Andreu. “*Estremida memòria*, quin novel·lot!”, *Segre* (Sp), 1997, n° du 2 mars, p.5.
- LLOVERAS, Xavier. “Una novel·la rescalfada”, *Lletra de canvi* (Sp), 1988, n° 7, p.49.
- MALÉ i PEGUEROLES, Jordi. “Jesús Moncada : *Estremida memòria*”, *Revista de Catalunya* (Sp), 1997, n° 121, pp.144-147.
- M.A.R.. “Novedades literarias en Zaragoza”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1996, n° du 9 mars.
- MARCET, Pere. “Mequinensa, al costat de les grans obres”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 29 mars, Llibres p.2.
- MARCET, Pere. “L'any del retrobament d'un paradís perdut”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 18 avril, Llibres p.1.
- MARCO, Joaquín. “*Camino de sirga*”, *ABC* (Sp), 1989, n° du 23 septembre, *ABC literario* p.5.
- MAREY, Juan. “Deux romans traduits du catalan revisitent l'histoire à l'époque de la restauration espagnole et durant la guerre civile”, *L'Humanité* [en ligne], 2002, n° du 3 janvier, [réf. du 30/03/2003]. Disponible sur <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002/2002-01/2002-01-03/2002-01-03-037.html>.
- MARTÍ, Pere. “Un Nobel impossible ?”, *El Temps* (Sp), 1990, n° du 15 octobre, pp.10-12.
- MARTÍ i BERTRÀN, Pere. “La mort omnipresent”, *El 855* (Sp), 1992, n° 33, p.19.

- MARTÍ i BERTRÀN, Pere. “Una novel·la per la memòria literaria”, *La Fura* (Sp), 1997, n° du 10/16 octobre, pp. 42-43.
- MAURELL, Pilar. “Jesús Moncada vuelve a su Mequinenza natal”, *El Mundo* (Sp), 1999, n° du 26 octobre, p. 67.
- MENGUAL, Carles. “Moncada : la novela rural”, *Diario 16 Aragón* (Sp), 1989, n° du 9 décembre.
- “Mequinenza de nou”, *Segre* (Sp), 1997, n° du 2 mars, Lectura, p.19.
- MOESTRUP, Jørn. “Byen der forsvandt”, *Fyens Stiftstidende* (Dn), 1993, n° du 20 avril.
- MOESTRUP, Jørn. “100 års liv i spansk lilliby”, *Aarhus Stiftstidende* (Dn), 1993, n° du 25 mai.
- “Moncada novela un atraco sangriento en Mequinenza”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1999, n° du 25 septembre.
- “Moncada presenta *Historias de la mano izquierda*”, *Diario 16 Aragón* (Sp), 1996, n° du 8 mars.
- MONTEYS, Mónica. “*Camí de sirga* de Jesús Moncada”, *Ajoblanco* (Sp), 1988, n° 8, p.95.
- MONTFERRER, Oscar. “Un clàssic de Dumas”, *Avui* [en ligne], 2002, n° du 23 mai, [réf. du 04/04/2003], Suplement Cultura. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/02/mai/23/k130>.
- MORRERES, Josep M.. “Presència de la mort”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 21 mars, Llibres p.8.
- MORET, Xavier. “El món de Jesús Moncada”, *El País* (Sp), 2003, n° du 25 décembre, Quadern p.6.
- NADAL, Marta. “La reconstrucció del mite”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 30 mai, Llibres p.6.
- NATS, Ps. “*Camí de sirga*, Jesús Moncada”, *L'Olotí* (Sp) (Olot), 1988, n° 443, p.20.
- “La novela *Estremida memòria* de Moncada, la mejor del año”, *58 La Mañana* (Sp), 1997, n° du 12 décembre.
- OLLÉ, Manel. “De la geografia a la història”, *El Temps* (Sp), 1992, n° 403, p.91.
- OLLÉ, Manuel. “Jesús Moncada : *Camí de sirga*”, *Revista de Catalunya* (Sp), 1988, n° 22, pp.141-142.
- OLLER, Dolores. “Vida perdurable”, *El País* (Sp), 1988, n° du 24 mars, Quadern p.5.

- OLLER, Dolors. “Costumisme”, *El País* (Sp), 1989, n° du 23 mars, Quadern p.7.
- ORJA, Joan. “Contra las tentaciones del olvido”, *La Vanguardia* (Sp), 1988, n° du 23 avril, p.57.
- PAGÈS, Vicenç. “El plaer de la reconstrucció”, *Presència* (Sp), 1997, n° du 23-29 mars, p.32.
- PAGÈS, Vicenç. “Bastida de Mequinensa”, *El Periódico de Catalunya* (Barcelona) (Sp), 2002, n° du 1^{er} février, p.20.
- PAGÈS, Vicenç. “Textos memorables”, *El Periódico de Catalunya* (Barcelona) (Sp), 2004, n° du 15 juillet, p.7.
- PARCERISAS, Francesc. “Tres propostes prou engrescadores per a la jove narrativa catalana actual”, *El Món* (Sp), 1982, n° du 15 octobre, p.28.
- “Pere Calders presenta Jesús Moncada, un nou escriptor”, *Avui* (Sp), 1981, n° du 9 août, Lletres p.20.
- PONS, Agustí. “Tres excel·lents novel·les, tres”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 27/03/97, Cultura.
- PONT, Jaume. “El silenci de les aigües”, *Avui* (Sp), 1981, n° du 11 septembre, Cultura p.30.
- PUIG, Valentí. “Un camí amb diligències de veritat”, *El País* (Sp), 1997, n° du 27 février, Quadern p.4.
- PUIGDEVALL, Ponç. “Caricaturisme civilitzat”, *El País* (Sp), 2001, n° du 8 novembre, Quadern p.2.
- RAMONEDA, Arturo. “Un camino prometedor”, *Diario 16* (Sp), 1989, n° du 16 novembre, Libros p.3.
- RIBES, Sandrine. “Jesús Moncada : *Estremida memòria*”, *Lletra de canvi* (Sp), n°44, 1998, pp.38-39.
- RIBES, Sandrine. “*Calaveres atònites* de Jesús Moncada”, *Revue d'Études Catalanes*, n°3, Publications de l'Université Paul Valéry de Montpellier, 2000, pp.331-334.
- RICART, Francesc. “El llibre”, *Batecs* (Publicació de l'Institut d'Estudis Fragatins) (Sp), 1988, n° d'avril-mai-juin, p.10.
- RIERA, Ignasi. “Jesús Moncada, l'art d'un escriptor de cafè”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 14 février, Llibres p.8.
- RIFBJERG, Synne. “Katalansk dialekt”, *Information*, 1993, n° du 28 avril.

- RIPOLL, Josep M.. “Ressenya sobre *La Galeria de les estàtues*”, *Serra d’Or* (Sp), 1992, n° 391-392, p.66.
- RIPOLL, Josep M.. “Jesús Moncada. *Estremida memòria*”, *Serra d’Or* (Sp), 1997, n° 449, p.65.
- RIPOLL, Josep M.. “Jesús Moncada. *Calaveres atònites*”, *Serra d’Or* (Sp), 2000, n° 482, pp.70-71.
- RODRIGUEZ FISCHER, Ana. “Mequinenza, 1887”, *ABC Cultural* (Sp), 1999, n° du 2 octobre, p.14.
- ROMEO, F.. “Mequinenza resurge de las aguas”, *Diari 16 Aragón* (Sp), 1989, n° du 19 octobre.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere. “*Camí de sirga*, de Jesús Moncada : cent anys de destrucció”, *El Mirall* (Sp) (Palma de Mallorca), 1988, n° 20, pp.41-42.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere. “*La galeria de les estàtues* : una sàtira de la dictadura”, *El Mirall* (Sp) (Palma de Mallorca), 1992, n° 57, pp.74-76.
- SAEZ MATEU, Ferran. “Algunes coses que s’han escrit i dit de l’escriptor de Mequinenza, Jesús Moncada ”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 23 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/23/16200.htm>.
- SALA, Toni. “ ‘Estremida memòria’, relat d’una densa història moral”, *El Punt* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1342844.
- SANTOS, Care. “La galería de las estatuas”, *Quimera* (Sp) (Barcelona), 1994, n° 122, p.68.
- SASOT, Mario. “Un mequinenzano escritor de un río y de sus gentes”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1991, n° du 3 décembre.
- SASOT, Mario. “La ciudad innombrable”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1993, n° du 28 janvier, Artes y Letras.
- SASOT, Mario. “Las mujeres guardan la memoria colectiva”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1997, n° du 27 mars, p.30.
- SASOT, Mario. “Un regreso al relato y a Mequinenza”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1999, n° du 24 septembre, p.55.
- SATUE, Francisco. “El misterio del límite”, *El Urogallo* (Sp), 1994, n° de septembre, pp.38-39.

- SINGLA, Carles. “Jesús Moncada recrea la postguerra amb mots amables”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1992, n° du 30 janvier, p.33.
- SUSANNA, Alèx. “Cabòries estivals”, *Avui* [en ligne], 2004, n° du 9 septembre, [réf. du 17/02/2005]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/04/set/09/c2010>.
- TERES BELLES, Carles. “Mequinensa i el Nobel en Català”, [en ligne], [réf. du 30/03/2003]. Disponible sur <http://www.matarranya.com/viles/viles150598.html>.
- TORRES, Neus. “Jesús Moncada : *La Galeria de les estàtues*”, *Revista de Catalunya* (Barcelona) (Sp), 1992, n°63, pp.158-160.
- UGALDE, José Antonio. “Los poderes del relato”, *El País* (Sp), 1989, n° du 8 octobre, Libros p.15.
- VERGÈS, Gerard. “*Camí de sirga*”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 30 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/30/2147....>
- VICIEN MAÑE, Enrique. “Jesús Moncada : un aragonés que escribe en catalán”, *Tébede* (Zaragoza) (Sp), 2000, n° d’avril, pp.47-50.
- VIDAL-FOLCH, Estanislau. “Ocupeu una cadira al Cafè de la Granota”, *El País* (Sp), 1985, n° du 26 mai, Quadern de Cultura p.4.
- VIDAL-FOLCH, Estanislau. “Parets, camins i l'aigua”, *El Temps* (Sp), 1988, n° du 18 abril, p.108.
- VIDAL, Pau. “Jesús Moncada. *Calaveres atònites*”, *Els Marges* (Barcelona) (Sp), 1999, n° 65, pp.127-128.
- VIOLA, Horacio. “*Camino de sirga : un elefante blanco sale de los cajones vacíos*”, *El Independiente* (Sp), 1989, n° du 1er octobre, p.34.
- V JULIUS. “Al nostre gust”, *El Temps* (Sp), 1986, n° 81, p.34.
- WILLIS, Judith. “Proper Names in *Camí de sirga* by Jesús Moncada”, *Donaire* (Londres) (GB), 1997, n° de juin.

3.1.2. ENTREVUES

- BARCOS, Ma Carmen. “Moncada : debo combinar escribir con ganarme la vida”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 2000, n° du 29 novembre.
- BIOSCA, Mercè. “Guardeu-vos de caure en mans de periodistes afeccionats”, *Ressó de Ponent* (Sp), 1988, n° 66, pp.9-11.

- BIOSCA, Mercè. “Jesús Moncada : un escriptor de la Franja”, *Segre* (Sp), 1988, n° du 6 novembre, Lectura p.15.
- BIOSCA, Mercè. “Jesús Moncada : un escriptor de la Franja”, *Desperta Ferro* (Sp), 1989, n°5, p.18.
- BIOSCA, Mercè. “Aproximació a l'obra de Jesús Moncada”, *Serra d'Or* (Sp), 1989, n°351, pp.55-57.
- BIOSCA, Mercè. CORNADÓ, María Pau. “Jesús Moncada : el riu de la memòria”, in *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida : Ajuntament, 1992, pp.44-52.
- BONADA, Lluís. “Jesús Moncada, escriptor : ‘No sóc el cronista de Mequinensa’”, *El Temps* (Sp), 1997, n° 663, pp.38-41.
- BONADA, Lluís. “Jesús Moncada : ‘L’humor amera el meu darrer llibre’”, *El Temps* (Sp), 1997, n° 804, pp.64-65.
- BOSCH, Xavier. “Jesús Moncada escriptor”, *Avui* (Sp), 1999, n° du 26 octobre, p.70.
- BUSSÉ, Xènia. “Treballar amb Pere Calders no era mai avorrit”, *Avui. Diumenge* (Sp), 2004, n° du 1^{er} février, pp.6-11.
- CAPDEVILA, Jordi. “L’escriptor publica *Estremida memòria*, basada en un fet real”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.
- CAPDEVILA, Jordi. “L’escriptor publica el recull de narracions *Calaveres atònites*”, *Avui* [en ligne], 1999, n° du 22 octobre, Cultura i espectacles, [réf. du 26/10/1999]. Disponible sur <http://www.avui.es/avui/99/oct/22/frm/370222.html>.
- CAPDEVILA, Jordi. “Entrevista : Jesús Moncada, escriptor”, *Avui* [en ligne], 1999, n° du 22 octobre, Cultura i espectacles, [réf. du 26/10/1999]. Disponible sur <http://www.avui.es/avui/99/oct/22/frm/380122.html>.
- CASAS, Jaume. “ Jesús Moncada, Premio a las Letras Aragonesas 2004”, *Franja digital* [en ligne], 2004, n° du 24 novembre, [réf. du 23/01/2005]. Disponible sur <http://www.franjadigital.com/informacion.asp?ref=8898&resumen=SI>.
- CASTILLO, David. “Jesús Moncada, després de *Camí de sirga*”, *El Temps* (Sp), 1989, n° du 29 mai, p.90.
- CASTRO, Anton. “Sólo soy un contador de historias”, *El Día de Aragón (Imán)* (Sp), 1989, n° du 22 octobre, pp.12-13.
- CASTRO, Anton. “Sólo soy un contador de historias” in *Veneno en la boca (conversaciones con 18 escritores)*. Zaragoza : Xordica, 1994, pp.99-108.

- CID, Josep Sebastià. “Jesús Moncada. La memòria de la vila entre els dos rius”, *El Món* (Sp), 1988, n°313, pp.44-47.
- COBO, Vicenta. “Jesús Moncada, un escritor ‘desplazado’ que relata la destrucción de su pueblo”, *Ya* (Sp), 1989, n° du 10 octobre, p.51.
- COLOM, Lluís. “Jesús Moncada : el narrador català que vingué d’Aragó”, *Diario de Mallorca* (Sp), 1992, n° du 11 décembre, Cultura pp.1-3.
- CRESPO, Genovena. “Jesús Moncada : ‘el fin de la Mequinenza vieja me afectó mucho’”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1995, n° du 24 décembre.
- “Entrevista amb Jesús Moncada” [en ligne]. [réf. du 30/03/2003]. Fraga : IES Ramón J. Sender. Disponible sur <http://www.educa.aragob.es/iesbcfra/publica/revista4/Moncada.htm>.
- “Entrevista a Jesús Moncada”, *Diario 16* (Sp), 1989, n° du 9 décembre.
- ESPADA, Arcadi. “Jesús Moncada, el riu, els bèsties, la vida”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1988, n° du 24 mai, Llibres p.4.
- GRAS, Josep. “Jesús Moncada : ‘Sempre he estat un narrador nat’ ”, *Regió 7* (Sp), 1997, n° du 1^{er} octobre, Cultures, pp.36-37.
- GRAS, Josep. “Jesús Moncada, escritor”, *Regió 7* (Sp), 1998, n° du 2 janvier, Cultures.
- J. L. S.. “Jesús Moncada : ‘Todavía sueño con mi casa natal que se tragó el pantano’”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2004, n° du 24 novembre, [réf. du 25/11/2004], Cultura. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=117926>.
- J. M.. “Entrevista : Jesús Moncada : ‘M’han temptat per canviar d’editorial, però mai per presentar-me a uns premis. Jo passo dels premis’”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura.
- JURISTO, J. Angel. “Jesús Moncada, autor de *Camí de sirga*”, *El Independiente* (Sp), 1999, n° d’octobre.
- LABORDETA, Angela. “Moncada : ‘Pere Calders me enseñó a desarrollar mis posibilidades como escritor’ ”, *Diario 16* (Sp), 1993, n° du 4 décembre.
- LABORDETA, Angela. “Vivir de los derechos de autor es una utopía”, *Diario 16* (Sp), 1996, n° de marzo.
- LAPOINTE, Anik. “Jesús Moncada : écrivain par entêtement”, *Nuit Blanche. Le Magazine du Livre* (Canada), 1992, n°48, pp.45-47.

- LONCÀ, Andreu. “Entrevista amb J. Moncada”, *Urc* (Sp), 1989, n°1, pp.36-41.
- LÓPEZ, Eduard. “Escribint *La Galeria de les Estàtues* he exorcitzat els meus fantasmes”, *El Punt* (Sp), 1992, n° du 23 avril.
- “La ‘mà esquerra’ de Jesús Moncada”, *El Correo Catalán* (Sp), 1971, n° du 26 mai.
- “Màrius Serra conversa amb Jesús Moncada”, *Tvcatalunya* [en ligne], 2004, n° du 24/02/2004. [réf. du 23/01/2005]. Disponible sur <http://www.tvcatalunya.com/ptvcatalunya/tvcItem.jsp?idint=140812815&item=actual>.
- MARESMA, Assumpció. “Moncada contraataca”, *El Temps* (Sp), 1992, n° 401, pp.68-71.
- MARTI, Pep. “Jesús Moncada, Nobel català?”, *El Triangle* (Sp), 1998, n° du 4 novembre, pp.22-23.
- MEGUAL, Carles. “Moncada : la novela rural”, *Diario 16* (Sp), 1989, n° de décembre, Culturas.
- MELUS, Eva. “Jesús Moncada”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Llibres p.7.
- M. G.. “Jesús Moncada : ‘El relato no es un entrenamiento para la novela’”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1996, n° du 8 mars.
- “El millor fulletó que s’ha escrit mai”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2002, n° du 19 juillet, p.21.
- MONTEYS, Mónica. “*Camí de sirga* o el juego de la memoria”, *Ajoblanco* (Sp), 1988, n° 8, pp.92-93.
- MORET, Hèctor. “*Camí de sirga* : la recreació d'un món amb nom propi”, *La Comarca* (Alcanyís) (Sp), 1989, n° du 26 octobre, pp.18-19.
- MORET, Hèctor. “Jesús Moncada : una veu que sorgeix de l’Ebre”, *Fòrum. Revista del Fòrum Pere Coromines* (Sp), 1992, n° 2, pp.27-29.
- MORET, Hèctor. “Jesús Moncada : de Mequinensa a Torrelloba”, *Batecs* (Sp), 1994, n° de janvier-avril, pp.4-5.
- MORET, Xavier. “Entrevista a Jesús Moncada : ‘Sóc un narrador d’històries’”, *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern pp.2-3.
- MORET, Xavier. “No he escrito una novela histórica, aunque pase en 1877”, *El País* (Sp), 1997, n° du 16 février, Cultura, p.30.

- MORET, Xavier. "Mequinensa en la memoria", *El País* (Sp), 1999, n° du 27 septembre, Cataluña p.2.
- MUÑOZ, Josep M.. "Jesús Moncada : La memòria d'un món negat", *L'Avenç* (Sp), 2004, n°288, pp.49-54.
- NADAL, Marta. "Jesús Moncada. Novel·lar l'absència", *Serra d'Or* (Sp), 1996, n° 348, pp.53-55.
- OLLÉ, Maribel. "Jesús Moncada : 'Jo no faig la història d'uns fets, sinó una novel·la'", *Avui* [en ligne], 2002, n° du 27 avril, [réf. du 04/04/2003], Suplement Especial. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/02/abr/27/hi401>.
- PAIROLI, Miquel. "El mite del Ebre", *Punt Diari* (Sp), 1989, n° du 26 novembre, pp.16-17.
- PAMIES, Iolanda. "Moncada : 'Preparo la meva primera novel·la ambientada a Barcelona'", *L'Independent de Gràcia* (Sp), 2001, n° de mars, p.16.
- PEÑA, Joan. "Jesús Moncada, alquimista del temps", *Llibreria* (Sp), 1988, n°122, pp.10-13.
- PÉREZ, Diana. "Jesús Moncada habla con sus lectores", *La Vanguardia* (Sp), 2000, n° du 27 octobre, p.59.
- PIÑOL, Rosa M.. "Jesús Moncada : 'No hago novela rural'", *La Vanguardia* (Sp), 1989, n° du 17 septembre, p.59.
- PIÑOL, Rosa M.. "Donde hay gente, hay historias... ", *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° de février.
- PIÑOL, Rosa María. "Entrevista a Jesús Moncada que publica el volumen de relatos *Calaveres atònites*", *La Vanguardia* [en ligne], 1999, n° du 22 octobre, [réf. du 26/10/1999]. Disponible sur : http://www.lavanguardia...2_10&link=vb2249a&sec=cul&wt=noticia.pla.
- RIBAS, A.. "Torrelloba no es Zaragoza", *El Periódico* (Sp), 1992, n° du 19 février, Cultura p.IV.
- RIPOLL, Josep M.. "Del temps i el riu. Entrevista amb l'autor de *Camí de sirga*", *Lletra de canvi* (Sp), 1988, n°8, pp.36-40.
- ROMEO, F.. "Jesús Moncada : la felicidad sumergida", *Diari 16 Aragón* (Sp), 1989, n° du 19 octobre.
- ROYO, Miguel A.. "Jesús Moncada : Mequinensa ya no existe y no volverá a existir", *El Periódico de Aragón* (Sp), 1994, n° du 2 janvier.

- ROSSELL, Francesc. “Jesús Moncada, camí de premis”, *La Veu de l'Anoia* (Sp), 1989, n° du 21 avril, p.38.
- SABATER, Ernest. “Jesús Moncada, un escriptor català consciencios”, *Escola Catalana* (Sp), 1987, n° 236-237-238, pp.5-7.
- SAEZ, Anna. “Jesús Moncada”, *El Segre* (Sp), 2000, n° du 2 janvier, Suplement Lectura pp. 13-14 .
- SASOT, Mario. “Jesús Moncada : ‘No pretendo retratar el vicio ni el pecado’”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 1993, n° du 9 décembre.
- SORIA, Josep Maria. “Jesús Moncada : ‘El premio es la única forma possible por ahora’”, *Tele Express* (Sp), 1971, n° du 27 mai.
- SORIA, Enric. “Jesús Moncada : una navegació instintiva”, *Setze* (Sp), 1988, n°22, pp.12-14.
- T. D.. “Jesús Moncada : ‘destruir una vila és destruir una memòria’”, *El País* (Sp), 1988, n° du 7 avril, Quadern pp.2-3.
- “Transcripció del debat amb Jesús Moncada”, *L’Auditori* [en ligne], 22/04/1998, [réf. du 07/01/99]. Disponible sur <http://vilaweb.com/AREES/auditori/transcripciones/moncada.html>
- TRIGO, Xulio Ricardo. “El món perdut de Jesús Moncada”, *El Temps* (Sp), 1988, n°216 (Any V), pp.59-61.
- VECIANA, Blanca. “Jesús Moncada : la solidesa d'una bona infància”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 31 octobre, Llibres p.3.
- VIDAL, Pau. “No escric per mequinensans, barcelonins o catalans. Escric”, *El País* (Sp), 2001, n° du 8 novembre, Quadern pp.1-2.

3.1.3. ÉTUDES

- ALCOVER I PINOS, Carmen. “El idilio y la ciudad provinciana en *La Galeria de les estàtues* de Jesús Moncada”, *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa* (Sp), 2000, n° 91-92, pp.52-63.
- ALCOVER I PINOS, Carmen. “Homenaje a Jesús Moncada ‘l’últim llaüter de l’Ebre’”. Clarín, Flaubert, Moncada, fabuladores de lo idílico”, in ACIN, Ramón (ed.). *Jesús Moncada. Su universo literario*. Zaragoza : Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Mequinensa, 2005, pp.151-161.

- ALONSO, Vicent. “Jesús Moncada o l’art de contar amb la mà esquerra”, *Caplletra 22 (Revista internacional de filologia)* (Sp), 1997, pp.69-80.
- ALONSO, Vicent. “Sobre la publicació en forma de recull del conte contemporani” in *Actes del Primer Simposi internacional de Narrativa Breu. Al voltant de la brevetat*. Barcelona : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, 1998, vol.1, pp.41-60.
- BIOSCA, Mercè. *La fraseologia en l’obra de Jesús Moncada*. (Travail de recherche dirigé par le Docteur Ramon Sistac et faisant partie du projet de recherche *L’anàlisi lingüística de textos orals*.) Estudi General de Lleida (Universitat de Barcelona), 1989 (Inédit).
- BIOSCA, Mercè. “Noms de casa, renoms i zoònims en l’obra de Jesús Moncada” in *Actes del XIVè Col·loqui General de la Societat d’Onomàstica*. Alacant : Publicacions de la Universitat d’Alacant, 1991, vol.1, pp.269-277.
- BIOSCA, Mercè. “L’onomàstica en *La Galeria de les estàtues*” in *Actes del XIXè Col·loqui General de la Societat d’Onomàstica*. Calaceit : Institut d’Estudis del Baix Cinca, 1996, vol.1, pp.65-78.
- BIOSCA, Mercè. “Aprendre fraseologia a través de la literatura” in *Actes de les Segones Jornades d’Estudi a la Terra Alta. Batea, 27-29 d’octubre de 1995*. Calaceit : Ed. Patronat Pro-Batea, 1998, pp.380-392.
- BIOSCA, Mercè. MORET, Hèctor. “La projecció i la recepció exteriors de l’obra de Jesús Moncada” in CAMPS, Christian, ARNAU, Pilar (présenté par). *La literatura catalana de la democràcia : Actes del 1^{er} Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans (Montpeller, 3-5 d’octubre de 2002)*. Montpellier : Association Française des Catalanistes, Publications de l’Université Montpellier III, 2004, vol.1, pp.179-194.
- BOU, Enric. “Jesús Moncada : a world saved by literatura”, *Catalan Writing*, 1993, n° 10, pp.60-72.
- CÒNSUL, Isidor. “No badi, cregui’m, aixó dura poc (La mort en els contes de Jesús Moncada)”, *Serra d’Or* (Sp), 2005, n° 550, pp.44-46.
- CORRETGER SAEZ, Montserrat. “Algunes observacions sobre la utilització que dos autors cultes –Joan Maragall i Jesús Moncada- fan de la llegenda i de la veu popular en les seves respectives obres *Visions i Cants* (1900) i *Camí de sirga*

- (1988)” in *Homenaje a Joaquín Díaz*. Cambrils : Ajuntament de Cambrils-Ed.Trujal, 1991, pp.101-112.
- CRAMERI, Kathryn. “The location of Myth in *Camí de sirga* by Jesús Moncada”, *Journal of Iberian and Latin American Studies* (GB), 2002, vol. 8/1, pp.41-54.
- CRAMERI, Kathryn. “Forging the community : explorations of memory in two novels by Jesús Moncada”, *The Modern Language Review* (GB), 2003, vol. 98-2, pp.353-366.
- DASCA BATALLA, Maria. “Aproximació a la novel·lística de Jesús Moncada” in CAMPS, Christian, ARNAU, Pilar (présenté par). *La literatura catalana de la democràcia : Actes del 1^{er} Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans (Montpeller, 3-5 d’octubre de 2002)*. Montpeller : Association Française des Catalanistes, Publications de l’Université Montpellier III, 2004, vol.1, pp.127-139.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. “*De re urbana i De re rurali*, un altre cop?”, *Els Marges* (Sp), 1991, n° 44, pp.61-65.
- MORET, Hèctor. “Lèxic de la navegació fluvial en l’obra de Jesús Moncada”, *Archivo de Filología Aragonesa* (Sp), 1996-97, n° LII - LIII, pp.179-220.
- MORET, Hèctor. “Onomàstica mequinensana en l’obra de Jesús Moncada”, *Ilerda “Humanitats”* (Sp), 1998, n° LII, pp.187-216.
- MORET, Hèctor. “Una aproximación a la obra literaria de Jesús Moncada”, *Cuadernos de Estudios Caspolinos* (Sp), 1999, n° 24, pp.171-187.
- MORET, Hèctor. “La recepció aragonesa de la obra de Jesús Moncada”, *Rolde* (Sp), 2003, n° 105-106, pp.56-65.
- MURGADES, Josep. “Narrativització de formes simples : l’obra de Jesús Moncada” in *Professor Joaquim Molas : Memòria, Escripura, Història (vol. II)*. Barcelona : Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp.759-780.
- PARCERISAS, Francesc. “La creació del món”, *Serra d’Or* (Sp), 2005, n° 550, pp.37-39.
- QUINTANA, Artur. “La llengua de Jesús Moncada”, *Boletín de Estudios Bajoaragoneses* (Alcanyís) (Sp), 1983, n°4-5, pp.227-238.
- RIBES, Sandrine. “Noms de bateaux dans l’œuvre de Jesús Moncada”, *Iris*, Montpeller : Publications de l’Université Paul Valéry, 1997, pp.239-253.

- RIBES, Sandrine. “Le mythe dans *Camí de sirga* de Jesús Moncada”, *Revue d'Études Catalanes*, 1999, n°2, Montpellier : Publications de l'Université Paul Valéry, pp.159-181.
- RIBES, Sandrine. “L'evolució de la sàtira de la dictadura a l'obra d'en Jesús Moncada” in CAMPS, Christian, ARNAU, Pilar (présenté par). *La literatura catalana de la democràcia : Actes del 1^{er} Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans (Montpeller, 3-5 d'octubre de 2002)*. Montpellier : Association Française des Catalanistes, Publications de l'Université Montpellier III, 2004, vol.1, pp.229-240.
- RIBES, Sandrine. “Les enjeux esthétiques de l'intertextualité dans l'œuvre de Jesús Moncada” in CAMPS, Christian. *La intertextualitat de la literatura catalana de la postguerra fins avui : Actes del 2^{on} Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans (Beziers, 19-21 de febrer del 2006)*. Paris : Association Française des Catalanistes, 2006, vol.1 (sous presse).
- RIBES, Sandrine. “L'œuvre de Jesús Moncada : entre plume et pinceau”, *Revue d'Études Catalanes*, 2006, n°8-9, Montpellier : Publications de l'Université Paul Valéry, pp.201-225.
- RIBES, Sandrine. “Personatges i autobiografia dins l'obra de Jesús Moncada”, *URC (Sp)*, 2006, n° 21 (sous presse).
- RODRIGUEZ FISCHER, Ana. “Un encisador racó de món : la Mequinensa de Jesús Moncada ”, *Serra d'Or (Sp)*, 2000, n° de mai, pp.41-42.
- SASOT, Mário. “Jesús Moncada : A la recerca de la infància segrestada”, *Rolde - Revista de Cultura Aragonesa (Zaragoza) (Sp)*, 1992, n° 60, pp.24-25.
- SASOT, Mário. “Jesús Moncada - A la recerca de la infància segrestada” in *Així s'escriu a la Franja*. Zaragoza : DGA, 1993 (1^{ère} éd.), pp.103-129.
- SASOT, Mário. “Introducción y guía didáctica” in *El Café de la Rana*. Zaragoza : DGA, 1993 (1^{ère} éd.), pp.3-29.
- SASOT, Mário. “L'humor dins la narrativa de la Franja : entre el surrealisme, la sorpresa i la ingenuïtat” in *Actes de les Segones Jornades d'Estudi a la Terra Alta. Batea, 27-29 d'octubre de 1995*. Batea : Ed. Patronat Pro-Batea, 1998, pp.407-412.
- SERRASOLES, Lluís. “Jesús Moncada : l'aventura col·lectiva”, *Escola catalana (Sp)*, 2005, n° 423, pp.25-26.

SKRABEC, Simona. “*Camí de sirga* que no es pot recórrer a peu”, *Els Marges* (Sp), 2005, n° 76, pp.105-118.

SISTAC, Ramon. “Una llengua de luxe”, *Serra d'Or* (Sp), 2005, n° 550, pp.41-44.

3.1.4. MONOGRAPHS

ACÍN, Ramón (coord.). *Guía de lectura*. Zaragoza : MEC, 1992 (“Invitación a la lectura”).

ACÍN, Ramón (coord.). *Jesús Moncada. Su universo literario*. Zaragoza : Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Mequinensa, 2005⁸⁶².

ACÍN, Ramón (dir.). *Jesús Moncada. Premio de las Letras Aragonesas 2004*. Zaragoza : Gobierno de Aragón (Departamento de Educación, Cultura y Deporte), 2005.

BAYO, Emili, BIOSCA, Mercè. *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelona : Edicions de La Magrana, 1992.

Cierzo y bochorno. Zaragoza : Gobierno de Aragón, 2005.

MARTIN RUBIO, Simeón (et alii). “Guía didáctica de *Camí de sirga*”, *Invitación a la lectura* (Sp) (Zaragoza), 1991, n° 15.

MORET, Xavier. *Jesús Moncada*. Barcelona : Associació d'Escriptors en Llengua catalana, 2005, col. “Retrats”.

SASOT, Mario. *Jesús Moncada : El Café de la Rana, colección de relatos*. Zaragoza : Diputación General, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 1993.

URC. *Jesús Moncada : Cròniques del cerç i la garbinada* (Sp), 2006, n° 21 (sous presse).

3.1.5. AUTRES RÉFÉRENCES

ACÍN, Ramón. “Narrativa en Aragón”, *Rolde* (Sp), 1998, n° 82-83, pp.152-165.

ACÍN, Ramón. “La ‘llarga marxa’ de la literatura de la Franja”, *URC (Gent Terra Paraules)* (Sp), 2001, n° 16, pp.42-45.

- ALMAZORA, Sebastià. “Calaveres atònites”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 17 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/jun/17/c301...>
- ÁLVARO, F. Marc. “Moncada i el silenci”, *El Temps* (Sp), 2005, n° du 21 juin, p.55.
- AREGIO, Joan. “Homenatjant Jesús Moncada”, *Diari de Tarragona* (Sp), 2005, n° du 6 novembre.
- A.S.. “El bandolerismo de fin de siglo, nuevo tema de Jesús Moncada”, *Segre* (Sp), 1992, n° du 19 novembre, p.47.
- BADA, José. “Moncada”, *El Periódico* (Sp), 1993, n° de 3 décembre.
- BANDERA, Magda. “Los mejores de 1997”, *La Vanguardia* [en ligne]. 1997, n° du 24 décembre [réf. du 02/01/1998], Libros y Arte. Disponible sur : <http://www2.vanguardia.es/cgi-bin/topic/>.
- BARNILS, Ramon. “Dalí i Moncada”, *El Temps* (Sp), 1988, n° du 28 mars, p.54.
- BAYO, Emili, MACIA, Xavier. “Una generació sense fantasmes”, *Serra d'Or* (Sp), 1990, n°370, pp.35-36.
- BAYO, Emili. “Entre el talent i l’ofici. Les novel·les de Jesús Moncada”, *Tirant al Blanc* (Lleida) (Sp), 1992, n°5, pp.66-68.
- BETRIÀ, Esteve. “Barrejar peres amb naps” in *Circumloquis i remostrons*. Fraga-Calaceit : Associació Cultural del Matarranya - Institut d’Estudis del Baix Cinca - Institut d’Estudis Aragonesos, 2003, pp.85-88.
- BIOSCA, Mercè. “Jesús Moncada. La història i l’orfebre”, *URC* (Sp), 2001, n° 16, pp.60-64.
- BIOSCA, Mercè. “Jesús Moncada”, *La Mañana* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.5.
- BIOSCA, Mercè. “La literatura d’un home senzill”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.49.
- BLANC, Francesc. “A Jesús Moncada”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Aula Oberta p.IV
- BORRELL, Josep. *Escriptors contemporanis de Ponent (1859-1980)*. Lleida : Edicions de la Banqueta, Ajuntament de Lleida, 1984, pp.223-225.
- BORRELL, Josep. *Narradors de Ponent (1939-1987)*. Lleida : Edicions de l’I.E.I. (col. “El molinet de vent”), 1987, pp.117-128.

⁸⁶² Il s’agit d’un ouvrage édité en hommage à l’écrivain après son décès qui comprend une large sélection d’entrevues, de comptes rendus et de critiques publiés sur l’auteur, ainsi que des reproductions de dessins et tableaux réalisés par Jesús Moncada qui ont été exposés à Mequinensa en septembre 2005.

- BOU, Enric. “Evolució de la prosa catalana”, *El Pont* (Sp), 1990, n°106, pp.5-11.
- BROCH, Àlex. “La literatura i les paradoxes de la modernitat”, *Cultura* (Sp), 1989, n° de juillet-août, pp.20-22.
- BRU DE SALA, Xavier. “Moncada, más que ejemplar”, *La Vanguardia* (Sp), 2005, n° du 13 juillet, p.11.
- BUSSE, Xènia. “Mequinensa eterna”, *Avui* (Sp), 2006, n° du 22 février, p.5.
- CALDERS, Pere. “L’home i les seves lletres”, Prologue de *Històries de la mà esquerra*, 1981, pp.5-8.
- CAPDEVILA, Jordi. “Miquel Martí i Pol guanya per primera vegada el premi Crítica Serra d’Or”, *Avui* (Sp), 1998, n° du 3 avril [réf. du 21/04/1998]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/98/abr/03/frm/430103.html>.
- CAPDEVILA, Jordi. “Jesús Moncada canvia d’editor”, *Avui* [en ligne], 2003, n° du 8 novembre [réf. du 26/03/2004]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/03/nov/08/4901>.
- CAPDEVILA, Jordi. “L’UCE prepara un homenatge a l’escriptor Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 21 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/21/1659...>
- CAPMANY, M. Aurèlia. “Santa Llúcia i sant Ignasi”, *Serra d’Or* (Sp), 1981, n° 256, p.39.
- CAPMANY, M. Aurèlia. “Uldecona, quilòmetre 0”, *Diari de Barcelona* (Sp), 1989, n° du 26 juin, p.24.
- CARRION, Jordi. “Jesús Moncada”, *Catalan writing* (Sp), 2002, n° 17-18, p.90.
- CASAS, Jaime. “Jesús Moncada comentó su obra con los estudiantes de Fraga”, *Diario del Alto Aragón* (Sp), 2000, n° du 30 novembre.
- CASTELLS, Ada. “Mor Jesús Moncada”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.34.
- CASTELLS, Ada. “ ‘Què hi feu aquí? Només sóc un escriptor!’ ”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 16 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://www.avui.com/avui/diari/15/jun/16/3901>.
- CASTELLA, Montse. “Moncada : de Mequinensa al món”, *La Veu del’Ebre* (Sp), 2005, n° du 15 juillet, Suplement de Literatura pp.43-54⁸⁶³.

⁸⁶³ Il s’agit d’un supplément spécial publié à Tortosa en hommage à l’écrivain décédé.

- CASTILLA, Elena B.. “Pere Gimferrer, Jesús Moncada y Jiménez Lozano, entre los galardonados con el premio de la crítica”, *El País* (Sp), 1989, n° du 9 avril, La Cultura p.26.
- CASTILLO, David. “Els últims dels mohicans?”, *Lletra de canvi* (Sp), 1996, n° 40, p.5.
- CASTRO, Anton. “El traductor de los mil nombres”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1999, n° du 2 mai, p.12.
- CASTRO, Anton. “La realidad es muy literaria”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 1999, n° du 2 mai, pp.12-13.
- CASTRO, Anton. “Gervasio Sánchez y Jesús Moncada reciben las medallas de Santa Isabel”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 2001, n° du 16 juin.
- CASTRO, Anton. “El desierto avanza”, *Heraldo de Aragón* (Sp), 2002, n° du 25 février, p.80.
- CASTRO, Anton. “Murió el narrador Jesús Moncada”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 13 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134491>.
- CASTRO, Anton. “Jesús Moncada halla en una Mequinensa estremecida una casa para siempre”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 9 septembre, [réf. du 12/09/2005]. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=141418>.
- CASTRO, Anton. “El pintor ininterrumpido”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 9 septembre, [réf. du 12/09/2005]. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=141419>.
- “Les cendres de Jesús Moncada s’escamparan per Mequinensa”, *El Punt* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1344603.
- “Les cendres de Jesús Moncada s’escamparan a Mequinensa”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 15/06/2005]. Disponible sur : <http://www.avui.com/avui/diari/05/jun/15/3903...>
- CHACON, Guillem. “Des de la Franja”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.37.
- CHAUVÉLL, Josep A.. “Aproximació a la literatura de la Franja” in *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a la Franja (Calaceit i Fraga, 17-18 d’octubre de 1997)*. Barcelona : Institut d’Estudis Catalans, 1999, pp.87-93.

- CLIMENT, Eliseu T.. “Translated from catalan : traduccions de narrativa catalana actual”, *El Temps* (Sp), 1992, Any IX, n° 416, pp.58-59.
- CÒNSUL, Isidor. “Lletres de Ponent”, *Avui* (Sp), 1988, n° du 20 mars, p.48.
- CÒNSUL, Isidor. “Geografies mítiques”, *Lletra de canvi* (Sp), 1990, n°31-32, pp.8-12.
- CÒNSUL, Isidor. “Notes sobre la narrativa dels vuitanta” in *Miscel·lània Joan Triadú*.
Barcelona : Abadia de Montserrat, 1993, n°31-32, pp.179-194.
- CÒNSUL, Isidor. “Jesús Moncada , novel·lar el riu de la vida” in *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona : La Magrana, 1995, pp.129-140.
- CUCURULL, Fèlix. “Jesús Moncada, olis i dibuixos” in *Catàleg de l'exposició a la Caixa d'Estalvis Laietana d'Arenys de Mar (29 novembre – 14 décembre)*. 1980.
- “Del món petit de Mequinensa a la literatura de valor universal”, *Vilaweb* [en ligne], 2005, n° du 13 juin. Disponible sur :
http://www.vilaweb.com/www/noticia?p_idcmp=1342386.
- DIAZ, José. “Mequinensa fa predilecte el seu fill”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.53.
- DOCTOR JOULLA. “Jesús Moncada, ‘Premi Santamaria’”, *Diario de Barcelona* (Sp), 1971, n° du 27 mai, p.21.
- “De Mequinensa al món”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.36.
- “Dol de la cultura catalana”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.35.
- “Emotiva despedida a Jesús Moncada en Mequinensa”, *Heraldo* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur
<http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134644>.
- “Els escriptors catalans premien Jesús Moncada i Víctor Mora”, *Avui* [en ligne], 2001, n° du 1^{er} février [réf. du 30/09/2001]. Disponible sur :
<http://www.avui.com/avui/diari/01/feb/01/k???>.
- “El escritor Jesús Moncada participó en el Cicle de Invitación a la lectura”, *Diario del Alto Aragón* (Sp), 2000, n° du 29 novembre.
- “El escritor Jesús Moncada rompe con la editorial La Magrana y ficha por el Grup 62...”, *Hispanista noticias* [en ligne], 2003, n° du 7 novembre [réf. du 23/01/2005]. Disponible sur :
<http://noticias.hispavista.com/cultura/20031107143455>.

- “Los escritores catalanes premian la obra de Moncada”, *El Mundo* [en ligne], 2001, n° du 1^{er} février [réf. du 30/09/2001]. Disponible sur http://www.elmundo.es/2001/02/01/catalunya/e000103_imp.html.
- “Emotiu últim adéu a Moncada”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.49.
- ESPADALER, Anton M.. *Història de la literatura catalana*. Barcelona : Barcanova, 1995, pp.303-304.
- FABRE, Jaume. “El pintor que escriu”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2001, n° du 20 avril, p.35.
- “Fallece el escritor Jesús Moncada”, *Diario del Alto Aragón* [en ligne], 2005, n° du 14 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://diariodelaltoaragon.com/noticias/detalle.php?id=118658>.
- “Fallece el escritor Jesús Moncada”, *Heraldo* [en ligne], 2005, n° du 13 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://heraldo.es/heraldo.html?noticia=134464&>.
- FANCELLI, Agustí. “Afluents”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.1.
- FARRE, Natàlia. “De i sobre Moncada”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 23 juin, p.15.
- FAULI, Josep. “Vint i cinc anys amb premi Santamaria”, *Serra d’Or* (Sp), 1981, n° 261, pp.25-27.
- FEBAS, M. Pilar. “La llengua de Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 26 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/jun/26/1619...>
- FERNÁNDEZ i MONTOLÍ, Josep-Anton. “Es realment just i necessari. Reflexions sobre l’estat de la crítica”, *Lletra de canvi* (Sp), 1989, n° 24, pp.16-18.
- F.F.A.. “Jesús Moncada comenta la seva novel·la *La galeria de les estàtues*”, *El nou* (Sp), 1982, n° du 25 mai, pp.16-18.
- F. G.. “El mestre Moncada”, *La Mañana* (Sp), 2006, n° du 19 février, p.56.
- FITÉ, Ricard. “Actituds lingüístiques en la literatura : grau de compromís dels escriptors amb la normativa”, *Avui* (Sp), 1990, n° du 6 octobre, Cultura, pp.4-5.
- FITÉ, Ricard. “Normativa i ús en la literatura : grau de compromís dels escriptors amb la normativa”, *Lletra de canvi* (Sp), 1991, n° 33, pp.37-39.

- FITÉ, Ricard. “Normativa i ús en la literatura”, in *El barco fantasma (1982-1992). Actes de les I Jornades sobre Llengua i Creació Literària (febrer 1991)*. Barcelona : Llibres de l'Index, 1992, pp.117-123.
- FOLCH, Ernest. “Mequinenza llora”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.71.
- FOLCH, Ernest. “Moncada a Ljubljana””, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 23 juin, p.15.
- FRIEDLEIN, Roger. “Über Anthologien Katalanischer Literatur” in *Die Spezialität des Hauses. Neue Katalanische Literatur*. München : Babel-Verlag, 1998, pp.5-9.
- FRANCO, Leonor. “Jesús Moncada : premio a una obra surcada por las aguas del Ebro”, *Heraldo* [en ligne], 2005, n° du 18 avril [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=129865&>.
- “La Franja dedicarà un guardó a la memòria de Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 18 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/jun/18/45br1...>
- GAILLARD, Valèria. “Mor Jesús Moncada, la veu de Mequinensa”, *El Punt* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1343414.
- GATEAU, Jean-Charles. “Trois catalans sur le podium”, *Journal de Genève et Gazette de Lausanne (Samedi Littéraire)* (CH), 1992, n° du 2 août.
- GARCIA, Josep Miquel. “Jesús Moncada, fantasmagories de la memòria”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 11 décembre, p.22.
- GISTAIN, Mariano. *Florida 135 : cultura de club*. Zaragoza : Biblioteca Aragonesa de Cultura - Institución Fernando el Católico, 2001, pp.116-118.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi. “La voluntat de perfecció”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.36.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi. “Jesús Moncada de prop”, *Serra d'Or* (Sp), 2005, n° 550, pp.39-41.
- GUILLAMON, Julià. “¿De qué escriben los narradores catalanes?”, *La Vanguardia* [en ligne], 1997, n° du 25 septembre [réf. du 10/12/1997], Cultura-Ideas. Disponible sur <http://www2.vanguardia.es/cgi-bin/topi...ide/vb1951a.tit&seccion=hemeroteca-hem>.

- GUILLAMON, Julià. “Un vacío que intriga y fascina”, *La Vanguardia* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 15/06/2005]. Disponible sur <http://www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica?COMPID=51187058973>.
- GUILLAUMET, F.. “Jesús Moncada, el novelista de Mequinensa, muere a los 63 años”, *La Mañana* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.lamanyana.es/web/html/lanoticia.html?id=50105>.
- IBAÑEZ, María Eugenia. “Fallece a los 63 años el escritor Jesús Moncada”, *El Periódico* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.70.
- IBAÑEZ, María Eugenia. “Moncada se despide con discreción”, *El Periódico* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.80.
- IBAÑEZ, María Eugenia. “Un emotivo acto laico despide a Jesús Moncada”, *El Periódico* (Sp), 2005, n° du 16 juin, p.86.
- IBAÑEZ, María Jesús. “El Macondo del Ebro”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 23 juin, Libros pp.IV-V.
- IBARZ, Mercè. “En las tierras de frontera”, *La Vanguardia* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 15/06/2005]. Disponible sur : <http://www.lavanguardia.es/Vanguardia/Publica?COMPID=51187058991>.
- “Jesús Moncada gana por segunda vez el premio Crexells”, *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 12 décembre.
- “Jesús Moncada logra el Crexells con *Estremida memòria*”, *El País* (Sp), 1997, n° 7519, Cultura, p.43.
- “Jesús Moncada, premi Crexells a la novel·la catalana del any”, *Segre* (Sp), 1997, n° du 12 décembre.
- “Jesús Moncada”, *Caràcters* (Sp), 1999, n° 9, pp.20-21.
- “Jesús Moncada participa en ciclo de invitación a la lectura en Zaragoza”, *Diario de Teruel* (Sp), 2000, n° du 28 novembre.
- “Jesús Moncada, un escriptor de fons”, *Temps de Franja* (Sp), 2001, n° 12, pp.10-11.
- “Jesús Moncada esdevé el fitxatge estrella d'Edicions 62”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2003, n° du 8 novembre.
- “Jesús Moncada : ‘Mi próxima novela transcurre en Barcelona, en el mundo editorial’”, *ABC* (Sp), 2003, n° du 23 février.

- “Jesús Moncada, premi de les Lletres Aragoneses 2004”, *Avui* [en ligne], 2004, n° du 25 novembre [réf. du 17/02/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/04/nov/25/4803>.
- “Jesús Moncada : premio a una obra surcada por las aguas del Ebro”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 19 avril, [réf. du 20/04/2005], Cultura. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=129865>.
- “Jesús Moncada muere a los 63 años y deja una novela sobre el mundo editorial”, *Levante* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 15/06/2005]. Disponible sur : <http://www.levante-emv.es/secciones/noticia.jsp?pIdNoticia=115278>.
- “Jesús Moncada torna a Mequinensa”, *Franja de Ponent* [en ligne], 2005, n° du 15 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.franjadeponent.net/?mod=noticias&id=401>.
- “Jesús Moncada des de Mequinensa”, *Franja de Ponent* (Sp), 2005, n° 0 de l’automne, p.6.
- LABORDETA, José Antonio. “Sin sirga en el camino”, *El Periódico* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.70.
- LLADÓ, Marçal. “Mor l’escriptor Jesús Moncada, la veu literària de la Franja”, *La Malla* [en ligne], 2005, n° du 13 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : http://www.lamalla.net/imprimir_art.asp?id=172257&ep=3723&ca=3745&se=3749.
- LLAVINA, Jordi. “Música trista de llaüt”, *ElPunt* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1342836.
- LLURÓ, Josep M. “Tendències de la narrativa catalana dels vuitanta” in CLIMENT, Eliseu (ed.). *70-80-90. Literatura. (Dues dècades des de la tercera i última)*. València : Quaderns 3 i 4, 1992, pp.113-139.
- MACIÀ, Xavier. “Les noves valors de la narrativa de/a Ponent”, *Segre* (Sp), 1988, n° du 17 novembre, Aula Oberta p.25.
- MELÚS, Eva. “El autor que tiró siempre de la sirga”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 23 juin, Libros p.II.
- “Mequinensans envoltats del món de la cultura i la política acomiaden Jesús Moncada a Barcelona”, *Franja de Ponent* [en ligne], 2005, n° du 15 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.franjadeponent.net/>.

- “Un modelo de escritor”, *Heraldo de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 13 juin, [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134465>.
- “Moncada, Pàmies y Martí i Pol, premios “Serra d’Or””, *La Vanguardia* [en ligne], 1998, n° du 3 avril [réf. du 21/04/1998], Cultura. Disponible sur <http://www2.vanguardia.es/cgibin/topic/...4/cul/vb0339c.tit&seccion=hemeroteca-hem>.
- “Moncada dejó dispuesto que sus cenizas se esparzan por Mequinensa”, *Heraldo* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134590>.
- MONCLUS, Joaquim, QUINTANA, Artur. “El Català a l’Aragó” in *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1985)*. Valencia : Institut de Filologia Valenciana, 1989, pp.196-212.
- MONSERRAT, Daniel. “Mequinenza rinde un emotivo homenaje a Jesús Moncada”, *El Periódico de Aragón* [en ligne], 2005, n° du 10 septembre [réf. du 12/09/2005]. Disponible sur <http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/imprimir.asp?pkid=202730>.
- MONSÓ, Imma. “Sin novedad en el fondo”, *El País* (Sp), 2003, n° du 28 avril, p.2.
- MONSÓ, Imma. “Com un riu llarg i tranquil”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.4.
- MONSÓ, Imma. “Homenatges amb paradoxa”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 10 novembre, p.15.
- MONTON, Ramon. “Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 18 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/jun/18/bu1b...>
- MONZÓ, Quim. “Why anybody agreed to go on being a rustic after about 1400”, in *Zzzzzzzz.....*. Barcelona : Quaderns Crema, 1987, pp.186-188.
- MONZÓ, Quim. “Los caminos posibles”, *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 23 mai.
- “Mor Jesús Moncada, un dels escriptors més importants de l’Ebre”, *La Veu de l’Ebre* [en ligne], 2005, n° du 13 juin [réf. du 15/06/2005]. Disponible sur : <http://www.ebredigital.com/modules.php?name=News&file>.
- “Mort d’un novel·lista”, *Temps de Franja* (Sp), 2005, n° 48, p.2.

- “Mor l’escriptor de Mequinensa Jesús Moncada als 63 anys”, *Segre* [en ligne], 2005, n° du 13 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : <http://www.segre.com/sumari.html?id=40314>.
- “Mor l’escriptor de Mequinensa Jesús Moncada”, *Tinetdigital* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur : http://www.tinetdigital.org/includes/imprimir_noticia.php?id=6912.
- MORET, Hèctor. “Una dècada de literatura catalana de l’Aragó catalanòfon (1984-1993)”, *Ressò de Ponent* (Sp), 1994, n° 116, pp.40-41.
- MORET, Hèctor, QUINTANA, Artur. “La literatura en català a l’Aragó : els darrers vint anys” in *Actes del Xè Col·loqui AILLC*. Barcelona : Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995, vol. I, pp.391-403.
- MORET, Hèctor. “Notes sobre literatura catalana contemporània a l’Aragó”, *Rolde* (Sp), 1996, n° 76, pp.18-24.
- MORET, Hèctor. “Literatura en català de Aragón” in *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza : Unión Aragonesa del Libro, 1997, apèndice III, p.268.
- MORET, Hèctor. “Notes sobre literatura catalana contemporània a l’Aragó” in *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l’Aragó*. Calaceit : Associació Cultural del Matarranya – Institut d’Estudis del Baix Cinca, 1998, pp.117-128.
- MORET, Hèctor. “A propòsit de la literatura catalana contemporània a l’Aragó”, *URC* (Sp), 2001, n° 16, pp.21-27.
- MORET, Hèctor. “Literatura catalana en Aragón : Jesús Moncada y Desideri Lombarte” in *Actas del II Encuentro “Villa de Benasque” sobre Lenguas y Culturas Pirenaicas. Benasque (Huesca). 1 - 4 de septiembre de 1998*. Zaragoza : DGA. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2003, pp.123-138.
- MORET, Hèctor. “Sis notes a partir d’una lectura mequinensana de l’obra de Jesús Moncada”, *Serra d’Or* (Sp), 2005, n° 546, pp.41-46.
- MORET, Hèctor. “Tornar a casa”, *La Veu de l’Ebre* (Sp), 2005, n° du 15 juillet, Suplement de Literatura p.45.
- MORET, Xavier. “La pintura, Calders i Tàpies”, *El País* (Sp), 1992, n° du 13 février, Quadern p.3.
- MORET, Xavier. “Jesús Moncada : l’escriptor apassionat”, *Avui. Suplement Diumenge* (Sp), 2002, n° du 7 avril, pp.4-9.

- MORET, Xavier. “Mequinensa como lugar literario”, *El País* (Sp), 2004, n° du 27 novembre, p.9.
- MORET, Xavier. “Fallece Jesús Moncada, cronista del Ebro”, *El País* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 14/06/2005]. Disponible sur http://www.elpais.es/articulo.html?xref=20050614elpepicul_6&type.
- MORET, Xavier. “Un passeig per Mequinensa”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.2.
- MORET, Xavier. “Estremida memòria de Jesús Moncada”, *El País* (Sp), 2005, n° du 6 octobre, Quadern pp.1-3.
- NAGORE, Francho. “Literatura en catalán en Aragón” in *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza : Unión Aragonesa del Libro, Apéndice II, 1987, pp.212-213.
- NUS I GALLART, Meritxell. “Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 16 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/jun/16/bu2b....>
- ORDOVAS, Julio José. “Retrato de familia. Apuntes para un diccionario de escritores aragoneses contemporáneos”, *Rolde* (Sp), 2002, n° 99/100/101, pp.113-123.
- ORJA, Joan. *Fahrenheit 212 : una aproximació a la literatura catalana actual*. Barcelona : Edicions La Magrana, 1989, pp.107, 110-111.
- PAGÈS JORDA, Vicenç. “Tierna arcadia irónica”, *El Periódico de Catalunya* (Sp), 2005, n° du 23 juin, Libros p.III.
- PAMIES, Sergi. “Rèquiem”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.6.
- PANÉ, Francesc. “La tradició narrativa : història d'un èxode”, *Serra d'Or* (Sp), 1990, n°370, pp.33-35.
- PANYELLA, Vinyet. “El llegat de Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/15/c302....>
- PAU JANER, Maria (de la). “Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/15/bu20....>
- PI DE CABANYES, Oriol. “Jesús Moncada XVI Premi Santamaria”, *Serra d'Or* (Sp), 1971, n° 142, p.44.

- PI DE CABANYES, Oriol. “Moncada i Estruga, Jesús” in PI DE CABANYES, Oriol (dir.). *Qui és qui?*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Institució de les Lletres Catalanes, 1991, p.180.
- PIÑOL, Rosa María, VILA-SAN-JUAN, Sergio. “Homenaje de masas a los escritores”, *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 24 avril (Revista).
- PIÑOL, Rosa María. “Jesús Moncada se pasa a 62, que relanzará toda su obra y publicará su próxima novela”, *La Vanguardia* (Sp), 2003, n° du 8 novembre.
- PIÑOL, Rosa María. “Jesús Moncada cruza el río”, *La Vanguardia* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 14/06/2005]. Disponible sur : <http://wwwd.la.vanguardia.es/Vanguardia/Publica?COMPID=51187058945>.
- “Los premios de Santa Isabel rinden un homenaje al periodismo”, *El Periódico de Aragón* (Sp), 2001, n° du 16 juin.
- “El primer escritor en català guardonat a l’Aragó”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.37.
- PUIGDEVALL, Ponç. “Elegia i commoció”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.3.
- PUNTI, Jordi. “Comprar temps”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.3.
- QUINTANA, Artur. “Literatura en catalán en Aragón” in *Gran Enciclopedia Aragonesa (t. VIII)*. Zaragoza : Unión Aragonesa del Libro, 1980-1982, pp.2073-2074.
- QUINTANA, Artur. “La literatura catalana a l’Aragó”, *Els Marges* (Barcelona) (Sp), 1984, n° 30, pp.122-125.
- QUINTANA, Artur. “*El català a l’Aragó*. Balanç de la democràcia”, *Revista de Catalunya* (Sp), 1988, n° 19, pp.44-57.
- QUINTANA, Artur. “Jesús Moncada : l’obra ben feta”, *Sorolla’t* (Sp), 1989, n° du 6 mars, pp.15-16.
- RAHOLA, Pilar. “El senyor diàleg”, *Serra d’Or* (Sp), 1988, n° 344 , p.29.
- RAJADELL, Lluís. “Flor d’un dia”, *Temps de Franja* (Sp), 2005, n° 47, p.5.
- R.B.. “L’últim camí de sirga”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.48.
- “Representants polítics i culturals lamenten la pèrdua del literat”, *El Punt* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. Disponible sur http://www.vilaweb.com/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1342835.

- RICART, Francesc. “Jesús Moncada, el camí de la Franja”, *L'esclatxa (Revista de la llengua i cultura catalanes)* (Sp), 2005, n° 9, pp.14-15.
- RIERA, Ignasi. “Balanz del segon semestre de 1981. Novel·les i novel·listes”, *Serra d'Or* (Sp), 1982, n° 270, pp.35-38.
- RIERA, Ignasi. “La Tertúlia”, *La Vanguardia* (Barcelona) (Sp), 1989, n° du 10 janvier, p.54.
- RIERA, Ignasi. “Jesús”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/15/3031...>
- RIERA, Miquel. “En la mort d'un gran autor”, *Presència* (Sp), 2005, n° du 17-23 juin, p.18.
- RIVIERE, Margarita. “Para ganar el Nobel, mejor no ir a Estocolmo”, *La Vanguardia* (Sp), 1995, n° du 5 décembre, p.68.
- ROIG, Montserrat. “Mnemosina”, *El Periódico* (Sp), 1988, n° du 26 juin, p.64.
- ROSALES, Emili. “Literatura del Ebro”, *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 19 décembre.
- ROSALES, Emili. “El triomf d'un escriptor”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 9 novembre, p.25.
- SAEZ, Anna. “Jesús Moncada torna a l'Edèn”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.48
- SANCHO MEIX, Carles. “La llengua catalana escrita a la Franja”, *Sorolla't* (Calaceite) (Sp), 1987, n° 2-3, pp.4-6.
- SANCHO MEIX, Carles. “La literatura catalana a l'Aragó en els últims vint-i-cinc anys” in *Actes de les Segones Jornades d'Estudi a la Terra Alta. Batea, 27-29 d'octubre de 1995*. Batea : Ed. Patronat Pro-Batea, 1998, pp.309-320.
- SANCHO MEIX, Carles. “Adéu a Jesús Moncada”, *Temps de Franja* (Sp), 2005, n° 48, p.5.
- SANCHO, C.. “Homenatge a Moncada”, *Viles i Gents* [en ligne], 2005, n° du 27 octobre [réf. du 08/11/2005]. Disponible sur <http://vilesigents.blogspot.com/>.
- SANMARTIN, J. “Experiències”, *URC* (Sp), 2001, n° 16, pp.55-57.
- SANMARTIN, J. “La literatura catalana a la Franja : una visió de frontera”, in *Articles* [en ligne], [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur : <http://jsanmartin.fragared.org/articles.html>.
- SANS, Jaume. “L'adéu a un gran escriptor”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 18 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/18/bu2b...>

- SANTOS, Antonio. *Literatura actual*. Zaragoza : Ayuntamiento de Zaragoza – Rolde de Estudios Aragoneses, 2002, pp.7-8.
- SASOT, Màrio, “Moncada i Estruga, Jesús” in *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza : Unió Aragonesa del Libro, 1997, pp.281-282 (Apéndice III).
- SERES, Francesc. “Pilans i parets mestres”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.2.
- SERVIA, Josep Miquel. “El premi ‘Creixells’ d’enguany”, *Ateneu* (Sp), 1988, n°16, pp.3-4.
- SIMÓ, Isabel-Clara. “Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 15 juin [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/jun/15/3011...>
- SISTAC, Ramon. “Publicacions sobre la Franja de Ponent (1983-1985)”, *Els Marges* (Sp) (Barcelona), 1986, n° 35, pp.96-101.
- SOTORRA, Andreu. “El PHN de Jesús Moncada”, in *Comentaris literaris*, [en ligne] [réf. du 30 mars 2003]. Disponible sur : <http://www.andreusotorra.com/altres/publicacionscomentradio.html>.
- TORRENT, Quim. “El país de Jesús Moncada”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 21 août [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/ago/21/4930...>
- TORRENT, Quim. “L’obra inacabada de l’autor quedarà inèdita”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 21 août [réf. du 01/09/2005]. Disponible sur : <http://avui.com/avui/diari/05/ago/21/4930...>
- “Tradueixen al francès i al castellà l’última obra de Jesús Moncada”, *Segre* (Sp), 1997, n° du 14 décembre, p.57.
- TRIADÚ, Joan. “Un mestre de la memòria, del traç i de l’humor”, *Avui* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.36.
- TUSÓN, Jesús. *El llenguatge i el plaer*. Barcelona : Editorial Empúries, 1990, pp.30-31.
- “Un dels escriptors en català més traduïts”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 15 juin, p.49.
- “La Universitat de Prada recuerda a Jesús Moncada”, *El Periódico* (Sp), 2005, n° du 21 août, p.57.
- VALLVERDÚ, Josep. “Perifèrics, tanmateix”, *Serra d’Or* (Sp), 1990, n° 370, p.37.
- VEGA CASTELLVI, Xavier. “Introducció” in CARRANZA, Andreu. *Llibre de les set xibeques. La Riuada*. Tarragona : El Mèdol, 1997, pp.7-8.
- VENDRELL, Jordi. “Sirgant tartera”, *Punt Diari* (Sp), 1988, n° du 19 avril, p.5.

- VIDAL, Pau. “Mala comanda”, *El País* (Sp), 2005, n° du 16 juin, Quadern p.4.
- VIDAL HUGUET, Carme. “Jesús Moncada, la passió per escriure”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 14 juin, p.48.
- VILA, Enric. “Moncada ‘in concert’”, *Avui* [en ligne], 2005, n° du 27 octobre [réf. du 08/11/2005]. Disponible sur <http://avui.com/avui/diari/05/oct/27/9056>.
- VILADOT, Guillem. “Ponent, un paradís literari”, *Serra d’Or* (Sp), 1990, n° 370, pp.37-38.
- VILLARO, Albert. “Jesús”, *Segre* (Sp), 2005, n° du 17 juin, 4^{ème} page de couverture.

3.2. OUVRAGES ET ARTICLES HISTORIQUES ET DE CRITIQUE LITTÉRAIRE CITÉS OU CONSULTÉS

3.2.1. HISTOIRE, VIE CULTURELLE, HISTOIRE DES IDÉES

- ABELLA, Rafaël. *Por el Imperio hacia Dios, crònica de una posguerra*. Barcelona : Planeta, 1978.
- AMADES, Joan. *Folklore de Catalunya. Costums i creences*. Barcelona : Editorial Selecta, 1980 (1^{ère} éd. 1969).
- ANGUERA, Pere, MARISTANY, Carles, et al.. *Gran geografia comarcal de Catalunya. Vol. 11*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1984.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Histoire des Espagnols (Tome 2)*. Paris : Armand Colin, 1985.
- BIARNÈS, Carmel, CID, Josep. *Guia de la Ribera d'Ebre*. Tarragona : Edicions de la Llibreria de la Rambla, 1984.
- BIARNÈS, Carmel. *La navegació fluvial per l'Ebre*. Ascó : Edicions Castrum d'Ascó, C.E.R.E., 1987.
- BIESCAS, José Antonio, TUÑÓN DE LARA, Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975). Historia de España, T.X*. Barcelona : Labor, 1980.
- BOUVIER, Jean-Claude. “Oralité de la mémoire” in *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., 1988, pp.11-21.

- CATALÀ i ROCA, Pere. *Mequinensa 1955. Memòria fotogràfica*. Barcelona : Rafael Dalmau, 1996.
- DULPHY, Anne. *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*. Paris : Nathan Université, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1996 (1^{ère} éd. 1963).
- FORT, Josep M., SOLE ARNAL. “Les parts del llagut”, *La Riuada* (Sp), 1995, n°4 (2a època), pp.7-8.
- GARCIA, Angel. *El Ebro, navegación y pesca*. Zaragoza : Diputación General de Aragón, 1992.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F., 1979 (1^{ère} éd. 1951).
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Edition Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1925).
- HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : PUF, 1950.
- HERMET, Guy. *L'Espagne de Franco*. Paris : Armand Colin, 1974.
- MORET, Hèctor. “Aproximació a la toponímia urbana de Mequinensa” in *Actes del Congrés d'Onomàstica (XVII Col·loqui general de la Societat d'Onomàstica – Barcelona : 27, 28, 29 de febrer 1992)*, 1994, pp.373-381.
- PELEN, Jean-Noël. “Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale: réflexions sur la notion d'ethnotexte” in *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., 1988, pp.85-106.
- RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (et alii). *Historia de España*. Barcelona : Labor, 1991.
- TUSELL, Javier. *Història de España contemporànea*. Madrid : Santillana, 1996.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1996.
- VENTURA, Joan-Salvador. “A propòsit de llaguts i llaguters”, *La Riuada* (Sp), 1995, n°4 (2a època), pp.5-6.
- VINAIXA, J.Ramon. “La navegació per l'Ebre al llarg del temps”, *La Riuada* (Sp), 1995, n°4 (2a època), pp.11-13.

3.2.2. ÉTUDES LITTÉRAIRES

- ALLEMAN, Beda. “De l’ironie en tant que principe littéraire”, *Poétique (Revue de théorie et d’analyse littéraires)*, 1978, n° 36, pp.385-398.
- ALONSO, Vicent. “Sobre la publicació en forma de recull del conte contemporani” in *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. Vol.1 Al voltant de la brevetat*. Barcelona : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998, pp.41-60.
- AMOSSY, Ruth. *Stéréotypes et clichés*. Paris : Nathan, 1997.
- ARABADJIEVA-BAQUEY, Nina. « Rendre visible sans décrire : Proust et la réhabilitation de la représentation » in PARISOT, F.(ed.). *Littérature et représentations artistiques*. Paris : L’Harmattan, 2005, pp.159-160.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, coll. Points, 1970.
- BARTHES, Roland (et alii). *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. Points, 1981.
- BIAGIOLI, Nicole. “Narration et intertextualité, une tentative de réconciliation” in *Revue Narratologie : Nouvelles approches de l’intertextualité*, 2001, n° 4, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences-humaines de Nice, pp.13-51.
- BROCH, Alex. *Literatura catalana dels anys 80*. Barcelona : Edicions 62, 1991.
- BROCH, Alex. *Forma i idea en la literatura contemporània : estudis crítics sobre autors catalans*. Barcelona : Edicions 62, 1993.
- BROCH, Alex, CONSUL, Isidor, LLORCA, Vicenç. *Panorama de la literatura catalana*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, 1998.
- CARBONELL, Antoni, et al.. “La literatura catalana, avui” in *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies*. Barcelona : Edhasa, 1992 (1^{ère} éd. 1979), pp.577-606.
- CHAMPEAU, Geneviève. “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1988, t.XXIV, pp.277-295.
- CHAMPEAU, Geneviève. *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid : Casa de Velázquez, 1993.
- CHAMPEAU, Geneviève. “La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé” in *Actes du colloque Référence et autoréférence*

- dans le roman espagnol contemporain*. Bordeaux : Maison des Pays Ibériques, Université de Bordeaux III, 1994, pp.95-409.
- CHAMPEAU, Geneviève. “L’autoreprésentation dans le récit de fiction” in *Le roman espagnol actuel. Pratique d’écriture. 1975-2000*. Montpellier : Editions du CERS, 2001, pp.65-98.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1990 (1ère éd. 1982).
- COLL, P.. “El lèxic de la narrativa ambientada a les terres de Ponent”, *Lletra de Canvi* (Sp), 1990, n° 31-32, pp.23-25.
- CÒNSUL, Isidor. *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona : La Magrana, 1995.
- CÒNSUL, Isidor. “L’Ebre i la seva destrucció”, *Avui* (Sp), 1997, n° du 23/10/97, Suplement de Cultura.
- CÒNSUL, Isidor. “Escriptors de la Franja”, *Serra d’Or* (Sp), 2004, n° 530, pp.35-38.
- CLIMENT, Eliseu (ed.). 70-80-90. *Literatura*. (Dues dècades des de la tercera i última). València : Quaderns 3 i 4, 1992.
- CROS, Edmond. *La sociocritique*. Paris : L’Harmattan, 2003.
- DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”, *Poétique*, 1976, n° 27, pp.282-296.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Editions du Seuil, 1977.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985 (traduction française).
- ESPADALER, Anton M.. *Història de la literatura catalana*. Barcelona : Barcanova Educació, 1995 (1ère éd. 1993).
- FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona : Curial, 1982 (1ère éd. 1971).
- GALLANT, Janine. “L’insertion des œuvres d’art plastique dans le roman : une difficulté stendhalienne” in PARISOT, F. (ed.). *Littérature et représentations artistiques*. Paris : L’Harmattan, 2005, pp.109-120.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil, 1972.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Ed. Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Ed. Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 2004 (col. « Points ») (1^e ed.1979).
- GIGNOUX, Anne-Claire. “De l’intertextualité à la réécriture” in *Revue Narratologie : Nouvelles approches de l’intertextualité*, 2001, n° 4, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences-humaines de Nice, pp.53-64.
- GREIMAS, A.J., COURTES, J.. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome I. Paris : Hachette, 1979.
- GREIMAS, A.J., COURTES, J.. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. Paris : Hachette, 1986.
- HAMON, Philippe. *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula, 1991.
- HAMON, Philippe. *L’ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*. Paris : Hachette Supérieur, 1996.
- HAMON, Philippe. *Imageries - littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 2001.
- HUTCHEON, Linda. “Ironie et parodie : stratégie et structure”, *Poétique (Revue de théorie et d’analyse littéraires)*, 1978, n° 36, pp.467-477.
- HUTCHEON, Linda. “Ironie, satire, parodie”, *Poétique (Revue de théorie et d’analyse littéraires)*, 1981, n° 46, pp.140-155.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *L’Ironie*. Paris : Flammarion, 1964.
- JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 1976, n° 27, pp. 257-281.
- JOLY, Martine. *Introduction à l’analyse de l’image*. Paris : Armand Colin (Coll.128), 2005.
- JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette (Coll. « Contours littéraires »), 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L’énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid : Editorial Verbum, 1992.
- MADÉLÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.

- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 1996.
- MARTINEZ-GIL, Víctor. “De re urbana i De re rurali”, *Els Marges* (Sp), 1991, n°44, pp.61-65.
- MELETINSKI, Evguéni. “L'étude structurale et typologique du conte” in PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Ed. Seuil, 1970 (1^{ère} éd. 1966), pp.201-254.
- MIRALLES, Carles. “Mite i logos”, *Serra d'Or* (Sp), 1997, n° 447, pp.73-74.
- MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : Ed. PUF, 1980.
- MONER, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid : Casa de Velázquez, 1989.
- ROIG, Montserrat. « Juan Marsé o la memoria enterrada » in *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona : Martínez Roca, 1975, pp.84-91.
- MORET, H.. Pròleg a *Punt per agulla. Mostra de la narrativa breu contemporània de l'Aragó catalanòfon*. Calaceit : Quaderns de la Glera, 1993, pp.5-8.
- MORET, Hèctor. *Sobre la llengua de Mequinensa*. Calaceit : Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1996.
- MORET, Hèctor. *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l'Aragó*. Calaceit : Associació Cultural del Matarranya – Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1998.
- ORJA, Joan. *Fahrenheit 212*. Barcelona : Edicions La Magrana, 1989.
- PARISOT, Fabrice. “L'intertextualité dans *Concert baroque* d'A. Carpentier”, *Revue Narratologie : Nouvelles approches de l'intertextualité*, 2001, n° 4, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences-humaines de Nice, pp.225-256.
- PARISOT, F.(ed.). *Littérature et représentations artistiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002 (Lettres Sup).
- PONT, Jaume. “Literatura catalana” in *Letras españolas 1976-1986*. Madrid : Castalia, 1987, pp.240-255.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Ed. Seuil, 1970 (1^{ère} éd. 1966).

- RABAU, Sophie (textes choisis et présentés par). *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion, 2002.
- REUTER, Yves. *Le roman policier*. Paris : Nathan Université, 1997.
- REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Nathan Université, 2003.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas, 2005.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.
- RIERA, Carme. *Dins el darrer blau*. Barcelona : Destino, 1997.
- RIFFATERRE, Michael. "La Syllepse intertextuelle", *Poétique*, 1979, n° 40, pp.496-501.
- RIFFATERRE, Michael. "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, 1980, n°215, pp.4-18.
- RIFFATERRE, Michael. "L'illusion d'ekphrasis" in MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.). *La Pensée de l'image*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp.211-229.
- RIQUER, M. de [et al.]. *Història de la literatura catalana*. Barcelona : Editorial Ariel, 1988, vol.11.
- ROSALES, Emili. "Literatura del Ebro", *La Vanguardia* (Sp), 1997, n° du 19/12/97.
- SOUBEYROUX, Jacques. "Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique" in *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe – Xxe siècles)*. Saint- Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1993.
- SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe – Xxe siècles)*. Saint- Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1993.
- SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*. Saint- Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Editions du Seuil, 1980 (coll. "Points littérature").

TRAN-GERVAT, Yen-Mai. "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique" in *Revue Narratologie : Nouvelles approches de l'intertextualité*, 2001, n° 4, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences-humaines de Nice, pp.65-78.

YAARI, Monique. *Ironie paradoxale et ironie poétique, vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide, dans Paludes*. Birmingham-Alabama : Summa Publications, 1988.

ZUMTHOR, Paul. "Entre l'écrit et l'oral", *Les cahiers de Fontenay* (F), n° 23, 1981, pp.9-33.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Entretien avec Jesús Moncada du 28/07/1997 à Barcelone (transcription de l'enregistrement).

1. Vida personal:

1.1. Infància i adolescència:

S.R. - Quan va néixer vostè? On va néixer a Mequinensa? Pot precisar el carrer i la casa.

J.M. - Vaig néixer l'1 de desembre del 1941, la nit del 30 de novembre al 1 de desembre, a l'hora de les bruixes, a la mitjanit. Vaig néixer a la casa dels meus pares que estava situada a l'últim carrer de Mequinensa que li deien la carretera de Saragossa. Aquesta casa és la que es descriu a *La galeria de les estàtues*. Era una casa doble, dues cases unides amb una sèrie d'escales misterioses, i de desnivells, de sostres, com de paviments que la feia un lloc molt atractiu. Jo vaig tardar anys en descobrir que una porta, que em semblava que només era una, en realitat eren dues, i que entremig de les dues hi havia una escala tancada que anava pràcticament des de la teulada fins a baix.

1.1.1. Els pares:

S.R. - Com es diuen els seus pares?

J.M. - El meu pare es deia Josep i la meva mare es diu Maria.

S.R. - Quin era l'ofici dels seus pares quan vostè era nen?

J.M. - El meu pare va venir a Barcelona quan era molt jove, va fer d'aprenent. Era aprenent a una botiga de teixit de la plaça del Padrò, on hi ha una ermita romànica que ara han reconstruït. Aquesta ermita era el magatzem de la casa de teixits. El pare, com tots els aprenents, dormia a la botiga, i a l'estiu quan feia molta calor anava a fer la migdiada a dintre de l'ermita romànica. I quan devia tenir setze anys, va rebre una carta de casa, de Mequinensa on l'àvia li feia dir - suposo que la va escriure l'avi, perquè l'àvia no en sabia - li feia dir que havia arrendat una botiga d'una família que se'n anava a viure a Lleida, i que havia de tornar allà a fer-se encàrrec ell de la botiga. Al pare li va caure el cel damunt, perquè és clar, a setze anys, que et caigui aquesta responsabilitat a sobre... Va anar allà, i tot va lliscar.

1.1.2. Els germans:

S.R. - Té germans vostè?

J.M. - Sí. Un germà i una germana.

S.R. - Com es diuen?

J.M. - El meu germà es diu Albert i la meva germana es diu Rosa Maria.

S.R. - Són més grans o més joves que vostè?

J.M. - A l'Albert jo li porto tres anys, i a la meva germana, que és la petita, deu.

S.R. - Quines relacions té vostè amb els germans?

J.M. - Molt bones.

1.1.3. Els avis:

S.R. - Ha conegut els seus avis? Com es deien? Què feien?

J.M. - He conegut tots els meus avis. Els avis paterns eren l'Antoniet i la Rosa; els materns eren Carme i Josep. L'avi patern era minaire; l'avi matern era matalasser, i també es dedicava a vendre roba per matalassos; era una sèrie d'oficis que depenien en certa manera de l'estació de l'any. Tots dos eren caçadors perquè era una manera de completar les economies familiars. Sobretot l'avi Antoniet, l'avi patern, era un grandíssim caçador; ho va ser fins, pràcticament, pocs dies abans de morir; va morir que tenia noranta anys. Les dues àvies eren ames de casa, mestresses de casa, analfabetes.

S.R. - Eren de Mequinensa els seus avis i els seus pares ?

J.M. - Sí, tots eren de Mequinensa.

S.R. - Hi havia navegants a la seva família?

J.M. - Sí. Això a Mequinensa era una cosa normal. El que passa és que una cosa eren els navegants, i una altra cosa eren els bons navegants. Sobretot els grans patrons, com en tots els oficis, eren rars. El Nelson del *Camí de sirga* és, en certa manera, una mena de patró ideal que té elements de dos dels últims grans patrons de l'Ebre que jo recordi. Un es deia Sanjuan de cognom, i l'altre li deien Canero. Eren els dos grans patrons de Mequinensa. Després, a la Ribera, a Miravet hi havia grans patrons; no és que els mequinensans fossin els únics.

1.1.4. El record de la infància i dels estudis:

S.R. - Podria contar com va ésser la seva infància?

J.M. - Tota la meva infància va ser una infància molt feliç. Les mines, el riu, el castell, doncs, configuraven un marc que, per una criatura, se semblava molt al paradís. Al riu, hi podies anar a pescar, a nedar, a navegar perquè a part dels llaguts, moltes famílies tenien petites embarcacions, o piragues. Amb això les criatures ens ho passavem molt bé.

S.R. - On va anar a l'escola?

J.M. - Vaig començar a estudiar a Mequinensa, vaig fer l'escola primària, i quan ja portava uns anys a l'escola primària, vaig començar el batxillerat; ens preparava un mestre de Mequinensa. Érem molt pocs estudiants i ens examinavem a Lleida. Després vaig continuar el batxillerat a Saragossa a un col·legi molt especial, laïc, rar vist els temps del franquisme. I aquella ciutat diuen⁸⁶⁴ que és la que va servir d'inspiració per la Torrelloba de *La galeria de les estàtues*. Tenia onze anys quan vaig marxar a Saragossa. Va ser molt dur; l'ambient era molt diferent del mequinensà, la gent també, la llengua. Per a nosaltres, a Mequinensa, sempre la nostra llengua era el català. Em vaig trobar allà amb el castellà, i a més a més amb hostilitat cap al català.

S.R. - Quines assignatures li agradaven més a l'escola?

J.M. - M'encantaven la història, el francès; m'encantava la literatura, a partir del curs que en van començar a donar, i la història de l'art. Em van començar a donar història de l'art al batxillerat, amb uns llibres absolutament increïbles on no hi havia ni una il·lustració; ho havies d'aprendre tot de memòria. Vaig fer sis anys de francès. Sabia moltíssima gramàtica, i em vaig preocupar d'ampliar el vocabulari, i això em va permetre llegir llibres francesos quan aquí estaven prohibits molts d'ells, que jo conseguia a través d'un cosí meu, un fill d'un cosí germà del pare, exiliat a Montauban. Vaig llegir *La Peste* de Camus, al Sartre. Em portava exemplars del « Livre de Poche ». Tot això estava prohibit aquí. Després alguns d'aquests llibres van ser traduïts al català, els va traduir l'editorial Vergara, a una col·lecció que es deia Isard. El Ministerio de Información y Turismo normalment els autoritzava en català i els prohibia en castellà perquè pensava que en català no els llegiria ningú, o que els que els llegirien, ja els havien llegit en la llengua original. Això els permetia passar per liberals quan no ho eren.

1.2. Vida professional:

1.2.1. La instal·lació a Barcelona:

S.R. - Quin any es va instal·lar a Barcelona?

Després d'acabar els estudis i del servei militar, vaig venir a Barcelona; devia tenir uns vint-i-quatre anys. Em va servir de molt d'ajut un historiador mequinensà, l'Edmond Vallès, que era un exemplar típic d'aquelles famílies de senyors de les que es parla al *Camí de sirga*, però un dels pocs que es va preocupar de fer alguna cosa i sobretot de treballar.

S.R. - On va viure a Barcelona?

J.M. - Primer vaig estar uns mesos amb uns oncles aquí a Barcelona, fins que vaig tenir l'oportunitat de llogar un estudi al carrer d'Urgell. D'allà em vaig traslladar a un carrer de la part baixa de Gràcia, i després, quan va morir el pare i necessitava un pis, en vaig llogar un on visc ara a Torrent de l'Olla, a prop de la plaça del Diamant, amb la meva mare i la meva germana, i el Rom, el meu gos.

⁸⁶⁴ Moncada se réfère ici aux critiques qui ont vu en Saragosse le référent réel de cette ville imaginaire créée par l'auteur.

1.2.2. El treball de pintor:

S.R. - Què va fer per guanyar-se la vida? Va ésser pintor, de veritat?

J.M. - Sí. Vaig ser un pintor comercial.

S.R. - Quina pintura practicava? L'ha arribat a definir?

J.M. - No. En primer lloc perquè me'n sento incapaç, i segon, perquè m'ho vaig deixar en un moment en què com a pintor encara estava una mica per definir, cosa que dibuixant és una altra història. Potser fa quinze anys que he deixat la pintura.

S.R. - On i quan va aprendre a pintar i dibuixar?

J.M. - No vaig aprendre. Va ser molt espontani.

S.R. - De nen, ja li agradava pintar?

J.M. - Sí, dibuixava moltíssim. El pare m'havia de donar paper d'estrassa, paper per embolicar que feien servir a la botiga, perquè si no, hauria estat un consumidor de paper tan enorme que hauria necessitat una fàbrica al costat per proveir-me.

S.R. - Els dibuixos, els ensenyava als pares?

J.M. - No, normalment els pares els veien perquè jo després els abandonava, els deixava; per a mi l'important era fer-los.

S.R. - Eren imaginatius?

J.M. - Sí, completament. Jo m'imaginava històries, les dibuixava. És que jo penso que més que dibuix pur eren històries explicades d'una manera gràfica.

S.R. - Feia varis dibuixos seguits? Ja tenia el sentit de contar històries?

J.M. - Sí. Jo contava històries dibuixant. Suposo que per això no dec ser un artista plàstic gaire autèntic; més aviat sóc literari.

S.R. - Havia llegit còmics que l'hagin pogut influir?

J.M. - Aleshores es llegien. No havia hagut la florida del còmic que va haver-hi anys després. Llegiem uns còmics molt inspirats per les doctrines franquistes; els personatges se semblaven molt al que el règim considerava que havia de ser el personatge ideal: *El guerrero del antifaz*, *El Roberto Alcàzar i Pedrín*, que eren uns feixistes acabats, encara que evidentment tot aquest missatge era subliminal. Però, al costat d'això, sobretot a Barcelona, s'editaven revistes de còmics humorístics per criatures; *el Tebeo* era probablement el més famós, i a mi m'encantava. Era un gran devorador de llibres, de tot tipus de cosa. A més, saquejava la petita biblioteca del pare. Llegia llibres que no eren ni per la meua edat.

S.R. - Llegia molt el seu pare?

J.M. - Sí, i la mare també. Llegien, no molt perquè la seva feina no ho permetia, però llegien. A casa hi havia llibres, i això era un estímul. Jo agafava tots els llibres que podia, i me'ls empassava tots. L'ambient ajuda moltíssim. Ells llegien i jo llegia.

Ningú no posava obstacles al fet de llegir, cosa que era molt mal vista per les forces polítiques de l'època. La lectura era molt perillosa.

S.R. - Podria comentar els seus gustos en pintura? Quins estils prefereix? Quins pintors li agraden més?

J.M. - El meu pintor favorit és Goya; Rembrandt li va de molt a prop; després la gran pintura del Renaixement italià, i després, Picasso, sobretot els gravats. I Braque. I després parlaria del Van Gogh, i de moltíssima gent.

S.R. - Segueix apassionant-lo la pintura?

J.M. - Sí, i tant! continuo apassionat.

S.R. - En quina mesura influeixen el seu gust per la pintura i la seva experiència de pintor sobre la seva obra d'escriptor?

J.M. - Diuen que les meves descripcions són molt plàstiques i probablement això ve d'aquí. Els colors, sobretot en una terra tan seca i tan poc generosa, qualsevol taca de color molt intensa es veu i marca. És que, a més a més, jo penso que el nostre sentit del color és molt més fi, per exemple, que a unes zones on el color abunda molt perquè allà l'has de trobar. El color en les terres del secà és com una floreta del romaní: la flor del romaní és tan petita que l'has de buscar per trobar-li aquella espurna de color a la terra. Després hi havia l'horta; l'horta sí que era un paradís perquè eren hortes àrabs completament com totes les de la Ribera d'Ebre més fetes, no

només com a producció sinó també com a plaer. Eren d'origen àrab i tenien una part d'horta i també de jardí entre cometes, no pas el jardí fresc, sinó lloc de repòs.

S.R. - Tenia la seva família algun hort?

J.M.- Sí. L'economia de totes les famílies mequinensanes, o de la majoria, era mixta. Aleshores l'avi, quan va deixar de treballar a la mina, que es va fer gran, es dedicava al camp, un petit tros d'horta a la vora de l'Ebre on anavem de criatures sovint a passar-hi a l'estiu dies i setmanes. Hi havia un petit mas, on senties córrer els ratolins pel sostre i això era normal, i la sèquia. De la sèquia jo en tinc un gran record perquè l'aigua i l'ombra, i la humitat, era molt agradable, molt maco, i, a més a més, dividia d'una manera absoluta el secà del regadiu. Era d'origen àrab, una sèquia que baixava per la vora dreta del riu i que permetia regar una franja que hi havia entre la sèquia i la vora.

S.R. - Què representen per vostè els personatges que són artistes a les seves obres, com, per exemple, la Severiana d'*Estremida memòria* o l'Aleix de *Camí de sirga*?

J.M. - En part provenen de personatges reals. El pintor de *Camí de sirga*, l'Aleix de Segarra, està inspirat de manera clara en un pintor de la família de l'Edmond Vallés, que va viure a l'època que jo el situo al *Camí de sirga*, que a més a més va ser pianista de l'Edèn, el cabaret de Mequinensa; i després en part en mi mateix perquè ell no va fer pintures murals però jo vaig pintar totes les parets de les golfes de la casa del poble vell. Quan pintava omplia les parets. A part de pintar teles, pintava les parets. Tot allò, per sort, es va enrunar junt amb la casa. D'aquí ve una mica la història del convent i de les pintures murals que l'Aleix pinta al convent.

S.R. - Hi havia un convent al poble?

J.M. - Sí. El que passa és que jo no vaig conèixer la comunitat de monges. En un ambient republicà més aviat descregut com el de Mequinensa, les monges no hi devien trobar un ambient gaire espiritual.

S.R. - Què representa la bacanal que ha pintat l'Aleix? Quin sentit ha volgut donar-li vostè a aquesta representació mitològica?

J.M. - Una cosa que no hi busquis als meus llibres mai, és els seus simbolismes. No; és una cosa que detesto d'una manera absoluta. El que passa és que aquelles bacanals doncs existien, a l'Edèn les feien. Però jo vaig voler lligar la mitologia amb la quotidianitat mequinensana, que em sembla que en l'origen era això; i aleshores, per això, doncs, el centaure em sembla que és un cafeter de Mequinensa, i el paisatge mitològic, doncs, és el paisatge de la vora de l'Ebre. La mitologia, en aquell cas, és el món quotidià, és a dir els monstres... Em sembla que era l'Albert Camus que deia que les boires del Nord engendren fantasmes, i que la llum del Sud, el sol que espetega, engendra monstres, o mitologies, o mites, però coses tangibles, que es veuen, no fumoses i boiroses com les nòrdiques. Les nimfes són unes noies de Mequinensa.

S.R. - És la representació de l'època d'esplendor de Mequinensa?

J.M. - L'època de l'Edèn sempre ha quedat a la memòria mequinensana com l'edat d'or, aquesta edat d'or fabulosa que totes les cultures situen en un moment del passat; doncs, Mequinensa tenia un moment del passat molt concret que era l'època de prosperitat que s'havia viscut durant la Primera Guerra Mundial. La Madamfransuà és un personatge real del qual jo només coneixia el nom.

S.R. - I el café l'Edèn, es deia realment així?

J.M. - No. És deia el Jardí. I la Madamfransuà existia. El que passa és que jo l'únic que sabia d'ella era el nom. Després, un amic meu, que va morir fa un parell d'anys als noranta i tants anys, encara l'havia conegut a Madamfransuà, però clar, era molt petit i encara no el deixaven entrar al cabaret, i la recordava de veure-la pel carrer; sortides misterioses que devia fer Madamfransuà.

S.R. - A l'última novel·la també apareix una pintura (« un gran tríptic » p.59) de la Severiana que Arnau vincula amb la « sinistra història ».

J.M. - Sí. La Severiana és un personatge de creació total com molts altres dels llibres. En realitat, l'únic que tenim són referències a personatges reals, però els personatges són autònoms. No he pretès mai, i el que menys he intentat posar-hi és a mi mateix. No, perquè ja he dit moltes vegades que jo com a personatge no m'interesso gens ni mica. L'únic que hi ha són productes

de les meves experiències personals, a *La galeria de les estàtues*, dels anys d'internat, de les sensacions de l'internat, però evidentment jo no sóc el Dalmau!

S.R. - Aquesta presència de la pintura als seus llibres vol dir que vostè li dóna importància a aquesta forma de representació. Per què és present, doncs, la pintura als seus textos? Quin és el sentit que li dóna vostè?

J.M. - A part de que respon a les meves vocacions, suposo que també és una manera de donar un altre punt de vista de les coses, de donar alguna altra visió. A l'*Estremida memòria*, el tríptic que pinta la Severiana de Segarra, per mi des del punt de vista literari va ser una troballa que em va permetre moltes coses: anar creant aquest clima de no saber què va passar, i després de reflectir una escena que jo no volia descriure i no descriu al final del llibre com és l'afusellament, però, en canvi, sí que la transmeto a través de la visió que en té la Severiana de Segarra del que va passar, i a més a més, la Severiana em permet ... Bé, la Severiana és un personatge que va evolucionar molt, com tots els personatges; he estat més de quatre anys escrivint la novel·la que és el que em passa cada vegada. Els personatges ... Primer en tens un primer desllum del que pot ser aquest personatge, després el personatge va agafant vida i va canviant. I al final la Severiana, jo penso que és un personatge que vaig haver de retenir-me sinó hauria desviat l'atenció del lector de la novel·la, i la Severiana només fa el paper que ha de fer a la novel·la. Vaig quedar amb les ganes d'entrar-hi més detenidament en el personatge. No sé si algun dia a través d'algun relat podré afegir alguna cosa...

S.R. - Podria ser inspirat aquest tríptic en alguna obra que s'hagi fet realment a Mequinensa, o no hi hagut res fet sobre el cas?

J.M. - No. De documentació gràfica, les fotografies de les que parlo al llibre van existir. Totes les notes de premsa que surten al llibre són reals, són autèntiques; no hi ha cap invent. La relació de l'escrivà també existeix, no és cap recurs literari. L'Agustí Montolí es deia Agustí Montolí, és a dir que el que es diu al pròleg fora de lo de l'Arnau de Roda, és veritat.

S.R. - Pensa vostè que pot ser la pintura un complement de l'escriptura quan intervé als llibres?

J.M. - Hi ha sempre un espai de frontera entre el que és una cosa i el que és l'altra. Aquest espai de frontera és variable; unes vegades poden penetrar mutuament, i no passa res. Penso que com més punts de vista tingui una cosa doncs més rica resulta. És evident que el pintor veu les coses, veu una realitat amb uns ulls diferents del que veu un escriptor, o del que veu qualsevol altra persona. Cadascú capta uns aspectes determinats de la realitat i a mi em sembla que com més aspectes puguis combinar, més rica serà l'observació final.

S.R. - Per vostè és una riquesa d'haver tingut aquesta sensibilitat al dibuix?

J.M. - Clar, sí. Qualsevol tipus d'experiència enriqueix la feina de l'artista, tant de l'artista pintor, com de qualsevol altra manifestació.

1.2.3. El treball en una editorial:

S.R. - Va treballar per una editorial, no?

J.M. - Sí. La editorial Montaner y Simón.

S.R. - Quin treball feia a l'editorial?

J.M. - Feia d'ajudant d'en Pere Calders. Em tocava traduir algun text, o preparar originals per portar per poder ser impresos - perquè aleshores els sistemes de treball eren diferents del que són ara - o corregir textos. Tot era en castellà, fora d'alguna col·lecció. Aleshores, Edicions 62 començaven a publicar en català; publicaven en català Vergara, la col·lecció Isard, la editorial Nova Terra, però clar era una producció molt petita i molt precària.

S.R. - Sempre va treballar per la mateixa editorial?

J.M. - Sí, fins que va plegar l'editorial.

1.2.4. L'amistat amb Pere Calders:

S.R. - Aquell temps va ésser quan va conèixer Pere Calders, no?

J.M. - Sí.

S.R. - Què feia Pere Calders a l'editorial?

J.M. - Ell era el cap de producció.

S.R. - Podria parlar de la seva amistat amb Pere Calders?

J.M. - Ell em va corregir els primers textos que jo vaig escriure. Reconec la seva influència en algunes de les històries de les meves primeres històries, però després els nostres móns i la nostra concepció de la literatura ja es va veure que eren completament divergents. Però, jo de tota manera sempre li he agraït l'esforç i la lliçò de rigor que ell em va donar. Era una persona que això ho tenia molt clar. Jo, aquesta lliçò la vaig assimilar; suposo que la vaig assimilar perquè també formava part de la meua manera de ser. Es tracta de rigor sobretot amb la llengua.

1.2.5. El treball d'escriptor:

S.R. - Els primers anys d'escriptor quan va publicar els contes, no li permetia viure el treball d'escriptor?

J.M. - No, era impensable; devia treballar. Seguia a la Montaner y Simón. Allà vaig publicar la primera edició, i després *Històries de la mà esquerra* ja van sortir, l'any de l'intent del cop d'estat del 23 de Febrer; feia un any que s'havia mort Edmond Vallès. Justament al cap d'un any li feien un homenatge a l'Ateneu barcelonés, i quan anavem amb un grup d'amics a aquest homenatge, vam rebre la notícia de que la Guardia Civil havia entrat al Parlament i que hi havia un cop d'estat. Aleshores algú em va preguntar: « Quan sortirà el teu llibre? ». Dic: « Ja no sortirà. ».

Quan va morir el que era propietari de la Montaner y Simón, que era un personatge molt interessant i pintoresc, la viuda s'ho va vendre tot. L'editorial, doncs, la van comprar uns vascos, però allò no va surar. I va desaparèixer. Aleshores jo vaig anar a parar a l'Enciclopèdia Catalana. Hi vaig estar uns anys, quatre anys. I mentre estava allà, vaig publicar el segon llibre de relats *El Café de la Granota*. L'havia començat, després l'havia deixat perquè la mort del pare ho va trasbalsar tot; i després vaig continuar, i va sortir *El Café de la Granota*. Després va venir el *Camí de sirga*, *La galeria de les estàtues*, i ara l'*Estremida memòria*.

S.R. - Sé que vostè ha treballat de traductor.

J.M. - Treballo, faig de traductor encara.

S.R. - Quins tipus de llibres ha traduït? Quins autors ha traduït?

J.M. - El que es presenta. Però bàsicament he traduït algunes coses per una col·lecció de La Magrana. He traduït, per exemple, *Els fills del Capitán Grant* del Verne. Després, per una col·lecció d'eròtica que té la casa, he traduït un clàssic d'un llibertí francès del XVIII, el Crébillon fils. Un dels últims va ser *La confidència africana* del Martin du Gard.

S.R. - Tradueix sols del francès al català?

J.M. - Sí, o de l'anglès. No tradueixo tant de l'anglès perquè em costa més, i aleshores econòmicament no em surt a compte.

S.R. - I per què s'ha dedicat a la traducció?

J.M. - Perquè és el meu sistema de complementar els ingressos d'autor que normalment són baixos, sobretot en català. I després perquè la traducció, a més a més, per mi és un exercici molt interessant, de rigor i de profunditat de la teua pròpia llengua. És més important saber la teua que la llengua de la qual tradueixes. Per exemple, el llibre d'el Crébillon fils és un llibre farcit de frases fetes. El Verne, no; no planteja cap mena de problema; al contrari, a vegades, el Verne planteja el problema de dir: « I ara què haig de fer? He de millorar el Verne perquè aquesta frase és un desastre. » Obliga a tot un exercici de buscar l'equivalència exacte de la frase, del mot. I si estàs traduïnt un autor del XVIII, encara pitjor. Però és molt interessant.

S.R. - Em podria confirmar si vostè ha traduït al català algun llibre de Boris Vian? (El títol de la traducció és *Tots els morts tenen la mateixa pell*; el llibre és editat per La Magrana.)

J.M. - Sí, però faig servir pseudònims. De Boris Vian, n'he traduït dos. I després he traduït una cosa que em va divertir moltíssim de Leo Mallet: *El carrer de l'estació*, aquella gran novel·la negra que és una novel·la policíaca encantadora, i m'ho vaig passar molt bé; és l'autor dels *Nous misteris de París*. Després he traduït algun clàssic dels eròtics, d'aquell poeta francès... És un clàssic de la literatura eròtica que va sortir als anys setanta. Em va donar una feinada espantosa traduir-lo, però m'ho vaig passar molt bé.

S.R. - Tradueix per La Magrana o per d'altres editorials?

J.M. - Bàsicament, per la Magrana perquè m'hi sento més còmode.

S.R. - Pensa seguir endavant en la traducció?

J.M. - Penso seguir endavant en la traducció fins que els drets d'autor em permetin dedicar-me només a escriure. M'agrada traduir, però preferiria no haver de fer-ho per raons de supervivència.

S.R. - Quantes hores es passa normalment escrivint cada dia?

J.M. - Normalment escric quatre o cinc hores cada matí. Després la tarda quan tinc alguna traducció, la dedico a la traducció.

S.R. - En quin ambient escriu? Té un lloc preferit per escriure?

J.M. - A mi m'agradaria tenir un ambient sobretot amb silenci, és l'únic que no puc aconseguir mai. Per això seria l'ideal, perquè visc a un carrer molt sorollós, el Torrent de l'Olla; tinc un gos que borda continuament!

S.R. - Però té algun despatx?

J.M. - Sí, farcit de llibres i de discos, on no em puc ni moure. I l'ordinador...

S.R. - Treballa amb l'ordinador?

J.M. - Sí. M'hi vaig acostumar perquè ... Jo vaig passar per altres etapes: vaig començar escrivint amb l'estilogràfica, i després amb màquina d'escriure, i després vaig haver de passar-me a l'ordinador, perquè per traduir és bàsic. És un eina que per traduir em va molt bé. Tradueixo molt més ràpid. Però per escriure és una altra història. Aleshores em molesta la pantalla. El que faig és fer una versió, una primera redacció molt ràpida del capítol o del que estic fent, i aleshores imprimir-lo, tancar l'ordinador, i agafar l'estilogràfica. Aleshores és quan escric de debò. I bé, el paper queda absolutament destrossat i negre; allò ho torno a passar a l'ordinador, ho torno a imprimir, ho torno a revisar... Per l'*Estremida memòria*, aquest procés en general l'hauré fet quatorze o quinze cops.

S.R. - Guarda els esborranys?

J.M. - No, després els trec. No, perquè em deprimiria molt! No procuro ni llegir-me després. Quan m'he de llegir, és una cosa que no m'agrada, però clar, quan em fan alguna traducció, a vegades has de revisar-la. Si és una llengua que conec, bàsicament la castellana. El traductor francès del *Camí de sirga* la va traduir molt bé, però no es va dignar ni a enviar-me'n una prova. Va canviar el títol sense demanar-me permís. No sé si va ser cosa d'ell o de l'editor. Un títol que no m'agrada gens. Vaig saber quin era el títol quan vaig veure el llibre imprès.

S.R. - Així no va tenir cap relació amb ell?

J.M. - El vaig conèixer un dia, però abans de que traduís el llibre. No sabia ni que l'havia de traduir. Em molesta molt haver-me de rellegir perquè em veig tots els defectes.

S.R. - Pensa que sempre podria millorar?

J.M. - Sempre. Però penso que arriba un moment en que les coses ja estan. No pots passar la vida... Ells saben que quan jo passo un llibre per publicar, és que ja no sé què fer-li més.

S.R. - És perfeccionista?

J.M. - Sí, molt. Penso que les coses s'han de fer el millor possible.

S.R. - Té algun objecte que l'acompanya sempre per escriure?

J.M. - No... Bueno, l'estilogràfica.

S.R. - Sempre la mateixa?

J.M. - En vaig fer servir una per *Camí de sirga*, una altra per *La galeria de les estàtues*, i una altra per l'*Estremida memòria*. Després les hi regalo a la mare.

1.3. Conclusió:

S.R. - Quins són els esdeveniments de la seva vida personal que l'han marcat profundament i que podrien tenir alguna influència en la seva escriptura?

J.M. - Penso que això està ben reflectit als llibres. Com a personatge literari, m'interessava poc a mi mateix. Sempre he tingut un sentit més aviat col·lectiu de les coses. Em sembla que això queda clar als llibres. Els fets que m'han marcat a nivell personal, n'hi ha, però això tampoc no té res a veure amb aquest tema.

M'ha marcat molt per exemple la desaparició de Mequinensa; m'han marcat molt els anys del franquisme, la situació de dictadura que va patir el país; això, sembla que no, i marca moltíssim. Ara la gent jove no se'n adona del que va ser tot allò, ni del que va significar. Jo recordo una

anècdota que a mi em va deixar bastant « fomat ». Va ser el primer cop que vaig anar a París. Aleshores allà feien una pel·lícula del Charles Chaplin que era *El Gran Dictador*, que aquí estava prohibida - aquí estava prohibit tot. Aleshores devia tenir uns vint-i-cinc anys. Hi vaig anar. La feien a un petit cinema del barri llatí. La volia veure perquè era un clàssic de la història del cinema. I la vaig anar a veure amb la sensació que m'estava seguint tota la policia del món, perquè era la que hauria tingut aquí en aquest país aleshores. Quan vaig arribar al cinema, em vaig trobar que jo era l'únic personatge de vint-i-cinc anys, i tot el local estava ple de criatures d'escoles que els havien portat a veure una pel·lícula que jo als vint-i-cinc anys havia hagut d'anar a París per poder-la veure! I allà la veien totes les criatures de les escoles. I em vaig sentir tan humiliat que no he oblidat mai aquella sensació. Em pensava que m'havien estafat i que m'estaven estafant d'una manera indigna molts anys de la meua vida, vetant-me l'accés a tota una sèrie de coses que als països normals eren quotidianes i habituals. Va ser el primer cop que, a més a més, sortia d'Espanya; i és clar, sortir d'una dictadura i anar a París, i en aquella època, va ser tot un ... Veure que podies comprar els llibres que volies, que podies anar al cinema, que no passava res... Mentre estàs ficat a dintre d'un determinat ambient, no tens consciència plena d'aquell ambient, te n'has d'anar per copsar-ho del tot. Això aplicant-lo als meus llibres, *Camí de sirga*, jo segurament no l'hauria escrit mai si hagués continuat a Mequinensa. És a dir, necessitava separar-me d'una manera inconscient de tot allò per veure'l amb perspectiva temporal i al mateix temps espacial, per poder copsar d'una manera més objectiva i sobretot amb la ironia que calia. Ja he dit alguna vegada que el *Camí de sirga* sense humor hauria estat insuportable.

S.R. - Quina reacció va tenir quan es va destruir el seu poble l'any 70?

J.M. - D'això hi ha un llibre sencer. L'única resposta és aquesta: va ser un any molt dur. No sé si al llibre he arribat a ficar-hi tot l'obsessiu i el terrible que va ser tot allò que va durar tretze anys. Una tragèdia. Però jo recordo que quan anava a Mequinensa a veure la família, o de vacances, entraves dintre d'un món que només vivia amoïnat per la situació que s'estava patint, per la incertesa del futur, i que a totes les hores del dia es parlava del mateix: del problema de Mequinensa, del futur. La gent que ho vivia d'una manera quotidiana, potser no en tenia consciència de que allò ho amarava tot. Però, quan sorties d'aquell ambient i tornaves, aleshores, te'n adonaves de que realment allò era indignant, tenir la gent en aquella situació durant tant de temps.

S.R. - I com es viu el fet de no tenir el poble de la infància?

J.M. - Jo et posaré una pregunta: ara imagina't que tu vas al poble on has nascut, on vius, i que de sobte arribes un dia i no hi ha res. Res. Comença't a imaginar com reaccionaries, que uns escenaris de tota la teua vida han desaparegut, que la casa on vas néixer, ja no hi és, que tot allò, s'ho ha emportat no saps què...

S.R. - De moment, sembla que sigui la seva principal font d'inspiració, no? Seguirà sent-lo?

J.M. - No sé. Fins ara sí. Fora d'alguns contes d'ambient barceloní que hi ha al primer llibre. Però això mai no se sap. Ara, a més a més, tampoc no té gaire importància. El que importa és el llibre que escrius. I al capdavant hi són totes les meves vivències més importants. És allò que deien de quan ets un infant, vius; i quan ets adult, sobrevius.

2. L'escriptor i l'escriptura:

2.1. L'afició a l'escriptura:

S.R. - Com s'ha posat a escriure, com ha vingut a l'escriptura? És per necessitat íntima d'escriure, de tenir el seu mitjà d'expressió propi?

J.M. - Això ha estat una cosa des de sempre. De la mateixa manera que dibuixava, contava històries. El primer llibre que vaig escriure era un plagi descarat de *Les cinc setmanes en globus* que és un llibre que em va encantar. El vaig llegir durant la meua infantesa. El vaig llegir un munt de vegades, m'encantava. M'interessa més el Verne aventurer que el Verne de ciència ficció, que és el que té més fama, però el Verne de ciència ficció no m'interessa gaire. En canvi,

aquestes aventures per Àfrica em feien somiar molt, i al cap d'uns dies, em vaig posar a escriure una novel·la que també era un viatge en globus, i s'assemblava tant al Verne...

S.R. - Quina edat tenia quan va escriure això?

J.M. - Devia tenir entre deu i onze anys. A més a més me l'il·lustrava jo. Era un bloc d'espiral. Anava escrivint la novel·la, i quan em semblava feia una il·lustració amb les aventures dels protagonistes.

S.R. - Quan llegia, es posava en un lloc aïllat?

J.M. - Procurava aïllar-me. La casa era enorme. Hi havia racons per perdre't, i et podien estar buscant tot el dia sense que et trobessin; sempre hi havia un forat on ficar-te. A més a més, nosaltres teníem les habitacions de dormir a dalt; la casa tenia tres plantes i les golfes: la planta baixa, dues plantes i les golfes. Ja et podies perdre, i sempre jo m'agafava el meu plec de còmics, i de llibres o el paper per dibuixar, i em ficava a qualsevol habitació.

S.R. - Escriure podria definir-se com la necessitat íntima d'escriure, de tenir el seu mitjà d'expressió propi?

J.M. - Sí.

S.R. - Sempre ha estat l'escriptura per vostè una afició? Escriure és una fascinació des de sempre?

J.M. - Des de sempre. És innata, com dibuixar. Han estat dues activitats que jo he fet continuament, sense que ningú me les ensenyés. D'una manera per escrita o oralment, m'encantava explicar històries quan era criatura.

S.R. - Se'n recorda del seu primer text literari? Què en pot dir avui amb la distància dels anys i l'experiència?

J.M. - Vaig escriure en castellà - aleshores no sabia ni que el català era una llengua que es pogués escriure - una petita llegenda mequinensana. Ara em fa somriure. Penso una cosa: hi ha escriptors que es passen la vida refent els seus llibres. Jo respecto totes les opcions, una opció personal. Però jo no ho fet mai, ni penso fer-ho perquè em sembla que és falsejar els llibres. És a dir quan vaig escriure aquella llegenda, tenia quatorze anys, jo pensava que aquella llegenda l'havia d'escriure d'aquella manera, i allò respon a la mentalitat que jo tenia i a la capacitat que aleshores jo tenia per escriure. De la mateixa manera que les *Històries de la mà esquerra* són unes històries que jo vaig escriure a una determinada edat, en unes determinades condicions, i són aquelles. Ara amb la mentalitat i l'experiència d'ara, posar-me a retocar o a refer aquelles històries, doncs trobo que no. Trobo que ara el que he de fer és escriure les que se m'acudeixen ara, i aquelles deixar-les en pau.

De vegades em passa que no m'agrada rellegir-me, però quan he hagut de fer-ho, amb algunes històries del *Café de la Granota* (1985) m'he posat a riure perquè ni em recordava algunes de les escenes; m'han fet gràcia com si les hagués escrit una altra persona. Procuo mirar-me des d'aquell punt de vista i prou, no m'hi encaparro. L'únic que he corregit és alguna errata o alguna incorrecció flagrant, però això no té res a veure amb refer la història. Però penso que si en aquell moment vaig escriure *La correguda d'Elies* de la manera que la vaig escriure, és que en aquest moment em va semblar que era la millor manera d'explicar-la.

S.R. - Què contava aquella llegenda de Mequinensa?

J.M. - Era una llegenda que estava basada en una pedra que existia. Era una pedra que devia marcar un terme, era una pedra grabada, amb escut i li deien « la pedra bonica ». Estava a la costa de Faió, sortint de Mequinensa, la costa que després es podia anar en lloc de la vora del riu, pujar la costa de Faió, i a mitja costa, al camí vell hi havia la pedra a la paret. Hi havia una llegenda que deia « qui aquesta pedra girarà, una fortuna trobarà ». Aleshores, al final, algú es va pensar que hi havia un tresor, i tot plegat la van girar, i els va costar molt. I la llegenda que van trobar era: « ara que m'heu girat, ja estic de l'altre costat ». És tot el tresor que hi havia. I vaig explicar aquesta petita llegenda. Després la pedra bonica, suposo que la va robar algun antiquari, i va desaparèixer. Diuen que la van veure a un antiquari de Lleida. Aquestes històries... Quan vaig escriure aquesta llegenda, devia tenir tretze anys o potser quatorze. La va publicar la revista literària que publicava el col·legi a Saragossa, i em van donar un petit premi.

2.2. L'escriptor i la literatura catalana actual:

S.R. - Com se situa vostè dins de la literatura catalana contemporània?

J.M. - Això no ho sé. Això suposo que si algú pensa que val la pena situar-me, han de ser els crítics o els historiadors de la literatura. Jo no sabia on posar-me.

S.R. - Se sent vinculat amb alguna generació d'escriptors?

J.M. - No. De vegades algú m'ha inclòs a la Generació dels Setanta. Diria que no hi encaixo gaire. No és perquè no hi vulgui ser.

S.R. - Defuig vostè la moda literària, no?

J.M. - No és que defugi la moda literària. No m'importa, que és una altra cosa. És a dir, jo penso que quan he d'escriure una història, he de trobar la meua manera d'explicar-la, i que la meua manera d'explicar-la és la que he de fer servir; i que si aquesta manera d'explicar-la està d'acord amb el que es fa aleshores, doncs bé, i si no hi està, també.

S.R. - Va seguint el que es fa?

J.M. - D'una manera molt relativa. Sobretot quan estic escrivint, no m'agrada ficar-me en altres obres literàries per no sentir-me influenciat; de vegades d'una manera inconscient, o sovint d'una manera inconscient. La Història m'interessa moltíssim. Aleshores lleigeixo molt sobre història, i relacionada amb l'obra que estic fent, perquè tots els llibres, les tres novel·les m'han obligat a una feina de documentació bastant important perquè la Història ocupa un lloc important als meus llibres. Aquí hi ha un catedràtic d'Història que posa cada any de lectura el *Camí de sirga* a la Universitat. Això m'obliga si més no a contrastar la documentació que jo tinc amb la Història, per no caure en errors de dates, o senzillament en incongruències, i després també per documentar-lo. Encara que normalment com que el meu objectiu no ha estat mai de fer novel·la històrica, doncs redueixo aquesta documentació al més essencial. A l'*Estremida memòria*, de detalls d'època, pràcticament no n'hi ha cap. Hi ha els indispensables, evidentment. No n'hi ha cap senyor escrivint amb un ordinador perquè l'època no ho permetia. Però procuro eliminar tot el que és superflu, accidental. Si algú vol aprofundir amb l'època, doncs ja ho farà.

S.R. - Serà perquè és originari del marge geogràfic de Catalunya que es voldrà quedar al marge del moviment general de la literatura catalana actual?

J.M. - No, no ho crec. Jo penso que això són maneres de ser. Si el que escrius respon a la teua manera de ser i de pensar, és igual. No és que estigui en contra. Senzillament, per dir-ho d'una manera que no voldria que sonés petulant, vaig a la meua.

S.R. - Estar al marge de la moguda literària correspon a una voluntat determinada seva de ser diferent dels altres escriptors?

J.M. - Sí. Jo penso que no cal imitar a ningú, intento ser jo mateix. Jo sempre penso una cosa: quan tinc dubtes a l'hora d'escriure, sempre penso: « això com ho escriuria Jesús Moncada? » No perquè el Jesús Moncada sigui cap deu, no; sinó senzillament com escriu una persona que es diu Jesús Moncada. Ho explicaria així. A més sempre procuro escriure el llibre que m'agradaria llegir, un llibre que a mi m'interessaria. És així com jo voldria, és així com provo d'escriure la història.

S.R. - Com se situa respecte al corrent literari costumista? Pensa que es pot dir que hi ha costumisme a les seves obres?

J.M. - Això no és veritat. No n'hi ha. Jo penso que n'hi ha les mínimes referències a una col·lectivitat de la qual estàs parlant. El que està claríssim, és que si parles de Mequinensa i parles dels navegants, doncs has de citar una sèrie d'elements. Però jo fujo com si fos la pesta qualsevol acostament a la literatura de campanar. No surt ni una festa popular als meus llibres, no surt ni un costum que no sigui essencial per la novel·la i que el puguin entendre igual aquí que al Japó. Però això és una cosa instintiva.

S.R. - He llegit que fuig del localisme?

J.M. - No hi ha localisme mai. L'ambient és igual, però a més a més, en català hi parles de persones. És igual que siguin mequinenses que...

S.R. - És a dir que considera que la seva obra pot tenir un sentit universal, que va més enllà del poble de Mequinensa?

J.M. - Això és una cosa que la tens o no la tens. Això jo ja no ho sé. Això és una cosa que forma part de la meua manera d'escriure. És un procés del subconscient. No penso, no m'ho plantejo mai. Jo em plantejo senzillament escriure una història, i escriure-la el millor possible i arribar fins al fons. Si no tinc una història per explicar, no començo.

2.3. Les lectures:

S.R. - Llegeix molt vostè?

J.M. - Sempre. Quan llegeixo menys, és quan escric. Suposo que hi ha una mena de defensa per no sortir-te del món en el que estàs ficat en aquell moment.

S.R. - Quins són els seus llibres preferits i per què ho són?

J.M. - Un llibre predilecte per mi és *L'Odissea*; és un grandíssim llibre. Un altre autor que sempre m'ha encantat és el Rabelais; el trobo deliciós, i ric com un condemnat! Una novel·la que m'encanta és *Il Gattopardo*, del Tomàs di Lampedusa. M'agrada Tchekov... M'agrada *El Cristo si è fermato a Eboli*. En general, la novel·la italiana d'aquella època.

S.R. - Té interès pels llibres d'Història, no? Crec que s'aficiona per algun període determinat de la Història, com podria ésser el de Napoleón, no?

J.M. - Napoleón està directament relacionat amb Mequinensa perquè a París, a l'Arc de l'Étoile, el nom de Mequinensa és allà; això es diu al *Camí de sirga*, com una de les batalles napoleòniques. Aquelles persones no van ser de Mequinensa. Però pels mequinensans, la Guerra del Francès és una referència constant dintre de la Història. Això a part de la cosa mequinensana, m'interessa molt pel trasbals de la època, la Revolució, i després l'època napoleònica. I des d'un punt de vista literari, perquè a mi m'encanten una sèrie d'històries ambientades a les guerres napoleòniques del Conan Doyle, l'autor del Sherlock Homes que es va inventar un personatge, el Brigadier Gérard, un oficial de les tropes napoleòniques; són unes històries força ingenues però molt divertides, i jo les vaig recomanar que les traduïssin i publiquessin a La Magrana. És el clàssic soldat de l'època napoleònica cregut i al mateix temps ingenu.

S.R. - Són les seves lectures d'Història una de les seves fonts d'inspiració?

J.M. - Sí, també, m'encanten. A més a més molts dels llibres que t'he citat estàn directament relacionats amb èpoques històriques. *Il Gattopardo*, és claríssim. *El Cristo si è fermato a Eboli* són pràcticament unes memòries del Levi, un jueu pintor, escriptor i metge desterrat al Sud d'Itàlia per Mussolini. *Il Gattopardo* està ambientada a la Sicília garibaldina, i és molt interessant.

S.R. - L'influeixen directament algunes lectures en la seva manera d'escriure?

J.M. - No; en la tècnica d'escriptura, jo diria que no. Sempre penso que cada història ha de tenir una plasmació especial per ella mateixa. No crec que siguin intercanviables les maneres d'explicar. Depenen de la història que estàs explicant. La tècnica de l'*Estremida memòria* no té res a veure amb la del *Camí de sirga*.

S.R. - L'estructura de les seves novel·les sempre és complexa. Hi ha algun escriptor que l'hagi influït en aquest sentit, és a dir en fer un llibre que fa pensar com un trencaclosques.

J.M. - Que jo sàpiga no. Jo no en tinc consciència. Jo penso que la realitat és polièdrica, doncs l'has d'anar agafant des de tots els angles possibles, això sí, procurant que el lector no se'n torni boig.

S.R. - Sempre ha de fer el lector l'esforç de reconstruir la linearitat del relat?

J.M. - Sí. Penso que això correspon a l'autor, i que després el lector té que col·laborar una mica. Tampoc no escrius per imbècils!

2.4. El mètode d'escriptura i la inspiració:

S.R. - Escriu vostè un guió previ abans de redactar les seves novel·les?

J.M. - Procuo fer un guió, però ja sé que el guió serveix per desfer-lo. Però al menys he de començar. Una cosa és el guió que en faig, i després totes les variacions que aquest guió arriba a tenir mentres escric el llibre. De vegades són variants fins i tot fonamentals.

S.R. - Fa avançar els personatges i el conjunt de l'acció a mesura que escriu?

J.M. - Sí. Després, si aconseguixo que els personatges visquin, doncs aleshores són ells que acaben portant l'escriptor cap a una banda o cap a una altra. Això ja sé que és molt difícil d'entendre des de fora, però és així.

S.R. - És premeditada la construcció de les novel·les?

J.M. - És el mateix procés. Mai no m'ha passat que una novel·la l'hagi acabat de la manera que l'havia pensat al principi. No em refereixo al final, sinó a tot el llibre, a tot el contingut. Per exemple, a l'*Estremida memòria*, l'ordre dels personatges no és mai el mateix, o bé gaire mai el mateix. I l'únic que apareix d'una manera regular és Arnau de Roda.

S.R. - He llegit que l'interessaven les converses dels cafés mequinensans. Representen una font d'inspiració important? Què en pot dir?

J.M. - És un niu d'històries, d'inspiració per històries, i després per personatges i per relacions humanes.

S.R. - Escriu vostè a partir d'apunts que té guardats o tot ho fa de memòria?

J.M. - No, ho recordo i ho apunto. De vegades, sobretot per *Camí de sirga*, vaig tenir llargues converses amb la gent del riu, o amb minaires. Aquelles entrevistes sí que van ser entrevistes deliberadament informatives i amb bolígraf a la mà perquè m'interessaven una sèrie de detalls que després havien de ser més precisos.

3. La novel·la *Camí de sirga*:

3.1. L'escriptura de la primera novel·la:

S.R. - Per què va decidir escriure la novel·la *Camí de sirga* després d'escriure contes, vist que és un estil i una tècnica molt diferents?

J.M. - Aquest és un pas que té una explicació tan prosaica que gairebé fa riure. És una qüestió de disponibilitat de temps, perquè mai no he considerat que la narració curta sigui un aprenentatge per la novel·la. Són dues coses complementàries.

S.R. - Pensa que tornarà a escriure contes?

J.M. - Sí. Probablement sí, segons tots els indicis, podria ser.

S.R. - Què prefereix escriure, contes o novel·les? Per què?

J.M. - Són dues coses que no tenen res a veure. Depèn de la història.

S.R. - Algun crític ha classificat la novel·la *Camí de sirga* entre les novel·les rurals. Què en pensa vostè?

J.M. - Això em sembla una bestiesa! Ja ho han dit tantes vegades!... Primer, el que senten per novel·la rural, no té absolutament res a veure amb cap dels meus llibres, començant per *Camí de sirga*. Totes aquelles característiques de la novel·la que diuen rural, no tenen res a veure. I després, dividir les novel·les en rurals i urbanes, és tan absurd com dividir-les en novel·les de 400 pàgines i novel·les de 150. És a dir al capdavant, només n'hi ha una de classificació: novel·les bones i novel·les dolentes, i novel·les mediocres. Tant li fa el que passi i on estiguin ambientades.

3.2. El riu i el temps:

S.R. - En *Camí de sirga*, el riu té un protagonisme important. Es pot dir que el riu apareix com una metàfora del temps?

J.M. - Per mi el riu és inseparable de Mequinensa i dels personatges. És un element que està present continuament a la seva vida.

S.R. - Correspon això a un projecte d'escriptura que tenia abans d'escriure la novel·la?

J.M. - Jo vaig escriure un petit article⁸⁶⁵ que em va demanar *La Vanguardia* l'any dels Jocs Olímpics; hi parlava del riu.

S.R. - Es pot considerar aquesta obra com la reconstitució i, al mateix temps la recuperació per mitjà de l'actuació de la memòria, d'un temps passat i que no tornarà mai, igual que l'aigua del riu que corre i no torna enrere mai?

⁸⁶⁵ MONCADA, Jesús. «Records d'un riu enfurit i calmos», *La Vanguardia*, 1992, n° du 5 août.

J.M. - Jo sóc conscient que el tema del temps és bàsic als meus llibres, però és que el Pere Gimferrer, quan va presentar l'*Estremida memòria*, va dir que era també una novel·la sobre el temps. Es veu que és un tema que em preocupa molt.

S.R. - Creu vostè que la memòria és l'única via per remontar el temps?

J.M. - Jo no en conec d'altra, tant la memòria conscient, com la inconscient, és a dir aquella que funciona sense que nosaltres en tinguem consciència. Hi ha una altra memòria deliberada que és la que busca el temps passat d'una manera deliberada.

S.R. - A la novel·la *Camí de sirga*, es pot comparar el fluir dels records amb l'aigua que retornaria al naixement del riu, i que tindria un curs recurrent?

J.M. - Sí.

S.R. - Quina és la seva concepció del temps?

J.M. - Prefereixo que el que jo pugui pensar sobre el temps és dedueixi del que escric.

S.R. - Vostè és més aviat pessimista de cara a la vida i al transcurs del temps?

J.M. - El que està claríssim és que la vida s'acaba. D'això no n'hi ha cap mena de dubte.

S.R. - A *Camí de sirga* tot és passat, no li ha donat cap futur al poble de Mequinensa? Per què?

J.M. - És que no n'hi havia; és que aleshores no hi havia futur al poble de Mequinensa. Era el gran drama dels mequinensans durant aquells tretze anys; va ser la incertesa total. L'únic que se'ls ofería era la destrucció de la vila i prou.

S.R. - Al final de la novel·la, surt la nova vila.

J.M. - Sortia d'una manera molt precària. I és clar, una vila no és només un conjunt de cases; és un conjunt de cases i a més un sistema de vida, i alguna cosa que faci que la gent s'hi quedi, arrelhi, i torni a començar.

S.R. - Pensa escriure més sobre el tema del riu?

J.M. - No ha tornat a sortir. Probablement a les històries curtes, hi surti alguna altra vegada. Però això és imprevisible.

S.R. - Pensa vostè que l'escriptura és l'única via de salvació enfront d'un temps que corre i no torna mai enrere?

J.M. - A l'*Estremida memòria*, hi ha una frase de l'Arnau de Roda - que per mi la diu Arnau de Roda, però em sembla que l'hauria pogut dir jo - que diu: « La posteritat comença i s'acaba amb l'últim badall ».

S.R. - És l'escriptura una forma d'eternitat per l'escriptor?

J.M. - En tot cas, l'eternitat deu ser pels que es queden! És que la frase de l'Arnau de Roda no deixa cap escapatòria.

S.R. - El temps sembla una obsessió a les novel·les on la mort sempre és molt present? Com explica aquesta presència de la mort?

J.M. - La mort sempre és present. No pas als meus llibres, a tot arreu. Aquesta sí que crec que és la única veritat absoluta. No n'hi ha d'altra; la única.

3.3. La qüestió del mite:

S.R. - S'ha parlat molt a la premsa del mite de Mequinensa, però no sempre s'adopta un sentit clar per la paraula « mite ». S'ha parlat de la vostra Mequinensa com d'una geografia mítica, comparada amb les de Faulkner, Benet, o García Márquez. S'ha parlat d'un espai mític, d'un mite geogràfic, etc.

Però, com entén vostè la paraula « mite »? Quina definició donaria de « mite »?

J.M. - Això està profundament arrelat a la vida quotidiana, i punt. Si aquesta vida quotidiana arriba a convertir-se en mite ja no és problema meu.

S.R. - Jo crec que si es pot parlar de mite per la Mequinensa literària que vostè ha creat, no és pas com mite geogràfic, el qual em sembla molt reductor, sinó que el mite se situa a nivell del relat, perquè té una estructura mítica i emergeixen temes i personatges mitològics, i també perquè el seu relat, com un relat mític, conta la història d'una comunitat remontant al seu origen, marcat pels límits de la memòria, i així el relat contribueix a definir una identitat col·lectiva, la identitat de la comunitat de Mequinensa. Però evidentment es tracta d'una identitat que neix de la narració, una identitat narrativa.

Què pensa vostè del meu plantejament?

J.M. - Està molt bé. La col·lectivitat és una cosa molt present. L'*Estremida memòria* és una novel·la col·lectiva; *Camí de sirga* és un llibre col·lectiu. En certa manera, el que menys ho és, és *La galeria de les estàtues*; però en canvi hi ha tota la col·lectivitat del país de l'època franquista. Clar, és una identitat que no existiria sense la narració.

S.R. - És conscient d'haver reformulat uns grans mites en *Camí de Sirga*, com el « mite de Leteo », (el riu de l'oblit) o també el « mite del paradís perdut » amb l'oposició entre la Jerusalem terrestre i la celestial que es tradueix en l'oposició entre la vella Mequinensa i la nova?

J.M. - Jo penso que en aquest cas el mite obeeix a una necessitat profunda, inconscient i que, en el fons, el mite es renova continuament, existeix continuament. A partir del moment en que escrius sobre el temps, escrius sobre la gent, i sobretot sobre una col·lectivitat, aquest mite aflora encara que tu no en siguis conscient de que n'estàs parlant.

S.R. - Hi ha d'altres ressonàncies mítiques com poden ésser l'iniciació de Robert Ibars o el bateig dels llaüts... Què pot dir d'aquestes ressonàncies mítiques?

J.M. - Quan parlo, no estic pensant en el mite. És al revés. Emergeix de l'escriptura. Jo no penso « ara recordarem el mite iniciàtic parlant ». És que jo parlo, i després obeeix a una necessitat profunda del personatge. El mite, em sembla, que només és això. És com una mena de subconscient que està actuant continuament. Jo penso que els mites grecs no són grecs, són de tots i de sempre, i que la mitologia grega l'estem repetint en la vida quotidiana, és clar amb uns altres mitjans i amb unes altres apariències, sobretot, però la veritat profunda sempre és la mateixa.

S.R. - Pensa que les seves lectures inconscientment poden fer que surgen aquests temes?

J.M. - És possible. Jo no sóc un escriptor que hagi nascut per generació espontània. És clar, sobre mi pesen tota una cultura, o una part d'aquesta cultura, que a mi m'ha arribat a través de lectures o d'altres mitjans, cinema o música.

S.R. - També la dimensió mítica es deixa entreveure en els elements meravellosos que apareixen discretament en el relat. Què en pot dir d'aquesta dimensió de la novel·la?

J.M. - Este meravellós és una cosa que forma part de la quotidianitat. És a dir de la mateixa manera que es parlava d'aquell accident, aquell naufragi a la Lliberola al *Camí de sirga*, doncs a partir d'allà comencen totes unes històries d'apareguts. Això eren unes històries de la vora del foc, i després del café, que sempre obeeien a un fet real que després es transformava.

S.R. - Això es deu a l'oralitat?

J.M. - Clar. Aquesta història no l'he explicat jo mai als llibres. Però, es parlava d'un bandoler mequinensà que assaltava la gent pels camins, i que una nit tornava a Mequinensa tan carregat d'or i de tot el que havia robat, perquè no el veies ningú, en lloc de passar per la barca, va passar pel cable de la barca, i que aleshores anava tan carregat d'or que l'or el va fer caure al riu i es va ofegar. Ja està. Però clar, això no ho havia vist ningú, que era de nit, però en canvi era impossible que anés tan carregat d'or perquè tant d'or no circulava pels camins mequinensans. És a dir ningú no ho havia vist, però tothom en parlava com si ho hagués vist. És aquest l'element que jo faig intervenir sovint al *Camí de sirga*.

S.R. - La deformació dels fets, no?

J.M. - De vegades una deformació intencionada i unes altres absolutament inconscient. De la mort del sindicalista a *Camí de sirga*, jo coneixia un final que no tenia res a veure amb la veritat, i aquella sí que era una deformació interessada dels fets.

S.R. - Diria que és purament mequinensana aquesta forma de pensament, de vehicular històries?

J.M. - Aquí el riu hi té molta importància. És a dir les històries, jo penso que no evolucionen tant, ni que són tan riques en un poble, en un nucli de població sense un riu al costat. El riu sempre dona una dimensió de trànsit a les coses, de renovació, de canvi que una col·lectivitat com, per exemple, dels Monegres, no té. Per això és una via de comunicació important. I el riu, sobretot l'Ebre, era una font de viatgers que passaven i deixaven històries que les recollíem nosaltres, i tot anava canviant. Jo penso que la cosa pot anar per aquí; i a més a més, no sempre les històries eren exclusivament mequinensanes. Hi ha històries que repeteixen, com als ports de mar que els mariners conten sempre les mateixes històries, als ports del riu, també hi havia una mitologia que s'anava renovant i transformant continuament, i que era molt semblant a

Mequinensa, a Miravet, o a Tortosa, perquè els personatges anaven com una llançadora d'una banda del riu a l'altra. I el mateix passava amb la llengua. El català de Mequinensa té girs que no té el català dels pobles al costat, i que són molt semblants a girs tortosins o del Montsià, i que eren els que els navegants recollien amb els seus viatges.

S.R. - Em podria explicar l'elecció dels noms de llaüts, en particular, els mitològics com Polifem o Neptú?

J.M. - N'hi ha alguns d'inventats, i uns altres que responen a la realitat. Aquest article de *Descobrir Catalunya* és una entrevista amb un antic navegant mequinensà procedent de Miravet, i que ara es dedica, com a jubilat, a construir maquetes de llaüts molt boniques. Allà, entre les maquetes que té construïdes, trobaràs un llaüt que es diu Cardenal, i al costat un llaüt que es diu Lenin, i que responen a noms que realment portaven els llaüts.

S.R. - I el Polifem i el Neptú existien, o no?

J.M. - No. Aquests són invenció.

S.R. - Per què noms mitològics? Perquè tenen a veure amb l'aigua?

J.M. - Sí. Justament perquè, a més a més, n'hi havia de força imaginatius. En canvi, jo sobretot volia ressaltar el fet de que les èpoques condicionaven també els noms dels llaüts, perquè al franquisme, a l'època franquista, quan acaba la guerra, Lenin desapareix de la circulació, li canvien el nom. Després es diuen Verge de tal, Verge de qual... Encara que jo no n'hi hagi afegit algun de mitològic que em sembla que n'hi havia algun. En canvi, els polítics existien.

4. *La galeria de les estàtues:*

4.1. *La novel·la i el gènere policíac:*

S.R. - Es pot dir que *La galeria de les estàtues* es construeix com un relat policíac?

J.M. - Sí. Té una estructura que procura mantenir l'interès al llarg de tota la novel·la. Però clar, s'hi barregen tota una sèrie d'elements dels quals el policíac és el menys important. L'element policíac només serveix de fil conductor per relacionar totes les històries, sobretot per acabar d'arrodonir aquell tristíssim panorama de la postguerra espanyola.

S.R. - Té alguna afició per relats de gènere policíac?

J.M. - M'encanten les bones novel·les policiaques. M'ho passo molt bé.

S.R. - Per què el final de la novel·la és tràgic?

J.M. - Sí, és tràgic, i al mateix temps, és una mica esperpèntic. És que el franquisme era esperpèntic. La major part dels esdeveniments de la novel·la, sobretot, els col·lectius que semblen fantàstics, són reals; passaven a una ciutat que diuen que era Saragossa. Me l'han identificat amb Tarragona, amb Lleida, amb Saragossa. Aleshores això em convenç que la vaig encertar. És a dir que vaig retratar una ciutat de l'època.

S.R. - Amb cap intenció de que sigui assimilada a una real, no?

J.M. - No, perquè li vaig posar un nom fictici a una ciutat fictícia. Fins i tot la que tothom suposa que és el model, la faig aparèixer a la novel·la com una ciutat a banda. El protagonista parla d'un viatge que va fer a Saragossa amb el seu oncle on va veure la torre de l'església on eren enterrats els soldats italians, i aquesta torre és de Saragossa. Hi ha tots uns detalls de la vida quotidiana que surten a la novel·la que són rigurosament reals. La Guerra d'Ifni és aquesta guerra misteriosa de la que no s'ha sabut ben bé mai finalment quants morts va haver-hi, ni exactament què va passar d'una manera clara. Era una guerra de la qual la gent només en va saber els comunicats oficials que sortien a la premsa perquè fins i tot els diaris estrangers que en parlaven - diaris que normalment el règim permetia entrar al país perquè eren profranquistes - van ser prohibits durant la Guerra d'Ifni.

S.R. - La mort és el desenllaç de *La galeria de les estàtues*. La mort sembla que sigui el desenllaç de les tres novel·les.

J.M. - La mort sempre és el desenllaç de tot.

4.2. La part d'autobiografia:

S.R. - Es pot dir que aquesta novel·la és d'alguna manera autobiogràfica?

J.M. - N'hi ha parts autobiogràfiques, però, clar, he dit abans que jo no sóc el Dalmau!

S.R. - En quina mesura s'identifica vostè al personatge de Dalmau Campells?

J.M. - Per exemple, hi ha una part que són totes les sensacions del personatge quan abandona Mequinensa, quan va cap a Torrelloba: se sent desarrelat de la vila i es troba en un món estrany. Tota aquesta sensació d'exili i de pèrdua que té, corresponen a sensacions meves, perquè són les que jo vaig viure. Fins i tot l'olor, aquella olor de la botiga de l'herbolari. Quan el desperta la propietària de la pensió on viu i aleshores explica les olors de l'herbolari. Doncs això és absolutament real. Aquelles olors probablement estàn ben descrites perquè les sentia cada dia quan ja no era a l'internat, sinó que vivia en una pensió, una pensió idèntica a la que es descriu a la novel·la; i al pati, tenia el magatzem un herbolari. A mi m'encantaven les olors de les herbes. Per això ho vaig descriure a la novel·la. Però clar, no sóc el Dalmau, perquè sinó seria mort!

S.R. - Segons el que diu vostè, sembla que es descriu millor sempre el que s'ha viscut.

J.M. - Tens moltes més probabilitats de transmetre una cosa que has viscut que no pas una de la qual només en tens referències. Tu pots fer una descripció molt minuciosa d'una habitació o d'un personatge, i que et quedi morta. I en canvi, pots retratar un personatge o un ambient amb quatre tocs de color o de forma, o el que sigui, producte de la teva experiència directa d'allò. És a dir, una bona descripció no és una acumulació de coses, sinó escollir les que realment identifiquen allò que vols explicar.

S.R. - Per què va decidir fer morir aquest personatge al final de la història? La seva mort té alguna cosa que veure amb algun element de la vida de vostè?

J.M. - No ho sé. Aquí no hi vull entrar. Són interrogacions que corresponen al lector.

4.3. La postguerra:

S.R. - *La galeria de les estàtues* conta els anys de la postguerra, i es nota un to satíric al llarg del llibre, envers el règim franquista. Com va viure vostè aquella època de postguerra?

J.M. - La por va anar minvant a mesura que la dictadura s'allargava, és a dir que els primers anys van ser molt més durs. Però de tota manera, van continuar sent durs fins al final. El procés de Burgos va ser al final de la dictadura. Però és que si no hagués estat l'aspecte sinistre del franquisme i tot el que va comportar, doncs era l'opereta. El franquisme era un règim de trencar-s'hi de riure, clar, si no fos que va haver-hi molts morts, gent a la presó. És que era esperpèntic. No hi ha altra manera de parlar del franquisme. Era un « esperpent » pur i dur. Sense aquesta part tràgica dels seus orígens, aquella guerra civil espantosa, i tot el que va venir després, era un espectacle que no tenia preu a l'hora de treure material per riure.

S.R. - Es va implicar vostè políticament perquè canviés el règim?

J.M. - Jo com tothom vaig néixer dintre de una dictadura. Jo no era una persona que hagués tingut una experiència democràtica; és com una persona que neix dintre d'un ambient determinat, és clar, no el pot jutjar si no en surt, no el pot jutjar d'una manera prou clara. Jo, a partir del moment en que vaig poder pensar una mica pel meu compte, vaig ser un opositor, el que passa és que jo no sóc un polític. Estava fitxat per la Guardia Civil de Mequinensa com un element no addicte al règim. El que passa és que jo no em vaig dedicar a activitat política destacada. Era un més; anava a les manifestacions polítiques, totes aquestes coses que es feien, sobretot quan vaig venir aquí a Barcelona. Als pobles això era impensable; hi havia organitzacions sobretot de caràcter obrer, però absolutament clandestines.

S.R. - Li sembla que la sàtira és la millor via per parlar d'aquella època, per denunciar el franquisme?

J.M. - És una de les maneres, i probablement la única que es mereix aquell règim.

5. *Estremida memòria:*

5.1. El títol i la memòria:

S.R. - En una entrevista a la revista *El Temps* (03/03/97), vostè afirma que el que l'interessa en l'última novel·la és « tant la memòria del fet com el fet en sí ». Això serà per la repercussió que té el fet del 1877 en la Mequinensa d'ara, vist que el cas és un fet present en la memòria col·lectiva de Mequinensa?

J.M. - No és que tingués la idea de traure importància al fet. El que jo vaig dir és que de fets com el de Mequinensa, n'hi havia hagut moltíssims. Un fet de bandolerisme no era pas cap novetat, i encara menys en el país en aquella època en un segle XIX que va ser una guerra pràcticament continua, on, és clar, podia passar de tot. El que passa és que jo el que vaig dir són les repercussions d'aquest fet a la memòria mequinensana el que a mi realment m'havia seduït de tota aquella història i les implicacions de tota mena. Per exemple un fet de bandolerisme podia ser una cosa habitual. En canvi, no era gens habitual que un dels participants en el fet, un dels bandolers sigués borbón, i que fos descendent de la mateixa branca que la família real espanyola. Això afegeix una sèrie d'elements que en fan un cas un pèl atípic, però no gaire. A mi el que m'interessa és això, la deformació tal com van anar les coses primer, i després l'actuació: la dels bandolers evidentment era la previsible, i la de la justícia és la que és lamentable en aquesta història, i tot plegat el que ha significat a la memòria col·lectiva mequinensana.

S.R. - El títol *Estremida memòria* és insòlit. Ha creat vostè un nou ús del participi "estremida". Com s'explica aquest títol original?

J.M. - En vaig tenir molts. Em va semblar que aquest era el que més responia al que era la novel·la.

S.R. - Perquè, realment es va estremir la memòria?

J.M. - Sí. I continua estremida!

S.R. - Fer reviure el passat és fer sorgir records del poble?

J.M. - D'això; n'hi ha un exemple molt clar que són les presentacions dels meus llibres a Mequinensa. Per *Estremida memòria*, no va ser gens diferent de les altres. Va haver-hi polèmica, no contra mi, sinó gent del públic amb opinions diferents sobre el que va passar i que es van enganxar i que van discutir. Això vol dir que la història és viva.

S.R. - És a dir que fer sorgir els records és fer sorgir també les pors i els misteris del passat?

J.M. - Clar, i que vol dir que no són tant del passat. És a dir que les situacions es poden repetir, no calcades. La vida al capdavant és una successió de repeticions. Sempre amb un ritme diferent, amb un munt d'elements nous, o combinats d'una altra manera.

5.2. L'estructura de la novel·la:

S.R. - En la mateixa entrevista, vostè diu que aquesta tercera novel·la « té més estructura de novel·la, cosa ja evident a *La galeria de les estàtues* », el cito. Però, què és per vostè una estructura de novel·la?

J.M. - El que volia dir és que *Camí de sirga* té més aviat un aire de crònica, de crònica fabulosa, fabulosa amb el sentit mitològic d'abans, i que en canvi tant *La galeria de les estàtues* com *l'Estremida memòria* responen més a un esquema novel·lístic en tota una sèrie de personatges i un argument més concret que el que tenia *Camí de sirga* que pràcticament no en té, és a dir, o sí que en té però és un argument soterrat. En canvi, potser de les tres, la més novel·la és *La galeria de les estàtues*. I *Estremida memòria* estaria a mig camí entre el *Camí de sirga* i *La galeria de les estàtues*. Encara que això no em preocupa gens. *Camí de sirga* és com una mena de crònica, però no pas una crònica amb el sentit històric. És una altra mena de crònica.

5.3. El personatge d'Arnau de Roda:

S.R. - El personatge d'Arnau de Roda és una creació molt original de la novel·la que fa avançar la narració en contrapunt al que escriu el narrador. Correspon l'Arnau a algun home que coneix o ha conegut realment vostè?

J.M. - No.

S.R. - En quina part és fictici aquest personatge, o quina part és real?

J.M. - Jo penso que és real en el sentit que és el contrapunt que necessitava la novel·la. En certa manera podria ser que fos una mica jo.

S.R.- I al mateix temps el conjunt del poble, la veu del poble, no?

J.M. - O la veu d'un determinat sector del poble, el sector més irònic de Mequinensa. Però jo penso que no hauria escrit mai *Estremida memòria* sense el personatge de l'Arnau de Roda.

S.R. - Per què?

J.M. - Perquè, si no, hauria fet una novel·la en que l'únic interès hauria estat el fet del bandolerisme. En el fons, és Arnau de Roda qui explica el temps, qui tradueix en canvis el pas dels anys, des de que van tenir lloc les coses, i que al mateix temps va introduint tots els elements de canvi que han afectat a la vida col·lectiva mequinensana, i que han anat condicionant una visió o una altra d'aquest fet.

S.R. - Les seves cartes van adreçades a l'« estimat gratapapers ». És aquest gratapapers el narrador, o és vostè, és a dir, l'autor? O podria interpretar-se com autor dins de la ficció?

J.M. - Aquest sóc jo. Aquest gratapapers sóc jo. No em tinc respecte com escriptor; sóc un gratapapers.

S.R. - L'autor intervé...

J.M. - L'autor intervé com un mequinensà més.

S.R. - El que és original és que no vacila en introduir l'autor al seu llibre. Sembla que no es diferencien autor i narrador.

J.M. - En aquest cas no. Però sense adonar-me'n. Jo sempre estic en un segon pla, no un segon, un tercer... En aquest cas la meua feina només és la de recollir el material i posar-lo.

S.R. - L'autor com entitat i el narrador no es diferencien, i tampoc en el cas d'Arnau perquè és un narrador de la novel·la, però al preludi el presenta com « coautor del llibre ».

J.M. - L'autor no opina mai sobre els personatges. Els presenta, els ofereix; en tot cas qui opina és l'Arnau de Roda. I li diu a l'autor el que ell pensa sobre els personatges, sobre els fets, i sobre la mateixa interpretació que l'autor en fa dels fets.

S.R. - Correspon això a una voluntat determinada de vostè, a un projecte literari particular, com el d'acabar amb les distincions de la narratologia entre autor i narrador.

J.M. - Sóc absolutament indiferent a les modes, i sóc absolutament indiferent als cànons.

Cada història requereix una manera determinada de ser explicada, i és la que procuro trobar. I en aquest cas, em va semblar que l'Arnau era la peça clau d'aquest lloc.

S.R. - També és una manera de complicar la història per perdre el lector en el laberint de les instàncies narratives?

J.M. - Perdre'l o orientar-lo. I oferir-li tota la varietat, tota la riquesa d'interpretacions i de punts de vista que tenen els fets, en lloc de donar-li una visió absolutament lineal, que és la que es podria desprendre de un simple relat de com van anar les coses. Les coses no van mai d'una manera lineal.

6. El tema de la memòria:

S.R. - Sembla que el tema de la memòria l'apassioni i que en les seves novel·les faci una reflexió sobre la memòria. D'on ve aquest interès per la memòria?

J.M. - Suposo que això ve de que la font de la major part de les meves històries és oral. Aleshores la font oral no té altre recurs fora de la memòria. La memòria està subjecta a tota mena de canvis, a tota mena de punts de vista, a tota mena de seleccions més o menys conscients per part de la persona que en aquell moment està evocant uns fets. I a mi m'interessa tot això, sobretot aquells mecanismes que fan que un personatge evoqui o deixi d'evocar algun aspecte de una història perquè això el delata, i no delata en mal sentit; quan dic la paraula *delatar* senzillament vull dir que posa en evidència una determinada actitud davant dels fets. D'aquí ve que la memòria dels descendents del *Casino* no sigui la mateixa dels descendents del *Café de Varsovia*. I que fins i tot la de l'avi d'Arnau de Roda no sigui sempre coincident amb la del *Café de Varsovia*, i encara molt menys amb la del *Casino*, sinó que l'avi de l'Arnau té la seva pròpia visió personal de les coses que després la tindrà el mateix Arnau a través del seu avi. És que l'Arnau també jutja, també corrigeix el seu propi avi, i introdueix elements que fan

que alguns dels comentaris del seu avi, l'Arnau els consideri influïts per una determinada cosa o per una altra. No és que doni el seu avi com article de fe del que va passar. L'avi també està condicionat.

S.R. - Es podria explicar el seu interès per la seva voluntat de recuperar el passat, i en particular quan es tracta de memòria col·lectiva?

J.M. - Això està lligat amb un altre, no un altre, és el mateix tema en el fons. Quan em parlen del paper de la Història a les meves novel·les. La història dels meus personatges no és la Història que després al cap dels anys es llegeix a un llibre de text, o a un llibre d'un especialista sobre aquella època. En primer lloc, perquè mai un personatge i sobretot un personatge mequinensà, que no viu al centre de les coses, no percep la Història en la seva globalitat - això és absolutament impossible - ni ell, ni ningú.

Una batalla, el cas que s'ha dit tantes vegades del Stendhal de la Batalla de Waterloo en que el protagonista de la novel·la, l'únic que veu de la batalla són uns que corren cap aquí, uns que corren cap allà, i punt. I s'ha acabat la seva visió de la Batalla de Waterloo. Però és que ell mateix Napoleó en tenia una visió si més amplia, però no la completa. Napoleó segurament es quedaria molt bocabadat si veiés les anàlisis de la Batalla de Waterloo, o de la de Austerlitz, o de la que sigui, en les que ell va guanyar, o va participar. De la mateixa manera, la guerra civil per un mequinensà Doncs el meu pare va anar en el front, va combatre en el front, ell va tenir una visió de la guerra que era la seva. La meua mare va tenir la visió de la Mequinensa que va haver de fugir quan les tropes franquistes avançaven per tot Mequinensa.

És la suma i la combinació de totes aquestes visions la que pot donar, al final, una visió global però és que el personatge no pot contemplar tot això, i encara menys en el moment en que està succeïnt.

S.R. - Sembla que ha reflexionat bastant sobre el tema de la memòria, i es nota que les seves novel·les són com trencaclosques, és a dir que les novel·les funcionen com la memòria.

J.M. - Sí, per associacions...

S.R. - I utilitzen els mecanismes de la memòria.

J.M. - Sí.

S.R. - És aquest recurs conscient de part seva?

J.M. - Clar. És que això forma part de la nostra vida. Estem funcionant continuament per això. Ens estant influïnt coses que ens van passar, que ens passen, i també ens influeixen fins i tot les que ens imaginem que ens poden arribar a passar.

S.R. - No seria la memòria, doncs, el protagonista real de les novel·les?

J.M. - Sí, sí, sí. O es pot dir que la memòria dels personatges és bàsica a l'hora de confirmar la seva vida.

S.R. - En l'última novel·la, es reflexiona obertament sobre la memòria, i ja no de manera indirecta com a *Camí de sirga*. Per exemple, es fan observacions sobre la fidelitat dels records, etc... No seria el títol de l'última novel·la l'expressió d'aquesta preocupació?

J.M. - Sí, sí.

S.R. - S'ha documentat sobre la memòria?

J.M. - No fa gaire, vaig llegir que un escriptor havia fet una novel·la sobre un personatge afectat per una mena de trastorns, i que havia llegit tota una sèrie de tractats d'especialistes. A mi no se m'acudiria. La única documentació possible és que la gent parli. I ets tu qui després pots decidir com ha funcionat la memòria i per quins mecanismes, però no parlant en termes científics. És a dir la gent quan se'n oblida del qui va ser el primer que va entrar a l'església de Mequinensa aquest 18 de juliol... jo he parlat amb el personatge que hi va entrar el primer; el personatge que va ser el primer que va entrar a l'església, se'n havia oblidat completament. Ell deia que allò no existia. No existia perquè era perillós que existigués. No és que el personatge en aquell moment estigués mentint d'una manera deliberada. És que probablement el mecanisme de supervivència que li havia fet tancar al fons de la seva memòria aquell fet, no fos conscient, i cregué sincerament que no havia estat ell qui havia entrat el primer a l'església, quan tota la vila ho sap. Probablement ara ja se'n haurà recordat de que va ser el primer. A partir del moment en que va morir Franco i es va instal·lar la democràcia, probablement la seva memòria va recuperar tots aquests fets.

S.R. - Es pot dir que investiga en la memòria de la gent del poble?

J.M. - Sí. De vegades procuro contrastar, sempre d'una manera absolutament respectuosa; mai no parlo de les meves fonts d'informació, ni mai provocho a la gent diguent « l'altre m'ha dit això ». No. Senzillament jo vaig enllaçant una cosa amb l'altra, i de vegades detalls sobre les històries t'arriben quan el llibre està publicat. Per *Estremida memòria*, n'hi ha un que a més a més em va sobtar sobre el traginer que maten a Mequinensa. Quan vaig anar a Mequinensa, em va venir un descendent de la família del traginer per dir-me: « no has posat al llibre una cosa que jo et diré ara. » - Dic: « És que jo del traginer només he posat la història que jo he construït del seu amor i de la manera com el maten. » - « No, no - diu - és que havia estat tres anys a la Guerra de Cuba, i va tornar viu sense una rascada per morir al camí de Casp. » A què és un detall ben novel·lístic? Doncs, si l'hagués posat a la novel·la, segurament de que la gent hauria dit que exagerava...

S.R. - Com ho fa concretament per realitzar aquesta investigació? Parla molt amb la gent del poble?

J.M. - Sí. Hi vaig anar molts cops. Hi vaig anar amb coneguts, amb gent del terreny, per encara localitzar el punt exacte on havien passat les coses. Una o dos vegades, hi vaig anar el mateix dia, a la mateixa hora, en el mateix més, seria un 25 d'agost a les deu del matí. Una vegada, al punt on va tenir lloc la matança, algú dels que portava amb mi de companys no estava gaire tranquil. Potser es pensava que sortirien els espectres dels bandolers i del guardia civil!

S.R. - Agafa apunts al moment quan la gent del poble li conta coses del passat?

J.M. - El que no faig mai si no és una persona en la que tingui una gran confiança, és prendre notes davant seu. Quan és algú de la família, llavors sí. Però si no, després m'en vaig cap a casa.

S.R. - Deixa passar un temps abans d'escriure notes sobre el que li han dit?

J.M. - No, apunto les dades. Després, treballar-les és una altra història.

S.R. - És un procés permanent el fet d'agafar informació?

J.M. - Sempre. No s'acaba mai. Sempre van sortint coses noves i a vegades sorprenents. Aquests anys que dura el llibre doncs estàs en un estat d'evolució continua.

S.R. - I també va agafant coses que no serviran per aquest llibre, i poden servir per un altre?

J.M. - Sí. Faig un petit magatzem de material.

S.R. - Va recollint i guardant, de veritat?

J.M. - Sí.

7. Realisme i referencialitat:

7.1. Els personatges

S.R. - Són els antropònims noms reals del poble de Mequinensa?

J.M. - Uns sí, uns altres no. Abans de la gràcia que puguin fer més o menys els noms, també hi ha una part de tècnica. En una novel·la coral, en una novel·la amb tants personatges, n'hi ha uns quants, o gairebé tots, han d'estar identificats amb noms que el lector pugui retenir, identificar d'una manera immediata, perquè, si no, és clar, si tots es diguessin Jordi i Montse i Pilar, en una novel·la amb tants personatges... Aleshores, un s'ha de dir Brumari Montornés, un altre s'ha de dir Arnau de Roda; i procurar no posar-n'hi de mequinensans que aleshores podrien ferir.

S.R. - Alguns personatges tenen renoms; són renoms que existeixen al seu poble?

J.M. - Alguns són reals, uns altres inventats. En això la tradició mequinensana és prou rica com suposo la d'Ascó, o de Mora o la de Tortosa.

S.R. - Alguns personatges es troben implicats en varis relats seus; és el cas de l'Honorat del Rom, o dels Garrigues. Quina és la finalitat d'implicar els mateixos personatges en històries diferents? Podria ésser perquè el lector fidel se senti més familiaritzat amb el món dels diferents textos?

J.M. - Això és per una raó, a part de l'interès literari que puguin tenir, una raó de coherència entre un llibre i un altre. Si dius que els Garrigues van ser els barquers de Mequinensa des de fa anys i panys, això ho has de continuar mantenint: si surt un barquer de Mequinensa a una altra novel·la, ha de ser un Garrigues per força. És a dir, el món mequinensà per mi té una coherència que va més enllà de cadascun dels llibres. L'Honorat del Rom és un personatge que té molta

importància al *Camí de sirga*; és clar, si aquí n'hi ha un apotecari que ha de parlar sobre el verí de la coca, doncs ha de ser l'Honorat del Rom perquè en aquella època era uns dels apotecaris de Mequinensa. Ara, sempre procuro que els personatges que han tingut un fort protagonisme a un llibre, després que sortint de una manera esporàdica als altres, perquè el lector - jo sé que com a lector ho tinc molt clar - tens una determinada idea, o un afecte per un personatge del llibre, i després veure'l a una altra novel·la, o ha de tenir un paper molt esporàdic, o el lector se sent una mica traït si té una importància més gran, i en canvi no acaba de tenir un paper de protagonista que havia tingut a l'altra.

S.R. - I els noms de l'Honorat del Rom o Garrigues són reals?

J.M. - No. Hi ha cognoms que sí, però els noms no. I obeeixen en molts casos a la necessitat d'identificar ràpidament el personatge per part del lector.

7.2. Els llocs

S.R. - Parlem ara dels topònims que apareixen a la seva obra.

Són autèntics els topònims (noms de carrers, places, molls) amb els que descriu la vila de Mequinensa?

J.M. - N'hi ha de reals, i n'hi ha de ficticis. La plaça del Sol és real. Els noms dels molls són ficticis, alguns, i de carrers també. A banda de totes les consideracions que pugui haver-hi, la topografia mequinensana era molt concreta. Tampoc no podies fer bromes a l'hora de situar una determinada família en un lloc, o una altra en un altre, perquè després passa el que passa. El més fàcil és canviar el nom de la plaça o del carrer, el problema no és que s'hagi acabat, però sempre el pots negar.

S.R. - Hi ha molts noms que estàn vinculats al riu, com el carrer de la Barca, etc.

J.M. - El carrer de la Barca era real. La plaça de la Vila era real. El carreró de San Francesc era real. La Costera del Forn també. El carrer Major també, la plaça de l'Església...

S.R. - És quelcom que va decidir voluntàriament, posar d'altres noms que estiguin vinculats al riu?

J.M. - Sí. Sempre que m'he hagut d'inventar un nom, he procurat que com a mínim fos creïble, verosímil. El més normal és que els noms de carrers vagint lligats a activitats de la vila, i la navegació o les mines hi tenien molta importància.

S.R. - Corresponen a llocs de la Mequinensa real els diferents cafés que apareixen a les seves narracions?

J.M. - Els noms, alguns, corresponen a noms reals com el *Café dels Esports*. En canvi, els que són centre del llibre, aquests sempre porten el nom canviat per evitar problemes, com *l'Edèn* o *el Café de la Granota* que en realitat era el Café del Centre. I tothom sap que era el Café del Centre.

S.R. - També es caracteritzaven els cafés en la realitat per la seva parròquia?

J.M. - És real. En èpoques de llibertat política, els cafés ja eren això. En èpoques d'opressió del franquisme, encara que no eren focus d'activitat política, perquè això era prohibit i penat, la parròquia d'un determinat establiment responia bàsicament a un determinat tarannà polític clar. Hi havia un café on la parròquia eren bàsicament pagesos, conservadors, un café de caire conservador. El Bar dels Esports era més barrejat. A vegades, s'hi afegien elements que no eren polítics, perquè els comerciants anaven a un altre café que em sembla que surt com el *Café dels Fenicis*. Cada café tenia una manera pròpia en general d'enfocar les coses. Això no vol dir que la parròquia fos estricta, que hi hagués gent que només anava a un café. No. Bàsicament era això.

S.R. - Per qué ha guardat el nom real de la ciutat de referència Mequinensa? Per què no ha inventat un nom fictici?

J.M. - Em va semblar que no podia. Em va semblar que això comportava un risc, però d'altra banda jo també volia que quedés constància de la part de crònica, de realitat que hi havia, que hi ha als meus llibres. Això quedava clar: en lloc de desfigurar el nom o posar-n'hi un de fals, dir exactament quin era i jugar-se-la.

S.R. - No sempre és corrent.

J.M. - No. Per això n'hi ha una part de risc i jo l'he assumida sempre.

S.R. - Què li fascina en Mequinensa?

J.M. - Mequinensa, en cert sentit, sóc jo; és la meva memòria, la meva vila, i punt.

8. L'humor i la ironia

S.R. - L'humor i la ironia impregnen molt les seves narracions. Els utilitza vostè sols com recursos distanciadors de la realitat?

J.M. - Com a distanciadors de la realitat i també com una manera de veure la realitat i entrar-hi. Més que distanciar-se, implica també la ironia, perquè et converteixes en un observador que opina, és a dir no t'en vas, més que anar-te'n, hi entres. El que passa és que hi entres des d'un altre angle; i, és clar, això indica evidentment una certa distància, però aquesta distància pot ser perfectament una distància temporal o una distància d'espai, però no pas una distància de sentiments.

S.R. - És l'humor que sorgeix als seus textos una herència de la col·lectivitat mequinensana?

J.M. - En part sí. I després és producte de la reflexió. Jo penso que si et deixes portar per la immediatesa d'un fet, aleshores és molt probable que vegis només una part dels elements que integren aquest fet. Els elements de la tragèdia i de la comèdia són sempre els mateixos; el que passa és la manera de combinar-se o el predomini d'uns sobre els altres en un moment determinat que fa que la gent plori o rigui. Però quan tu no estàs immers dintre d'aquest procés, sinó que el pots observar des de fora i analitzar tots els components, evidentment no deixaràs de trasbalsar-te per la tragèdia que ha pogut passar, però també podràs captar altres elements que també hi són presents i que també equilibren una mica aquella tragèdia, que quan estàs immers en ella, et sembla absoluta, i no ho és.

S.R. - Es pot dir que l'humor i la ironia li permeten superar el pessimisme que punteja a la seva obra?

J.M. - Serveix per equilibrar. Jo penso que són sempre els mateixos elements i que la combinació fa que predomini una cosa o una altra. Pessimista, no. Jo penso que les coses sempre acaben de la mateixa manera, és a dir a nivell individual, acaben amb la mort, i punt. I això és prou « fotut »!

9. Actualitat:

S.R. - Ja té alguna altra novel·la en preparació?

J.M. - Ara, en principi - no sé si demà serà vàlid encara - avui, per exemple, estic pensant en una col·lecció de narracions curtes, potser lligades per un element comú, com al *Café de la Granota*, potser més clar. Estava pensant en una cosa per l'estil.

S.R. - Serà també d'ambient mequinensà?

J.M. - Si em decideixo per això, probablement.

S.R. - És inèdit el conte seu que ha publicat Alianza a la col·lecció Minibolsillo?

J.M. - No. Són traduccions castellanques que a més a més ja s'havien publicat per llibre separat. Els dos llibres de contes estan traduïts. Em van demanar una tria que s'adaptés a unes pàgines. Jo en vaig enviar una selecció; en van eliminar uns perquè per raons d'espai ja depassava de les pàgines que ells volien. El títol, no l'he posat jo. Van escollir el títol del conte que li agradava més a la persona que es va encarregar de la selecció, i ja està; ja me l'he trobat fet.

S.R. - Què li sembla que publiquin els seus contes en una col·lecció de butxaca, barata?

J.M. - Em sembla molt bé, és una manera de que els contes arribin a més gent, i que sempre penses que potser alguna persona que comprarà aquest petit llibre, doncs després pot arribar a llegir altres coses teves, o no tornarà a obrir un llibre teu en tota la seva vida!

S.R. - S'ha traduït l'última novel·la al castellà?

J.M. - Ja l'ha comprat Anagrama com les altres novel·les. Suposo que sortirà l'any que ve.

10. Preguntes diverses

S.R. - He llegit que no va voler ser Escriptor del mes per la sèrie de monografies de l'Institut de les Lletres Catalanes? Per què?

J.M. - Van dir que era perquè havia de treure el gos cada dia a passeig. Em sembla que ho vaig dir jo, però no me'n recordo.

S.R. - També he llegit que no es vol presentar a cap premi literari. Per què?

J.M. - No, ni per aquesta novel·la, ni per cap. No m'interessa el món dels premis literaris. Això no vol dir que algun dia estigui tan apurat per pagar el lloguer, que hagi de presentar-me i aquell dia no me'l donaran!

S.R. - *Camí de sirga* va tenir molts premis.

J.M. - Sí, però els va tenir tots a obra publicada. Jo no vaig presentar el *Camí de sirga* a cap premi. Jo vaig presentar contes a petits premis literaris en aquella època de semiclandestinitat, perquè era la única manera de donar a conèixer una mica el que feies. Però a partir del moment que vaig tenir editor, que la Magrana em va publicar les *Històries de la mà esquerra*, vaig pensar que l'objectiu que tenia al presentar-me als premis, que era aconseguir que algú es fixés en el que feia i el publicés, ja l'havia aconseguit, doncs ja no tenia sentit. Al voltant dels premis literaris, sempre passen coses més aviat estranyes, i no m'interessa. El *Camí de sirga* es va publicar i li van començar a aconseguir premis a obra publicada que no t'hi presentes. Em van caure a sobre!

S.R. - No pensa que guanyar un premi és una manera de difondre la seva obra?

J.M. - Jo penso que amb cinc llibres publicats, i amb el ressò que per sort van tenint, no crec que necessiti el premi com a mínim perquè la gent s'interessi una mica pel que faig. No és petulància.

S.R. - Si una obra té un premi, sempre té més oportunitats de ser traduïda, o no?

J.M. - No ho crec. Penso que si un editor estranger s'interessa pel teu llibre, és pel ressò que ha tingut i per la qualitat del llibre.

S.R. - Pensa vostè que la traducció és una manera de difondre la literatura catalana?

J.M. - Em sembla que és la única. La catalana i qualsevol altra literatura. És a dir, la literatura no es pot difondre més que a través del llibre. A part de que tingui un suport publicitari important, l'únic que pot oferir l'escriptor són els seus llibres.

Jo crec que actualment el nivell de la literatura catalana és un nivell comparable al de qualsevol altra literatura que estigui en aquests moments viva. Publiquem, suposo, el mateix percentatge de llibres bons, de llibres mediocres, i de llibres infames que es publica a qualsevol altra banda.

S.R. - Ja no és una literatura de reivindicació.

J.M. - No. Penso que el camp de reivindicació va per una altra banda, i és el camp de la llengua, però en el camp literari això és absurd. A mesura que la literatura catalana sigui més coneguda, doncs millor, perquè els editors estrangers s'hi fixaran més, i també a dintre, això suposa un reforçament de la posició dels escriptors catalans.

ANNEXE 2 : Lettres de Jesús Moncada à l'intéressée

2.1. Lettre du 20 avril 1998⁸⁶⁶

Questions posées à Jesús Moncada dans notre courrier électronique du 15 avril 1998 :

- 1) Quines són les referències exactes de la primera edició de les *Històries de la mà esquerra* (editor, lloc d'edició, data) quan es van publicar conjuntament amb els textos finalistes del premi Joan Santamaria 1971 ?
- 2) Em podria enviar la llista, amb les referències editorials precises, de les seves traduccions al català, o a d'altres llengües ? També podria posar si ha utilitzat algun pseudònim.
- 3) Quin any va fer el servei militar ? Quan temps va durar ? Què hi va fer ? On el van destinar ? Tè alguna anècdota per contar d'aquesta experiència ?
- 4) Quin any es va instal·lar a Barcelona ?
- 5) Quan va començar a treballar a la Montaner y Simón ?
- 6) Quin tipus de feina va fer a l'editorial Enciclopèdia catalana ? Quin any va començar a treballar per aquesta editorial ? Fins a quin any s'hi va quedar ?
- 7) Ha treballat per alguna altra editorial ?
- 8) Recorda quina va ser la primera traducció seva i per quina editorial la va fer ?
- 9) Quin títol li va donar al plagi que va escriure als 11 anys del llibre *Cinc setmanes en globus* ?
- 10) Amb quin títol es va editar el text sobre la llegenda mequinensana a la revista del col·legi de Saragossa ? Quin any es va publicar ? Com es deia la revista ?

⁸⁶⁶ Lettre en réponse à notre courrier du 15 avril 1998 dont nous reproduisons ci-dessus les questions numérotées posées à l'écrivain auxquelles il répond dans sa lettre en reprenant la numérotation.

Barcelona, 20 d'abril de 1998

Benvolguda Sandrine,

Vet aquí les respostes a les teves preguntes:

1) *Històries de la mà esquerra*, de Jesús Moncada, Premi Joan Santamaria de narració 1971, i les dues narracions finalistes *Hola, Tom*, de Josep Vallverdú, i *El cavall no és de cartró*, de Jaume Melendres. Publicació de la Penya Joan Santamaria, Barcelona, 1973.

2) He fet totes les traduccions per encàrrec i només per sobreviure. Vull dir que no constitueixen cap tria personal. Rarament les signo amb el meu nom. Els pseudònims són sempre irònics i no els repeteixo mai. Te n'ofereixo una mostra: Pitàgores Fontcalda, Metodi Cefalònia, Màxim Petit, Fídies Pamboli, Pius Pi, Palemó Llamborda, Iu Perdiu, Benigne Rosselló, etc.

Algunes traduccions:

Lorenzo, Joan Cortada, del castellà al català (*Llorenç*, Curial, Barcelona, 1987).

Les exploits d'un jeune Don Juan, Apollinaire (*Les proeses d'un jove don Joan*, La Magrana, Barcelona, 1988).

Tableaux des moeurs du temps, Claude Crébillon (*Retaule dels costums del temps*, La Magrana, Barcelona, 1989).

Lourdes, lentes, Hardellet (*Feixugues, lentes*, La Magrana, Barcelona, 1989)

120, rue de la Gare, Leo Malet (*Carrer de l'Estació*, 120, La Magrana, Barcelona, 1991).

Tous les morts ont la même peau (*Tots els morts tenen la mateixa pell*, La Magrana, Barcelona, 1993).

On tuera tous les affreux, Boris Vian (*Mort als lletjos*, La Magrana, Barcelona, 1994).

Confidence africaine, Roger Martin du Gard (*Confidència africana*, La Magrana, Barcelona, 1995).

Les enfants du Capitaine Grant, Verne (*Els fills del capità Grant*, La Magrana, Barcelona, 1996).

Lila dit ça, Anònim (*Paraules de Lila*, La Magrana, Barcelona, 1998).

.....

3) Vaig incorporar-me al "Regimiento de Artilleria nº 73", a Calatayud, el 16 de març de 1963. Vaig passar el temps d'instrucció en un campament a la vora de Saragossa, en un indret anomenat Valdespartera (només el nom ja dóna idea de la desolació de l'escenari). D'allí vaig tornar a Calatayud. Al cap de poques setmanes, van destinar-me a la "Jefatura de Artilleria de la 5ª Región Militar", a la ciutat de Saragossa. Hi despatxava tota la correspondència, fins i tot la més confidencial; això vol dir que disposava d'informació privilegiada, i, com que em trobava pràcticament a les ordres directes del general, vaig poder observar des de dintre l'ambient dels oficials superiors. Una part d'aquesta experiència vaig incorporar-la a la descripció de la vida militar de *La galeria de les estàtues*. No puc recordar si vaig servir quinze mesos o divuit. A la cartilla militar no consta la data de tornada a casa.

4) Vaig arribar a Barcelona el 30 de setembre de 1966.

5) Entre agost i setembre de 1967.

6) La data del meu contracte amb "Enciclopèdia Catalana" és 1/10/81, però vaig començar a treballar-hi una mica abans. Vaig quedar-m'hi fins a mitjan 1985. Tenia al meu càrrec el departament d'il·lustració, és a dir la recerca de tota mena de documents gràfics (fotografies, dibuixos, mapes, etc.) per a les obres de la casa i l'organització i manteniment de l'arxiu d'aquest material.

7) No, fora d'alguna col·laboració puntual.

8) *Llorenç*. Trobaràs la referència a 2).

9) Si en tenia, no el recordo. L'original, un quadern de paper quadriculat, es va perdre.

10) "La leyenda del engaño", per bé que em sembla recordar que no era el que jo li havia posat. Degué aparèixer el 1954 o el 1955. La revista era anual i es deia "Samprasarana". L'exemplar que jo conservava va desaparèixer. Va ser el meu primer premi

literari. Van donar-me un llibre de memòries, *Mi infancia y juventud*, de Santiago Ramón y Cajal, el premi Nobel de Medicina de 1906, una obra, d'altra banda, ben poc adient per estimular vocacions literàries.

Per al teu dossier: m'acaben de concedir el Premi de la Crítica "Serra d'Or" 1998 per *Estremida memòria*.

La propera trobada et regalaré les edicions de "Les ales esteses" que et falten. Recorda-m'ho sense por ni vergonya.

Una bona abraçada

Jesús Moncada

2.2. Lettre du 28 septembre 1999⁸⁶⁷

28/9/99

Benvolguda Sandrine,

Acabo de revisar les últimes proves de *Calaveres atònites*. El llibre sortirà a la darrereria d'octubre, un cop s'hagi esvanit el terrabastall de les eleccions autonòmiques. Com et vaig prometre, m'ocupo del teu qüestionari, certament oceànic, al qual donaré una resposta condensada i selectiva. No et tiris cap pedra al fetge per la "tafaneria" de moltes de les preguntes. Si en francès dieu que la indiscreció no rau en les preguntes sinó en les respostes, en català solucionem el tema assegurant que "preguntar no és ofendre". Callar, per tant, tampoc. He obviat, doncs, el temes íntims. No amago cap secret. He tingut sempre amics, amigues i amors, però això forma part de la meva vida privada i la protegeixo sempre sobretot quan implica altra gent. Tret d'això, em tinc per una persona cordial malgrat que, a vegades, passo per esquerp perquè no practico el que en diuen "vida social". D'una banda, sóc molt independent, i de l'altra, si anés a les presentacions de llibres, inauguracions d'exposicions, taules rodones i saraus diversos als quals em conviden; si fes els articles que em demanen sobre els temes més inversemblants, etc., no em quedaria temps ni per escriure ni per guanyar-me la vida. Fora de l'inevitable tràfec que suposa l'aparició d'un nou llibre (ara estic ficat de ple en la sortida de la traducció castellana d'*Estremida memòria*), en general, només vaig als instituts d'ensenyament mitjà i, ara i adés, a la universitat. M'agrada parlar amb els nois i noies perquè penso que el contacte amb l'escriptor pot estimular-los la inclinació per la lectura.

La botiga dels pares era, bàsicament, de queviures, però, com en els comerços d'aquell temps a les poblacions petites, hi despatxàvem altres coses: articles de papereria, d'adrogueria, calçat... Era del pare. La portava amb la mare i també amb l'àvia paterna. El meu germà i jo

⁸⁶⁷ Lettre en réponse à un questionnaire détaillé que nous avons envoyé à l'écrivain en janvier 1999.

ajudàvem a estones. Després va afegir-s'hi la meva germana. Era un punt esplèndid per observar la gent i assabentar-se del que passava a la vila. El pare també tenia, a mitges amb un amic seu, un molí d'oli.

El meu avi patern era minaire i caçador; el matern, un personatge molt independent al qual no vaig arribar a conèixer, es guanyava la vida fent de matalasser i venia articles relacionats amb el seu ofici: vànoves, llençols, roba per a matalassos, etc. També es dedicava a la caça i tenia una mica de terra. Tant l'un com l'altre sabien llegir i escriure. El matern, a més, tenia una certa cultura. Per contra, les dues àvies eren analfabetes.

No vaig tenir cap besavi que obrís una mina. No busquis la lluna per la bassa. La família del Dalmau és una creació literària de dalt a baix, i malgrat la casa, el molí d'oli i certs detalls autobiogràfics, no té res a veure amb la meva.

A casa, hi havia sempre gossos i gats. Quan l'avi va plegar de la mina, va arrendar una horta amb un petit mas a la vora dreta de l'Ebre i va dedicar-se a fer de pagès, també vam tenir somera. Els estimàvem molt, formaven part de la nostra vida. Quant al tema de les embarcacions, vaig tenir una piragua. Navegar i nedar són els únics esports que he practicat. Com a espectador, m'agrada veure els partits de futbol del Barcelona per televisió..

Sota el franquisme, l'estudi de la religió era obligatori. Vaig desempallegar-me'n molt aviat. No crec en Deu.

Només pertanyo, per raons òbvies de solidaritat, a l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, però em limito a pagar la quota anual.

Vaig ser soci de l'Ateneu una temporada curta, fa molts anys. No hi vaig mai.

Contar històries, oralment o per escrit, i dibuixar i pintar, són activitats innates en mi. No les vaig haver de descobrir. Les tècniques

pictòriques —bàsicament l'oli—, les vaig aprendre pel meu compte, a Mequinensa. D'altra banda, les classes de dibuix del batxillerat eren avorridíssimes. Fins molts anys més tard, quan ja vivia a Barcelona, no vaig poder anar a estudiar la tècnica de l'aiguafort a l'Escola d'Arts del Llibre. Quant a les meves preferències, són simètriques en totes dues matèries: m'interessa tant la pintura d'un vas grec o l'*Odissea* d'Homer, com un quadre de Picasso o de Francis Bacon o una novel·la acabada de publicar.

Les meves passions són també les meves distraccions. Pots afegir-hi el cinema i la música.

No col·lecciono res. ¿On ho posaria, si tinc la casa rebotida de llibres, sense comptar els quadres que, amb un excés d'indulgència, no he llençat a la foguera?

Conec bé Catalunya i Aragó. He viatjat poc a l'estranger, l'economia d'un escriptor (sobretot català) amb prou feines dóna per agafar el metro. Tanmateix, he estat diverses vegades a França (París) i a Itàlia, i també he tret el nas a Berlín i Munic.

M'agrada menjar bé. A la meva família materna, hi ha una llarga tradició de bones cuineres. La meva cuina preferida és la nostra, vull dir la mediterrània, que ara, ves per on, sembla tan de moda...

Vaig estudiar francès durant tot el batxillerat; de fet, era l'única llengua estrangera que s'estudiava aleshores, l'anglès no l'agafava ningú. Vaig aprendre italià gairebé sense adonar-me'n mentre treballava a Montaner y Simón en l'adaptació al castellà d'una enciclopèdia juvenil de Mondadori. Vaig fer un parell de cursos d'anglès perquè m'interessava molt com a vehicle d'informació. Després, vaig dedicar-me a llegir pel meu compte. Llegeixo i tradueixo aquestes tres llengües. Com que no tinc ocasió de parlar-les, quan he de fer-ho, em costa, és clar, sobretot l'anglès.

Vaig acabar Magisteri l'any 1959 (no em deixaven exercir perquè no tenia encara divuit anys). Vaig presentar-me a les oposicions mentre feia de mestre a Mequinensa. Suposo que va ser l'any 1962. Van donar-me una plaça provisional a Saragossa. Vaig treballar-hi fins al març del 1963, que vaig començar el servei militar. Quan van llicenciar-me, com que no em seduïa gens ni mica la idea d'enterrar-me viu en un poblet a la quinta forca on van donar-me la plaça definitiva, vaig renunciar-hi i vaig tornar a Mequinensa. Vaig dedicar-me a l'ensenyament secundari fins que vaig venir a Barcelona.

La meua etapa de pintor comercial amb Santiago Estruga no va durar ni un any. D'altra banda, allò només va ser un recurs alimentari i vaig deixar-ho córrer quan vaig entrar a Montaner i Simón.

Les relacions amb els amics de Calders i de Soler Vidal eren molt cordials i sempre interessants, especialment pel que aportaven sobre l'exili dels republicans catalans a Mèxic.

No recordo l'any que vaig començar a fer només mitja jornada a l'editorial.

Vaig fer tres o quatre exposicions individuals de pintura i vaig participar en moltes de col·lectives. Fa molts anys que vaig deixar-ho. Ara només dibuixo les dedicatòries dels meus llibres.

Les *Històries de la mà esquerra* constitueixen un bloc únic. Vaig separar-ne quatre per presentar-les al premi Joan Santamaria, i, més tard, les que van guanyar el Jacme March. En tots dos casos, les bases exigien que es publicuessin amb la menció del premi. Les primeres edicions, vaig mantenir, doncs, els títols provisionals amb els quals les havia presentat. Després, alliberat ja del compromís, vaig eliminar la divisió.

La galeria de les estàtues no va obtenir cap premi.

¿Vols dir que el títol d'*Estremida memòria* no resulta evident un cop llegida la novel·la?

L'escriptor no és la persona més indicada per destriar influències a la seva obra. La de Pere Calders es limita, al meu entendre, a algun dels contes del meu primer llibre, i penso concretament en "Història de dies senars". Els nostres mons són massa diferents. D'ell vaig aprendre tanmateix, i ho he dit moltes vegades, el rigor a l'hora d'escriure. Pel que fa a Valle-Inclán, admiro sobretot el seu domini de l'idioma. No crec, per contra, que les meves novel·les tinguin res a veure amb els seus *esperpentos*. Quant a Camus i Sartre, si bé els trobo pensadors importants, com a novel·listes no m'interessen.

Una de les meves novel·les policíiques preferides encara és *Le port des brumes*, de Simenon. M'ho vaig passar molt bé traduint Leo Malet al català. Les novel·les d'Agatha Christie no m'agraden; en canvi, vaig trobar interessantíssims i molt divertits els seus llibres autobiogràfics. No suportó Patricia Higsmitth, però m'encanten la majoria de les escriptores actuals, com ara P.D. James. També xalo amb Fruttero i Lucentini (*La donna della domenica* i *A che punto è la notte?*). El meu espia preferit és, per descomptat, Smiley.

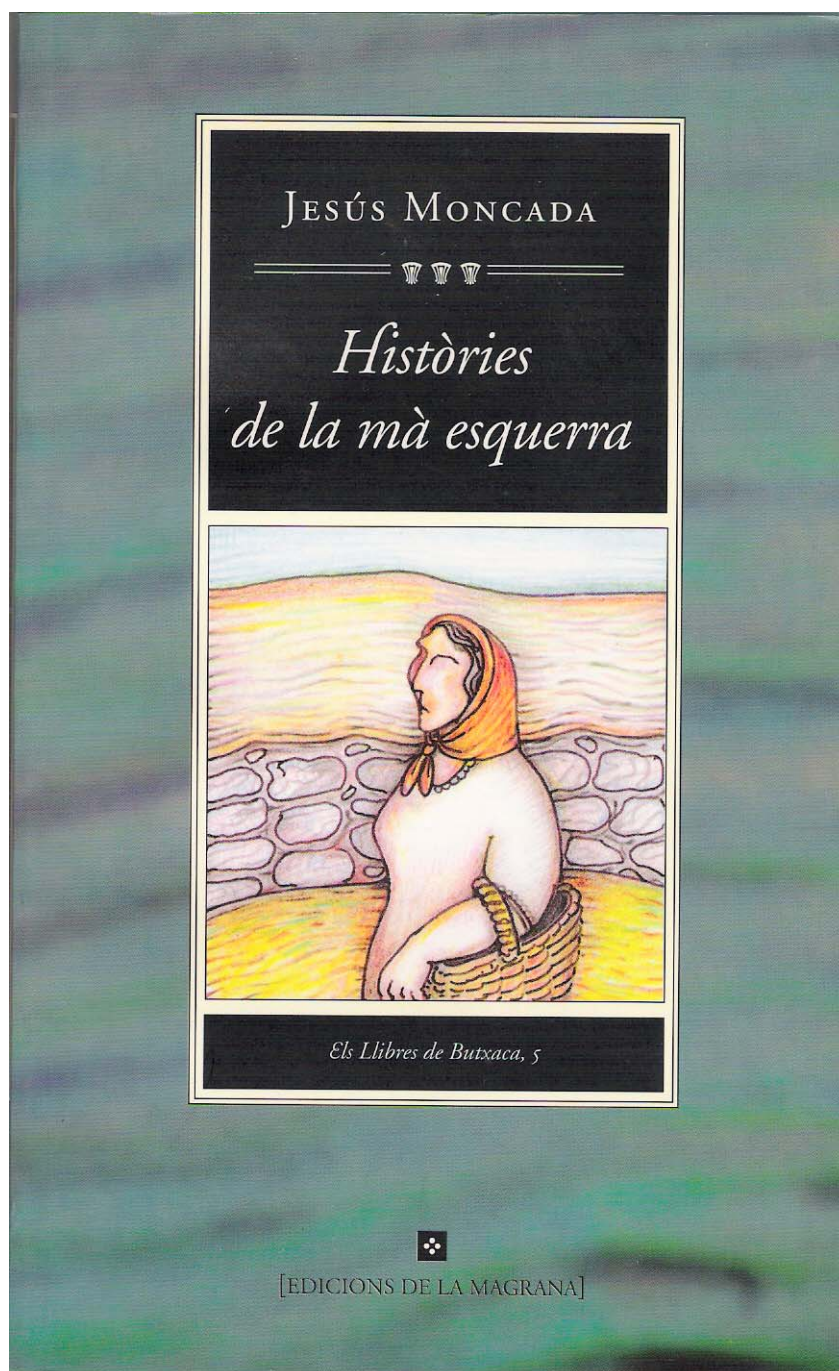
Jo no vaig triar el català, el català va triar-me a mi. És la meua llengua. No escric en funció del nombre de lectors.

Algú, no sé qui, ha dit que una novel·la és un 1% d'inspiració i un 99% de transpiració. És també el meu cas. Pel que fa a la memòria, no em veig capaç de millorar la definició que en donen els diccionaris.

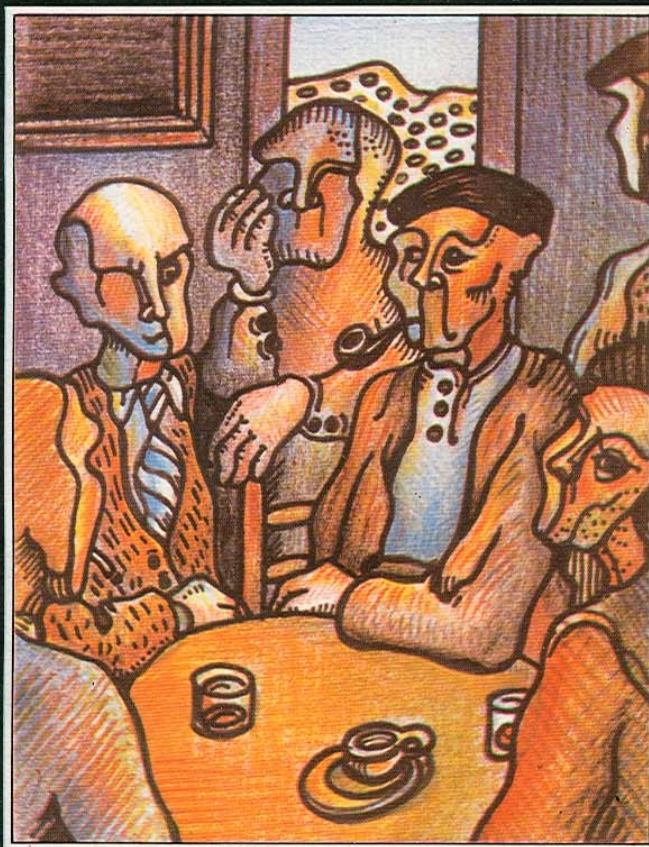
Una abraçada i records a la petita Marina



ANNEXE 3 : Couvertures de ses deux premiers livres dessinées par l'écrivain



Jesús Moncada
**EL CAFÈ DE
LA GRANOTA**



LES ALES ESTESES

EDICIONS DE LA MAGRANA

ANNEXE 4 : Dédicaces de livres dessinées par Jesús Moncada
4.1. Planche de dessins préparatoires à la dédicace du roman *Estremida memòria*⁸⁶⁸



⁸⁶⁸ Document inédit appartenant aux archives de l'écrivain.

4.2. Dedicaces diverses

Dedicace à l'intéressée du recueil intitulé *Contes* :



Dedicace à l'intéressée du recueil *Calaveres atònites* :

JESÚS MONCADA
CALAVERES ATÒNITES
Les ales esteses, 87



A SANDRINE,
AMB UN ESBOÏ DE
LA "CATEKÒRIA".

UNA ABOGADA

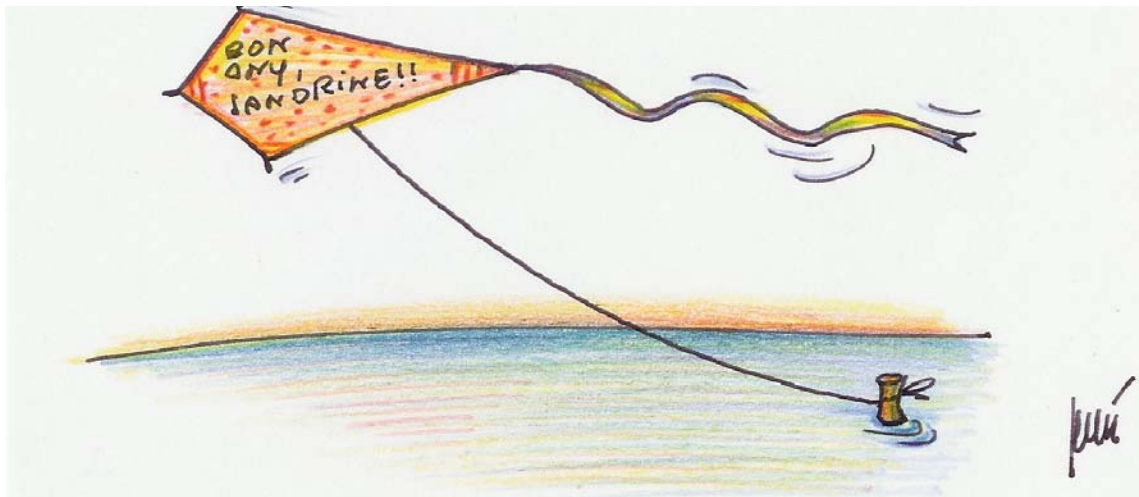
JM
22/10/99

Dedicace à Mercè Biosca du roman *La galeria de les estàtues* :



ANNEXE 5 : Cartes de vœux dessinées par Jesús Moncada adressées à l'intéressée





ANNEXE 6 : Tableaux⁸⁶⁹ réalisés par Jesús Moncada

⁸⁶⁹ Nous reproduisons trois huiles peintes sur toile ayant été présentées au public lors de diverses expositions et auxquelles Jesús Moncada n'a pas donné de titre conformément à son habitude.

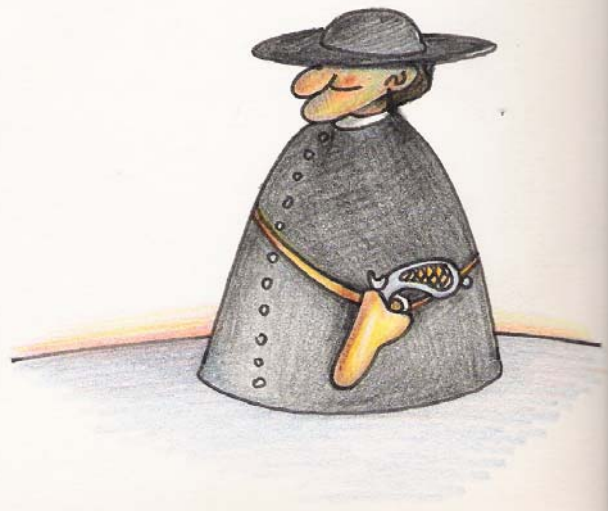


ANNEXE 7 : Caricatures dessinées par Jesús Moncada
7.1. Planches de caricatures du clergé et de l'armée⁸⁷⁰



⁸⁷⁰ Documents inédits appartenant aux archives de Jesús Moncada.







7.2. Exemples de caricatures dessinées en dédicace de *La galeria de les estàtues* et de *Calaveres atònites*⁸⁷¹ :



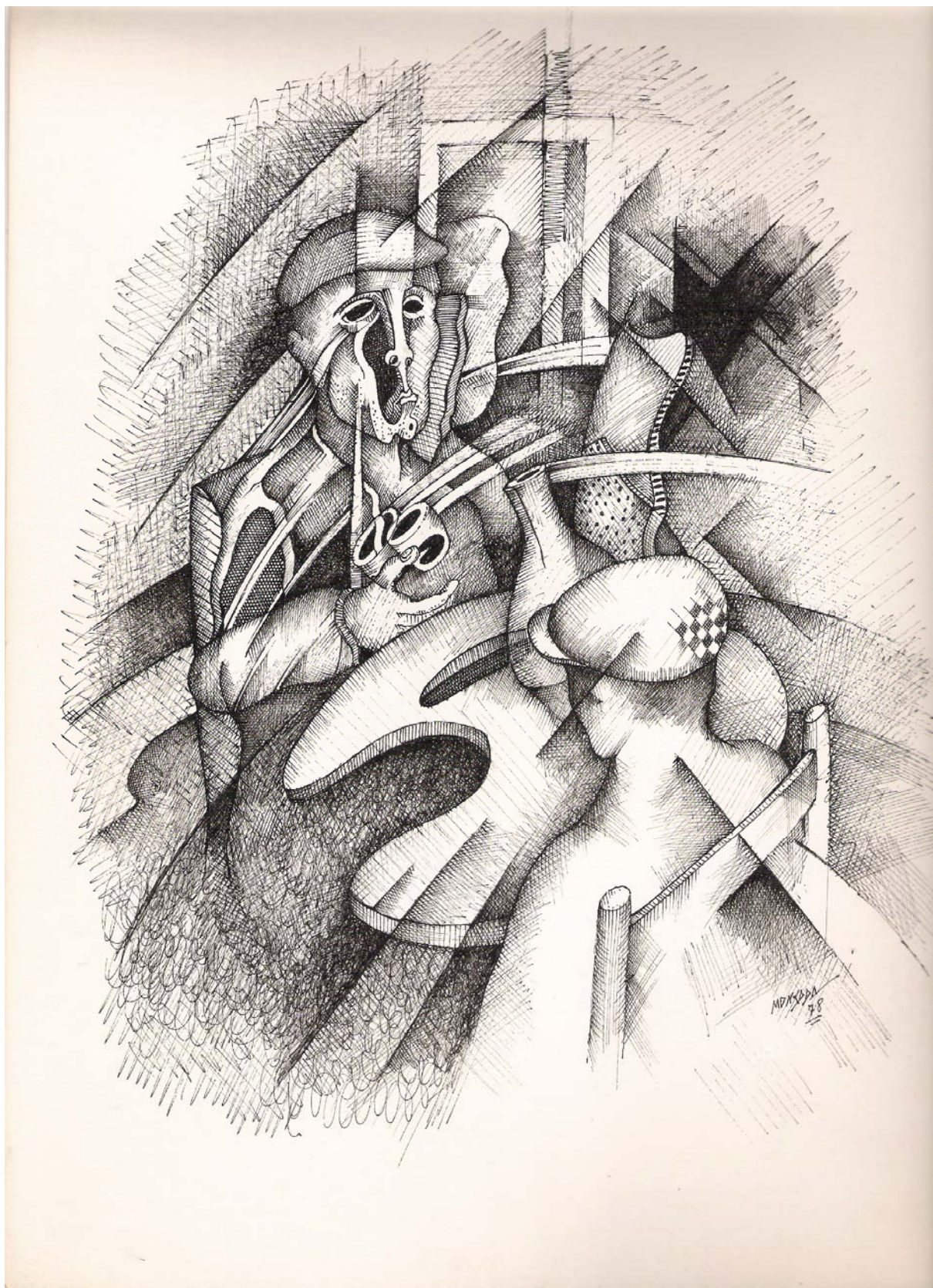
⁸⁷¹ Nous reproduisons ici des documents appartenant à Mercè Biosca.



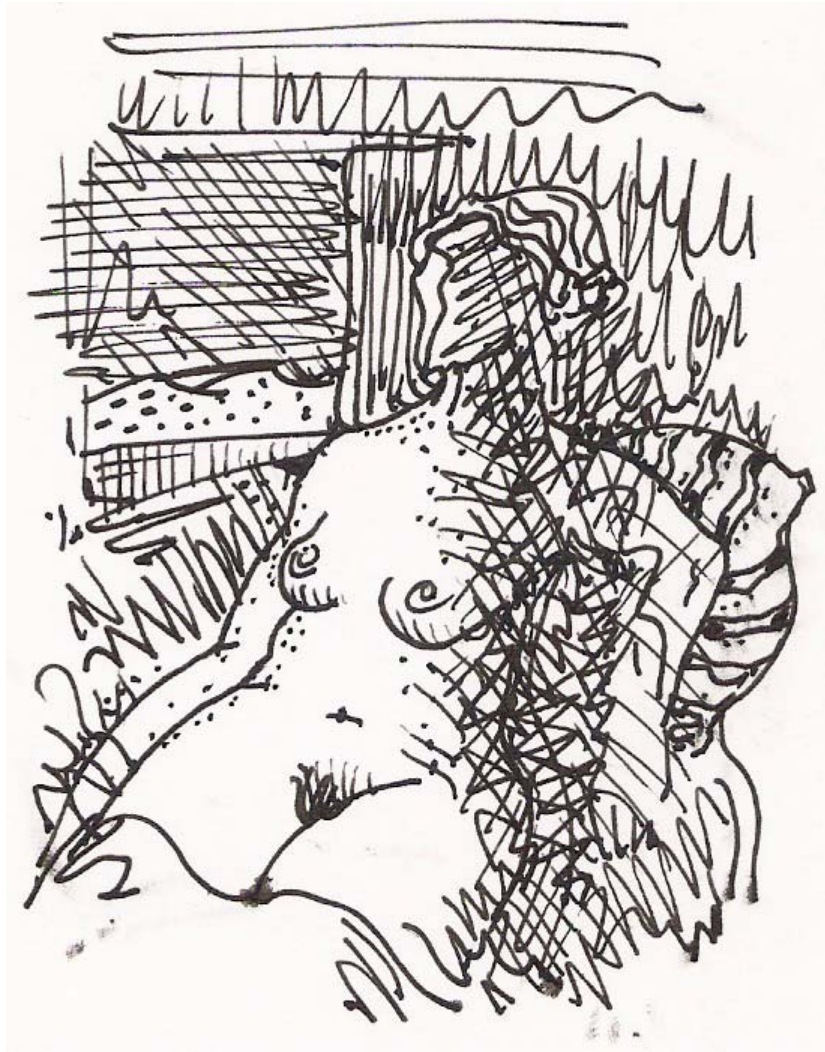
7.3. Caricature d'un évêque réalisée à la plume⁸⁷²



⁸⁷² Ce dessin fut exposé pour la première fois lors de l'hommage rendu à l'écrivain par la ville de Mequinensa en septembre 2005.

ANNEXE 8 : Dessins à la plume⁸⁷³

⁸⁷³ Documents inédits appartenant aux archives de Jesús Moncada.



9.2. Première page du second brouillon du conte « Debat d'urgència »

DEBAT D'URGÈNCIA
(Crònica amb imatges)

Em arribat a la tres pedres

-Nois, tinc males notícies, ~~notícies terribles~~ Cal que us digui que la nostra situació no pot ésser més crítica, digué la imatge de sant Llibori, situada a la banda esquerra de l'altar major, al costat de la porta de la sagristia. Aquelles paraules inquietants van ressonar a les naus de l'església buida, il·luminada ~~només~~ ^{per} ~~les~~ ^{la} ciris de flama tremolosa ~~que~~ ^{que} cremaven als peus de ~~la~~ ~~capella~~. Sants i santes, ~~angelets~~ ^{angelets} i beats, absorts habitualment en els seus somnis de fusta i de guix, van sortir ~~del~~ ^{del} seu èxtasi; aquell món tenebrós, amb pudors de cera, bafs d'humitat, ~~va~~ ^{i per què d'incens} ésser sotragat per l'anunci esbarronador del sant Llibori; ~~les~~ exclamacions de sorpresa, ~~les~~ preguntes ~~angoixades~~ ^{angoixades}, saltaren de capella en capella, entre ~~un~~ ^{un} enfarreg de imatges, ~~retalles~~ ^{retalles ennegrits} motilines daurades, columnetes salomòniques, canelobres de llautó i gerros amb flors pansides. Fins i tot en el tríptic andònim ~~del~~ ^{del} costat de la trona, la casta nuesa del pit d'una màrtir a punt d'ésser devorada pels lleons, va ~~agitar-se~~ ^{agitar-se amb} un batec incipient i torbador que va obligar a la imatge de sant Hilari a desviar la mirada cap als vitralls de l'absis. ~~on uns quants angelets~~ ^{on uns quants angelets} ~~toaven~~ ^{toaven}?

vitralls?

miradriu? o Augustin

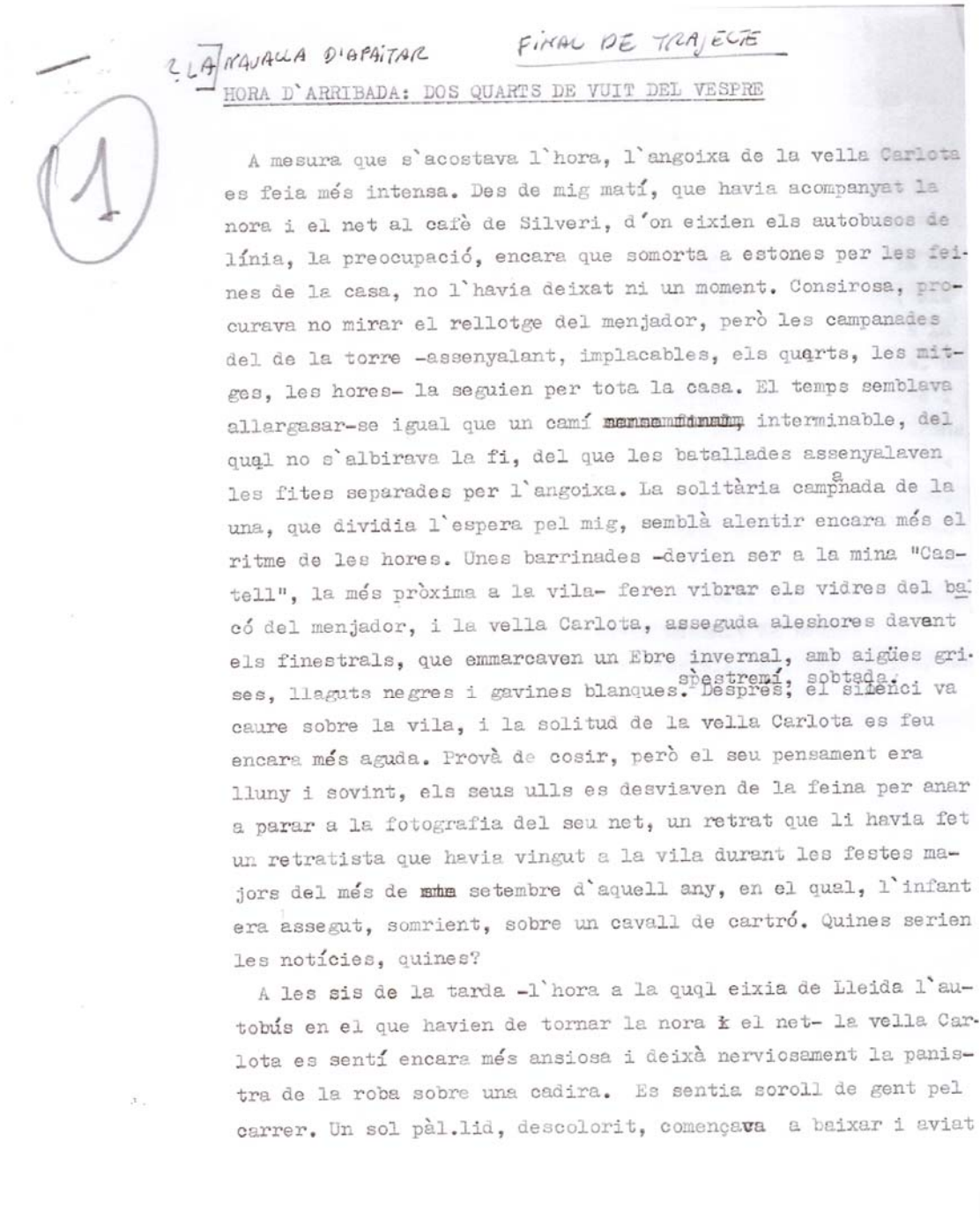
una mica a repèl

Només la imatge de sant Cassià, una talla de fusta embotida en un nínxol, va ~~seguir~~ ^{seguir} impassible, amb la mirada perduda, enmig de l'esverament general.

inofensius i redants

-Cassià! -va cridar el sant Llibori.
L'altre va continuar amb el seu posat embadalit.
-Cassià!!!
-Què passa? -va preguntar a la fi. *amb una veuota desafinada.*
-Que dic que la situació no pot ésser més crítica!
-Que em volen oferir una missa?
-No, home! Que dic...
-Deixa-ho córrer, Llibori; no te'n sortiràs -va intervenir la imatge de sant Pasqual, en veure que l'altre s'impacientava. ~~tot ho enten malament.~~
~~No s'entere de res,~~
Tot ho enten malament. Es veu que la quera que tenia al clatell ~~li ha~~ ^{passat} a l'orella) ~~li ha~~ ^{ara} ~~està rotejant la capçalera~~ ^{està rotejant la capçalera} d'aquí quatre dies s'irà

9.3. Première page du premier brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »⁸⁷⁵



⁸⁷⁵ Les brouillons de ce conte de CDG montrent que Moncada lui a donné plusieurs titres avant de faire son choix définitif.

9.5. Première page du troisième brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »

MALLES DE TENEBRA

3

L'autobús de línia, aquell autobús que hauria valgut més que mai no hagués arribat a la vila -segons que es va lamentar, durant el procés, una testimoni a la que fou necessari revifar amb aigua del Carme, ja que li vingueren basques i es demaià d'horror en recordar els esdeveniments- lliscava per la cinta negrosa de la carretera, enmig de camps on els arbres fruiters, amb les branques nues del temps d'hivern, s'arregleraven en formacions impecables. Un ventíjol juganer esfilagarsava els fums de fogueres llunyanes. El sol, esmorteït per bromalles balvoses, descendia cap a l'horitzó i tintava amb sangs aigualides els perfils imprecisos dels turons moradencs que encerclaven la plana.

La Gabriela Cabanelles, però, no veia res. Arrupida en un seient de la part del darrere, agafant el seu fill, el petit Carles, el qual dormia en el seient del costat, mirava sense veure. El paisatge que fugia entre llums incertes, l'interior de l'autobús, on les formes es feien cada cop més borroses, se li pansien a les ninetes immòbils en els ulls esbatanats, sense arribar al seu cervell; els sorolls -el motor, els retalls de conversa- no penetraven tampoc el seu aïllament. Només el bategar del cor del seu fill, que la Gabriela sentia en el palmell de la mà amb la qual mantenia el xiquet contra el seu flanc, li percutia el cervell amb una cadència regular. I aquell batec, que, per una banda l'assossegava, per l'altra ationava la fúria que se la menjava de viu en viu, l'odi que creixia sense pausa, inexorable.

x x x x x

-Solta-la!

La veu del Marcel·lí Monegre, el patró, ressonà per la vall. Narcís Costera, el peó que guiava el matxo que sirgava el lla-

9.6. Première page du quatrième brouillon du conte « Gardeu-vos de somiar genives esdentegades »

(H)

Ullunda i prima,
Publicada en un
diari
gris

~~MAISON DE LES GENIVES ESDENTEGADES~~
~~ESDENTEGADES~~
~~GUARDEU-VOS DE SOMIAR GEMIVES~~
~~SOMIEM, SI US PLAU, QUE US CAUEN ELS QUEIXAES~~

L'auto^{cor} de línia, aquell auto^{cor} que hauria ^{sigut millor} ~~estat~~ que mai no hagués arribat a la vila -segons ~~el plany~~ una testimoni a la que ^{cal que} ~~era necessari~~ revifar amb aigua del Carme, ja que li vingueren basques i es desmaià d'horror durant el procés, en recordar els esdeveniments. ~~Es buscava~~ ^{per la cinta negra de la carretera, enmig de bancals (Caranquejara)} ~~on els arbres fruiters, amb les branques ^{després de les} del temps d'hivern, s'arregleraven en formacions impecables. El sol, esmorteït per bromalles blavoses, descendia cap a l'horitzó i tintava amb sangs aigualides els ~~perfils imprecisos de~~ turons ~~descoberts~~ que encerclaven la plana.~~

La Gabriela Cábanelles, però, no veia res. ^{l'arrupia} ~~veia res~~ en un seient de la part del darrere, agafant el seu fill, el petit Carles ^{adormit com una soca} ~~que dormia~~ en el seient del costat; ~~mirava sense veure~~. El paisatge que fugia entre llums incertes, l'interior de l'auto^{cor}, on les formes es feien cada cop més borroses, se li pansien a les ninetes, ^{verdets} immobils en els ulls esbatanats, sense arribar-li al cervell; el scroll del motor, els retalls de conversa -^{cràqui,} "aquests americans acabaran per llençar ^{los) (a las castells, als de)} una bomba atòmica a Corea" explicava, el cobrador, a crits, a un passatger amb boina- no penetraven tampoc el seu aïllament. Només el bategar del cor del seu fill, que la Gabriela sentia en el palmell de la mà amb la qual mantenia el xiquet contra el seu flanc, li percutia el cervell amb una cadència regular. ^{Pero} ~~E~~ aquell batec ^{tranquil·litador} ~~era~~ ^{la corria} ~~la inquietud que~~ ^{que} ~~de viiu en viu i creixia sense pausa, inexorable.~~

més que tranquil·litador!

x x x x x x x

que ballia d'horror
tranquil·litador

-Solta-la! — ^{crida} ~~solta el patró~~, el Marcel·lí Monegre.
~~La veu del Marcel·lí Monegre, el patró, ressonà per la vall.~~

ANNEXE 10 : Photographie de la maison natale de l'auteur⁸⁷⁶



⁸⁷⁶ Photographie appartenant aux archives de l'écrivain.

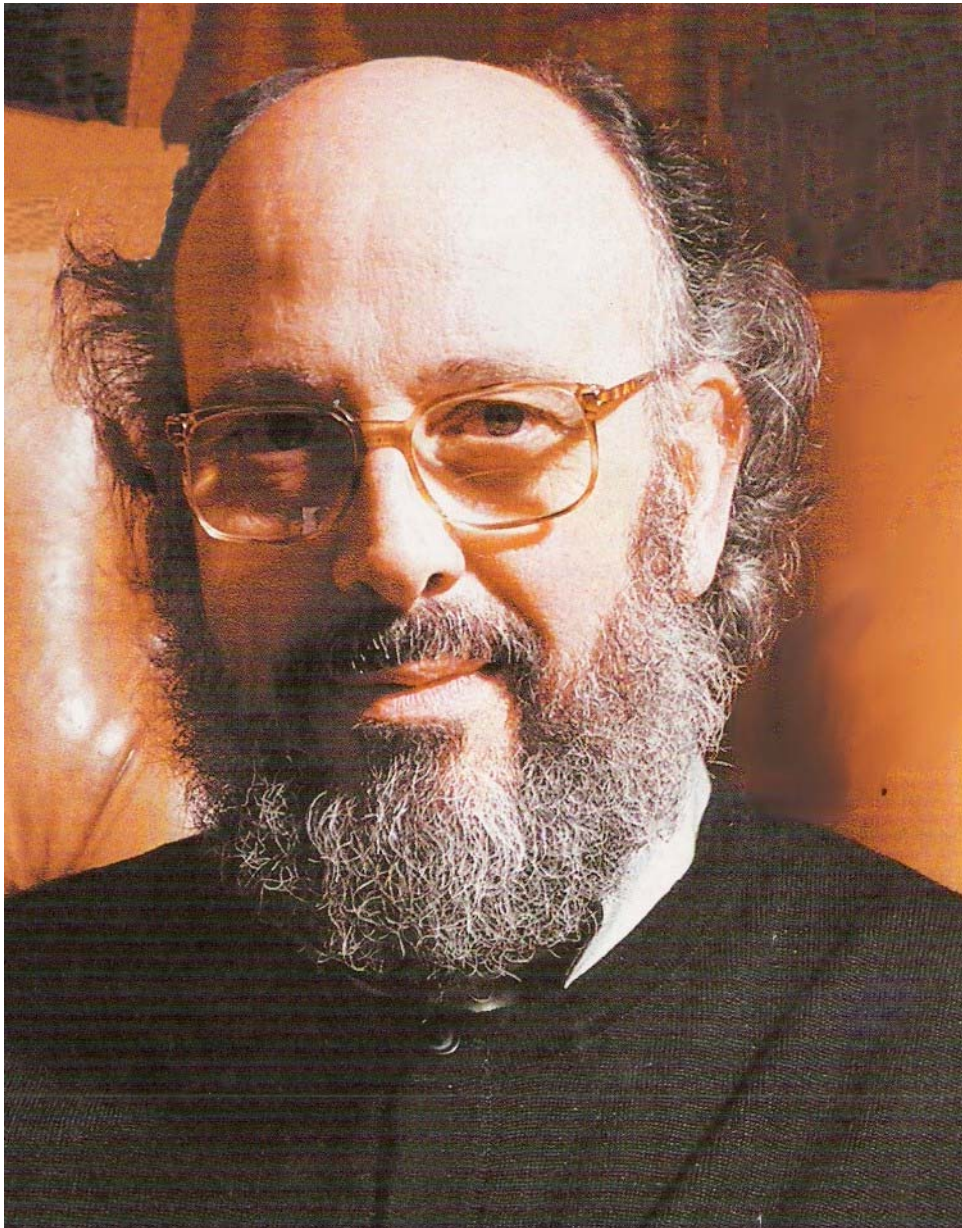
ANNEXE 11 : Photographies de l'atelier de peinture de Jesús Moncada situé dans le grenier de sa maison natale⁸⁷⁷



⁸⁷⁷ Photographies appartenant aux archives de l'écrivain.

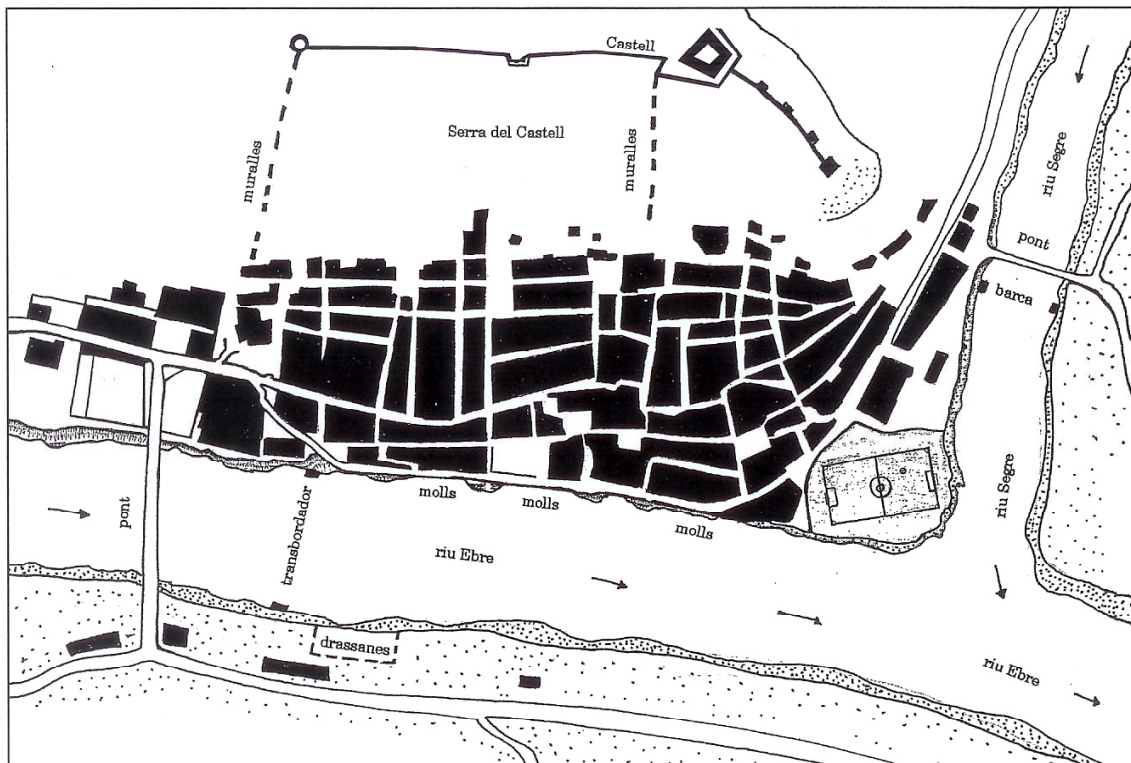
ANNEXE 12 : Photographies de Jesús Moncada⁸⁷⁸

⁸⁷⁸ Photographies appartenant aux archives de l'écrivain.



ANNEXE 13 : Plans de Mequinensa :

13.1. Plan de l'ancienne Mequinensa⁸⁷⁹ anoté par l'écrivain et transmis à l'intéressée



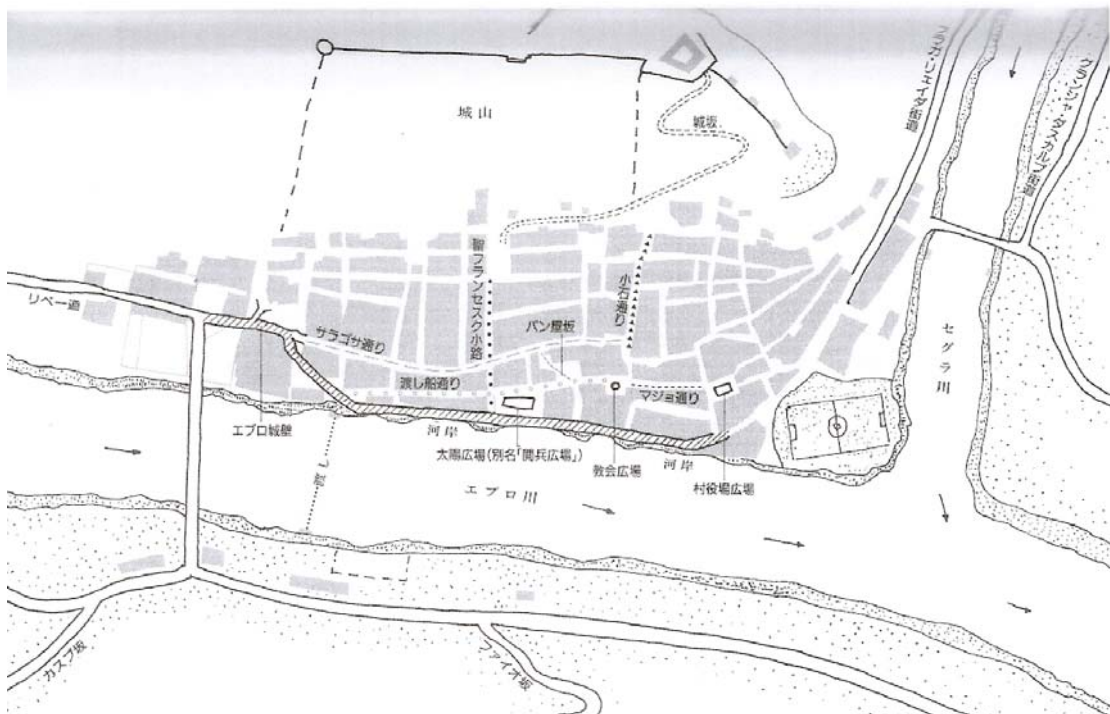
croquis de l'antiga Mequinensa

⁸⁷⁹ Il s'agit du plan de la ville réelle à partir duquel l'écrivain a élaboré la configuration de la Mequinensa fictive.

13.2. Plan de l'ancienne Mequinensa figurant dans la traduction japonaise de *Camí de sirga*⁸⁸⁰

主な登場人物

- ジャウマ・ダ・トラス — 豚飰、甘草エキス工場などを所有する、村の名家トラス・イ・カマス家の当主。
 カルロタ・ダ・トラス — ジャウマ・ダ・トラスの娘。
 イボリット・ダ・モラ — やはり村の名家であるモラ家の息子。カルロタ・ダ・トラスの夫となる。
 フランセスク・ルマゲラ — 弁護士。カルロタの愛人。
 カミラ — トラス・イ・カマス家の女中頭。
 カルメラ — カミラの後任の女中頭。
 グラエイイス — トラス・イ・カマス家の執事。
 アルキメデス・キンタナ — トラス・イ・カマス家の荷船の伝説的名船長。
 ルベルイバルス「ネルソン」 — アルキメデス・キンタナの薫陶を受けた、サリエラス家の荷船の船長。
 ウスラット・ダル・ロム — 村の薬局店主ウスラット・ダル・カフェの息子。薬剤師。
 アスタニスラウ・クルベラ — カフェ「河岸」の主人。村の出来事の観察者、記録者。
 アレシユ・ダ・サガラ — 没落地主サガラ家の息子。画家。
 マレナ・ダ・サガラ — アレシユの叔母。
 サリエラス未亡人 — 豚飰などを所有する村の名家サリエラス家の未亡人。密輸などにも手を染める。



⁸⁸⁰ Document tiré de *Funahikimichi [Camí de sirga]*. Tokyo : Gendaikakushitsu Publishers, 1999. Traduction de Yoshiko Tazawa et Ko Tazawa.

ANNEXE 14 : Extraits de la documentation historique dont l'écrivain s'est servi pour le roman *Estremida memòria*⁸⁸¹

14.1. Première page du manuscrit d'Agustín Montolí, greffier au tribunal de Caspe, relatant les événements de Vallcomuna.

*Causa de Val Comuna
causina de Merquimura*

*Serian las cinco y media de la mañana
del día 25 de Agosto de 1874, Juan Lloro
y Garúa, dependiente de Don Federico Cas-
tellano, agente recaudador de contribuciones
del Banco de España en este Partido, y que
de algun tiempo atrás se hallaba recaudan-
do en Merquimura, partió de esta Villa con
el dinero que había recaudado, consistente en
13,754 pesetas, en oro, plata y calderilla, co-
locado en dos machos, que guiaba como va-
yagero Manuel Sanjuán y Garúa, natu-
ral de Merquimura, joven de 25 a 26 años
de edad yendo montado en una de di-
chas caballerías el exprésado Lloro, y*

⁸⁸¹ Documents appartenant aux archives de Jesús Moncada.

14.2. Dernière page du manuscrit d'Agustín Montolí, greffier au tribunal de Caspe

43
 En el día del Corral, tomados
 camino de Alagüenza, parando
 se por el mismo sitio donde
~~ocurrió~~ el hecho, en cuyo punto
 concurron, entrando en Alagüenza
 a las tres y media de la tar-
 de; al día siguiente en punto de
 media la sentencia por el Fiscal
 fueron puestos en Capilla; y a
 las 8 y $\frac{1}{4}$ de la mañana del día en
 primeron la pena de muerte en la
 alameda junto al sepulcro, a Mateo
 Sanjuan, a Mateo Cruzera y Victoriano
 Alcázar, donde este último desprecia-
 tes a los soldados que dispararon
 contra él.

Agustín Montolí

14.3. Transcription mécanographiée de la première page du manuscrit d'Agustín Montolí réalisée par Jesús Moncada

CAUSA DE VALLCOMUNA

Serían las cinco y media de la mañana del día 25 de Agosto de 1877, Juan Lloro y García, dependiente de don Teodoro Castellano, agente recaudador de contribuciones del Banco de España en este Partido, y que de algún tiempo atrás se hallaba recaudando en Mequinenza, partió de esta Villa con el dinero que había recaudado, consistente en 13.754 pesetas, en oro, plata y calderilla, colocado en dos machos, que guiaba como bagagero Manuel Sanjuan y García, natural de Mequinenza, joven de 25 a 26 años de edad, yendo montado en una de las caballerías el expresado Lloro, y acompañados éste y aquel de Pedro Bandrés Palacín y Juan Lorente Domingo, Guardias Civiles del puesto de Maella, que iban custodiando los caudales. Así atravesaron la Barca inmediata a Mequinenza y anduvieron por espacio de cuatro horas y media en dirección a Caspe, sin advertir novedad alguna ni presentían ninguna sorpresa, tanto más cuanto

en Silaga
 De
 nombre
 Salva
 Felas
 Corcoll
 Luata (fruit vermelle - qu'on
 est à l'écouter - me se - que
 me se la perdón iell
 (esther)
 - Estambri (les jours s
 qu'il a un - je s'arrête
 Corcoll)
 - Corbi (village de)
 - Boja (chambre de
 romme)

14.4. Extraits du *Diario de Zaragoza* de 1877



3

27 de noviembre de 1.877. Número 331. pag. 2

Sr: Director del diario de Zaragoza.-

Muy Sr:mio: Ayer a las ocho y media de la mañana fueron pasados por las armas, Mateo Sanjuan Blanch, Victoriano Teixido y Alejo Prunera y Miguel, sentenciados a dicha pena por el Consejo de Guerra celebrado en Caspe, por hallarse convictos y confesos de los delitos, de robo en cuadrilla, en despojado con agreslon a la Guardia Civil y homicidios perpetrados con alevosia; COMO saben nuestros lecvtores en las personas del recaudador de

aquella poblacion, un bagajero y un Guardia Civil con lesiones graves a otro, que ha quedado inutil.

~~14~~

28 de noviembre NUMERO 332, pag. 1ª

Caspe 26 de noviembre de 1.877

Muy Sr.Mio:Ultimas noticias de los tristementes celebnes reos del crimen cometido en el camino de Mequinenza, que servirán para que los lectores de su periódico no ignoren ni al detalle sus siniestro fin.-

La columna que conducia a los criminales y que compuesta de una Compañia del Ejercito y media secciónde caballeria, llegó a Mequinenza el 24 por la tarde, fUe recibida, por multitud de personas con muestras de desagrado, contra los infelices senttenciados, los que, ignorando comple-

H 0274811

UC14023

ANNEXE 15 : Relevé et classification des noms de *llaiüts* apparaissant dans l'ensemble de l'œuvre de Jesús Moncada⁸⁸²

1. Noms de Saints

- *Sant Mateu*.

Conte: "Un enigma i set tricornis" dans *El Café de la Granota*, p.53.

- *Santa Bàrbara*.

Conte: "Guardeu-vos de somiar genives esdentegades" dans *El Café de la Granota*, p.85.

- *Sant Lluís*.

Roman: *Camí de sirga*, p.45.

2. Noms de personnages catholiques

- *Verge del Carme*.

Roman: *Camí de sirga*, p.228.

Motif: «[...] esvanida l'etapa fugissera com a Carles Marx, el vell Neptú es deia Verge del Carme, nom força més ajustat que no pas els anteriors als vents que bufaven al riu arran de la victòria franquista i que trobaren l'expressió més aconplida en el nou vaixell del Bisbe, al qual el patró, que filà oportunament a la zona feixista a la primeria de la guerra, batejà amb el nom pontifical de Pius XII.» (*Camí de sirga*, p.228).

- *Pius XII*.

Roman: *Camí de sirga*, p.228.

Motif: op. cit. (*Camí de sirga*, p.228).

3. Noms de personnages mythologiques

- *Polifem*.

Roman: *Camí de sirga*, p.76.

Origine: «A proa, un mascaró espaordidor, tallat en fusta per un escultor de Lleida, representava el gegant mitològic el nom del qual duia el vaixell; el seu únic ull, plantat al front, semblava escodrinyar amb malfiança la gernació dels molls.» (*Camí de sirga*, p.76).

- *Neptú*.

Roman: *Camí de sirga*, p.134.

Motif: «Què es feia, del Neptú -la vídua tenia feblesa pels noms mitològics a l'hora de batejar naus- quan desapareixia amb la tripulació? ¿Era veritat que la peonada de dimonis del Nelson baixava fins al delta, eludia la vigilància de la Marina, eixia a mar i es dedicava al contraban?» (*Camí de sirga*, p.134).

- *Júpiter*.

Roman: *Camí de sirga*, p.225.

- *Mart*.

⁸⁸² Tiré de : RIBES, Sandrine. "Noms de bateaux dans l'œuvre de Jesús Moncada", *Iris*, Montpellier : Publications de l'Université Paul Valéry, 1997, pp.239-253.

Roman: *Camí de sirga*, p.225.

4. Noms de personnages historiques

- *Lenin*.

Roman: *Camí de sirga*, p.225.

Motif: «A conseqüència dels canvis comportats per la guerra i la col·lectivització de les mines, Júpiter va transformar-se en Lenin, Mart en Llibertat i sobre les lletres del Neptú cobertes amb una mà insuficient de blanc, un calafat entusiasta però maldestre pintà amb vermell el nom de Carles Marx.» (*Camí de sirga*, p.225).

- *Carles Marx*.

Roman: *Camí de sirga*, p.225.

Motif: op. cit. (*Camí de sirga*, p.225).

5. Autres

5.1. Nom de personne

- *Carlota*.

Roman: *Camí de sirga*, p.29.

5.2. Adjectifs qualificatifs substantivés

- *Ràpid*.

Roman: *Camí de sirga*, p.26.

- *Temerari*.

Conte: "Amor fatal en *decúbit supi*" dans *El Café de la Granota*, p.80.

Motif: «[...] el vell corb, pintat de memòria per un artista local, amb el llaüt Temerari al fons, semblava absent en un record de navegacions audaces, eixides a mar a fer contraban, robatoris impunes i fets sangonosos, amb els que havia posat els fonaments de la prosperitat futura dels Fenolleda [...]» (*El Café de la Granota*, p.80)

5.3. Noms communs

- *Llampec*.

Conte: "Un barril de sabó moll" dans *El Café de la Granota*, p.5.

Motif: «El Pere Camps(2) era una persona violenta, aspra, que transpuava mala fel. » (*El Café de la Granota*, p.6)

- *Soledat*.

Conte: "Futbol de ribera" dans *El Café de la Granota*, p.33.

- *Llibertat*.

Roman: *Camí de sirga*, p.225.

Motif: «A conseqüència dels canvis comportats per la guerra i la col·lectivització de les mines, Júpiter va transformar-se en Lenin, Mart en Llibertat [...]» (*Camí de sirga*, p.225).

INDEX

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- Acín,418
 Alas Clarín,63, 155
 Albanell,64
 Alcover,193, 297
 Alfons XII,125
 Alleman,169, 170
 Apollinaire,32
 Arabadjieva-Baquey,126, 127
 Arbó,64, 110, 111
 Aristote,392
 Armstrong,370
 Babel,37
 Bakhtine,240, 269, 291, 294, 300, 303
 Balzac,63
 Barbal,64, 99, 101
 Barnils,35
 Baroja,63
 Barthes,412
 Bassani,65, 114
 Bayo,202, 208, 278
 Benet, 390
 Benguerel,48
 Biosca,3, 18, 27, 81, 87, 95, 157, 173,
 174, 175, 176, 195, 196, 200, 203, 299,
 347, 349
 Bladé Desumvila,111
 Boccaccio,62
 Borges,65, 363
 Bouvier,334, 335, 336
 Braque,67
 Broch,99, 102, 103
 Calders,5, 8, 28, 30, 44, 45, 47, 48, 50,
 51, 52, 55, 63, 64, 80, 116, 418
 Camus,21, 66, 77
 Capmany,49
 Carles IV,126, 324
 Carpentier,65, 148
 Carranza,111, 112
 Castanys,32, 37, 94
 Castillo,89, 194
 Castro,69
 Cézanne,67, 200
 Chacón,419
 Champeau,135, 255, 263, 312
 Chaplin,46
 Christie,66, 155, 157, 159, 160, 161,
 164, 166, 167
 Cònsul,10, 110, 177, 211, 270, 310
 Cortada,31
 Crameri,413
 Crébillon,32
 Cucurull,26
 Dällenbach,130
 Doyle,66
 Eco,134
 Eliade,391, 392, 393, 396, 411
 Faulkner,59, 114, 390
 Ferran VII,125, 126, 127, 375, 376, 385
 Flaubert,63, 171, 253
 Fortuny,137
 Franco,237, 242, 245, 250, 251, 256,
 260, 290, 417
 Fruttero i Lucentini,66
 Gallant,145
 García Márquez,59, 65, 390
 Garibaldi,66
 Genette,138, 139, 147, 148, 149, 150,
 151, 154, 156, 160, 162, 166, 209, 215,
 308, 340, 343
 González Porto,30
 Goya,29, 67, 126, 128, 134, 135, 136,
 140, 143
 Gràcia,24, 53, 187
 Gras,170
 Greene,77
 Guardiola,3, 49
 Halbwachs,334
 Hamon,125, 141, 145, 162, 162, 165,
 169, 171, 254, 252, 253
 Higsmit,66
 Hita,62
 Hitler,258

Homère,62, 149, 151, 153, 178
 Iglesias,94
 Ingres,137
 James,66
 Jankélévitch,172
 Jenny,152, 161, 166
 Johanson,91
 Joyce,77
 Kazantzakis,66, 77
 Labordeta,20
 Lampedusa,65
 Levi,63, 77
 López López,391, 412
 Lourdes,229
 Marcet,348
 Marsé,334
 Martí i Bertran,192
 Martin du Gard,32
 Martínez-Gil,102
 Mitterand,269, 279
 Monsó,27
 Montaigne,63
 Monzó,64
 Moret X.,23, 26, 35, 54, 80, 299
 Moret H.,3, 10, 34, 67, 87, 95, 107, 108,
 109, 112, 203, 204, 205, 211, 212, 271,
 272, 273, 274, 275, 298, 330, 418
 Muntaner,62
 Murgades,349, 358, 359, 364
 Mussolini,66, 251, 258
 Nadal,71, 294
 Napoléon,66, 202
 Orwell,77
 Palol,99
 Pàmies,64
 Parcerisas,37
 Parisot,148
 Pelen,337, 415
 Picasso,67, 140, 141, 144
 Piégay-Gros,141, 147, 148, 150, 151,
 153, 156
 Pla,64
 Prat,99
 Pratolini,65
 Proust,66, 126, 127, 154
 Rabelais,62
 Rahola,101, 102
 Rembrandt,67
 Reuter,157, 158, 162, 164
 Ricœur,136, 217, 218, 226, 306, 415,
 416, 419
 Riera,216
 Riffaterre,145, 158
 Rivière,91
 Rodoreda,64, 88, 326
 Rodríguez Fischer,204
 Roig,112
 Romera,111
 Rosales,110
 Rulfo,65
 Sanmartín,108
 Sartre,21, 66
 Shakespeare,63
 Simenon,66
 Soler i Vidal,29, 30
 Sotorra,106
 Soubeyroux,268
 Staline,244
 Stendhal,63, 144, 145
 Stevenson,63
 Tchekhov,63
 Teixidor,101
 Thompson,358
 Todorov,158
 Torrent,37, 52, 99
 Unamuno,217, 227
 Valéry,76, 252, 281
 Valle-Inclán,63, 170
 Vallès,24, 25, 28, 46, 47, 48, 76, 77, 88
 Van Gogh,67
 Vergés,110, 111, 112
 Verne,32, 75
 Vian,32
 Villalonga,63
 Zumthor,338, 353, 371

INDEX DES NOMS DE LIEUX

- Amérique,268, 324
 Amériques,324
 Aragon,15, 22, 54, 58, 89, 94, 95, 107,
 108, 241, 270, 298
 Arenys de Mar,26
 Ateneu,38, 41, 46, 50, 55, 92
 Baix Cinca,34, 109, 110, 203
 Barcelone,3, 5, 8, 23, 24, 25, 26, 28, 31,
 32, 45, 46, 48, 52, 53, 57, 58, 68, 77,
 78, 88, 107, 111, 283, 420
 Benissanet,111
 Berlin,58
 Calatayud,22
 Caspe,93, 199, 233
 Catalogne,15, 24, 28, 58, 68, 88, 93, 98,
 107, 108, 111, 114, 241, 270, 390
 Cuba,42, 221
 Espagne,9, 11, 21, 28, 46, 125, 135,
 181, 193, 208, 220, 222, 224, 225, 226,
 229, 237, 238, 241, 256, 257, 260, 263,
 268, 299, 417
 France,21, 22, 58, 223
 Franja (de Ponent),15, 20, 34, 41, 54,
 59, 74, 77, 78, 107, 108, 110, 111, 113,
 270, 331, 338, 349, 416, 419
 Gavà,48, 88
 Lérida,20, 76, 92
 Lourdes,229
 Mataró,26
 Matarranya,34, 109
 Mexique,28, 30
 Munich,58, 91
 Paris,45, 46, 58, 188, 199, 262, 323
 Riba-Roja,15, 36, 43, 104, 111, 284
 Saragosse,15, 20, 21, 22, 54, 75, 89,
 107, 180, 270, 298, 299
 Sicile,66
 Tétouan,219, 314, 354, 360, 376, 378
 Tortosa,111
 Vallcomuna,93, 125, 199, 217, 232,
 235, 349, 371

RÉSUMÉ :

Jesús Moncada (Mequinensa, 1941 - Barcelone, 2005) a publié six livres de fiction. Il est aujourd'hui considéré comme un des plus grands écrivains de la littérature catalane de la démocratie. Son originalité s'explique par ses origines géographiques et son parcours individuel ; sa fiction se nourrit de sa ville et de sa propre histoire. L'œuvre n'est pas une autobiographie au sens courant du terme ; cependant, l'écriture de soi sous-tend la création du microcosme moncadien.

L'univers fictionnel de l'écrivain se caractérise par la cohérence d'un projet esthétique et narratif ; il se construit comme un miroir mémoriel et sa spécificité correspond à la tentative de récupération littéraire d'une identité personnelle et collective à la fois.

Partant d'une présentation de l'itinéraire de l'écrivain et de ses œuvres, cette étude se poursuit par l'analyse de l'invention du monde fictionnel et se clôt sur les procédés de mise en récit de la mémoire et la création du mythe littéraire de Mequinensa.

Les relations que les fictions entretiennent avec l'Histoire mettent en évidence une réécriture satirique de la dictature franquiste. La mémoire apparaît comme vecteur essentiel de la construction d'un espace-temps mythique, l'enjeu signifiant majeur de l'œuvre étant la recreation d'une mémoire collective par le biais de la littérature. Tout en mimant les processus de remémoration, l'œuvre, qui fictionalise la voix populaire, problématise le discours de la mémoire orale.

Jesús Moncada's work : when writing becomes memory.

Jesús Moncada (b. Mequinensa, 1941; d. Barcelona, 2005) has published six works of fiction. He is now considered to be one of the greatest Catalan writers of the democratic era. His originality stems from his geographical origins and his personal trajectory: his fiction draws on his home town and his own history. His work is not autobiographical in the normal sense of the word, but, nevertheless, self-writing underlies the creation of Moncada's microcosm.

The writer's fictional universe is characterised by the coherence of his aesthetic and narrative project, which is constructed as a 'memorial mirror', whose specificity springs from the attempt to recuperate, through literature, both an individual and a collective identity.

Beginning with a presentation of the writer's personal and literary trajectory, this study moves on to analyse the invention of this fictional world. It ends with an exploration of both the process by which memory is incorporated into the narrative, and the creation of the literary myth of Mequinensa.

These fictional works' relationship with history points to a satirical re-writing of the Francoist dictatorship. Memory constitutes an essential element in the construction of a mythical space-time, the most significant theme of these works being the recreation of a collective memory through the filter of literature. By imitating the processes of remembering, Moncada's work, which fictionalises the voice of the people, problematises the discourse of oral memory.

DISCIPLINE : Langues et littératures romanes

MOTS CLÉS :

-Littérature catalane
-Jesús Moncada
-mémoire
-identité

-fiction
-oralité
-franquisme
-mythe