



HAL
open science

La place et le rôle du polar dans le travail de récupération de la mémoire historique en Espagne : le cas du roman *Un millón de gotas* de Víctor del Árbol

Charline Emma Pedeflous

► To cite this version:

Charline Emma Pedeflous. La place et le rôle du polar dans le travail de récupération de la mémoire historique en Espagne : le cas du roman *Un millón de gotas* de Víctor del Árbol. Littératures. 2022. dumas-03994122

HAL Id: dumas-03994122

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03994122>

Submitted on 17 Feb 2023

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

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

Copyright

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Collège Sciences sociales et Humanités

Master Langues, littératures, civilisations étrangères et régionales

Charline PEDEFLOUS

Sous la direction d'Émilie Guyard (UPPA-Collège SSH-laboratoire ALTER)

La place et le rôle du polar dans le travail de récupération
de la mémoire historique en Espagne : le cas du roman *Un
millón de gotas* de Víctor Del Árbol



Année universitaire 2021-2022

Soutenance : juillet 2022

Mémoire de Master 1

Études Hispaniques

REMERCIEMENTS

Avant tout, je voudrais remercier les personnes qui m'ont aidé pour ce travail de première année de Master.

Merci à ma directrice de recherche, Mme Guyard pour son aide, ses conseils et son soutien tout au long de l'année.

Merci au professeur José María Azkárraga pour notre conversation autour de l'oubli, le parcours guidé sur les routes de la Valence Républicaine et pour son travail auprès des associations de la mémoire.

Merci à Víctor del Árbol pour notre échange au Parvis de Pau qui m'a aidée à mieux comprendre le travail mené par les auteurs de la mémoire.

Enfin, merci à mon grand-père qui m'a transmis son savoir sur l'exil et son intérêt pour cette période de l'Histoire.

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Éd. : Édition

Ibid : Ibidem

n° : Numéro

Op.cit : *Opere citato*, dans le dernier ouvrage cité

p. ou pp. : Page(s)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
I. Une récupération du passé qui s'impose par une quête identitaire	15
1.1. Une mémoire à laquelle le personnage principal n'échappe pas	15
A) Le portrait d'un non-héros plongé dans un rôle d'enquêteur	16
B) Un double enjeu : trouver le coupable du crime et trouver sa propre identité	21
1.2. Le choix d'un individu qui impacte plusieurs générations	26
A) Le parallèle entre deux époques	26
B) L'engagement de Laura contre un réseau de crime international	32
C) L'impact sur le collectif et la fracture sociétale	35
1.3. Le rapport aux secrets	41
A) Les secrets dans l'histoire familiale : le portrait de la mère	41
B) Des secrets qui ont à voir avec l'immoralité	44
II. La récupération de l'oubli : développement du portrait des victimes	48
2.1. Les oubliés de l'Histoire	48
A) L'utilisation de la violence hégémonique	48
B) Le rapport de la victime à l'espace	56
2.2. Un puzzle de trahisons et de massacres	62
A) Le spectre de la mémoire	62
B) Mythe et démystification	66
2.3. Les victimes face à l'oubli et ce qu'il advient d'elles	68
A) L'oubli comme madeleine de Proust	68
B) La représentation de la complexité du conflit	73
III. Le mal : qui est le véritable coupable ?	76
3.1. La figure de la vengeance par-delà les décennies	76
A) Igor Stern, une figure fantomatique	76
B) La mémoire est-elle plutôt un sauvetage ou un ravage ?	80
3.2. Qui sont les bons, qui sont les mauvais ?	87
A) La porosité entre le bien et le mal	87
B) Le refus du pardon	90
3.3. La société, l'Histoire et l'injustice	94
A) La justice à définir	94
B) Vers un effet cyclique de l'Histoire	100
C) Un polar qui s'interroge lui-même et qui interroge notre propre mémoire	104
CONCLUSION	107

INTRODUCTION

Au cours de ces dernières décennies, les romans reprenant les thèmes historiques des guerres et dictatures se sont développés en grand nombre en Europe, constituant un genre à part entière. Ces romans proposent une base thématique récurrente, désormais familière aux lecteurs du fait de leur fréquente publication, mais aussi grâce aux multiples adaptations cinématographiques auxquelles ils donnent lieu. Par ailleurs, certains écrivains revendiquent une écriture de la mémoire, cette dernière n'ayant pas forcément la prétention de proposer une interprétation stricte du passé, ni même de l'exposer comme le ferait un manuel d'histoire. Comme le mentionne Isaac Rosa dans le prologue de l'œuvre du théoricien David Becerra *La Guerra Civil como moda literaria*, ces écrits n'ont pas pour objectif de rendre une vraie réparation ou justice, pire encore, selon lui ces écrits désidéologisent et déshistorisent la guerre :

Novelas que se limitan a usar la Guerra Civil como telón de fondo, escenario histórico atractivo y familiar para el lector español. [...] Novelas que despolitizan y desideologizan una guerra tan politizada e ideologizada como aquella. Novelas históricas deshistorizadas -según los mandatos de una posmodernidad capitalista que Becerra sacude con dureza-. Novelas que nos mueven a la reconciliación y delimitan una memoria de corto alcance, sin reparación ni justicia¹.

David Becerra considère que ces romans ne sont guère propices à la mémoire historique et s'interroge sur une fiction qui construit le passé au lieu de le reconstruire. Mais cette vision n'est-elle pas trop pessimiste ? La fiction ne peut-elle pas tout de même nous permettre de comprendre qui nous sommes et d'où nous venons ? Cette sévérité dans l'analyse du théoricien nous conduit à nous interroger sur la responsabilité de l'auteur de la mémoire ; un auteur qui se devrait d'écrire avec un objectif particulier car la mémoire ne peut s'envisager comme simple toile de fond pour son roman. Cependant, dans cette étude, nous n'aurons pas la prétention de répondre à de si grandes problématiques qui relèvent même de la subjectivité propre à chacun. C'est pourquoi cette base peut nous conduire vers une deuxième source de réflexion, cette fois-ci plus restreinte.

Il s'agit de la question du genre choisi par l'auteur, car si chaque auteur a ses propres motivations pour écrire, le style et le thème pour lesquels il opte impactent inévitablement différemment le lecteur selon le genre dont relève le récit. En effet, le genre est un mot d'abord employé dans les sciences naturelles pour désigner ce qui représente un groupe d'espèces à caractères communs. Ces traits communs entre les êtres se retrouvent donc de la même façon

¹ BECERRA MAYOR David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid Espagne : Clave Intelectual, 2015, p12.

dans les genres littéraires qui représentent des regroupements d'œuvres littéraires sur la base de caractères communs. En biologie, il s'agit d'une classification par formes, métabolismes ou bien encore génotypes qui permettent de regrouper des groupes d'êtres, tandis qu'en littérature l'analogie est identique mais la classification se fait notamment par les thématiques, les ressorts narratifs particuliers et la structure propre à l'œuvre. En littérature la classification se fait donc selon les règles suivies par chaque ouvrage. Enfin, le genre existe aussi pour répondre à une attente des lecteurs, pour satisfaire un plaisir esthétique. Il nous semblera donc nécessaire de nous pencher sur les stratégies propres aux auteurs qui font face à la thématique de la mémoire.

De plus, pour analyser un roman de la mémoire -même restreint dans le champ d'un genre littéraire particulier- il peut convenir de rappeler ce que le concept de mémoire implique. La mémoire ce sont des souvenirs subjectifs du passé fondés sur la sélection, l'affect et l'oubli. Il s'agit donc de mémoires au pluriel et d'une mémoire protéiforme. Elle est personnelle, en tant que faculté biologique, psychique qui permet de restituer les informations du passé ou collective en tant que mémoire d'un peuple, en tant qu'un ensemble de faits passés qui restent dans le souvenir d'un groupe. Cette croisée de disciplines et des degrés de la mémoire représente en elle-même une problématique pour l'auteur qui souhaite traiter le sujet. Cependant, l'idée de récupération de la mémoire, propre à notre étude, oriente notre recherche. Le terme de récupération implique une réappropriation de ce que l'on avait perdu. Ainsi, pour l'individu cette problématique s'inscrit comme une nécessité, car sans sa mémoire il n'est rien dans le présent. Or, les mémoires sont propres à chacun et peuvent entrer en conflit. Ce conflit est renforcé par le fait que les descendants des victimes restent des victimes, tandis que les descendants des coupables ne sont pas coupables. Ce conflit qui perdure empêche les descendants de se libérer des valeurs passées et de rompre avec le crime de leurs parents. C'est pour cette raison que la fiction représente parfois mieux le passé que l'Histoire dite objective. La fiction autorise une refiguration du passé et ouvre la voie à la pluralité des mémoires, et ce, même si l'imagination reste différente de la mémoire qui possède nécessairement un idéal de justice ; en effet, toutes deux se rejoignent dans la mesure où elles acceptent le chemin des mémoires. C'est donc aussi face à ces problématiques philosophiques que nous allons aborder la question du polar². Dans cette étude, nous allons nous concentrer sur le cas du roman noir

² Nous utiliserons le terme de polar en tant que terme qui vient de l'argot et est le diminutif de cinéma policier. Cette expression argotique désigne aujourd'hui le roman policier (la littérature ayant repris presque exclusivement à son compte ce terme).

puisque'il propose de s'attacher au portrait d'une réalité sociale et qu'il s'agit d'une littérature dite populaire. Le roman noir émerge au début du 20^{ème} siècle, lors du crack de 1929 qui provoque une recrudescence de la criminalité, la mise en place d'un trafic à grande échelle et d'un crime organisé allié à une politique corrompue. C'est pour représenter ce climat que le roman noir apparaît et devient un sous-genre de la littérature policière qui se développe en opposition avec le roman-problème qui n'a plus les mêmes objectifs qu'auparavant. Ici, la résolution du mystère n'importe plus comme avant, mais c'est la violence qui occupe le devant de la scène. La barrière entre le bien et le mal s'estompe et les classes sociales évoquées ne sont plus les mêmes, même si l'enquêteur a toujours la volonté de débusquer la vérité. C'est le règne de la terreur, de la corruption et de l'injustice qui se veut portrait de la société dans une dimension très réaliste et sur un fond de toile urbain. L'action prend le pas sur l'analyse du crime pour laisser la place à une analyse de la détérioration des conditions de vie des individus. Le raisonnement de la déduction laisse donc aussi la place aux émotions des personnages. Tout le système capitaliste est remis en cause dans une vision critique qui le dénonce comme étant à l'origine de cette misère sociale. Contrairement au roman à énigme, on considère le crime comme un produit et symptôme d'une société malade et non pas une exception provoquant un bref désordre comme cela pourrait être le cas chez Agatha Christie. Les policiers eux-mêmes sont à l'image de cette société chaotique et nul ne peut s'extirper du conflit moral et de la criminalité. Pour notre étude, nous nous demanderons si les caractéristiques du genre seront favorables au développement du thème de la mémoire historique qui inclut la politique, l'idéologie et les classes sociales des périodes historiques traitées.

En cela, le cas espagnol est particulièrement intéressant puisqu'il réunit toutes ces problématiques et offre aux auteurs des mines de réflexion pour leur ouvrage. Le concept de mémoire historique devient célèbre en Espagne à partir de la *Ley para la recuperación de la memoria histórica* de 2007 promulguée par le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero. En effet, la mémoire historique espagnole a fait et fait toujours face de nos jours à des limites éthiques. En effet, elle n'a toujours pas réussi à dépasser la question de la responsabilité de cette tragédie historique, premièrement, en imposant l'idée d'une responsabilité collective, laissant penser qu'il n'y avait pas de véritable responsable ; puis, en rejetant toute la responsabilité sur Franco (pourtant paradoxalement toujours défendu), laissant penser que la communauté est désormais lavée de toutes responsabilités. La censure de la dictature et les non-dits empêchent

encore aujourd'hui l'Espagne de s'affirmer comme une démocratie suffisamment solide pour porter ce conflit mémoriel et délaisse parfois cette culpabilité aux générations futures en ne réglant pas ses problèmes passés. Dans cette mesure, le recours à la fiction se justifie pour dépeindre la persévérance de la fracture sociale espagnole. C'est donc aussi le retour de la liberté d'expression, après 40 ans de dictature, qui va provoquer l'essor du roman noir en Espagne. La mort de Franco permet le retour de la littérature policière dans son aspect critique de la société ; puis, dans les années 70, la transition démocratique redonne leur pouvoir aux auteurs.

*El final de la dictadura supone la adquisición bastante rápida de una serie de libertades y derechos asociados a los Estados modernos y que eran, como principios, incompatibles con el autoritarismo franquista: libertad de expresión, igualdad ante la ley, democracia, Estado liberal, representación constitucional, sufragio universal, sociedad civil con derecho a expresión*³.

De plus, l'Espagne sort de son isolement en reprenant un certain nombre de ses relations internationales et en développant son ancrage dans la mondialisation, vis-à-vis de laquelle elle avait pris du retard. Ceci va favoriser le retour du roman policier, en fournissant de potentielles trames caractéristiques du genre : « *negocios sucios, tumbas anónimas, mafias familiares, misterios sin resolver [...] un escenario de novela policiaca, y la técnica de la novela policiaca era, además, la que mejor permitía llegar a la verdad*⁴ ». Dans son ouvrage, *La novela policiaca en España*, Salvador Vázquez de Parga analyse la chronologie du roman noir en Espagne en trois étapes principales : en 1930 il décrit l'introduction du genre en Espagne, au milieu de la littérature étrangère qui s'installe par le biais de la traduction de romans importés et grâce aux revues littéraires. C'est donc le début de son édification en tant que genre, malgré le manque de production espagnole. Puis, au milieu des années 70, il y aurait eu un ancrage fort dans le public espagnol, une période qu'il nomme « *concienciación* » comme pour désigner une sensibilisation du public au genre à la suite d'une certaine abondance dans la production et parce que des auteurs en font une marque de fabrique et propose un genre noir littéraire. Enfin, la dernière période est celle allant jusqu'à nos jours, une période de dignification du genre grâce à une modification des circonstances sociales et éditoriales du pays, même si le patron du genre est toujours nordaméricain. Dans cette dernière phase, Salvador Vázquez de Parga montre que

³ BALIBREA Mari Paz, «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad.*, n°7, 2002. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=299326>. Consulté le 10 mai 2022.

⁴ GONZÁLEZ LEDESMA Francisco, *Historia de mis calles*. Barcelona: Planeta, 2006, p. 445.

le roman noir espagnol prend une nouvelle forme dont le but est de mettre au centre la critique sociale :

Se ha dicho ya anteriormente que las circunstancias de la novela criminal en este último periodo han sufrido una marcada variación con respecto a las de épocas anteriores, y esta variación es mucho más notoria en relación con los escritores profesionalizados en la novela policiaca y especializados en ella como novelistas “de género”. [...] La transformación consistió sobre todo en que sus autores, los nuevos autores de novela popular policiaca, no carecen ya como los antiguos de aspiraciones artísticas y estilísticas, a pesar de que en ningún caso llegan a desembarazarse de los moldes predeterminados del género. Y también sus intenciones han evolucionado en cuanto que ahora se pretende interesar al público mediante la crítica social⁵.

Dans notre étude, nous allons nous pencher sur le cas de l’auteur Víctor del Árbol et de son ouvrage *Un millón de gotas*. Ce dernier regroupe les caractéristiques mises en évidence auparavant : une écriture de la mémoire, une véritable revendication de celle-ci, un recours à la fiction pour représenter une fracture sociale et le roman noir qu’il exploite. Víctor del Árbol naît en 1968 à Barcelone, il y grandit dans le milieu de la délinquance dans le quartier Torre Baró : « *Yo soy de un barrio de Barcelona, de lo que vosotros llamáis la banlieue, de un barrio de chabolas.*⁶ ». Chez lui les livres n’existaient pas, mais à cette époque un bibliobus se déplaçait jusqu’à son quartier et c’est alors que sa mère, qui devait s’absenter car elle était femme de ménage, passa un accord avec une bibliothécaire pour que son fils puisse rester avec elle pour lire. C’est donc durant son enfance que Víctor del Árbol a découvert sa passion pour la lecture et l’écriture. Dans sa vie, il sera par la suite soudeur, garçon de café, séminariste, puis fera des études d’histoire à l’université de Barcelone, lui permettant d’acquérir une approche du travail scientifique de l’historien, c’est-à-dire du travail des sources primaires et de l’effort d’objectivité. Enfin, il finira par travailler 20 ans dans la police catalane, dans la force de police Mossos d’Esquadra, ce qui a sans doute été à l’origine du lien entre son écriture et la littérature policière. À présent auteur de métier, il revendique l’image de l’écrivain moderne engagé qui se doit d’interroger la société passée et présente. Néanmoins, il convient d’ores et déjà de préciser que l’ouvrage de notre étude pratique en réalité un mélange des genres et que l’auteur ne s’identifie pas véritablement au genre noir :

Yo he definido mi estilo como un género Víctor del Árbol, esto es un mestizaje de todos los géneros que sean útiles para contar la historia que quiero contar. No me gustan las etiquetas, ni en la vida, ni en la literatura, porque son corsés que limitan la creación ciñéndose exclusivamente al

⁵ VÁZQUEZ DE PARGA Salvador, *La novela policiaca en España*, Ronsel S.L, Barcelone : 1993, p. 29.

⁶ BANQUETDELGRASSE, « *Un passé qui ne passe pas* », *rencontre avec Víctor del Árbol*, 1:08:42, 20 mai 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hiT1BGkknwI>. Consulté le 10 mai 2022.

*canon; para escribir, no hay que pensar en lo que el lector espera encontrar, sino en lo que se necesita contar. El resto es puro márketing*⁷.

Cependant, il admet tout de même piocher un grand nombre de procédés utiles à son travail dans le roman noir :

*La novela negra, a diferencia de la novela policíaca, no se basa en un juego deductivo, no apela a la responsabilidad individual (el asesino o el investigador que resuelve el crimen), sino que se centra en el análisis profundo de las contradicciones sociales que hacen posible la violencia. Además, a diferencia de la novela política, la novela negra no es panfletaria, y no es moralista. No dice qué está bien o qué está mal, deja esa elección a la vivencia del lector*⁸.

Cette attitude des auteurs publiant leurs ouvrages dans le genre noir est assez répandue et analysée depuis peu par les critiques comme Natachat Levet dans son article, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français ». Il existe selon elle deux postures, l'une consistant à revendiquer l'appartenance générique au roman noir et l'autre à refuser la stigmatisation qu'elle entraîne.

Lorsque l'auteur se refuse à assumer la position déclassée du polar, rejette l'idée d'une rupture du genre avec la sphère de la littérature légitime et revendique un statut comparable à celui des auteurs du champ de production restreinte, il adopte une « posture de l'écrivain »⁹.

Le contraire existe aussi avec ce qu'elle appelle la « posture du marginal » mais qui, à l'inverse, renforce les codes du genre puisque les auteurs s'identifient et trouvent un plaisir dans l'usage des stéréotypes thématiques, narratifs et esthétiques de ce dernier et revendiquent parfois même leur attachement à un certain collectif du genre noir comme le démontrent par exemple leur réunion dans des conférences ou festivals. Au contraire, l'attitude de refus du roman noir favorise la pratique souple du genre, dans laquelle ni la structure ni les thématiques ne sont fixes puisque les auteurs cherchent à ne pas s'enfermer dans le genre parfois appelé « roman de gare » et dénigré par rapport à la littérature dite blanche. Néanmoins, Natacha Levet cite l'auteur Pascal Dessaint qui en 2003 dit : « ce qui est important, dans le polar, c'est le sens de la tragédie¹⁰ ». Ces propos signifient que même si l'auteur mêle les codes du polar à celui d'autres genres, il y a un roman noir lorsqu'il y a une littérature qui se soucie de la société et qui aborde sans timidité le thème de la mort. Le phénomène de « dissémination générique », caractéristique de la littérature postmoderne, rend floues les frontières entre les genres mais

⁷ Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021

⁸ *Idem*.

⁹ LEVET Natacha, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-3, 7 septembre 2015, Pléiade (EA 7338). URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/2565>. Consulté le 6 mars 2022.

¹⁰ *Idem*.

semble presque inévitable et justifié par l'extraordinaire succès du roman policier du XX^{ème} siècle qui a aujourd'hui élargi ses frontières. Chez Víctor del Árbol, il est important de noter que la couverture du roman dans son édition française identifie le roman au genre noir, et que sa couverture dans son édition espagnole, présentant un homme sur un ponton avec un long manteau noir aux allures de détective, favorise aussi cette identification. Ces couvertures donnent une idée au lecteur de ce qu'il doit trouver dans l'ouvrage et témoignent d'une appartenance au genre. De plus, la sérialité du roman noir est aussi présente chez notre auteur, non pas au travers des personnages, mais dans une récurrence thématique entre ses divers romans. Nous pouvons donc dire que même si l'auteur ne se revendique pas comme auteur de polar, il reste clair qu'il en utilise les ressources et les enrichit. Nous nous concentrerons donc, lors de notre analyse, sur les codes du roman noir qu'il utilise.

L'œuvre que nous allons étudier s'intitule *Un millón de gotas* et est parue en 2014. Elle est récompensée par le prix Grand prix de littérature policière le Prix SNCF du polar en 2018. Ce roman a pour objectif de traiter la question de la recherche de l'identité dans le passé. L'auteur y formule des malheurs qui ne nous sont pas arrivés à nous-mêmes, mais aux générations précédentes et qui pourtant nous impactent tout de même. Ainsi, il fait crédit à la diversité des mémoires, puisqu'il ne s'agit pas d'une simple identité personnelle mais d'un déplacement plus global où l'auteur prend en charge l'ensemble du passé, un passé dans lequel il s'efforce de ne rien passer sous silence :

Je pense que le passé a beaucoup à voir avec l'invention. Dans mon cas, le point de départ de cette obsession est familial, c'est le fait de grandir sans connaître ses racines et de découvrir à un âge fragile que sont les 14/15 ans que tu ne connais rien de ce passé familial. [...] J'ai commencé à chercher dans mon passé familial et j'ai découvert le silence qu'il y avait autour de la Guerre Civile et du franquisme et je me suis rendu compte que le silence c'est la pire des défaites, car de nombreuses fois ce silence se lit dans la peur¹¹.

Pour remplir cet objectif, l'auteur va utiliser la fascination des lecteurs pour le sordide et dresser le portrait d'un personnage qui va, malgré lui, faire face à ce passé. Gonzalo Gil est un avocat à la vie monotone, qui n'ose pas s'affirmer face à son beau-père, avocat lui aussi, mais de grande renommée et qui détient son pouvoir du fait de sa collaboration auprès de la police de Franco et de ses liens avec la mafia russe. C'est après le suicide de Laura, policière à Barcelone et sœur de Gonzalo, que ce dernier va s'impliquer dans l'enquête qu'elle menait avant de mourir. En

¹¹ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>, 51 :42

effet, le fils de Laura, Roberto, s'est fait assassiner par la mafia russe parce que celle-ci enquêtait sur leurs pratiques. Le corps d'un de ces mafieux ayant été retrouvé en lambeaux, Laura est accusée par la police et se suicide. C'est alors que Gonzalo va découvrir que cette affaire est directement liée au passé de son père, un héros républicain ayant survécu aux pires tragédies du 20^{ème} siècle. Il découvre aussi que son père est la cause même de cette tragédie et le chaînon qui relie leur famille à cette mafia. Le récit est mené sur deux époques différentes : la première regroupe les années 30, en Russie, à Moscou puis en Sibérie, plus précisément dans l'île de Nazino en 1933 et Barcelone pendant la guerre civile dans les années 1936-37 ; et la deuxième a lieu dans la Barcelone contemporaine de 2002. Le roman se construit donc sur deux flashbacks continus entre deux époques et se veut thriller psychologique, roman noir et historique, comme l'étaient déjà auparavant d'autres romans de l'auteur tel que *la Tristesse du Samouraï* paru en 2011. Dans le cas du roman *Un millón de gotas*, le roman policier possède une dynamique très intéressante puisqu'il se mélange au genre du roman historique. Dans son article, « Le roman policier historique : une anomalie ? », Michèle Witta reprend la base du roman historique : « Comme dans le domaine de la littérature générale, les protagonistes sont des personnages de fiction qui côtoient des personnalités réelles.¹² ». Mais elle montre aussi que, lorsque le roman historique se mélange au policier, il acquiert une nouvelle dimension. Elle rapporte ainsi le cas de l'universitaire Sharan Newman lors de la présentation de l'un de ses premiers manuscrits à son éditeur de l'époque et leur conversation :

– *Tu ne dois pas coller autant aux faits historiques.
Je tentais de lui expliquer que mon personnage ne pouvait pas être brûlé pour sorcellerie au V^e siècle.*

– *La première sorcière n'a été brûlée qu'en 836.
– Et alors ? Si ça rend l'histoire meilleure, qui va s'en préoccuper¹³ ?*

Le roman policier se doit donc d'apporter un divertissement que le roman historique ne possède pas. Il s'agit d'un divertissement pour le lecteur qui doit aussi se mettre dans le rôle d'enquêteur. Même si le roman noir ne présente pas autant ce jeu de déduction que le roman à énigme, le lecteur se forge un horizon d'attente. Ainsi, le roman policier historique est un choix très particulier pour un auteur : il défend un idéal de vérité en se rapprochant de l'histoire mais il

¹² WITTA Michèle, « Le roman policier historique : une anomalie ? », in Maryse PETIT et Gilles MENEGALDO (dirs.), *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 26 septembre 2016 (Interférences), p. 43-50. URL : <http://books.openedition.org/pur/38775>. Consulté le 13 avril 2022.

¹³ *Idem*.

doit préserver la qualité du récit qui semble parfois se faire au détriment de cette même vérité. Il semble donc que ce genre ait des limites à affronter. Ces limites peuvent-elles entraver le travail de récupération de la mémoire ?

Dans cette étude, nous chercherons à nous demander dans quelle mesure *Un millón de gotas* va dans le sens d'une volonté du devoir de mémoire et quelle vision de la mémoire le roman fournit. Nous tâcherons de voir ce que Víctor del Árbol met en place pour parler de ce qui est enfoui mais qui continue pourtant à travailler le présent ; et nous nous demanderons comment l'auteur explore le roman noir pour trouver des voies qui permettent de porter le poids de ce passé. Nous allons donc voir comment le genre noir se développe en véritable support du contexte historique au lieu d'essayer d'analyser l'inverse, c'est-à-dire un contexte historique comme support du polar. Nous nous demanderons donc dans quelle mesure Víctor del Árbol, dans son roman *Un millón de gotas*, s'empare du genre noir pour répondre à la problématique de la récupération de la mémoire historique espagnole. Quels sont les avantages et les inconvénients que provoque ce processus vis-à-vis de la mémoire ?

Pour répondre à cette question, nous reprendrons la base proposée par Jacques Dubois et son carré herméneutique (coupable victime/ suspect enquêteur) et nous nous baserons sur une véritable autopsie des personnages. Cette base nous sera particulièrement utile, puisque Víctor del Árbol ancre son roman sur les émotions de ses personnages qui sont le centre de toute sa réflexion. En effet, ces personnages stéréotypés vont, malgré eux, jouer un rôle précis dans l'enquête de récupération du passé, mais aussi dans le dévoilement de la mémoire historique faite au lecteur.

Le récit policier tourne autour de quelques personnages de base. Ce sont autant de rôles fixes : fonctionnels quant à l'énigme, institués par l'enquête, passionnels au gré du développement dramatique. Le genre a eu beau faire, au cours d'un siècle fertile en métamorphoses, pour renouveler ses conventions, varier la perspective, habiller autrement ses acteurs : toujours ces mêmes rôles reviennent, se reproduisent comme les portants indispensables à la machinerie narrative¹⁴.

Nous développerons donc les figures de l'enquêteur, de la victime et du criminel très représentatives du genre noir, mais nous nous attarderons aussi sur la figure du suspect, un suspect qui est d'ailleurs double chez notre auteur, puisque le personnage de Laura est d'abord accusé du crime par la justice, tandis que pour Gonzalo c'est la mafia qui va devenir rapidement

¹⁴ DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 87.

suspecte. Nous explorerons donc le rapport entre l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête qui sont perturbées par l’histoire du passé historique du père de Gonzalo.

Pour voir comment Víctor del Árbol s’approprie le genre noir et le met au service de la mémoire, nous verrons dans un premier temps que l’enquête de Gonzalo (notre détective anti-héros) est le reflet de sa quête identitaire. Ce personnage permet de mettre en place une nécessité de visibiliser le passé historique pour se reconstruire soi-même, mais aussi pour reconstruire une société apaisée par la découverte de la vérité. Nous verrons donc que Víctor del Árbol trouve une utilité dans les stéréotypes thématiques du polar, tel que l’idéal de vérité, pour représenter le traumatisme et permettre la conscience d’un besoin de récupération de la mémoire, une récupération douloureuse métaphorisée par une enquête difficile.

Ensuite, nous montrerons que la découverte des secrets et la récupération de l’oubli permettent le développement du portrait des victimes, et donc de la dimension de l’hommage nécessaire au devoir de mémoire. Ici, Víctor del Árbol utilise le polar pour dépasser certaines problématiques philosophiques de la mémoire et il hybride le genre pour répondre au spectre protéiforme de cette dernière. Son intérêt pour les victimes sera suffisamment large pour ne pas seulement traiter le cas de l’Espagne, mais aussi le cas des autres victimes des dictatures allemande et soviétique politiquement liées à l’Espagne. Nous verrons que le polar lui permet de ne pas dépolitiser le contexte et de ne pas se livrer à une démemorisation.

Enfin, nous analyserons la figure du mal, un mal qui n’est pas forcément celui que l’on croit et qui est représenté par l’auteur via le personnage d’un seul et même criminel qui symbolise un mal bien plus grand que lui, c’est-à-dire un mal sociétal. Nous répondrons donc au problème de la justice, qui est aussi un point important dans le processus de la récupération d’une mémoire historique. Le polar devient ici un instrument qui vise une efficacité sociopolitique et qui désigne des coupables malgré la neutralité initialement choisie par l’auteur qui se veut le plus objectif possible. Mais nous demanderons s’il n’existe pas ici une limite du polar face à la mémoire, puisque face à ce mal, le pardon ou l’oubli ne sont pas des manières envisagées pour faire le deuil du passé et le ton pessimiste du polar ne conduit ici à aucune autre solution que la mort. Nous verrons donc que l’auteur propose une conclusion ambiguë entre une mémoire qui peut être réparée jusqu’à un certain point... mais aussi un désenchantement du polar qui ne permet pas de réparer le présent qui, à la fin de l’ouvrage, reste tel quel.

I) Une récupération du passé qui s’impose par une quête identitaire

1.1 Une mémoire à laquelle le personnage principal n’échappe pas

A) Le portrait d'un non-héros plongé dans un rôle d'enquêteur

La réouverture du backroom de l'Histoire se fait via le personnage principal, Gonzalo, qui débute son enquête à Barcelone en 2002. Gonzalo n'aime pas Barcelone, c'est une ville très différente de la montagne de son enfance, une ville dans laquelle il ne se plait pas. Ceci est peut-être dû au fait que Barcelone est le cadre idéal pour l'auteur de polar puisqu'elle possède déjà une forte tradition littéraire et constitue l'une des villes les plus noires d'Espagne comme le souligne l'étude de Mélanie Fresne, *Le polar dans la Transition démocratique espagnole* :

Toujours toiles de fond du crime, les grandes métropoles espagnoles sont les témoins de la violence dans laquelle s'effondrent des individus dont tous les repères se sont disloqués. Parmi ces villes, Barcelone tient une place de choix, puisque nombreux sont les écrivains catalans à se lancer -en catalan ou en castillan- dans l'aventure du polar¹⁵.

C'est pour cette raison que la ville se transforme en cauchemar pour le personnage, bien loin de son image touristique, elle devient le théâtre d'une multitude de crimes dans ce roman. Mais il n'y a pas que cette métropole que ce personnage ne porte pas dans son cœur, il est en réalité un anti-héros, un homme 'normal' qui n'aime quasiment rien de sa vie. Il est identique à la figure type du détective du roman noir, un détective qui se dresse face à l'image de l'enquêteur du roman à énigme qui se veut superpuissant car doté de capacités intellectuelles au-dessus de la norme. C'est ce que J. F. Colmeiro a d'ailleurs analysé dans son ouvrage *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, lorsqu'il décrit le personnage du détective du roman noir et dit que la formule « *del detective como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua*¹⁶. » La raison est remplacée par l'implication directe du détective dans l'action de l'enquête, le personnage est engagé physiquement dans son investigation et non plus seulement mentalement. Même si Gonzalo n'a pas l'image d'un homme dur, il s'engage face à un mal qu'il ne peut supporter et il a la volonté de rétablir un équilibre face à la violence sociétale. Cependant, si son code éthique est incorruptible, il reste vulnérable et son intégrité est souvent mise en danger suivant la même formule de José F. Colmeiro : « *se encuentra metido de lleno en la acción y la aventura de la investigación, la cual le llega a afectar personalmente*¹⁷. »

¹⁵ FRESNE Mélanie, *Le polar dans la Transition démocratique espagnole*, EPURE, Université de Reims Champagne-Ardenne : 2014 (Studia Remensia. Travaux du CIRLEP), p.173.

¹⁶ COLMEIRO José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona Santa Fé de Bogota: Anthropos Siglo del Hombre, 1994, p.61

¹⁷ *Idem*.

Le portrait de Gonzalo dans ce roman favorise une identification du lecteur au personnage. En effet, ce dernier est un avocat raté, au bord de la faillite financière, il a 40 ans, n'est ni spécialement beau ni charmant, et a une vie monotone avec sa femme issue d'une famille riche et ses deux enfants Javier et Patricia. La famille vit au-dessus de ses moyens et Gonzalo, en faillite, va prochainement être obligé de s'associer au cabinet de son beau-père, un avocat aisé et orgueilleux, métaphore, dans ce roman, du modèle capitaliste contre lequel Gonzalo va aussi devoir lutter. Le cabinet de son beau-père est actif depuis 1895 et ce dernier s'est enrichi en se rangeant du côté franquiste pendant la guerre. Gonzalo est un piètre avocat à côté de Don Agustín González, mais loin de l'admirer, il le déteste et désespère à l'idée de devoir travailler pour lui, comme le montre le ton pathétique du narrateur face à cette situation : « *Todo eso, si, y también su falta de valor para enfrentarse a su suegro y permitir que su vida se hubiera convertido en una parodia en la que él tenía el mero papel de figurante* »¹⁸. Finalement, Gonzalo n'est pas l'acteur de sa propre vie mais un pantin de la société... il apparaît donc comme un personnage marginal au milieu de cette classe sociale aisée. Cette figure du personnage marginal se relie au traditionnel personnage picaresque de la littérature espagnole selon José F. Colmeiro :

*Tanto el pícaro como el detective de la serie negra, ambos prototipos de antihéroes, conocen y exploran los bajos fondos de la sociedad que habitan y entran en contacto con delincuentes, criminales y todo tipo de seres marginales. En ambos casos, la actitud del protagonista y la intención del autor son hacer una profunda crítica social, irónica o caricaturesca de la que no se libra ningún personaje o estamento social, incluido el propio protagonista*¹⁹.

De la même manière que le personnage picaresque, Gonzalo est rejeté par la haute classe sociale. Son beau-père reproche à sa fille de l'avoir épousé et la difficulté d'assimilation de Gonzalo dans cette famille. Dans la sphère familiale, Gonzalo adore sa petite fille, mais ne parvient pas à développer de véritable relation paternelle avec son fils qui lui est presque étranger puisqu'il sait que sa femme l'a trompé et que Javier n'est pas son fils biologique. Gonzalo acquiert donc dès le début du roman l'image d'un personnage instable aussi bien professionnellement que dans sa vie de père de famille. De plus, sa relation avec sa femme semble aussi vouée à l'échec, ajoutant à sa position de marginal l'image d'un homme perdant.

¹⁸ DEL ÁRBOL Víctor, *Un millón de gotas*, Destino Ediciones, Barcelone : Booket Editorial, 2014 (Áncora & Delfín), p.32.

¹⁹ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p 62.

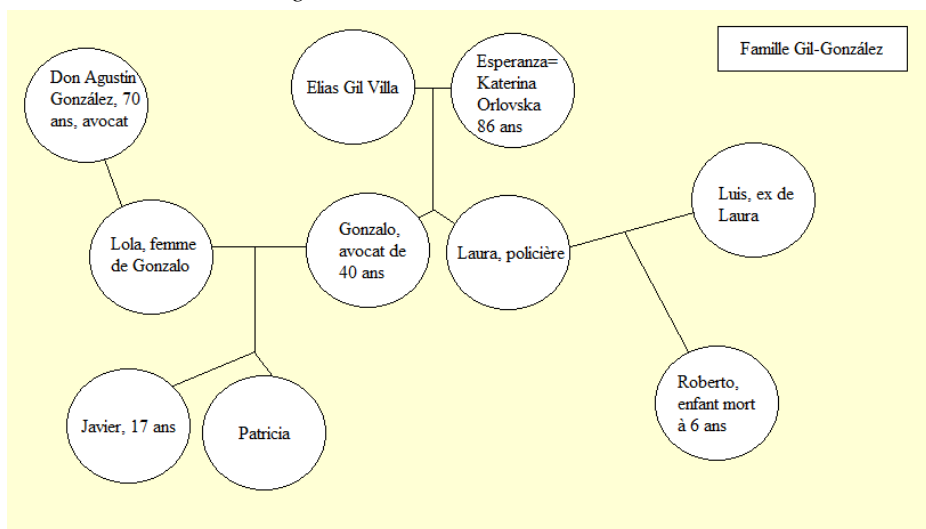


Figure n°1 : arbre de la famille de Gonzalo, élaboration propre

Le schéma ci-contre nous permet de mettre en lien les personnages constituant la famille Gil-González et nous montre donc l'image d'un homme très entouré mais qui se sent en réalité très seul. S'il n'est pas un mauvais avocat, son physique et son caractère ne favorisent pas non plus son image professionnelle et le vocabulaire cru utilisé par l'auteur le démontre lors d'une scène entre Gonzalo et un client : « *El cliente le observó alzando el mentón, como si aquel abogado, tan gris como el traje que llevaba puesto, le hubiese metido un dedo por el culo* »²⁰. Face à ces échecs répétitifs, le beau-père de Gonzalo lui rappelle constamment que ce qui lui manque pour être un bon avocat c'est la malhonnêteté : « *Cuándo vas a aprender que en nuestro trabajo la mentira no presupone, necesariamente, la ausencia de la verdad, sino un mero recurso para vestirla con subterfugios legales hasta hacerla irreconocible* »²¹. Cette phrase est d'ailleurs une manière de dire que la vérité importe peu, elle n'a pas besoin d'être transparente et apparaît comme manipulable... Au début du roman, Don Agustín parvient presque à persuader Gonzalo que cette conception de la vérité est la bonne, néanmoins, ce qui favorisera notre identification au personnage principal sera finalement son idéal de vérité.

La première partie du roman s'attarde longuement sur la psychologie des personnages ; il y a une reprise très claire des stéréotypes thématiques du genre noir par Víctor del Árbol au travers de ce personnage antihéroïque qui va devoir, malgré lui, s'investir dans l'intrigue d'une enquête criminelle liée à la mafia russe. Il semble y avoir un fort déséquilibre entre Gonzalo et les criminels puissants, riches et cruels, ce qui va le pousser à dépasser ses propres limites. C'est finalement son métier d'avocat qui va l'aider à faire face à la police corrompue et à la mafia. Cependant, dans un mouvement de force contraire, ce qui va le mettre en difficulté c'est son

²⁰ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.29.

²¹ *Ibid.*, p.30.

passé trouble dès le début du roman. Le personnage ne peut se souvenir que de quelques détails sur son père... des parties de pêche au lac même s'il ne sait plus si elles étaient réelles ou tout droit issues des mensonges de sa mère. De plus, Gonzalo apparaît aussi un personnage torturé dans la suite du roman, qui fait des cauchemars où il se voit petit :

En realidad no tenía recuerdos reales, si es que los recuerdos podían ser tal cosa, de aquel tiempo; su padre desapareció cuando él tenía cinco años, pero había oído en boca de su madre tantas veces aquellas historias de pesca que era como si de verdad hubiese ocurrido así. Resultaba difícil añorar algo inventado, tan extraño como depositar cada 23 de junio flores en una tumba donde no hay nada enterrado, excepto lombrices y hormigas que en verano dejan sus conos de tierra²².

Alors qu'il fait face à cette tombe vide et à ce passé fantôme, il rencontre sa voisine, une femme rousse qui lit son poète préféré, Maïakovski. Ce détail sera par la suite très important et ne sera point un hasard puisque cette femme est directement liée au père de Gonzalo qui a appris le russe dans les années 30 à Moscou et qui, plus tard, a enseigné la poésie à son fils. Cette rencontre et la mort de sa sœur vont transformer le personnage qui va s'investir physiquement dans l'enquête, à l'image de la description faite par Todorov du détective du roman noir : « dans le roman noir [...] tout est possible, et le détective risque sa santé sinon sa vie »²³. Même si Gonzalo n'est pas un détective à proprement parler, il va suivre ce schéma en se mettant en danger et en allant jusqu'à mettre en péril l'intégrité de sa famille, puisque sa fille Patricia sera aussi menacée par l'inspecteur Alcázar, sous les ordres de la mafia.

Dans son ouvrage *Le polar dans la Transition démocratique espagnole*, Mélanie Fresne reprend une théorie de A. Encinar sur l'évolution du personnage dans le paysage littéraire espagnol : « Autrement dit, il fallait évincer le béhaviorisme des années 50 et son personnage dilué dans la collectivité [...] »²⁴. Selon lui, de nos jours, les personnages provoquent un degré d'identification et d'empathie et c'est la raison pour laquelle le roman noir va représenter une porte de sortie pour la mémoire : « Parmi les différents formats d'enquêtes policières existants, le roman noir était le plus approprié pour rendre aux personnages leur identité perdue, car il permettait de leur conférer un rôle au moins aussi important que celui de l'énigme »²⁵. Gonzalo est donc l'anti-héros auquel tout le monde peut s'identifier, sa quête d'identité peut ainsi devenir

²² *Ibid.*, p.33.

²³ TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p.87.

²⁴ FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.83.

²⁵ *Idem.*

celle de tout un chacun et rappelle que s'il ne peut échapper à la mémoire, nous ne le pouvons pas non plus.

Nous avons donc vu que Gonzalo correspond parfaitement à la description faite par José F. Colmeiro du détective de roman noir :

*A pesar de sus indudables y excepcionales cualidades el investigador no es un héroe en sentido tradicional. Indefectiblemente, el investigador protagonista adopta una actitud de rechazo a la sociedad, por la cual siempre será considerado como un intruso; es un perdedor nato. Su carácter, condición y actuación no son heroicos sino antiheroicos. Como diría Juan Madrid, es el antihéroe moderno de la antiepopéya de la vida urbana contemporánea*²⁶.

Víctor del Árbol utilise le stéréotype thématique du détective marginal pour le personnage de Gonzalo. Il fait ainsi le choix d'un polar tourné vers l'émotion et l'affect, puisque le lecteur s'intéresse doublement à ce personnage qui a une identité confuse et peut donc être quiconque. Néanmoins, les nouvelles responsabilités auxquelles il va faire face vont le changer, et le forcer à faire des choix qui se confronteront à ses croyances éthiques. De plus, le genre noir devient le support de la quête identitaire d'un personnage qui n'est rien dans le présent car il ne connaît rien de son passé et visibilise ainsi la nécessité de la récupération de la mémoire pour ce personnage. L'enquête qu'il mène sur le crime devient le reflet de l'enquête qu'il mène sur la mémoire individuelle de sa propre famille, qui est elle-même le reflet d'une mémoire collective tombée dans l'oubli. Gonzalo a donc un statut particulier car il est un détective amateur qui n'est pas extérieur au drame mais qui y est mêlé. Il va aussi à l'encontre du schéma-type décrit par Jacques Dubois : « [...] le détective qui ne nous confie jamais tout de ce qu'il sait ou pense²⁷. » Dans *Un millón de gotas*, le narrateur nous confie tout de ce que le personnage principal pense et ce dernier est aussi très proche de nous car il n'est pas extérieur à l'enquête : « Elle nous paraît provenir de ce que le Détective apparaît toujours, quant au drame, comme celui qui vient du dehors et qui ne s'implique dans l'affaire que professionnellement ou intellectuellement, peu affectivement²⁸. » Si l'on reprend les critères d'analyse du personnage de l'enquêteur selon Jacques Dubois nous pouvons dresser le portrait suivant de Gonzalo :

1-Statut institutionnel : amateur

2-Mode d'intervention : en solitaire

3-Style : homme moyen

4-Caractère : ironique

²⁶ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.70.

²⁷ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p.99.

²⁸ *Ibid.*, p.100.

5-Statut social : haut/moyen, mais marginal

Gonzalo est donc un homme normal et nous pouvons constater que c'est aussi son statut particulier d'enquêteur qui favorise notre affect pour le personnage.

B) Un double enjeu : trouver le coupable du crime et trouver sa propre identité

David Becerra reproche de manière catégorique aux romans de la mémoire un cliché : celui de l'enquêteur qui enquête malgré lui. Gonzalo n'est pas un héros, il va réaliser des actions héroïques, mais dans une grande ambiguïté car il n'aurait pas enquêté s'il n'avait pas été rattrapé par la mémoire de sa famille. Il s'est lancé dans l'enquête sans intention réelle... même s'il finit tout de même par s'y engager de manière complète jusqu'à risquer sa vie plusieurs fois. Ce type de schéma est fortement critiqué par le théoricien David Becerra dans son ouvrage *La Guerra Civil como moda literaria*, il y analyse en effet le mécanisme de l'idéologie par laquelle nous nous lions à notre passé. Le personnage du temps présent est livré à une enquête sur le passé selon un schéma précis :

*Un personaje, ubicado en el presente, que puede ser un novelista, un periodista o simplemente el nieto de un represaliado, de pronto descubre un episodio turbio del pasado, concretamente de la Guerra Civil española, y ante lo enigmático del descubrimiento se dispone a indagar sobre ello*²⁹.

Selon cette théorie, le personnage est donc indifférent à l'histoire passée de son pays et cette dernière ne constitue qu'un simple prétexte pour l'auteur, une toile de fond qui apparaît presque comme de l'opportunisme. Par conséquent, le personnage perdrait de son exemplarité. Dans son étude sur le lien entre les romans de la mémoire et les romans à thèse, Geneviève Champeau le caractérise de la même manière : « il ne peut être que le maillon qui permet au narrateur hétérodiégétique de reconstituer l'histoire du héros »³⁰. Néanmoins, notre auteur propose un contrepied à cette critique et se repose sur une conception spécifique de la mémoire. Gonzalo est le fruit d'une mémoire qui ne se commande pas, d'une mémoire nécessaire qui s'impose à la société sous la forme d'une véritable résurgence du passé. Qu'il s'investisse directement irait à l'encontre de l'idée de l'auteur qui est de nous faire penser que nous sommes aussi le fruit de cette mémoire que nous devons tous étudier. Nous nous attacherons donc à montrer quels procédés sont employés dans *Un millón de gotas* pour éviter de faire perdre à Gonzalo son

²⁹ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.64.

³⁰ CHAMPEAU Geneviève, « Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 118-1 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 30 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org.rproxy.univ-pau.fr/bulletinhispanique/4312> ; DOI : <https://doi-org.rproxy.univ-pau.fr/10.4000/bulletinhispanique.4312>

exemplarité et de désidéologiser l'Histoire, puisqu'il est vrai que ceci pourrait conduire à un effet contraire à la mémoire, celui de provoquer une « *desmemoria* ».

Gonzalo est un personnage souvent seul. Ceci est aussi lié à son rôle en tant qu'enquêteur, c'est-à-dire au rôle que lui attribue l'auteur dans le récit comme l'explique Jacques Dubois : « Si l'on tient compte de ce que la victime est hors-jeu, de ce que le coupable est hors-champ et de ce que le suspect ne cesse de se dérober, on voit mieux comment, à l'ordinaire, l'enquêteur est voué à une solitude essentielle³¹. » Mais Gonzalo est aussi seul car incompris des autres personnages du roman, il accepte d'endosser un rôle qui inclut ces sacrifices. Il va devoir faire face au crime quasiment seul... et ce crime ne va pas être un simple prétexte pour changer sa vie mais va se vouloir structurel, directement lié à un problème plus profond : celui de l'identité du peuple espagnol. Face à ce problème identitaire, Gonzalo vient symboliser l'élément déclencheur du processus d'enquête sur le présent mais aussi sur le passé, un passé auquel Gonzalo ne peut échapper selon l'auteur : « Personne ne peut échapper à l'histoire [...] Ce que je propose dans mes romans c'est de montrer comment les individus s'adaptent aux circonstances »³². Le crime est donc l'élément de base qui mène Gonzalo à devoir trouver une méthode pour le résoudre à sa manière, avec le peu de moyens dont il dispose.

De tous les passages du roman, celui qui s'inscrit le plus dans les codes du roman noir est bien sûr le crime du début décrit dans le prologue. Le prologue situe les premiers personnages et l'action ; ici il relate un événement passé-proche, une analepse, qui permet au lecteur de rentrer dans une ambiance macabre débutant sur un infanticide. Cette entrée *in medias res* dans le roman relève donc des codes du genre. Ici le prologue est plutôt long, constitué de 15 pages, il débute par une longue description d'un paysage sombre : « *Después de la lluvia el paisaje tomaba un trazo grueso y los colores del bosque se volvían más contundentes*³³. » L'espace décrit annonce donc la violence à venir. Le narrateur nous englobe dans cette vision et nous fait ressentir la sensation du danger, avec la description d'un ravin que les personnages frôlent au volant de leur voiture. Le premier personnage a très peu d'identité, nous savons simplement qu'il s'agit d'un jeune homme. Il en va de même pour le deuxième qui est un enfant de six ans qui se porte mal. Et le troisième s'appelle Zinoviev, son discours direct montre qu'il est peu préoccupé par l'état de l'enfant mais plus préoccupé par le fait que le petit garçon vomisse dans

³¹ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p.92.

³² UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

³³ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.11.

sa voiture. Il a un tatouage d'araignée sur la main et sur le visage, stéréotype de l'homme dur et semble très rapidement brutal. Dès les premières pages, le narrateur nous donne le signe que quelque chose ne va pas, et que le jeune homme craint Zinoviev qui par sa voix rauque n'inspire rien d'autre que la peur. De plus, la géographie du lieu est alertante puisqu'il s'agit d'un bout de sentier, signe d'un mauvais présage et cliché repris de nombreuses scènes d'exécution connues. Enfin, le lac où ils sont est en réalité un barrage des années 40. Il s'agit d'un paysage très différent de l'image que nous pourrions avoir de Barcelone, c'est le portrait d'un mois d'octobre froid décrit ici par l'hyperbole d'un paysage qui provoque « *una instantánea tristeza* »³⁴. La scène paraît irréaliste bien que rien ne soit vraiment surnaturel et que la description soit anodine, mais il s'agit d'un lieu sans la moindre trace humaine, un désert proche de Barcelone et le lieu idéal pour un crime. Mais le jeune homme commence à hésiter montrant d'ores et déjà qu'il ne s'agit certainement pas d'un assassin professionnel : « *No tenemos que hacerlo, seguro que hay otro modo* »³⁵. » Cependant, il est trop tard comme le montre l'image brutale de la mort du petit garçon : « *el niño flotaba abajo, como una estrella de mar, y las gotas de lluvia, millones de ellas, borrraban su cuerpo, que, poco a poco, empezó a hundirse* »³⁶. » La métaphore de l'eau, utilisée tout au long du roman, a pour vocation de « noyer » les personnages, mais nous pourrions dire que le lecteur est lui aussi « noyé », puisqu'il se perd dans le jeu du roman noir et doit s'efforcer de reconstruire l'intrigue à la manière d'un puzzle. Ici par exemple, le lecteur est perdu puisqu'il ne connaît pas la raison de cet infanticide mais en connaît pourtant l'assassin. En effet, Zinoviev est longuement décrit par la suite. Le personnage est un mafieux russe qui pense à ce qu'il aurait pu être s'il n'avait pas intégré le crime organisé. Dans ce roman chaque personnage agit comme il le fait à cause de son passé, mettant ainsi en exergue l'aspect sociologique du roman noir. Zinoviev vit dans une maison recluse et isolée et n'a pour amis que son chien et son Glock qu'il personnifie. Néanmoins, la situation change lorsqu'un individu vient l'assassiner après une longue et douloureuse torture. Face à ce meurtre, le personnage de Gonzalo se retrouve enquêteur car c'est sa sœur Laura, mère du petit garçon que Zinoviev a tué, qui est accusée et elle se suicide. Le personnage de Gonzalo est placé dans une situation très particulière dans le roman et typique des ouvrages de Víctor del Árbol. En effet, ce dernier vient transgresser le schéma analysé par Todorov et Jacques Dubois qui écrivent sur le texte double : « Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du

³⁴ *Ibid.*, p.12.

³⁵ *Ibid.*, p.13.

³⁶ *Idem.*

crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle³⁷. ». Normalement, le coupable reste dans une sphère et le détective dans l'autre et c'est « l'affaire d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative³⁸. ». Ces deux sphères se présupposent et se contestent et c'est l'auteur qui crée les brouillages du récit.

Néanmoins, la situation est différente chez Víctor del Árbol puisque, en plus de ce schéma composé d'une histoire de l'enquête sur celle du crime, il ajoute une enquête dans le passé, qui possède elle aussi ses coupables, ses victimes et son régime de vérité et de mensonge. Pour permettre la quête identitaire de Gonzalo l'auteur propose deux carrés herméneutiques dans lesquels certains personnages se recoupent et échangent parfois aussi leurs rôles. Nous pourrions les schématiser ainsi :

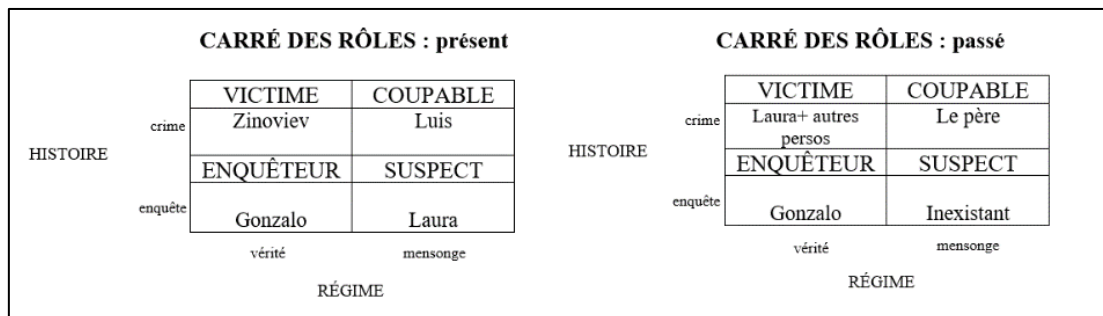


Figure n°2 : carré des rôles pour *Un millón de gotas*, élaboration propre

Nous voyons donc que pour permettre le lien entre la quête identitaire de Gonzalo et la quête de vérité sur le suicide de sa sœur, Víctor del Árbol modifie la structure type du polar et l'adapte à la mémoire, pour qu'il puisse au mieux révéler les secrets du passé et permettre à Gonzalo de se les approprier et de rétablir sa mémoire individuelle. Ainsi, les coupables sont eux-mêmes victimes de leur passé et victimes d'autres coupables qui leur sont antérieurs ; et lorsque nous remontons tout en haut de la pyramide, le premier coupable est l'Histoire elle-même, tandis que la dernière victime est la nouvelle génération.

Pour ce qui est du carré des rôles sur le passé, nous pouvons dire que le vide dans la case du suspect est la source du problème identitaire de Gonzalo, le suspect est inexistant car Gonzalo n'a aucune idée du fait que son propre père est la source de son mal-être. Dans son imaginaire et à cause des dires de sa mère, son père a toujours été un héros républicain irréprochable. De

³⁷ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p.77.

³⁸ *Ibid.*, p.79.

plus, le fait que Gonzalo remplace l'inspecteur Alcázar dans la case du carré dédiée à l'enquêteur est aussi très significatif de la durée du conflit mémoriel, car si ce dernier avait accompli son devoir dans le passé et ne s'était pas laissé corrompre, Laura ne serait pas morte. Si Jacques Dubois lui-même décrit son carré comme un tourniquet des rôles, nous voyons que Gonzalo endosse le rôle de deux détectives et que sa tâche s'en complexifie. Dans ce roman, les victimes restent le point d'inertie et les suspect le point de mouvance du récit mais la particularité est que c'est un seul et même enquêteur qui endosse le poids de ces morts dans le présent. Nous pouvons donc dire que l'auteur adapte son récit pour montrer qu'il n'y a pas une seule enquête mais deux enquêtes simultanées. Ce qui perturbe la quête du personnage c'est donc aussi cette double temporalité : il s'agit d'une mémoire de la deuxième génération et donc d'une mémoire indirecte, d'une postmémoire. Le concept de postmémoire est primordial dans ce roman puisqu'il induit deux choses. La première est que l'enquête est nécessairement plus complexe puisque Gonzalo possède peu d'indices et de témoins le permettant d'avancer. De plus, le terme de postmémoire décrit la relation que la génération d'après entretient avec le traumatisme de ceux qui l'ont précédée, Gonzalo ne possède que les histoires et images parmi lesquelles il a grandi et ses dernières peuvent être erronées. Le paradoxe est donc que ces expériences qui ne lui appartiennent pas constituent pourtant sa propre mémoire. Gonzalo va devoir accepter de déconstruire cette mémoire qu'il pensait juste. L'horizon d'attente du roman se crée ici : Gonzalo va-t-il parvenir à mener sa propre vie ? Ou va-t-il se retrouver écrasé par le poids du passé de ses ascendants ? En effet, le préfixe « post » du terme postmémoire n'induit pas une rupture entre l'histoire de Gonzalo et de son père mais une continuité et une transmission du conflit. Dans ce roman, la postmémoire ne peut pas être heureuse ou apaisée, par faute de vérité. C'est donc aussi ce problème qu'aborde le roman en tentant de fournir une médiation entre les générations. Néanmoins, cette postmémoire est aussi positive puisqu'elle pousse l'enquêteur à s'investir d'autant plus qu'il se sent concerné :

Al contrario de los protagonistas de la literatura policiaca clásica, que veían el crimen como un simple objeto de estudio científico al que habían de enfrentarse a través de procedimientos racionales, los investigadores hardboiled “siempre parecen tener más un interés personal que profesional en el caso”³⁹.

³⁹ ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, «Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española», *Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 26, 2011. URL: https://www.academia.edu/4201102/Detectives_de_la_memoria_la_novela_negra_como_medio_de_indagaci%C3%B3n_en_la_historia_reciente_espa%C3%B1ola, consulté le 16 février 2022.

Gonzalo confronte ceux qui ont vécu ce passé et se détache de ses préjugés pour se livrer à un travail de quasi-détective, reprenant les pas de sa sœur qui possède quant à elle une véritable méthode policière et une tendance journalistique puisqu'elle avait écrit un article de journal visant à briser le mythe de son père. Le travail d'enquête confond donc ces objectifs du temps présent avec ceux de la mémoire passée et viennent perturber la vie monotone de Gonzalo à jamais. Cette compatibilité entre le genre noir et la mémoire est ainsi décrite par Javier Sánchez Zapatero :

Semejantes procedimientos pragmáticos ponen de manifiesto cómo la tendencia a la hibridación habitual en la novela contemporánea se manifiesta de forma evidente y explícita en las relaciones entre la narrativa de la memoria y el género negro, que permiten complementar la consigna básica de la primera de “no olvidar” con la investigación propia del segundo⁴⁰.

1.2 Le choix d'un individu qui impacte plusieurs générations

A) Le parallèle entre deux époques

Il convient de mener une brève étude temporelle de la diégèse et de constater ce que ces changements de structure par l'auteur apportent à la mémoire. L'auteur met exactement sur le même plan deux époques distinctes, mais la deuxième n'est que la conséquence et l'héritage de la première. Ce parallèle propose un effet miroir entre le fils et son père car Gonzalo est à l'antipode de la figure de son père qui est un héros républicain. Cette relation paternelle conflictuelle est directement inspirée de la relation de l'auteur et de son père. La dédicace de son roman met en avant ce parallèle entre les deux histoires : « *A mi padre y a nuestros muros de silencio* »⁴¹. Ce premier élément paratextuel met en avant une incompréhension entre un père et son fils qui se voudra aussi être l'axe principal du roman : comment se construire sans parent ? Comment se construire sans un parent qui nous a injustement été enlevé par l'Histoire ? Le parallèle se fait de plus en plus présent entre Gonzalo et son père : « [...] *su madre le recordaba que fue un niño muy guapo. “Eras igualito a tu padre”: los mismos ojos verdes de mirada inquisitiva, la frente amplia, las cejas marcadas, tanto como los pómulos, y ese rasgo tan característico de la familia Gil, los dientes frontales un poco separados⁴².* » Mais dans le reste du roman, le contraste entre le père et son fils est poussé à l'extrême. Notamment lors des descriptions, puisque le père est décrit par des adjectifs mélioratifs (« *una humanidad arrolladora, incluso con su único ojo sano* », « *alto y recio* », « *una autoridad incuestionable* »,

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.7.

⁴² *Ibid.*, p.35.

«firmeza») ... tandis que son fils est décrit par des adjectifs péjoratifs («*personalidad carnosa*», «*endeble*», «*bajo y chato*», «*barriga blanda*», «*prematura alopecia*», «*ni siquiera [...] un brillo de inteligencia*», «*inseguridad de alguien tímido*»). La mère de Gonzalo est celle qui idéalise le plus le père de Gonzalo et l'érige en véritable héros. Gonzalo ne pourra d'ailleurs jamais être à son niveau : «*Los hijos de los héroes nunca están a su altura* »⁴³. Dans le prolongement du titre, le narrateur ajoute même : «*En cualquier caso, si el niño fue la promesa de una gota del padre, el tiempo lo había desmentido*»⁴⁴. Le titre est une métaphore filée que le lecteur se doit d'analyser puisqu'elle produit plusieurs sens, ainsi, la goutte peut aussi bien représenter la victime, l'enquêteur ou le coupable puisque tous ne sont qu'une simple goutte dans l'océan que représente le cours de l'Histoire.

Nous pourrions analyser un double intérêt de Víctor del Árbol dans l'utilisation de deux flashbacks continus entre le passé et le présent : d'abord un intérêt face à l'histoire racontée et la volonté de mettre en parallèle les deux personnages pour pouvoir constamment les confronter. Puis, un point que nous développerons plus amplement dans la seconde partie de cette étude, celui dédié aux victimes de la mémoire, car il y a une volonté de laisser le champ libre aux faits historiques pour qu'ils ne soient pas racontés depuis le présent mais bel et bien depuis le passé. Ainsi, ils nous donnent l'impression d'être véritables et objectifs car plus directs. Nous reviendrons donc sur la stratégie de l'auteur qui adapte le roman noir afin de laisser sa place à l'Histoire :

*Ten en cuenta lo siguiente: la memoria es un hecho subjetivo (y por tanto, emocional), una reconstrucción del pasado desde el presente, mientras que la Historia es una ciencia, basada en hechos, cifras, datos y documentos. Conjuguar la subjetividad con la objetividad científica es un ejercicio complejo, que, desde mi punto de vista, solo se puede afrontar a partir de la narrativa, es decir desde la ficción. La novela permite que el autor juegue con su propio imaginario, acepta e incluso demanda esa subjetividad; en mi caso, además, el relato ficticio se sustenta siempre en la objetividad del hecho histórico (lo que requiere información veraz, datos exactos y contextos reales)*⁴⁵.

Dans cette première partie, nous allons d'abord analyser la diégèse comme instrument d'une mémoire à laquelle nous ne pouvons échapper. Pour percevoir les degrés de diégèse, l'étude de Gérard Genette *Figures III* est d'une grande utilité. En effet, dans notre étude, il permet d'analyser comment l'auteur perturbe l'ordre temporel traditionnel du polar afin de laisser la voie ouverte à toute la dynamique historique qu'impose la mémoire. Les événements se

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021.

succèdent d'une manière précise par rapport au degré zéro, par rapport à l'état de parfaite coïncidence temporelle entre le récit et l'histoire. Si Gérard Genette explique qu'il ne faut pas parler d'anticipation ou rétrospection car ces termes ont des connotations psychologiques, il semble ici aussi difficile de parler de prolepse ou analepse dans *Un millón de gotas*. En effet, il y en a très peu : nous ne sommes pas véritablement dans le schéma des romans de la mémoire que critique David Becerra, un schéma dans lequel un personnage enquête sans véritable intérêt sur un passé qu'il raconte depuis le présent et déforme inévitablement. De fait, *Víctor del Árbol* semble s'inspirer des bases fournies en 2001 par le roman *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, roman aujourd'hui mythique du genre de la mémoire mais qui est aussi critiqué par David Becerra dans son ouvrage comme source de dépolitisation et de désidéologisation et qu'il qualifie comme typique de « *la estética posmoderna del work in progress* »⁴⁶. De manière générale, David Becerra voit d'un mauvais œil les romans qui utilisent un narrateur enquêteur du présent pour relater les faits passés. *Soldados de Salamina* propose un narrateur à la première personne, et une structure en trois chapitres. Le premier -intitulé « *Los amigos del bosque* »- et le troisième -intitulé « *Cita en Stockton* »- sont au temps présent et relatent les doutes du narrateur dans son enquête. Ainsi, seul un tiers de l'histoire, le deuxième chapitre -intitulé « *Soldados de Salamina* »- se fait au passé. Ceci peut paraître paradoxal dans la mesure où ce chapitre donne son titre au roman et constitue la base de toute l'enquête. Ce chapitre n'est d'ailleurs possible que par le biais des faits réels provenant d'entretiens et de documents obtenus à travers l'enquête du narrateur sur Rafael Sánchez Mazas. Ainsi, Javier Cercas met au cœur de l'histoire le processus d'enquête, mais celle-ci contraint quelque part la mémoire puisqu'elle ne peut s'exprimer qu'au travers de ce que le personnage narrateur découvre progressivement. Ainsi, le reste de l'Histoire passée et les détails que le narrateur n'obtiendra pas dans son enquête, ne pourront être livrés au lecteur. Dans *Un millón de gotas*, Víctor del Árbol s'inspire de ce procédé mais il le pousse à l'extrême, de manière novatrice. Ici, le narrateur est hétérodiégétique et son récit extradiégétique se fait à la troisième personne. Nous pourrions dire que Víctor del Árbol propose une clef de lecture basée sur une dualité car il présente deux époques antagonistes sur beaucoup d'aspects, mais qui sont liées par un lien de cause à effet. L'esthétique se met au service de l'éthique et le roman noir s'adapte bel et bien à la mémoire : le centre du roman noir est déplacé... peu importe si Gonzalo n'a pas toutes les clefs de compréhension du passé, ce qui importe c'est que le lecteur les possède, mettant ainsi en place une hiérarchie et une mémoire toute puissante alors que le polar doit s'adapter et se mettre à

⁴⁶ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.21.

son service pour nous permettre de réfléchir sur notre perception de la société. Le ressort thématique de l'enquête est utilisé pour mieux mettre en avant des problèmes idéologiques, politiques et de classes sociales, les trois éléments détachés par David Becerra en tant que triptyque essentiel à l'analyse d'un roman de la mémoire, mettant en avant l'écueil de sa théorie, puisque celui-ci ne prend pas suffisamment en compte la question du genre. L'exemple de *Un millón de gotas* montre que l'auteur de polar peut laisser sa place au genre de la mémoire en modifiant, ici par exemple, la structure narrative du roman.

Gérard Genette décrit les choix qui s'offrent à l'écrivain pour son récit. L'auteur peut faire varier l'ordre du récit, la vitesse narrative et la fréquence événementielle. Dans le cadre du roman policier, il est intéressant d'observer la structure du texte et son organisation puisqu'il conserve un jeu déductif pour le lecteur. Pour notre roman, nous pouvons dire que c'est la notion d'ordre qui a le plus d'importance puisque nous avons relevé le parallèle entre le passé et le présent. Gérard Genette présente l'ordre comme le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Un narrateur peut choisir une chronologie réelle des événements, ou bien de les raconter dans le désordre. Par exemple, le roman policier s'ouvre la plupart du temps sur un meurtre qu'il faut élucider. Il présente par la suite les événements antérieurs au crime, l'histoire qui remonte sur les traces du criminel. Dans *Un millón de gotas*, le début du récit suit ce schéma et le brouillage de l'ordre temporel contribue à produire une intrigue davantage complexe qui s'assure de captiver le lecteur.

Si l'on considère le segment A comme le point de départ narratif, et donc en position autonome, le segment B se définit évidemment comme rétrospectif : une rétrospection que l'on peut qualifier de subjective, en ce sens qu'elle est assumée par le personnage lui-même, dont le récit ne fait que rapporter les pensées présentes⁴⁷ [...]

Cette analyse de Gérard Genette peut nous faire remarquer un paradoxe, puisque dans notre roman, une macroanalyse montre aussi que l'ordre est de nature chronologique dans le récit et que l'histoire du narrateur paraît moins subjective puisqu'elle reprend des événements dans l'ordre et qu'ils sont même précisément datés. Cependant, même si le récit est chronologique, le passé interrompt le présent : c'est donc la disposition dans le récit qui est particulière alors que la succession des événements dans l'histoire se veut quant à elle logique. Le narrateur a peu recours aux analepses ou prolepses puisque les anachronies se font presque naturellement, suivant le schéma du présent-passé. En effet, les chapitres peuvent recouvrir une fonction

⁴⁷ GENETTE Gérard. *Figures. III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p.84.

anachronique : un chapitre du passé va ainsi avoir une tendance explicative et justifier la psychologie d'un personnage à partir des événements de son passé. Le chapitre au temps présent va quant à lui conduire progressivement la trame vers le dénouement de l'histoire en faisant avancer Gonzalo dans l'enquête. Le bouleversement qu'engendre cette fragmentation entre passé et présent peut néanmoins représenter une décomplexification du récit. Le récit semble d'abord complexifié car le lecteur doit rester vigilant s'il ne veut pas se perdre entre le passé et le présent, mais cette séparation des époques lui permet aussi de s'y retrouver au milieu de plus de 40 personnages. Nous voyons donc que Víctor del Árbol complexifie la trame pour nous forcer à décrypter les énigmes qu'il a créé dans le roman et pour que nous redoublions d'attention, mais cette séparation entre passé et présent offre au lecteur un fil rouge, un fil auquel il peut se rattacher pour ne se perdre dans le flux des personnages qui restent ainsi chacun dans leur époque respective. L'auteur aurait pu opter pour une variation des niveaux narratifs, pour des emboîtements et insérer à l'intérieur de l'intrigue principale (celle de Barcelone datée à 2002), d'autres petits récits enchâssés, mais il décide de laisser le champ libre à l'histoire du passé et de ne pas l'entraver pour laisser son jugement libre au lecteur. Ainsi, nous pourrions dire qu'il n'y a pas de récit premier ou second mais que l'auteur semble amener les deux époques sur un seul et même niveau de récit. La vitesse en est aussi la preuve puisqu'elle est quasiment égale dans les deux histoires, les descriptions ne sont pas plus rapides dans le passé que dans le présent et chaque enquête se résout à la fin du roman, même si celle du passé doit bien sûr se résoudre un peu avant celle du présent puisqu'elle en est la cause. Les pauses, dialogues ou ellipses se retrouvent de manière similaire entre les deux époques, ce qui peut paraître logique puisque l'auteur a pour vocation de les maintenir en parallèle. Enfin, pour ce qui est de la narration, il convient de dire que selon Gérard Genette, le narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte. Ici, la narration est ultérieure puisque le narrateur raconte ce qui est arrivé dans le passé. Nous assistons à une focalisation qui se met aussi au service de la mémoire : le narrateur connaît l'histoire de tous les personnages et peut donc nous la raconter mais il n'empiète jamais sur le rythme de l'enquête.

La technique de la mise sur le même plan des deux histoires du passé et du présent permet à l'auteur de montrer que les faits du passé impactent grandement le présent. Il nous permet de comprendre pourquoi l'histoire passée, de ceux qui ont vécu les atrocités du XX^{ème} siècle, a impacté la vie de leurs descendants. Víctor del Árbol empêche ainsi l'idée que l'arrivée d'une

nouvelle génération produise un effet « bulldozer », qui induirait un oubli. Il oblige son lecteur à faire le parallèle entre le passé et le présent de manière continue et à les lier l'un à l'autre. L'auteur par cette chronologie très précise ne délaisse aucune partie de la vie des personnages. Gonzalo devient aussi important que son père en raison de la structure narrative et l'auteur compense ainsi ses stéréotypes thématiques qui plaçaient Gonzalo en position inférieure à son père, puisque marginal et perdant. Ainsi, l'enquête du passé devient aussi importante que l'enquête du présent. La mémoire du personnage du père dans le passé est aussi importante que la mémoire de Gonzalo dans le présent, de telle manière qu'il est impossible de délégitimer la volonté de découvrir le passé encore de nos jours.

Nous pourrions aller jusqu'à dire que Víctor del Árbol étend cette conception sur un autre plan. Par cet effet miroir il propose aussi un miroir avec la troisième génération, un miroir qu'il laisse ouvert et développe peu dans ce roman : il s'agit de la génération de Javier, le fils de Gonzalo. En effet, le parallèle se fait aussi avec Javier qui reprend cette boucle paternelle maudite. Javier est très piquant avec son père car il sait pertinemment que Gonzalo ne l'aime pas, ou du moins, pas autant que sa sœur. Mais Gonzalo ne peut pas lui en vouloir. Il analyse le monde actuel de son fils et conclut que, même s'il est différent de celui des générations précédentes, son fils vit dans une solitude profonde et qu'il n'est pas réellement mieux intégré dans cette société que lui. Javier lui ressemble beaucoup physiquement, ainsi, son père qui se voit en lui le rejette et Javier le ressent. Nous pourrions dire que si Elías vit presque trop d'horreurs de la guerre, si Gonzalo vit presque trop l'horreur de la société moderne... Javier vit, par mimétisme, presque trop les problèmes de la société ultra-moderne. Dans toutes ces générations le même problème du manque de la figure paternelle se répète dans le but de les confondre chaque fois plus et de montrer qu'un parent peut sceller le destin de son enfant. L'enquête est une enquête sur un fantôme dont le but est de comprendre comment on est arrivé à une telle situation. C'est aussi le travail que doit mener le lecteur et qui doit le conduire à réfléchir quant à sa propre situation, mais aussi plus largement à une critique sociale. Nous retrouvons donc un jeu d'écriture original mais toujours chargé du même sens que celui du roman noir dans sa dimension globale comme celle décrite par José F. Colmeiro : « *La investigación criminal va casi siempre acompañada de la indagación psicológica de conductas desviadas, la revelación del mundo de fantasmas interiores, de aprensiones, de debilidades superadas con la consecución y el ejercicio del poder* »⁴⁸.

⁴⁸ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.119.

B) L'engagement de Laura contre un réseau de crime international

Face aux problématiques citées auparavant la quête d'identité s'organise certes sur l'enquête, code propre au polar, mais le recours au roman noir est aussi basé sur des principes éthiques, en tant qu'objet qui cherche la vérité et qui engage, si nécessaire, physiquement le personnage pour atteindre cette vérité. Laura est la figure qui affirme cet idéal de vérité. Elle a un statut très important dans le roman, et ce même après sa mort. Elle est celle qui entame l'enquête en suivant son propre principe éthique et l'on découvrira par la suite que c'est parce qu'elle a subi les mêmes traumatismes que ceux qu'elle défend. Elle enquête donc sur le trafic sexuel d'enfants par la mafia et se fait symbole de la quête de vérité. Face à cette obsession de Laura pour les cas d'enfants pauvres ou abusés, son ex-mari, Luis confie ne pas avoir pu la convaincre, tant sa quête était pour elle importante : « *Le dije que no podía luchar ella sola contra toda la maldad del mundo, que sus esfuerzos solo eran una gota en un océano. Y ¿sabes lo que me respondió? "¿Qué es el océano, sino un millón de gotas⁴⁹?"* »

Pourtant, au début du roman elle représente aussi la figure du suspect numéro 1. Ce statut n'entrave pas cet idéal de vérité puisque tout lecteur avisé sait que ce n'est quasiment jamais le premier suspect le vrai coupable. Elle représente la victime du mensonge d'une justice corrompue par la mafia... qui ne souhaite évidemment pas chercher le vrai coupable puisque la mort de Laura représente l'alibi parfait pour couvrir leurs intérêts. Néanmoins, dès le début du roman Gonzalo la croit innocente. Pour obtenir réparation pour sa sœur, il va devoir reprendre les principes éthiques de cette dernière et acquérir une loyauté sans faille envers elle au nom de leur lien de sang. Il va tout faire pour rétablir justice et donc la vérité nécessaire pour y parvenir. Gonzalo n'a pas vu sa sœur depuis dix ans quand il reprend son enquête et pourtant il se fera héritier de ses talents d'enquêtrice. La vérité occupe une place particulière dans le roman : c'est la vérité face à une injustice sociale comme dans tout roman noir, mais elle s'érige aussi en tant que devise pour Víctor del Árbol qui l'annonce dès les premières pages du roman. Le terme « devise » est essentiel, car la place de la vérité dans *Un millón de gotas* est évoquée dès le paratexte : « *Toda verdad es simple. ¿No es esto una mentira al cuadrado ?* »⁵⁰. Cette citation de Nietzsche est une manière de dire que la vérité n'est ni simple ni « toute ». La "simplicité" ou la "complexité" sont relatives car la vérité est la réalité comprise et la simplicité est la complexité comprise. Par conséquent, le personnage de Gonzalo est le reflet de cette citation car il ne peut comprendre la réalité qui l'entoure puisqu'il a grandi dans le mensonge, et il ne

⁴⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.65.

⁵⁰ *Ibid.*, p.9.

peut saisir la complexité à laquelle sa sœur s'est confrontée. Ainsi, Gonzalo ne fait pas face à une vérité qui serait totale et parfaite, puisqu'il doit la reconstruire et qu'elle est différente selon les protagonistes et donc subjective et sélective. Et il ne fait pas non plus face à une vérité simple, car si elle semble l'être, il aura toujours quelque chose de plus profond à découvrir plus profondément. Son enquête sera complexe. La vérité que recherche le polar devient ainsi la métaphore de la vérité que cherche tout homme, celle qui nous révélerait le sens de notre existence, ce que nous sommes, notre origine et notre fin. C'est aussi ce que va tenter de comprendre Gonzalo. Avant la mort de Laura il ne cherchait pas la vérité parce qu'il pensait la posséder et il lui faut donc d'abord détruire son opinion pour rétablir une vérité que personne ne pourra contredire et qui doit se faire sous les yeux de tous par le biais de la justice. Cela pose la question de la méthode, il faut recourir aux faits : il faut faire appel à la cohérence et à la correspondance des témoignages avec les preuves mais faire attention aux déformations de la réalité que chacun interprète à sa manière. Comme Nietzsche le disait, il faut aussi se demander si la vérité est toujours moralement exigible. Si la vérité était simple, l'enquêteur qui est pourtant l'ami de la vérité ne lui préférerait jamais le mensonge. Or, même Gonzalo décide de cacher des choses ou d'agir immoralement pour protéger sa fille, comme lorsqu'il révèle le nom de Siaka (l'indicateur de sa sœur) à Alcázar pour la protéger de la mafia. Mais il n'est pas le personnage du mensonge, et nous pouvons dire qu'il aime profondément la vérité car cette dernière lui permet de se décentrer de sa propre personne, d'accepter l'erreur et de s'ouvrir aux autres ; comme lorsqu'il se rend au bar de l'oncle de Tania, sa voisine russe, pour lui demander sa version de l'histoire et se confronter à un témoignage différent de ce que lui a toujours cru, ou a toujours voulu croire.

Laura, en tant que sous-inspectrice prend au pied de la lettre son idéal de vérité, que la vérité soit simple ou non, jusqu'à l'obsession et la folie. Mais la mafia va perturber sa tâche en tuant son fils et à la mort de Zinoviev la situation s'empire lorsque Alcázar lui apprend que les preuves sont contre elle. Tout accuse Laura : ses menottes de policière, une photographie de Roberto plantée dans le cœur de la victime, un pistolet hydraulique, une carte indiquant la cachette de Zinoviev, et son suicide qui est interprété comme un aveu. L'affaire est classée mais pas pour son frère qui se projette assez rapidement dans l'enquête de sa sœur : «*Gonzalo trato de imaginar a su hermana, fumando y bebiendo sin cesar, con las persianas echadas, sumida en la oscuridad*⁵¹.» La violence de l'image du corps de Laura est aussi ce qui va pousser

⁵¹ *Ibid.*, p.48.

Gonzalo à vouloir obtenir la vérité car il ne pourra pas accepter cette fin sans explication. Son corps apparaît comme un objet vidé de son âme : « *A Gonzalo no le habían permitido ver más que el rostro de su hermana, pero bajo la sábana alcanzó a ver los puntos de sutura que iban desde el ombligo hasta la tráquea. Sin los órganos, Laura se había desinflado como un odre seco*⁵². » La description de la mort est violente, elle se fait dans des détails sur le sang et Laura est comparée à un chien agonisant. La musique qu'elle a choisie pour mourir est aussi très significative, il s'agit de la Symphonie n°7 *Leningrad* de Chostakovitch, une musique russe de la seconde guerre mondiale qui exalte la résistance contre l'envahisseur allemand. La symphonie a aussi plus récemment été analysée comme une œuvre antistalinienne mais l'intention de Chostakovitch est cependant toujours restée floue. Elle est de nos jours souvent décrite comme une condamnation du totalitarisme de manière générale. Cette musique est très puissante et est aussi à la fois pleine d'espoir. Ainsi, lorsque Laura se suicide elle condamne aussi l'histoire de ces dictatures qui ont fait de son père un monstre fou, au point de violer sa propre fille. Mais cette musique est aussi pleine d'espoir et désormais, elle laisse à Gonzalo la tâche de raviver cet espoir. Par conséquent, malgré la distance que Gonzalo et sœur entretenaient depuis dix ans, celui-ci est guidé par le poids du souvenir. Il passe ainsi de cette réflexion,

*Se sentó en una silla y contempló aquel lugar que le era tan extraño como la persona (lo que quedaba, el despojo) que vio en la fría camilla metálica de la morgue. Por más que se esforzaba, la muerte de su hermana no había traspasado esa inquietud que deja la noticia cuando roza a alguien vagamente familiar, un pariente lejano del que nada sabemos y al que nada nos une*⁵³.

...à celle-ci qui montre sa remise en question : « *Pero cuanto más tiempo permanecía allí, más capas de polvo se levantaban dejando que aflorasen los recuerdos de una infancia donde Laura era el único referente cierto que conservaba Gonzalo*⁵⁴. »

À partir de son entrée dans cet appartement il désire retrouver un lien avec son passé. Dans un blouson d'aviateur de sa mère il trouve un médaillon avec un prénom féminin effacé. Il s'agit de l'image d'une jeune femme avec une petite fille sur ses genoux. Il s'agit du premier indice qu'il trouve dans cette enquête mais qui ne l'aidera pas au début du roman puisque sa mère refuse de lui dire de quoi il s'agit. Il devra donc résoudre ce mystère et s'efforcer de se mettre à la place de sa sœur pour la comprendre : « *Gonzalo se preguntaba qué parte de la realidad era su hermana, qué parte él mismo y qué parte aquella casa y su pasado. Juntos formaban un*

⁵² *Ibid.*, p.49.

⁵³ *Ibid.*, p.49.

⁵⁴ *Idem.*

*todo, separados en partículas errantes, solo eran sueños perdidos*⁵⁵. » C'est le roman noir qui va permettre par l'enquête de recoller ces particules errantes qui ne sont pas destinées à être perdues. Gonzalo va donc devoir suivre le même chemin que sa sœur qui n'acceptait pas d'être victime de l'Histoire : «*Laura nunca tuvo vocación de ser testigo de su propia vida, ciertamente, siempre necesitó ser protagonista, tener el control de las riendas*⁵⁶.» Lorsqu'Alcázar essaye de convaincre Gonzalo d'abandonner, celui-ci le confronte, montrant l'aspect changeant du personnage qui se décide à rejeter son image d'individu faible. Il s'approprie le rôle de sa sœur qui pense que les mots peuvent transpercer la réalité et vaincre le silence, le narrateur dit même à propos de ces mots : «*esperaba demasiado de ellas, cegada por el sonido y sin entender el eco del silencio que quedaba detrás*⁵⁷.» L'idée du silence n'est pas envisagée comme une solution possible. Par conséquent, pour rétablir la vérité Gonzalo ne fera confiance qu'à très peu de protagonistes, puisque beaucoup mentent dans cette société :

*La novela policiaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia*⁵⁸.

C) L'impact sur le collectif et la fracture sociétale

Face à cet idéal de vérité, *Un millón de gotas* suit le code du roman noir en reprenant la critique du système capitaliste et néolibéral. La décision de Gonzalo et Laura est aussi pour l'auteur le moyen d'inciter le lecteur à être autocritique à l'égard de la société en lui dépeignant la réalité sociale. Même si le roman policier peut dissimuler des choses, il est aussi capable de mettre les preuves sous nos yeux et ici l'auteur le fait dès le début du roman au travers de l'imaginaire social qu'il nous présente. Avant de revenir sur les causes du passé dans la seconde partie de notre étude, nous allons donc faire un bref constat des conséquences de dernier sur le présent.

Tout d'abord, le portrait fait de la police est teinté par les vestiges du franquisme. L'inspecteur Alcázar est confronté par Laura qui connaît son secret ; elle lui reproche sa corruption dans les années 70 et d'avoir obtenu de faux aveux d'enfants manipulés. Alcázar

⁵⁵ *Ibid.*, p.131.

⁵⁶ *Ibid.*, p.187.

⁵⁷ *Ibid.*, p.130.

⁵⁸ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.62.

prononce d'ailleurs une phrase très intéressante sur la situation actuelle de la police en Espagne et sur le poids de la démocratie dans la résolution du problème de la mémoire : « *Se supone que la democracia se inventó para que tipos como yo no pudieran seguir haciendo lo que hacíamos. Tú, mejor que nadie, deberías saberlo*⁵⁹. » Il se dédouane de ses responsabilités passées sous le couvert de la Transition démocratique qui aurait dû effacer la surpuissance de la police du temps de Franco. Cependant, la démocratie se doit-elle seulement d'empêcher la reproduction des erreurs du passé ? Ne doit-elle pas aussi dénoncer ces faits pour réparer le préjudice moral causé ? Convertir la mémoire en matière narrative revient aussi à revendiquer la voix des vaincus face à la politique du silence et de l'oubli et les personnages comme Alcázar vont être confrontés à cette réalité. Ainsi, la guerre civile ne peut pas être une simple toile de fond et ne doit pas se contenter d'être la mode littéraire analysée par David Becerra : « *En cualquier caso, obsérvese el modo en que el género policiaco sustenta su base argumental en episodios derivados de la guerra civil española*⁶⁰. » Le schéma doit s'inverser et le roman doit servir de ressource propice à la mémoire de la Guerre Civile au lieu de s'en substantier comme l'analyse ici David Becerra.

*La búsqueda desborda siempre el objetivo inicial porque abre detalles inesperados, sugiere otros enigmas, incita la curiosidad y a menudo acaba obsesionando al investigador. Toda indagación del pasado surge desde una angustia del presente y tiene algo de viaje iniciático, de aventura epistemológica y de prueba psicológica y moral. Más aún cuando lo que se busca tiene que ver con un pasado extraño y sombrío, aun habitado por fantasmas, por muertos sin enterrar*⁶¹.

Par conséquent, le roman noir doit prouver le lien entre le malaise social contemporain et les événements passés pour que l'enquête ne soit pas fortuite. Dans *Un millón de gotas*, le lien de la vie présente de Gonzalo à cette enquête sur le passé est donc suggéré par le narrateur plusieurs fois. C'est parce que des personnages souffrent de l'injustice présente qu'ils se demandent quel était leur passé et ce qu'il a à voir avec cette situation. Les problèmes du présent sont analysés dans le roman et directement liés à ce continuum historique. Gonzalo tire sa frustration des déficiences de la société capitaliste et non pas d'un simple manque de talent en tant qu'avocat. Même si nous ne pouvons pas affirmer que cette connaissance des faits permettra de refermer les blessures du passé, nous voyons le passé n'a jamais cessé d'intervenir dans le présent et nous permet au moins de nous montrer plus critiques. L'auteur montre que la société actuelle

⁵⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.24.

⁶⁰ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p26.

⁶¹ FERNÁNDEZ PRIETO Celia, «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)», en *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, p.50.

souffre de cette non-récupération de la mémoire. C'est pour cela que Víctor del Árbol tourne son intrigue autour d'un contexte socio-culturel particulier et ciblé, comme le montre l'utilisation d'une classe sociale aisée. Face à la police Gonzalo lutte pour sa liberté mais ses intérêts croisent ceux de son beau-père et de ses clients qui veulent construire une résidence de luxe sur la propriété de sa mère. Pour dépeindre la subsistance de ces strates dans la société, le polar en tant que roman populaire semble utile. C'est ce qu'explique Mélanie Fresne quant aux impacts de la période franquiste sur le présent dans ces romans :

*Hemos salido de esta sociedad [la franquista], estamos en una nueva democracia, pero eso no ha resuelto todavía las cosas. No vamos a hacer panfletos pero vamos a ver como actuamos en este terreno. Y la mejor manera es el caso de Vázquez Montalbán. Su forma de introducirse directamente en el cinismo para que el autor no se vea implicado tampoco directamente en esa denuncia social*⁶².

Víctor del Árbol reprend lui aussi le procédé du cynisme pour aborder la question de l'héritage du franquisme, mais nous verrons par la suite que c'est surtout le procédé de la violence qui lui permet de montrer ces résidus du franquisme. Nous pourrions donc dire que sa volonté de nous présenter cette facette du peuple espagnol repose aussi sur ce procédé propre au polar qui induit une critique sociale forte et une auto-conscience de l'écriture. Cet héritage du franquisme se fait d'une part dans l'espace de l'histoire du roman comme dans cet exemple où l'auteur décrit les flèches phalangistes : « *pervivía una placa desgastada con el haz de flechas que rezaba "Propiedad del Ministerio de Vivienda"*⁶³ ». Et l'héritage franquiste se voit d'autre part au travers de la personnalité des personnages, comme le prouvent par exemple les remarques de Lola, la femme de Gonzalo :

*Era cruel pensar así, y lo sabía, pero detestaba cuanto tenía que ver con la familia de Gonzalo, todas esas historias de su padre, el altivo desprecio que le mostraba su suegra cuando, de tanto en tanto, se decidía a visitarla, como si, por ser hija de quien era, Lola o los de su clase fueran culpables de todas sus desgracias reales o inventadas*⁶⁴.

Le personnage d'Agustín représente les entreprises riches, héritières des inégalités provoquées par l'époque de la dictature, il fait partie de ceux qui possèdent tout et dominent le pays : « - *Hay algo en esta ciudad que no sepa Agustín Gonzalez*⁶⁵? ». De plus, l'auteur nous montre que les héritiers du système franquiste dominant directement les autres par ce personnage qui mène une enquête sur Gonzalo et sait tout de lui : « *Hizo que lo investigaran y averiguó que era hijo*

⁶² FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.64.

⁶³ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.47.

⁶⁴ *Ibid.*, p.98.

⁶⁵ *Ibid.*, p.104.

*de un comunista desaparecido en 1967, cuando era un niño. Su madre había estado en Afganistán durante el conflicto con los soviéticos, escribiendo artículos de dudosa intención*⁶⁶.» Ou bien lorsqu'il dresse le portrait de Gonzalo: « *No tenía filiación política como su padre, pero simpatizaba con grupúsculos de extrema izquierda y solía asistir a seminarios de ese estilo*⁶⁷. ». Contrôlée par son beau-père, l'activité politique du personnage principal n'est en réalité pas libre. Le narrateur démontre souvent que le conflit entre les *nacionales* et *rojos* ne s'est jamais terminé et qu'il ne s'agit pas encore d'une histoire du passé puisque l'image du peuple fratricide perdure. Et ce rejet est d'ailleurs très clair : « *Aquel hijo de comunista había logrado meterse en la familia como una mosquita muerta, sin hacer ruido, sin protestar, negándose a aceptar su ayuda (y con ello su control)*⁶⁸.» Cependant, il convient d'ajouter que ce rejet existe dans les deux camps et constitue d'ailleurs la raison pour laquelle Gonzalo ne parlait plus à Laura qui avait critiqué son mariage avec Lola : « *nunca aceptó los reproches de Laura por haberse casado con la hija de un reconocido militante en el franquismo* »⁶⁹. La haine est toujours la même dans l'imaginaire que propose l'auteur et dans la représentation qu'il fait de la société contemporaine.

Le personnage d'Alcázar est lui-aussi mêlé à ces affaires, il a repris les activités de son père qui faisait partie de la police franquiste et qui était même un des chefs de la police de Franco jusqu'à sa retraite en 1966 avec le grade de commissaire. Il était aussi très lié à un ministre de Franco qui détenait le portefeuille de la Justice en 1963 : Fulgencio Arras (le grand-père de Lola). Il fraudait avec Agustín et se mettait donc aussi au service de la mafia. L'auteur montre un héritage encore présent chez les puissants qui couvrent leurs intérêts et se protègent les uns les autres. Même si aujourd'hui la situation ne le permet plus autant qu'avant : « *Los años cincuenta habían sido para ellos el Dorado, cuando podían hacer y deshacer sin cumplir más reglas que la suyas*⁷⁰.» Nous voyons donc néanmoins que les temps changent progressivement malgré ce fatalisme selon lequel les coupables restent cachés et ne souffrent d'aucun retournement de situation en leur défaveur, alors que les fils des victimes n'obtiennent eux, aucune réparation. L'auteur propose une réflexion de Gonzalo sur l'efficacité de la Transition démocratique :

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p.63.

⁷⁰ *Ibid.*, p.233.

Pero no comprendía que los tiempos eran otros, que ellos eran también distintos. Los dioses ya no levantaban el brazo con el saludo fascista, ni se iban de cacería con el Caudillo, ni frecuentaban putas de lujo con el yernísimo. Ya no podía dejarse a los muertos tirados en una cuneta, ni arrojarlos por la ventana de una comisaría. Pero el viejo no se daba cuenta. O lo sabía, pero no le importaba una mierda⁷¹.

La Transition n'a pas eu de véritable impact sur ces hauts-placés du franquisme et même si les choses semblent gagnées d'avance pour Agustín et ses complices, Gonzalo va tout de même venir brouiller leur paisibilité. La première à les mettre en difficulté est Laura lorsqu'elle intègre son unité dans la police. Malheureusement, à cette époque l'Espagne n'était toujours pas prête à accueillir ces vérités :

Eran los meses previos a la Exposición Universal de Sevilla y a las Olimpiadas de Barcelona: España bullía efervescente; el dinero corría como un río inagotable; filibusteros, especuladores y mercenarios de todas partes desembarcaban dispuestos a obtener su tajada en forma de contratos públicas, construcciones de pabellones y sedes, servicios en el transporte... El país iba a dar un salto sin red bajo la atenta mirada de medio mundo, y precisamente en aquel inoportuno momento habían saltado a la luz algunos casos de prostitución y explotación infantil que dañaban esa imagen de pujanza y que los políticos deseaban enterrar definitivamente⁷².

Le narrateur montre ici que le pays entier doit accepter ces vérités. Au-delà des personnages qui viennent symboliser ce blocage, le contexte social est lui-aussi tendu et peu propice au développement de la mémoire. Il s'agit d'une part d'un blocage causé par des individus tel que Alcázar qui savait que Laura, puisqu'elle avançait vite dans son enquête, n'allait pas tarder à remonter sa trace : « *Uno por uno, iba a tachar todos los nombres que aparecían en su árbol de la oficina. ¿Y luego? ... Luego llegaría hasta él⁷³.* » Mais d'autre part, les personnages enquêteurs sont bloqués par un véritable système endémique... il ne s'agit pas simplement de la faute de personnages comme Alcázar, car rejeter la faute sur ces derniers reviendrait à les voir comme des épiphénomènes qui ne perturbent qu'occasionnellement la récupération de la mémoire. Il s'agit plutôt de quelque chose de structurel, ancré dans la société et dont Gonzalo sera lui-aussi victime. À la précarité salariale et économique de Gonzalo s'ajoute une précarité morale et psychique liée à la pression du système. Ceci a bien sûr à voir avec le *hard boiled*, comme le résume José Colmeiro :

La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno

⁷¹ *Ibid.*, p.235.

⁷² *Ibid.*, p.364.

⁷³ *Ibid.*, p.366.

*de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales)*⁷⁴.

David Becerra analyse le retour au passé comme un phénomène postmoderne. Il explicite le problème de la posmodernité qu'il définit comme le mouvement historique dans lequel le capitalisme rentre dans une troisième phase, celle de la notion de la fin de l'histoire. Ainsi, il est commun en Espagne de penser le passage à la postmodernité et l'implantation du capitalisme dans le pays à la mort de Franco. En réalité, selon l'auteur cela a commencé dans les années 60 avec l'incorporation de l'Espagne au bloc capitaliste occidental, à l'OCDE et au FMI qui produisent un développement économique de l'Espagne. Puis, dans les années 80 il décrit le changement en termes de libéralisation et de capitalisation du marché. Les traits de la postmodernité sont selon lui l'accès au pouvoir du PSOE qui s'accompagne d'un processus de dépolitisation et désidéologisation des structures de la société. Ainsi, la Guerre Civile apparaît comme une mode liée à l'effet de cette postmodernité puisque si les auteurs pensent que la fin de l'histoire a eu lieu en Espagne après la mort de Franco, ils ne trouvent pas d'inspiration dans l'histoire présente. Mais notre auteur rentre ici une nouvelle fois en contradiction avec l'opinion de David Becerra: « *Estas novelas legitiman la concepción de que nuestro presente, por oposición al mundo al que la narración nos retrotrae, es un presente en el que no existen conflictos y en el que, en definitiva, la Historia ha alcanzado su fin*⁷⁵. » Il échappe à la logique qui voudrait produire un roman qui ferait croire à une rupture du présent et du passé.

Dans notre ouvrage, les chapitres divisent les deux époques mais les maintiennent aussi en liaison permanente, comme si la Transition démocratique n'avait pas réellement marqué un avant/après. Nous pourrions dire que c'est plutôt l'oubli qui est la cause d'un effet d'avant/après. Le roman noir reste un genre très codifié et Víctor del Árbol reprend ses codes à son avantage pour proposer un polar comme instrument à visée sociocritique. Pour ce faire, il use de la fiction en développant des trajectoires individuelles dans cette société. Le côté sociétal du roman noir prend aussi en considération le fait qu'il y ait une perte de repères du personnage qui pensait pourtant être dans un schéma légitime et qui est donc mené à une crise identitaire. Mais il ne faut pas perdre de vue que le personnage de Gonzalo est aussi le reflet d'une société dans l'attente d'un meilleur avenir : l'enquête est sa force d'émancipation et le personnage est

⁷⁴ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.62.

⁷⁵ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.36.

subversif puisqu'il s'attache à résoudre les secrets pour sortir progressivement de cette vie qui l'emprisonne et se voue à rétablir la justice.

1.3 Le rapport aux secrets :

A) Les secrets dans l'histoire familiale : le portrait de la mère

Il lui faut donc résoudre le problème des secrets. Quelle place est donc faite à l'oubli dans *Un millón de gotas* ?

[...] podría decirse que toda novela policial nace con la intención de generar un ansia de conocimiento en el lector que es después satisfecha con la resolución del misterio criminal en cuestión. Exactamente lo mismo ocurre en las narraciones enmarcadas en la tendencia de "recuperación de la memoria histórica", que se encargan de relatar a través de una narración retrospectiva una investigación encaminada a aportar los datos suficientes para descubrir o comprender mejor una historia que permanece ausente⁷⁶.

Si l'histoire du passé n'est pas absente pour nous, elle l'est bel et bien pour Gonzalo, et ce quasiment jusqu'à la fin de l'œuvre. Le contraste des versions est le procédé que l'auteur va utiliser dans le roman comme origine des secrets et donc de l'absence de la vérité pour le personnage. Víctor del Árbol n'a pas réellement besoin de créer du mensonge qui proviendrait d'un seul et même personnage étant donné que le mensonge est presque naturellement ancré dans la société. En effet, chacun a sa propre version de l'histoire. Esperanza dit que son mari a été assassiné par la police franquiste et que son corps a été caché au fond du lac... tandis qu'Alcázar soutient que le corps n'y est pas et que son mari est juste parti et les a abandonnés. Finalement, la vraie version ne sera ni l'une ni l'autre et il faudra un long retour sur le passé pour rétablir la vérité qui se fera par le maintien d'une forte tension cognitive jusqu'au dévoilement des secrets de la famille et de la mafia. Ainsi, Esperanza accuse Alcázar du meurtre d'Elías, et d'avoir jeté son corps dans le lac mais la fin du roman révèle qu'elle cache la vérité depuis déjà 20 ans. Laura le savait mais Gonzalo était trop naïf pour s'en douter. Maintenant que le lac va être asséché la vérité va ressurgir pour construire des résidences de luxes, Alcázar lui dit : « *Tú no quieres que se desequie el lago, porque sabes que ahí abajo no hay nada. Y si no lo hay, ¿cómo seguirás alimentando esa mentira de la que has vivido todos estos años? Prefieres quedarte con la duda antes que tener la certeza⁷⁷.* » L'inspecteur est celui qui lui fait signer le contrat de vente de Don Agustín car il est lui-même corrompu par ce dernier. Alcázar se livre donc à un chantage : si elle ne le signe pas son fils apprendra la vérité. Esperanza est

⁷⁶ ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, *op. cit.* (note 39)

⁷⁷ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.112.

décrite par le personnage dans un nouvel aspect symbolique : « *Fírmalo y sigue siendo lo que has querido ser todos estos años, la viuda del héroe, la guardiana de los recuerdos soñados, en ese mundo que inventaste para no volverte loca*⁷⁸. ». Ainsi, la vie entière de Gonzalo repose sur un mensonge de sa mère dans lequel il s'est construit alors qu'il n'était qu'un enfant.

Dans ce roman, l'enquête est donc aussi perturbée par des personnages qui cachent des choses par une amnésie volontaire dans laquelle oublier le passé vaut mieux que de vivre avec. Par exemple, Esperanza ne protège pas seulement son propre intérêt, mais elle suit aussi la logique sociétale qui l'accablerait d'une véritable honte publique si elle devait assumer qu'Elías n'était pas un héros mais au contraire le violeur de sa propre fille. Ainsi, au-delà de l'intérêt personnel de la protagoniste, il y a un véritable fléau dans lequel la honte est aussi la source de cet oubli volontaire. Ce genre de personnage représente donc ces obstacles à la récupération de la mémoire et mettent en lumière les difficultés qui ont existé pour dépeindre la réalité des atrocités commises par les acteurs de l'Histoire, qu'ils soient républicains ou franquistes. Il s'agit d'une difficulté qui était très présente après la guerre comme le décrivent les théoriciens comme Salvador Vázquez de Parga en montrant que la fin de la censure a aussi permis cette nouvelle représentation, malheureusement toujours nécessaire aujourd'hui :

*Al margen de la vertiente popular del género, la novela criminal escrita en España, una vez superadas las dificultades de la inmediata posguerra, rompió tímidamente en la década de los cincuenta los estrechos moldes temáticos y estéticos que la constreñían para abordar algunos aspectos de la realidad por los caminos más insospechados*⁷⁹.

On pourrait ajouter que si Laura symbolise la vérité, sa mère symbolise le mensonge. De plus, Laura est en conflit permanent avec sa mère, elle aime tout ce que sa mère déteste tel que par exemple le fait de rentrer dans la police. Cet affront symbolise celui de la vérité contre le mensonge, puisque Laura sait quelle est la véritable nature de son père, tandis qu'Esperanza fait tout pour l'étouffer et préfère renier sa propre fille plutôt que de la laisser dévoiler la vérité. Ainsi, il y a un véritable conflit des mémoires et la mère de Gonzalo qui apparaît comme un personnage très digne, en maison de retraite, qui pose des fleurs sur la tombe de son mari tous les dimanches et qui pleure parfois quand elle est perdue dans ses souvenirs va avoir une réaction indécente quand on lui apprend la mort de Laura : «*Si hablaba así de la muerte de su hija era únicamente porque Gonzalo era demasiado pequeño para recordar lo que ocurrió entonces, y ella era demasiado mayor para olvidarlo ahora*⁸⁰.» La mère utilise donc l'oubli à

⁷⁸ *Ibid.*, p.113.

⁷⁹ VÁZQUEZ DE PARGA Salvador, *op. cit.*, p.156.

⁸⁰ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.55.

son avantage, elle est aussi très rancunière et raconte un événement du passé où Laura souhaitait la mort de son père dans le but de rallier Gonzalo à sa cause. Mais il va lui tenir tête comme sa sœur et Esperanza va se résigner, puisqu'elle est aussi rattrapée par le passé : « *Qué es lo que fue inevitable ? -La muerte- musitó la anciana* »⁸¹. Par conséquent, cette dernière a passé sa vie dans un mensonge plutôt que d'affronter la vérité, et le polar va venir rétablir cette vérité et lutter contre son mensonge de manière presque inévitable.

Dans le quatrième chapitre, nous apprenons la vérité sur Esperanza dont le vrai nom est en réalité Katerina Orlovska. Malgré ses secrets, le processus d'entrée dans la mémoire du personnage commence à la page 110 : « *Alcázar dejó que sus palabras se posaran despacio en la conciencia de Esperanza. Aquella era la llave que necesitaba para abrir su memoria y meterse por el rescuicio*⁸². » Le narrateur compare la mémoire à une boîte qui peut s'ouvrir. Ainsi, il laisse la voie ouverte à la possibilité de résoudre ces affaires du passé. Mais cela suppose de s'attaquer à l'oubli, qui est ici décrit par l'hyperbole du « monument » qui le dépeint comme durable. L'ancienne maison de la famille laissée à l'abandon en est l'exemple :

*Las rosas silvestres, macilentas, no evocaban alegría sino un aire de cementerio abandonado. La fachada se resquebrajaba peligrosamente, pero todavía se empeñaba en una dignidad ajena a la herrumbre que la rodeaba. La vocación de aquella casa siempre fue ser monumento al olvido*⁸³.

Maintenant sa mère a accepté la destruction de sa maison au bulldozer. Le bulldozer va effacer les souvenirs mais aussi révéler si le corps d'Elías repose véritablement au fond du lac. Ce qui est intrigant à ce moment précis de l'histoire c'est cette question directe et sans réponse posée dans le livre « *¿Por qué?* »⁸⁴. Pourquoi Esperanza accepte-t-elle cette révélation ? Pourquoi accepter tout d'un coup de faire ressurgir le passé ? Peut-être parce que la mère se rend compte qu'elle n'a plus le choix, pas par culpabilité mais simplement parce qu'elle est trop vieille pour supporter la pression qui plane sur elle et est soumise au cours de l'Histoire. Esperanza est un personnage qui ne sera jamais rongé par le remord, elle est mauvaise et n'a pas de courage. Elle est en lien direct avec l'immoralité propre au roman noir. Elle s'interroge même ce qu'elle doit raconter à son fils et remet en doute l'utilité de dévoiler les secrets :

⁸¹ *Ibid.*, p.57.

⁸² *Ibid.*, p.110.

⁸³ *Ibid.*, p.126.

⁸⁴ *Ibid.*, p.129.

*Y en todo caso, se dijo, la verdad no era más que la otra cara de la mentira, tan dañina, tan irreal como esta. No más flores, no más tumbas, no más cartas amarillas. Si el tiempo avanzaba y su sino era devorarlo todo como estaban haciendo aquellas excavadoras, que así fuera*⁸⁵.

Il y a donc une construction de la société espagnole faite sur le mensonge et les non-dits et le narrateur propose une métaphore autour des lunettes de Gonzalo, sans lesquelles tout devient flou : « *un mundo de sombras* »⁸⁶. Les lunettes représentent la nécessité pour le personnage de récupérer une vision plus objective des faits.

B) Des secrets qui ont à voir avec l'immoralité

Les secrets sont cruels, ils ont à voir avec des actes immoraux, souvent ils n'ont pas de réelles justifications, mis à part le profit individuel des personnages ou le fait qu'ils aient été conduits par la société à garder le silence...tels que les mensonges de la mère, les fraudes d'Agustín ou les activités de Javier. L'image de la Matriochka en est d'ailleurs fortement significative et n'a pas été choisie par l'auteur au hasard. Le terme de « Matriochka » signifie « poupée russe » et c'est une image symbolique de la part de l'auteur : ce sont des criminels qui en cachent des plus grands, des secrets dans des secrets, des histoires dans des histoires (comme le reflète aussi la structure narrative. Cette Matriochka existe dans le roman car le combat de Gonzalo contre cette dernière représente l'intention de dénonciation d'un système capitaliste qui a ici pour principal trait le crime organisé. Il y a des secrets partout, au sein de la famille elle-même, au sein de la police et de la justice, de la mafia...et tout le monde en souffre. Et c'est le témoin qui va débloquent la situation. Dans le rôle du témoin c'est le personnage de Siaka qui va aider Gonzalo dans le processus de l'enquête. Il est l'indicateur de Laura dans la mafia et son engagement est total contre une mafia qui l'a fait souffrir. Pendant une scène de sexe, nous apprenons en effet qu'il était un de leur esclave sexuel étant petit : «*Dónde has aprendido a hacer todas estas cosas?, le había preguntado. Nací sabiendo, le había respondido. Ella le sonrió. Siaka estaba convencido de que ni siquiera le había entendido*⁸⁷.» C'est Siaka qui rentre en contact avec Gonzalo car Laura était persuadée que Gonzalo l'aiderait si elle venait à mourir. Lorsqu'il analyse Gonzalo il trouve qu'il est l'antithèse de sa sœur, c'est-à-dire très normal, mais il va tout de même développer de véritables liens de confiance avec lui. Siaka a réuni des informations sur la Matriochka pendant des années et veut continuer le travail de Laura comme le montre le dialogue entre les deux protagonistes : « *¿Qué es lo que quieres de mí? -No se trata*

⁸⁵ *Ibid.*, p.325.

⁸⁶ *Ibid.*, p.64.

⁸⁷ *Ibid.*, p.43.

*de lo que quiero yo, sino de lo que quería tu hermana*⁸⁸. » Ils sont donc motivés par l'idée de rendre justice au travail de Laura afin que son sacrifice ne soit pas vain. Sa loyauté sera présente jusqu'à la fin de l'ouvrage, permettant à Gonzalo d'avancer efficacement dans son enquête en lui fournissant des indices et preuves : « *-Te daré todo el material que aún tengo, las pruebas, las grabaciones, los registros, nombres... Y la contraseña de ese archivo confidencial, pero solo lo haré cuando esté seguro de que llegaras hasta el final, con todas sus consecuencias*⁸⁹. » Le rôle du témoin permet donc de débloquent des situations, comme lorsque Siaka fait le lien entre l'inspecteur-chef Alcázar et le père de Gonzalo puisqu'il sait qu'il était l'inspecteur chargé du cas de la disparition de son père en 1967. Mais dans un mouvement contraire, d'autres personnages secondaires perturbent la quête de Gonzalo. Un peu comme dans un schéma actanciel, Víctor del Árbol propose des personnages aidants et d'autres opposants. Nous pourrions le schématiser ainsi :

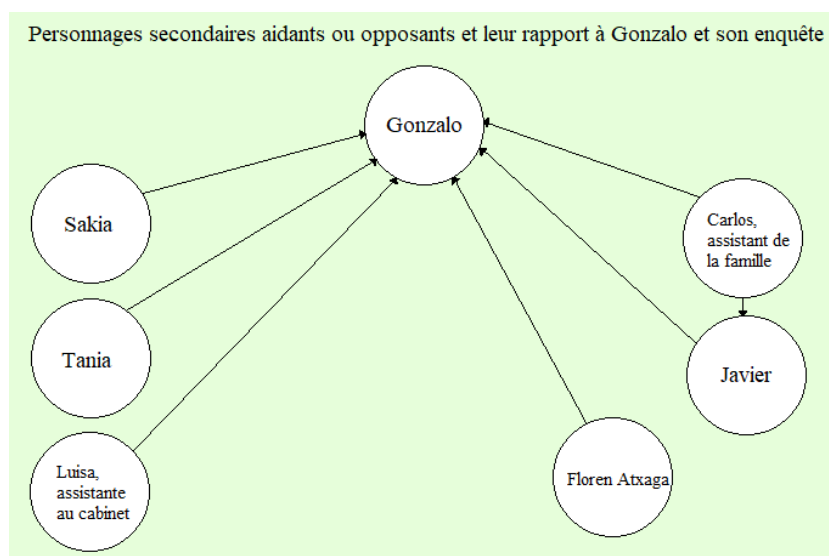


Figure n°3 : les personnages secondaires et leurs rôles, élaboration propre

Tout d'abord, son fils Javier est jaloux de sa sœur Patricia qui est la favorite de son père. Javier possède une arme et il franchit les limites de la morale lorsqu'il apprend que sa mère a trompé son père avec Carlos. Carlos est un élément perturbateur dans le roman, il est l'amant de Javier et de six ans son aîné, c'est un garçon pauvre et sans famille. Javier, amoureux de lui, l'avait présenté à sa mère pour qu'elle l'embauche en tant qu'assistant. Cependant, Carlos va profiter de la situation et séduire la mère de Javier pour faire du chantage à la famille contre de l'argent. La situation va alors tourner au drame lorsque Javier tue Carlos. Javier sera condamné pour ce

⁸⁸ *Ibid.*, p.176.

⁸⁹ *Ibid.*, p.178.

meurtre. L'histoire de Javier devient chaotique car il cache les dérives de Carlos à ses parents. Le silence familial le condamne et retarde aussi l'enquête principale. Cette histoire provoque des digressions dans le récit et le même schéma est visible dans le personnage de Floren Atxaga, un homme qui battait sa femme pour laquelle Gonzalo devient l'avocat. Ce personnage s'en prend physiquement à lui et tente de le tuer une première fois. L'auteur a donc recours à des personnages secondaires pour empêcher le bon déroulement du processus de l'enquête et de la récupération de la mémoire.

Du côté des personnages aidants il y a Tania que nous avons déjà évoquée et qui aime Gonzalo, ils vont développer une relation amoureuse. Elle lui sauve la vie la première fois qu'Atxaga tente de le tuer et elle entre en discorde avec sa mère Anna à propos de Gonzalo, puisqu'Anna est le cerveau de la Matriochka et qu'elle sait que Gonzalo enquête sur sa mafia : «-*No tienes ni idea de lo que acabas de despertar Tania.*»⁹⁰. Tania est le personnage qui relance fréquemment le champ lexical de l'enquête lorsque celle-ci s'étouffe, elle a donc un rôle stéréotypé dans ce roman : celui d'apporter des avancées dans l'enquête faite sur la passé : «*Tania lo prometió y cumplió su palabra, pero desde entonces no cejó en su empeño de investigar más sobre aquel hombre y sobre su historia*»⁹¹. Dans un mouvement parallèle, Luisa, l'assistante de Gonzalo, a le même rôle que Tania. Elle fournit les indices matériels pour l'enquête. Ces deux personnages et celui de Siaka montrent qu'il n'y a pas de prétention pour Gonzalo à récupérer la mémoire seul, mais qu'il s'agit d'un travail qui se doit d'être collectif.

Face à cette polarisation axiologique de l'immoralité, le héros se doit de rester fidèle à ses valeurs malgré l'adversité. Mais la notion de héros est questionnée. Il ne s'agit pas d'un héros qui aurait une mémoire hagiographique, mais le véritable héros est celui qui s'ignore et qui ignore donc sa propre mémoire individuelle. Les individus du roman paraissent ainsi réels car ils sont complexes et ambigus. Cette conception empêche bien sûr le bon déroulement du travail de la récupération de la mémoire historique puisqu'ils peuvent faire le choix d'agir contre la morale ou du moins selon leur propre morale... Mais face à ceci, Geneviève Champeau analyse tout de même une structure d'apprentissage dans les romans de la mémoire. Grâce au récit d'enquête, « le lecteur acceptera d'autant plus volontiers une injonction à agir qu'il aura accompagné le personnage dans le cheminement qui l'y conduit »⁹².

⁹⁰ *Ibid.*, p.281.

⁹¹ *Ibid.*, p.402.

⁹² CHAMPEAU Geneviève, *op. cit.* (note 30)

Lors d'une conférence sur « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol », Víctor del Árbol expliquait à propos de ses personnages :

En écrivant je me suis rendu compte qu'ils ne veulent pas parler, mais quand ils ouvrent le robinet ils ne veulent plus se taire ; et c'est ici qu'il faut faire attention, parce que quand le silence s'accumule et qu'il déborde tu risques de te faire emporter avec et tu perds l'équilibre en tant que narrateur⁹³.

Par conséquent, il est important de noter que face à leurs secrets certains personnages décident de se libérer. Ils semblent réaliser ce travail par eux-mêmes et prendre pleine possession du roman. De la même manière, André Gide explicite ce pouvoir des personnages :

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont⁹⁴.

Les personnages semblent prendre le contrôle de la plume de l'écrivain, mettant en exergue le besoin de représenter un peuple qui était condamné au mutisme mais qui désire aujourd'hui que les secrets ne tombent pas dans l'oubli. Nous avons démontré qu'il s'agit d'une occasion pour l'auteur de traiter des problèmes en corrélation directe avec le passé puisqu'il nous met face au caractère conflictuel de la société espagnole. De par la thématique de la critique sociale du roman noir, il va donc à l'encontre de la critique de Matías Escalera Cordero : « *escribir sobre los asesinos y las víctimas del pasado, nos evita escribir sobre los asesinos y las víctimas de hoy* »⁹⁵. Ainsi, *Un millón de gotas* appréhende la contemporanéité du passé historique et ses personnages sont le reflet des problématiques contemporaines de la mémoire.

Nous avons donc vu que Víctor del Árbol utilise les stéréotypes thématiques et les codes du polar pour proposer une histoire propice à la récupération de la mémoire. Ces stéréotypes lui permettent de représenter le traumatisme et de soutenir l'idée d'une conscientisation d'un besoin de récupération de la mémoire. Pour cela, il utilise l'image de Gonzalo, un anti-héros qui favorise l'identification du lecteur au personnage et lui montre que nul ne peut échapper au poids du passé. Face à lui, sa sœur Laura est le portrait d'une héroïne et le reflet du recours au polar par l'auteur en tant que support de la quête de la vérité. Ainsi, l'auteur reprend les critères

⁹³ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg5Iq6E>

⁹⁴ GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1995, 140 pages.

⁹⁵ ESCALERA CORDERO Matías, « El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasada) », en *La (re)conquista de la realidad*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p.10.

élémentaires du polar (le crime, l'enquête, les personnages, le mobile...) et ses caractéristiques sur le plan moral ; mais nous avons aussi vu comment il adapte le genre pour mieux laisser sa place à la mémoire. Il transgresse donc sa structure type pour permettre de donner l'effet d'une plus large objectivité historique et pour placer la mémoire du passé sur le même plan que l'enquête du présent. Néanmoins, le rythme de l'enquête est ralenti par le fait qu'il s'agisse d'une postmémoire, et par les personnages qui représentent la fracture sociétale du pays et le conflit des mémoires. L'objectif de Víctor del Árbol n'est donc pas l'enquête mais plutôt l'aspect social du roman noir. Ce reflet de notre époque, dont le style est réaliste, démontre l'aspect sociocritique du roman et une volonté de faire réfléchir le lecteur qui suit la réflexion de Gonzalo. Le roman policier et ses stéréotypes tentent de trouver des voies pour visibiliser le passé : mais de quel passé parlons-nous ? Nous allons à présent analyser le mode de reconstruction du passé dans le roman et l'exposition faite de la souffrance des victimes qui va dans le sens d'une notion d'hommage, propre au devoir de mémoire. En développant la question des faits historiques, nous aborderons aussi plus profondément la notion d'oubli.

II) La récupération de l'oubli : développement du portrait des victimes

2.1 Les oubliés de l'histoire

A) L'utilisation de la violence hégémonique

Víctor del Árbol propose au lecteur un voyage qui le guide de bout en bout pour lui dépeindre le portrait des oubliés de l'histoire. C'est la découverte des secrets passés et la récupération de cet oubli qui permettent au lecteur de mieux saisir les enjeux sociétaux du temps présent. Dès le prière d'insérer de la quatrième de couverture, le lecteur découvre le questionnement sur ce passé : « *Pero lo que parece una venganza es solo el principio de un tortuoso camino que va a arrastrar a Gonzalo a espacios inéditos de su propio pasado y del de su familia que tal vez hubiera preferido no afrontar*⁹⁶. » Celui du roman traduit en français se centre quant à lui encore plus sur le passé et sur le mythe qui existe autour du personnage d'Elías, le père de Gonzalo, et sur ce qu'il a vécu : « Toutes les vagues de l'océan déferlent dans cette admirable fresque d'un XX^{ème} siècle dantesque porteur de toutes les utopies et de toutes les abjections humaines⁹⁷. » Suite aux dictatures du XX^{ème} siècle, les gouvernements ont voulu tourner la page, aussi bien en Espagne où il y a eu une amnistie concrète, qu'en Russie, où suite à la chute de l'URSS le gouvernement a voulu conserver une image glorieuse en se focalisant sur la victoire sur les

⁹⁶ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁹⁷ DEL ÁRBOL Víctor, *Toutes les vagues de l'océan*. Arles : Actes Sud, 2017.

nazis en 1945. Depuis cette date, seule cette année de victoire est célébrée tandis qu'un grand nombre de morts du goulag n'ont même pas de croix en leur hommage et que les associations de la mémoire sont souvent démantelées. Ainsi, pour représenter cet oubli, l'auteur choisit des épisodes peu connus du grand public tel que Nazino. Nazino est un fait historique tombé dans l'oubli jusqu'à ce qu'une association de la mémoire le mette en lumière en 2002, année dans laquelle l'auteur ancre d'ailleurs son enquête à Barcelone, en possible signe d'hommage. Par conséquent, la fiction devient une arme de lutte contre l'oubli et peut s'allier à l'histoire qui se doit, selon Roger Chartier, de livrer un devoir de mémoire : « L'histoire ne peut ignorer les efforts qui essayèrent ou essaient de faire disparaître non seulement les victimes mais aussi la possibilité de se souvenir de leur existence⁹⁸. » Víctor del Árbol dépeint donc cette tragédie sous ses pires facettes et fait en sorte que le lecteur ne l'oublie pas. Nazino a fait entre 4000 et 6000 morts et pour le relater, l'auteur s'empare des codes du roman historique et mélange fiction et faits réels. Il emprunte à l'Histoire son lot de personnages réels, tel que Vassilii Velichko, qui avait fait un rapport sur l'horreur de Nazino et qui, dans le roman, est un personnage qui va aider Elías. Le langage et la description utilisés vont se mettre au service d'une déshumanisation des personnages. Ainsi, si le roman noir a déjà pour vocation de dépeindre le côté sombre de l'être humain et de la société, il est ici poussé à son paroxysme. Devant l'impossibilité de dire l'horreur de l'histoire il existe donc un recours aux codes du genre dans *Un millón de gotas* qui permet de partager les souffrances de deux époques.

L'auteur se dresse une nouvelle fois à l'encontre de l'analyse de David Becerra qui dépeint l'aspect nostalgique proposé par les romans de la Guerre. Ici le passé n'est pas idéalisé et Víctor del Árbol représente son côté sombre qui mène jusqu'à la perte d'identité des personnages. C'est ce schéma que va connaître le personnage d'Elías. Au début du roman il est un jeune ingénieur illusionné par les promesses de la Grande révolution du prolétariat et la mise en place de grands chantiers industriels en URSS. Mais arrivé là-bas, il découvre que ces chantiers nécessitent une main d'œuvre colossale et se font au prix de nombreuses vies. Dans le troisième chapitre Elías fait la rencontre en 1933 de jeunes ingénieurs appelés en URSS, il est donc accompagné de Martin un Anglais, Claude un architecte marseillais et Michael un Écossais envoyé par la cellule du Parti à Edimbourg. Ils viennent en pensant mener à bien le plan quinquennal de Staline. Cependant, leur premier problème est qu'être communiste non soviétique est suspect. Ainsi, l'auteur dissémine très rapidement des signes de la fin tragique

⁹⁸ CHARTIER Roger, « El pasado, el presente. Literatura, memoria e historia », in *Historia, Antropología y fuentes orales*, 2007, n° 37.

d'Elías à l'adresse du lecteur : « *Elías sabía que era un privilegiado por poder acabar sus estudios de ingeniería en la patria de Gorki y Dostoyevski*⁹⁹. » La référence à Gorki est un exemple de ces indices destinés au lecteur passionné d'histoire qui comprend les limites de l'idéal politique d'Elías. Il s'agit certes d'un auteur en faveur de la révolution, à l'origine du réalisme socialiste, mais dès 1917 il pense que la prise de pouvoir des bolchevicks est prématurée et ne s'entend plus avec Lénine. Contre la promesse d'une vie de luxe il accepte de suivre la dictature et de mentir sur la situation des goulags. Dostoïevski, quant à lui, rentre dans un cercle contre Nicolas Ier et est fait prisonnier. Ce qui est intéressant, c'est que ces personnages partagent le même idéal, mais ne s'entendent pas : « Gorki combat contre Dostoïevski au nom de ce qu'il a de plus cher, de plus sacré. Et pourtant, l'ombre du « génie cruel » est présente dans son œuvre : il est hanté par certains motifs dostoïevskiens et c'est avec d'autant plus de véhémence qu'il en prend le contre-pied¹⁰⁰. » La situation de ces acteurs de l'Histoire est complexe, et pourtant Elías partage le même idéal politique qu'eux. C'est le signe que cet idéal va virer au cauchemar puisqu'il se fonde sur de fausses illusions. Le portrait fait d'Elías à cette époque est donc celui d'un homme naïf : « *¿Creéis posible que Stalin nos reciba en una audiencia de bienvenida en el Kremlin*¹⁰¹? ». Claude est le seul personnage qui se méfie de ce qu'il voit, mais malgré ses conseils de vigilance, leur guide Nikolaï Ozhegov (un délateur de la police) va intercepter des lettres d'Elías à son père. Dans ses lettres, il décrit les moyens inhumains employés sur les chantiers de la modernisation. Rapidement, ce que Claude a entendu vient lever une première vérité :

*He oído cosas -continuó Claude- : dice que Yagoda y Berman han propuesto un plan de deportaciones a Stalin. [...] Al parecer, esos cabrones se han propuesto repoblar las tierras más septentrionales con una emigración masiva. Nadie quiere ir a morir de frío a Siberia, coño*¹⁰².

Les quatre protagonistes vont finir au goulag, accusés d'être des espions trotskistes et torturés pour signer un aveu contre Elías. Le portrait de Staline se ternit de plus en plus et les références à l'Histoire réelle appuient les descriptions fictionnelles de l'auteur comme la référence de l'admiration de Staline pour Ivan le Terrible. Ainsi, l'utilisation de détails historiques appuie l'effet de véracité du récit et permet au lecteur de mieux se lier au passé :

El modo en el que la literatura ha abordado la reconstrucción del traumático pasado español ha oscilado entre la recreación directa de lo acontecido bien a través de representaciones

⁹⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.72.

¹⁰⁰ GOURFINKEL Nina, « L' Anti-dostoïevski », dans : *Gorki*. Sous la direction de GOURFINKEL Nina. Paris, Le Seuil, « Microcosme », 1977, p. 71-78. URL : <https://www.cairn.info/--9782020000239--page-71.htm>. Consulté le 3 mars 2022.

¹⁰¹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.72.

¹⁰² *Ibid.*, p.83.

*referenciales propias de los formatos de no ficción, bien a través de la creación de un universo diegético construido a partir de parámetros de verosimilitud, por cuanto se apoya en datos históricos y los inserta en un contexto ficcional, e identificado temporalmente con épocas pretéritas y la indagación desde el presente*¹⁰³.

L'utilisation de faits réels n'a pas pour vocation d'expliquer l'ensemble du passé au lecteur, mais de lui livrer des clés de compréhension :

*Exactamente lo mismo ocurre en las narraciones enmarcadas en la tendencia de "recuperación de la memoria histórica", que se encargan de relatar a través de una narración retrospectiva una investigación encaminada a aportar los datos suficientes para descubrir o comprender mejor una historia que permanece ausente*¹⁰⁴.

Si le roman noir rend compte la violence de la société contemporaine, ici, il doit aussi prendre à sa charge la violence d'antan. Víctor del Árbol poursuit le changement de perspective proposé par le roman noir depuis l'époque où le roman policier s'est tourné vers le Hard-boiled qui signifie « dur à cuire », et s'est détaché du roman à énigme qui restait cantonné aux petits salons.

Il s'agit donc de représenter la société, et ce peu importe l'époque :

*No hay que olvidar que, desde sus orígenes, la novela negra se ha caracterizado por su voluntad de reflejar fidedignamente y desde un prisma crítico lo acontecido en la sociedad y, de forma especial, por mostrar de qué modo la violencia está presente en su constitución, y, que, de hecho, son muchas las interpretaciones que en la actualidad vinculan este género con la literatura social*¹⁰⁵.

Par conséquent, la violence dépeinte est à la fois plus crue et plus cruelle. Face à la folie de la violence dictatoriale, les personnages de Víctor del Árbol finissent par ne même plus comprendre le sens de leur vie : « *El universo que creo está lleno de grises entonces mis personajes son sobre todo víctimas de sí mismos, de la historia y de los demás* »¹⁰⁶. Le principal procédé thématique du roman noir repris par l'auteur est celui de la violence. La violence se décline sous toutes ses formes : psychologique (verbale et harcèlement) et physique. De plus, elle se retrouve dans chaque personnage. En effet, la violence est aussi celle que porte le personnage en lui, c'est-à-dire l'idée que nous avons tous une part sombre en nous. Mais l'auteur évite le piège de la banalisation de la violence en montrant directement ses conséquences néfastes sur le physique et le mental des personnages. Le thème des goulags permet de pousser cette violence jusqu'à une profonde déshumanisation des protagonistes. Nous pourrions parler d'animalisation dans la mesure où le premier chapitre s'intitule « *El lobo*

¹⁰³ ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, *op. cit.* (note 76)

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

flaco ». Le loup maigre représente à la fois le loup affamé qu'Elías va pourchasser pour se nourrir en Sibérie, mais il est aussi le reflet du personnage qui subit une perte d'identité totale et qui est conduit à agir en prédateur. Il y a une métaphore autour du loup qui symbolise d'une part l'instinct, l'intelligence et la liberté ; et d'autre part, le danger, la solitude et la méfiance. En effet, en parallèle du temps passé, où Elías fait face au loup de Sibérie, une scène du roman qui se déroule en 2002 dans un zoo vient déconstruire la noblesse de l'animal. Gonzalo regarde un grand loup gris dans un enclos, le loup gris est habitué au froid et à la survie, mais ici il n'est plus du tout le même et ne semble ni sauvage ni heureux. Sans le savoir, Gonzalo voit le fantôme de son père et pourtant ce loup lui ressemble à lui aussi puisqu'il a l'impression d'être aussi « domestiqué » que lui. Nous voyons donc que l'expérience traumatique d'Elías comme souvenir individuel vient indirectement peupler la mémoire de Gonzalo. C'est le partage de ces histoires individuelles par la fiction qui permet une sorte de catharsis collective. En effet, la mémoire collective importe, mais la réparation des individus victimes aussi. Ainsi, cette réparation se fait par la reconnaissance d'un droit individuel à la mémoire personnelle. Cette idée de reconnaissance pour les victimes rappelle que nous ne pouvons pas nous contenter d'aborder la question de l'enquête pour parler de la mémoire, il faut aussi revenir sur son origine, c'est-à-dire à la victime.

Nous sommes partis de l'enquête pour établir la nécessité de récupérer la mémoire, mais la victime recouvre le sens majeur de l'ouvrage puisque c'est elle qui est détruite par la violence, une violence propre au roman noir selon Anissa Belhadjin :

Aujourd'hui, il est indéniable que de fortes contraintes génériques existent dans le roman noir, celles-là même qui le définissent. La première a à voir avec l'intrigue : le roman noir se caractérise par l'évocation d'une transgression criminelle des règles sociales. Mais de plus, l'absence de critère formel déplace les lignes de force du genre noir vers les critères thématiques. Ainsi, cette intrigue est saturée par les thèmes de la violence et de la mort et l'univers diégétique présente une vision négative de la société¹⁰⁷.

Ainsi, « Le cadre générique du roman noir est donc formé de stéréotypes maillés en réseau, qui se situent sur le plan de l'*inuentio*¹⁰⁸ » et la violence en fait partie intégrante. Nous voyons donc que le genre noir est un outil propice à la représentation des victimes. Loin de toute autocensure, les descriptions connotent la froideur et la violence accompagne les crimes sordides commis par des personnages immoraux. La violence emprunte aussi au roman à suspense puisqu'elle

¹⁰⁷ BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 07 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.1089>

¹⁰⁸ *Idem*.

suscite la curiosité de savoir comment elle s'est produite, mais aussi celle de voir ce qui va arriver aux personnages principaux.

De plus, la logique des chapitres joue un rôle important vis-à-vis de cette violence vécue par les victimes. Les titres des chapitres sont révélateurs. Il s'agit de dates très précises qui orientent le lecteur mais qui permettent aussi de souligner le rythme de l'histoire globale. Ces dates impliquent une chronologie et donc une périodisation des événements mais aussi une causalité. Par conséquent, les chapitres sur le passé viennent rompre l'enquête au temps présent pour que le lecteur puisse prendre de l'avance sur Gonzalo en comprenant plus vite que lui le passé d'Elías. Cependant, ces chapitres représentent des angoisses, des scènes toutes plus horribles les unes que les autres, qui ont aussi pour but de choquer le lecteur. Nous pouvons dire que les chapitres viennent d'une part freiner le polar qui a tendance à avoir une action rapide dans le but de mieux nous partager les faits passés ; mais qu'ils provoquent, d'autre part, une rupture brutale entre le faux mythe d'Elías créé par Esperanza et la brutale réalité qu'il a vécue et qui se déroule directement sous nos yeux. Le fonctionnement daté des chapitres permet au lecteur de se situer dans le temps et de sortir de son époque pour adopter un point de vue plus global. Il peut mieux saisir l'aspect tragique de cette déportation car elle lui est directement livrée via un personnage qui se voit mourir à peine arrivé à Nazino «*la naturaleza insobornable hacía su voluntad con los hombres, y a él no le quedaba sino dejar de forcejear contra esa evidencia*¹⁰⁹.» Dès la déportation en train, l'humour sarcastique offert par un vieil homme vient marquer le fait que l'humain cherche des moyens pour lutter contre la déshumanisation : «*Nos llevan a dar un bonito paseo bajo la luz de la luna. Cortesía de la OGPU- anuncio con voz sarcástica un anciano*¹¹⁰.» Cependant, un personnage vient se confronter à Elías, il s'appelle Igor et paraît sans scrupule. Il s'est constitué une bande et fait la loi dans le wagon qui les transporte à Nazino. Lorsqu'Elías tente de lui résister, Igor décide de lui demander son manteau contre sa vie. Ce manteau devient le symbole de tout ce que possède Elías, de toute la dignité qu'il lui reste et il devient alors impossible pour lui de se laisser faire. C'est à ce moment qu'Igor se laisse aller à une terrible cruauté : «*No voy a quitarte el abrigo. Esperaré aquí sentado a que vengas a suplicarme que lo acepte. Y cuando lo haga, lo utilizaré como sudario para enterrarte. Y me lo agradecerás*¹¹¹.» ... mais aussi à une scène de violence extrême :

¹⁰⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.148.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.134.

¹¹¹ *Ibid.*, p.208.

*En una fracción de segundo, Igor Stern, el hijo de un carretero judío desollado vivo por una partida de cosacos, salvó la distancia que le separaba de Elías Gil, el hijo ingeniero de un sindicalista minero, promesa de una mañana mejor para los suyos, y le atravesó el ojo derecho con la punta afilada de la madera*¹¹².

Ce parallèle crée un antagonisme entre les deux personnages qui assume que deux destins si différents puissent se retrouver dans cette même situation. Par conséquent, tout le monde peut se retrouver confronté à la violence hégémonique d'une dictature et ce traitement fait de la violence peut être plus difficile à accepter pour le lecteur qui est touché par le destin de ces personnages. Pour accentuer l'impact de la violence sur le lecteur, nous pouvons noter que Víctor del Árbol concentre à de multiples reprises cette violence dans le visage des personnages. Le visage défiguré contribue à faire perdre à la personne une grande partie de son identité. Elías va par exemple être nommé « cyclope » après avoir perdu son œil. Nous pouvons en conclure que la violence physique occupe une place primordiale dans les codes du roman noir :

*El tratamiento del fenómeno de la violencia en las novelas de la serie policiaca negra, utilizando la violencia física como principio temático y estructural obsesivo, simbólico de la violencia de la sociedad a muchos otros niveles, plantea ciertas paradojas inquietantes tanto en el orden ético como en el estético*¹¹³.

La violence impacte l'esthétique et l'éthique du roman. Par conséquent, l'espoir est évincé dans le roman. L'espoir à Nazino est symbolisé par une bête majestueuse, un élan, qui apparaît mais que les gardes abattent directement. Elías pleure devant cette scène car ils viennent de tuer le dernier espoir, le dernier morceau de vie de ce lieu dans lequel il ne reste plus que les corbeaux, annonceurs de l'horreur : «*Lo único que se movía era el reguero de sangre que brotaba de la nariz y la boca del alce, remansada sobre la nieve blanda*»¹¹⁴. Cette phrase dépeint la neige pure définitivement entachée. À cette conception d'une mort inévitable, nous pouvons ajouter l'analyse de la symbolique des personnages du carré herméneutique de Jacques Dubois et l'image qu'il dresse de la victime : « Elle est porteuse de l'irréfutable négativité de la Mort, du Néant¹¹⁵. » Ainsi, l'arrivée à Tomsk dans les contreforts de la Sibérie occidentale, scelle le destin des personnages. Ils arrivent dans le centre où sont rassemblés les déportés avant d'être envoyés dans le camp de Nazino. Ils sont tous confrontés à la même violence et aux pires actions auxquelles les êtres humains puissent être conduits. Dans cette tragédie humaine, certains personnages gardent néanmoins leur âme et une femme vient en aide à Elías. Elle se prénomme Irina et est accompagnée d'une petite fille de 2 ans, Anna. Elías et Irina développent

¹¹² *Ibid.*, p.143.

¹¹³ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.217.

¹¹⁴ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.149.

¹¹⁵ DUBOIS Jacques, *op.cit.*, p.99.

une relation amoureuse et apportent un souffle d'humanité au milieu de la description de l'horreur des camps, où aucun détail n'est épargné au lecteur : typhus, dysenterie, déshydratation, faim, fièvre, travail forcé, etc. Les prisonniers en arrivent à des actes de cannibalisme et lorsque le cannibalisme s'installe, le roman atteint le paroxysme de l'horreur puisqu'il s'agit en outre de faits historiques qui peuvent choquer le lecteur :

Y sin embargo a los pocos días se repitieron nuevos episodios de canibalismo. Cuerpos atados a las coníferas a los que les habían arrancado parte de los muslos o del abdomen, historias horribles que corrían entre los deportados que procuraban mantenerse juntos como un rebaño asustado pero del que cada amanecer faltaba alguien que aparecía al cabo de las horas, descuartizado¹¹⁶.

Face à la situation, les personnages décident de prendre la fuite mais Irina se noie dans le fleuve tandis que sa fille Anna survit. Pendant leur fuite, Elías et Anna sont rattrapés par la bande d'Igor et Elías lui livre Anna pour sauver sa vie. Ce choix et la scène de violence qui s'ensuit marqueront le personnage jusqu'à la fin de ses jours, le faisant sombrer dans la folie :

Igor acariciaba el pelo de Anna como haría cualquier padre amoroso. Pero no lo era, era un maldito monstruo que todavía tenía las manos manchadas con la sangre de Michael, que yacía a un lado con el cuello rebanado. Martin agonizaba atado a la viga de la cabaña, las heces descendían entre las delgadas piernas del pelirrojo, formando un charco pestilente de mierda y sangre bajo los pies desnudos. A Elías solo le habían dado una brutal paliza. El ojo sano contemplaba la escena atravesando una nube de sangre en la retina¹¹⁷.

Nous pouvons donc parler de violence hégémonique puisqu'elle part de la dictature stalinienne et se répercute sur chacun des personnages, aussi bien physiquement que mentalement. La violence mentale est la plus dévastatrice comme le montre le passage où Elías ne parvient pas à protéger Anna malgré la promesse qu'il a faite à Irina. Le choix éthique auquel il est mené occupe donc aussi un rôle dans cette exacerbation de la violence. Nous voyons donc que cette violence du roman noir présente un double intérêt pour la mémoire lorsqu'elle choque le lecteur. Tout d'abord, elle est une catharsis pour les acteurs actuels :

La novela policiaca negra actúa de forma catártica para liberarse colectivamente autor y lector del fantasma de violencia del pasado, la represión política, la tortura policial, y aliviar al mismo tiempo el horror de la violencia de la vida cotidiana del presente, la corrupción, la escalante agresividad, la pérdida de la seguridad y hasta del valor de la vida humana¹¹⁸.

Puis, elle provoque aussi un impact sur le lecteur dans une vocation pédagogique : « « Voix de la mémoire » également, cette écriture tente pourtant de surmonter un double traumatisme,

¹¹⁶ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.243.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.380.

¹¹⁸ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.217.

individuel et collectif, et se veut pédagogique (à travers un processus d'identification, notamment) pour en interdire la répétition¹¹⁹. »

B) Le rapport de la victime à l'espace

Lorsqu'Elías est retrouvé en 1934, il a la chance d'être recueilli par Vassili Arsenievich Velichko. Ce personnage issu de l'histoire réelle croit en Staline mais a conscience des purges dans le parti et écrit un rapport intitulé *Ostrov Smerti*, ce qui signifie « île de la mort ». Il n'accepte pas les fausses arrestations, est accusé de trahison et lui-même envoyé au goulag. Ce personnage est l'oncle (de cœur) de Tania, la fille d'Anna, la petite fille qu'Elías a abandonnée aux mains d'Igor. Mis à part Velichko d'autres personnages aident Elías tel qu'Esperanza, qui le rencontre à son retour de Nazino, s'occupe de lui et l'épouse par la suite. Le chapitre 15 apparaît comme un chapitre de transition dans le roman, à la croisée entre le passé et le présent puisqu'il permet au lecteur de faire le lien entre le personnage qu'il connaît âgé, et la jeune Esperanza qui décide de se marier à Elías à Moscou en 1934. De plus, d'autres personnages sont issus de faits historiques comme José Díaz qui vient en aide à Elías et qui n'est autre que le secrétaire du parti communiste espagnol, en contact direct avec l'épouse de Lénine, Nadejda Kroupskaïa. Le lien entre l'Espagne et l'URSS se crée ici fortement. Il ne s'agit pas du mythe de l'appui de l'URSS à la République selon lequel l'URSS aurait l'intention de convertir la République d'Espagne en colonie soviétique. Víctor del Árbol évite le piège décrit par David Becerra dans lequel les auteurs sont sous l'influence de l'idéologie franquiste qui subsiste en Espagne et commettent l'erreur de ne pas s'attarder sur la véracité des faits.

El mito franquista, en efecto, construyó una imagen del frente republicano en el que se había iniciado un inexistente proceso de soviétización y bolchevización de la República. [...] con la presencia soviética en España, no se pretendía llevar a cabo un proceso revolucionario a imagen y semejanza del producido en Rusia en 1917, como tampoco fue posible identificar proceso alguno de soviétización en la vida española¹²⁰.

Cette fine approche de l'équation URSS/camp républicain témoigne de la méthode historique de Víctor del Árbol dans son œuvre. Après Nazino, l'auteur traite un autre sujet peu abordé, celui du lien entre l'Espagne et l'URSS, même s'il n'oublie pas, du côté franquiste, le lien entre

¹¹⁹DUCELLIER Aurore, "Javier Sánchez Zapatero, *Escribir el horror: Literatura y campos de concentración*", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [Online], 8 | 2011, Online since 18 March 2012, connection on 05 March 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ccec/3792>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ccec.3792>

¹²⁰ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.151.

l'Espagne, l'Allemagne et l'Italie. Dans sa reprise des faits historiques, l'auteur présente par l'intermédiaire de José Diaz la situation de l'Espagne avant la guerre :

-En España se está preparando una guerra. Nadie quiere creerlo, aunque las evidencias estén ahí, pero es inevitable que así sea. Empezó a fraguarse el mismo día en que se proclamó la República, y el mismo Alfonso XIII lo pronosticó antes de marchar al exilio: "Me voy para evitar el derramamiento de sangre española". En realidad se fue porque le echamos, pero no le faltaba parte de razón. La intentona de Sanjurjo de hace un par de años fue un calentamiento, un tanteo. Respondimos, pero ahora el Gobierno es suyo, la CEDA se apoya en la Iglesia, en los terratenientes, en los falangistas y en las mujeres de catequesis. Solo por esa razón han consentido en el sufragio femenino. Porque los curas desde sus púlpitos alimentan el miedo ancestral, invocan a su sagrado deber de madres. Orden, Dios y patria...La vieja e incombustible España¹²¹.

Un grand nombre de détails historiques s'intègrent dans cette partie du roman, tel que la mention de Gil-Robles qui a favorisé Mola, Sanjurjo et Franco : « *Sus generales se están preparando* »¹²². Ces détails favorisent un ancrage référentiel fort pour le lecteur qui soutient son investissement dans la récupération de la mémoire. Selon Aurore Ducellier, Javier Sánchez Zapatero analyse trois alternatives pour traiter ce passé historique tumultueux : « composer des textes descriptifs, sobres et sans rhétorique, choisir le silence (chargé de sens), ou se tourner vers l'imagination créative, le récit réflexif qui semble être, grâce à l'ironie, le décalage ou encore l'empathie, le meilleur moyen de surmonter l'ineffable¹²³. ». Nous pourrions dire que notre auteur mélange les trois solutions. Il utilise certes l'empathie, comme nous l'avons remarqué par le biais du besoin d'hommage, puis le silence, comme nous allons le développer par la suite, mais aussi la description qui se veut parfois très vraisemblable. Víctor del Árbol explique les événements historiques qui ont conduit l'Espagne à une situation de fracture et à la prédominance des idées dictatoriales liées à la défaite militaire des républicains :

Necesitamos reagruparnos, formar un bloque popular, ser pragmáticos con el esfuerzo, o fracasaremos. Nosotros somos ahora esos abnegados operarios que intentan controlar los daños, pero en el PCE apenas somos 15.000 afiliados. Mientras, los socialistas tienen el empeño de marchar solos, como el resto de fuerzas verdaderamente republicanas. Pero todavía no estamos preparados. Aún miramos al cielo y pensamos que se obrará el milagro y que el próximo invierno no nevará¹²⁴.

De plus, cette causalité historique se démontre une nouvelle fois par l'équilibre que maintient l'auteur. Ici par exemple, il montre aussi que la présence soviétique dans l'armée républicaine a essayé d'unifier une armée fragmentée et peu coordonnée. Malgré les faiblesses de cette

¹²¹ DEL ÁRBOL Víctor, *op.cit.*, p.341.

¹²² *Idem.*

¹²³ DUCELLIER Aurore, *op. cit.* (note 119)

¹²⁴ DEL ÁRBOL Víctor, *op.cit.*, p.342.

armée, la force de rébellion républicaine est aussi celle qui a empêché Franco de s'allier librement à Hitler. Aussi, si David Becerra reproche un focus sur le communisme et non sur l'agression fasciste, ce focus est présent dans *Un millón de gotas* parce qu'il permet de montrer les deux facettes des camps républicain et franquiste. En effet, malgré ce qu'il a vécu à Nazino, José Díaz tente de convaincre Elías qu'il a encore une foi communiste et que le monde peut changer mais qu'il faut se sacrifier pour cela. Alors ce dernier se souvient de la mine et de l'époque où il disait : « *Lorca antes que José Antonio* », « *La palabra antes que la fuerza* »¹²⁵. Le nouveau lien qui se crée est celui entre le passé et le futur car cette mise en évidence de la causalité historique se confronte à l'idéal du personnage qui se tourne vers le futur : « *-Somos la primera gota, Elías. Anunciamos la tormenta que vendrá para llevarse todo lo viejo* »¹²⁶. Au nom du temps futur, l'horreur de l'histoire est justifiée. Le lecteur est donc conduit à se montrer critique et à mettre en parallèle le passé avec le présent mais aussi avec le futur comme le montre une prédiction d'Elías : « *Esa tormenta que anunciaba con entusiasmo el secretario dejaría a los hombres y las mujeres sin padres, sin maridos, sin hijos. Todo desaparecería y con el tiempo ya no quedarían ni casas, ni calles, ni huesos. Nunca habrían existido, ni siquiera quedaría el recuerdo en el aire* »¹²⁷. » Elías se résigne et accepte une place dans la cellule du PCE à Barcelone pour ne pas finir entre les mains de l'OGPU.

Cependant, pour l'auteur, ce traumatisme ne signifie pas que ses personnages doivent être perçus comme des personnages brisés, mais plutôt comme des survivants : « *A mí me han dicho que mis novelas están llenas de perdedores, de personas rotas, rotas sí, perdedores no, mis novelas están llenas de luchadores, de supervivientes* »¹²⁸. » Víctor del Árbol relativise la formule type de la victime dans le roman noir telle qu'elle a été analysée par Jacques Dubois : « Si l'on tient compte de ce que la victime est hors-jeu, de ce que le coupable est hors-champ et de ce que le suspect ne cesse de se dérober, on voit mieux comment, à l'ordinaire, l'enquêteur est voué à une solitude essentielle »¹²⁹. » La victime qui est censée être hors-jeu ne l'est pas, puisque son portrait est développé longuement dans le roman. Ainsi, les actes menés sur l'île n'empêchent pas une pitié envers les coupables morts qui sont eux-mêmes des victimes de la dictature. Il y a une reconnaissance de la dette envers les morts à faire, et c'est pour cette raison

¹²⁵ *Ibid.*, p.343.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p.344.

¹²⁸ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

¹²⁹ DUBOIS Jacques. *op. cit.*, p.92.

que Gonzalo ne progresse pas dans le présent, en reflet d'une Espagne qui ne progresse pas sur la question de son unité sociale. Il est impossible de faire table rase du passé car le progrès suppose dans ce roman un retour en arrière et on ne peut donc pas ignorer la tragédie de Nazino, tout comme on ne peut ignorer les liens entre l'URSS et l'Espagne. Ce qui peut sembler être un événement historique a en réalité un impact majeur sur la vie de Gonzalo dans le présent et c'est parce qu'il l'ignore qu'il ne parvient pas à progresser. Il n'y a pas que les personnages qui ralentissent Gonzalo, mais aussi l'oubli. Par conséquent, la mémoire suppose un devoir. C'est ici que nous pouvons détacher l'utilité du roman noir dans la récupération de la mémoire historique, une utilité présente dans d'autres ouvrages, tel que dans la fiction *Enterrar a los muertos* de Martínez de Pisón :

Esa voluntad de autenticidad que se convierte en voluntad de ficción se articula, insisto, mediante el relato de una investigación: la que nos narra el narrador de Enterrar a los muertos para averiguar quién mató a José Robles en la Valencia republicana y por qué motivos [...] Y además del investigador se sostienen las categorías prototípicas del género negro: un asesino, una víctima, un crimen que resolver y una verdad que desentrañar¹³⁰.

José Martínez Rubio défend l'idée que l'enquête se fait en réparation du passé, cette enquête du roman noir est en quelque sorte une justice pour un passé dont nous n'avons toujours pas résolu les mystères :

Sin embargo, prefiero profundizar en la relación de este tipo de novelas con el género negro e intentar explicar algunos porqués de tal contaminación. Con la muerte arranca la novela negra. Nadie duda de su posición central y privilegiada. La investigación comienza cuando "todo ha ocurrido ya"¹³¹.

Pour mieux suivre cette récupération de l'Histoire, le lecteur suit le déplacement dans l'espace d'Elías, et donc les pires épisodes du XX^{ème} siècle. Ce déplacement dans l'espace permet la mise en place sous les yeux du lecteur du conflit représenté dans toute sa complexité. L'hégémonie de la violence se poursuit donc en Espagne à Barcelone et est aussi en lien avec les événements de Moscou :

Par conséquent, l'usage de violence dans les romans policiers espagnols ne reflète pas uniquement la volonté de l'auteur de remporter une plus grande adhésion de la part du lecteur, mais aussi celle de montrer le malaise qu'a provoqué le recours systématique à la violence pendant des décennies¹³².

¹³⁰ RUBIO MARTÍNEZ José, «La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y de *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri», in *El género negro: el fin de la frontera*, 2012, p. 41-48. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3869177>. Consulté le 22 juin 2022.

¹³¹ *Idem*.

¹³² FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.105.

Il y a une sorte de paradoxe dans lequel l'auteur utilise la violence pour répondre à la violence du système. Ce procédé est employé aussi bien dans le portrait de la dictature stalinienne que dans le portrait de la dictature franquiste. Dans cette violence il reste pourtant de la bienveillance. Le père de l'inspecteur Alcázar, Ramón Alcázar Suñer, bien qu'il soit de la CEDA protège son ami Elías plusieurs fois. Pourtant, Ramón est désormais du côté de ceux qui ont assassiné les parents d'Elías et les deux camps sont très distincts : « *Hay una raya entre dos mundos, y por si no te has dado cuenta, unos están a un lado y los otros estamos al contrario*¹³³. » Víctor del Árbol fait une reprise des faits historiques depuis le point de vue d'un ancien franquiste :

*A finales de los sesenta las cosas ya no eran como al principio, los comunistas ya no eran nuestra prioridad. El Gobierno se había poblado de tecnócratas; la colaboración con Estados Unidos y un cierto despegue económico habían cambiado las prioridades; digamos que el pragmatismo se impuso sobre la ideología. Por supuesto se perseguía cualquier disidencia, pero nuestro objetivo empezó a centrarse en las universidades y en las actividades de los separatistas vascos, ETA empezaba a dar demasiados quebraderos de cabeza y nosotros éramos pocos*¹³⁴.

Les motivations d'Elías trouvent leur origine dans la situation de ses parents qui, comme nous l'avons dit, sont morts par la faute du camp des *nacionales* : le père d'Elías est mort lors de la révolte minière d'octobre 1934, fusillé par les *regulares* ; et sa mère est morte dans la prison pour femme de Saragosse de la tuberculose. Face à cette causalité, l'engagement d'Elías est du côté de la résistance contre la CEDA. Cette notion d'engagement permet à l'auteur de livrer un véritable point de vue historique sur la Guerre au moment où elle éclate :

*Aquella mañana de septiembre llovía a raudales sobre una ciudad que todavía no había asimilado que estaba en guerra. En julio el general Franco había cruzado el estrecho de Gibraltar con unidades sublevadas del ejército acantonado en África. Otras unidades militares se habían alzado también en el norte y en Castilla. Pero el alzamiento había fracasado en Madrid y en Barcelona. Se vivían meses de una euforia extraña, tras las matanzas de los primeros días. Por todas partes se veían milicianos del PSUC, de la CNT, de la FAI y del POUM en las patrullas de control, mezclados con las fuerzas de seguridad que habían permanecido leales a la República*¹³⁵.

Au début de la Guerre certains *rojos* pensent que la situation est stable, qu'il faut continuer à vivre normalement et que c'est enfin l'occasion de purger l'armée, l'Église et la droite. Mais en interne, le camp républicain n'est pas prêt et possède peu de soutien comme le montre la situation d'Elías, placé en tant que conseiller culturel au consulat russe pour le consul Antonov-Ovseïenko. Il est chargé de coordonner les échanges culturels entre les organismes locaux et

¹³³ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.373.

¹³⁴ *Ibid.*, p.184.

¹³⁵ *Ibid.*, p.374.

l'URSS, mais il s'agit d'une couverture. En réalité, il travaille sous les ordres d'Ernö Gerö, le bras droit du colonel Orlov qui est le chef suprême en Espagne du NKVD. Ce dernier justifie ainsi les activités du NKVD en Espagne et impose le silence à Elías : «*A cambio, callarás para siempre, o cualquier día verás esa historia en los periódicos, y todo tu prestigio ganado en Asturias, esa leyenda del comunista español que regresó vivo de Siberia será destapada. Y un buen día, alguien te disparará en la cabeza en un callejón*¹³⁶.» Le secret et le silence imposés au personnage le font progressivement sombrer sous le poids de la culpabilité. Et à ceci s'ajoute les horreurs qu'il voit de ses yeux mais devant lesquelles il reste impuissant, comme lorsqu'en 1938, une bombe est tirée par le Savoia-Marchetti italien :

*Las escenas de niños masacrados en Felipe Neri, los tranvías volcados llenos de obreros muertos, o los barcos hundidos en la dársena del puerto tenían un único objetivo: traer la guerra y el olor de la cercana derrota a la puerta de las amas de casa, de los colegios, de los comerciantes, de los niños que jugaban en las calles, de los que hacían colas en los cines o paseaban de la mano por los jardines de Horta*¹³⁷.

La description de l'horreur dans le camp républicain participe aussi à la perte de contrôle d'Elías qui se déshumanise toujours à Barcelone et rejette sur les autres ce qu'il a vécu en Sibérie et se transforme en bourreau : «*Fue por aquella época cuando empezó a tener las terribles migrañas que le taladraban el cerebro y le hacían sentir cada fibra de sus articulaciones como si fueran de arena. [...] Odiaba entonces más que nunca a Igor Stern, y en su ausencia a cuantos tuviera alrededor, Esperanza incluida*¹³⁸.» L'auteur propose d'ailleurs un jeu sur la polysémie d'«*Esperanza* » qui représente le prénom de son épouse mais aussi l'espoir qu'il a perdu. Par la suite, la violence du personnage augmente rapidement dans un effet crescendo :

*Desvariaba, enloquecía, rompía cuanto encontraba a su paso (muebles, botellas, libros..., también hombres y mujeres). Solo el alcohol, cada vez en mayores dosis, y un medicamento a base de láudano, lograban calmarlo unas horas, dejándole en un estado de postración que en los tiempos y los acontecimientos de la guerra no podía permitirse*¹³⁹.

La situation mentale du personnage est en lien direct avec la détérioration du conflit et la préparation du camp républicain à la défaite. Finalement, peu importe l'espace dans lequel le personnage se trouve, le même problème se pose : celui de savoir qui fait l'Histoire, puisqu'Elías n'est rapidement plus celui qui contrôle sa vie et parce que l'homme ne fait pas forcément l'Histoire mais ne peut que la penser. Ceci se substitue presque à la formule qui

¹³⁶ *Ibid.*, p.382.

¹³⁷ *Ibid.*, p.406.

¹³⁸ *Ibid.*, p.412.

¹³⁹ *Idem.*

voudrait que l'homme fasse l'Histoire en même temps que l'Histoire le façonne. Ici, il est soumis à l'Histoire mais en est aussi l'acteur malgré lui et est donc complice des crimes commis. Les auteurs ne cherchent plus seulement à écrire des crimes et à produire des enquêtes. Ce qui les intéresse c'est la généalogie du crime pour dénoncer les effets de la société. La description de Barcelone pendant la guerre se fait presque ruelle par ruelle dans une fonction mimétique mais aussi dans un symbolisme de l'espace puisque dans la vie de Gonzalo, elle est toujours le théâtre des mêmes problématiques fratricides.

2.2 Un puzzle de trahisons et de massacres

A) Le spectre de la mémoire

Le mélange des genres dans ce roman- roman noir et historique- permet de dépeindre tout un spectre de la mémoire - spirituelle, matérielle, archivée. Nous avons étudié le recours aux faits historiques pour symboliser la passation de la mémoire et permettre de mettre en lumière le lien entre la Guerre Civile espagnole et d'autres dictatures. Mais l'auteur emploie aussi un ton sentimentaliste pour lutter contre l'oubli. Il convient d'ores et déjà d'explicitier le fait que l'appel à l'émotion favorise une limite, celle de la vision fratricide du conflit qui peut représenter un frein à la récupération de la mémoire si elle résume le conflit à un caïnisme passager. Cette vision simplifierait la complexité du conflit. Dans son article « Mémoires et histoires : la nouvelle guerre civile espagnole », Jean Meyer cite Moradiellos dans la présentation de son livre *1936. Les mythes de la guerre civile* qui met en évidence deux tendances :

Celle qui raconte la guerre comme un mythe épique, une geste héroïque et reproduit les positions que chaque camp a défendues dans les tranchées ; l'autre remplace le caractère épique par une vision douloureuse et voit la guerre comme une tuerie fratricide, une folie tragique dans laquelle tous se trouvèrent impliqués. Cette interprétation prépare la transition : étant donné que la guerre a été une folie, il s'agit de préparer le pardon et l'oubli¹⁴⁰.

Il sera donc important de revenir sur l'oubli dans la mesure où ce dernier semble aussi pouvoir constituer un frein à la mémoire, surtout lorsque l'auteur contemporain opte pour un oubli qui suit le schéma de l'amnistie défavorable à la mémoire, dans la mesure où elle ne permettrait pas de passer à autre chose puisqu'il ne s'agit pas d'un oubli désiré mais imposé. Ainsi, la mémoire individuelle reste idéale pour l'auteur car elle permet de contrer le problème d'une mémoire collective qui serait imposée :

¹⁴⁰ MEYER Jean, « Mémoires et histoires : la nouvelle guerre civile espagnole | Revue Esprit », *Esprit Presse*. 2006.
URL : <https://esprit.presse.fr/article/meyer-jean/memoires-et-histoires-la-nouvelle-guerre-civile-espagnole-13498>. Consulté le 8 juin 2022.

*El incremento de la investigación narrativa sobre historias de vidas puede responder a nuestra actual coyuntura posmoderna: en un mundo caótico y desordenado, sólo queda el reflejo del propio yo. (...) La pérdida de fe (...) en el racionalismo ilustrado y en las explicaciones totales del mundo, han abocado a refugiarse en auténticas narraciones personales*¹⁴¹.

Le constat d'une reprivatisation de la littérature et du retour de l'émotionnel présente donc un avantage pour l'auteur malgré les limites que cela peut engendrer vis-à-vis de l'objectivité historique. S'accaparer une histoire collective pour créer des histoires individuelles permet au lecteur de mieux se projeter dans l'histoire passée :

*Esto es fundamental y sintomático de nuestro siglo XXI. Frente a una explicación global, el sujeto actual, descreído pero no desapegado de lo real, es capaz de asimilar una verdad personal, sesgada, parcial y edulcorada, pero una verdad en definitiva que causa empatía y reconocimiento en el lector. Una verdad mentirosa. Una verdad ambigua, tomada como auténtica, pero totalmente ficticia*¹⁴².

Il n'est plus rare d'emprunter de véritables histoires personnelles pour symboliser un collectif, ou au contraire, une histoire collective inspirer à l'auteur des histoires personnelles pour son roman. Ainsi, il convient de s'interroger sur la place des concepts de mémoire collective et individuelle dans l'œuvre car elles intègrent le spectre de la mémoire et le recours de l'auteur au sentimentalisme.

Nous avons étudié la notion de mémoire individuelle dans la quête identitaire de Gonzalo. Néanmoins, l'idée de mémoire collective doit aussi être envisagée. La mémoire collective peut être imposée par l'État, comme ce fut le cas en Espagne, mais sa dimension collective peut aussi se faire témoin d'un passé apaisé, d'une conscience commune des faits qui permet d'avancer sans oublier ce qu'il s'est passé. Dans ce cas, la mémoire collective a plutôt pour vocation l'hommage aux victimes, bien que le fait de lier à outrance le présent au passé puisse s'avérer nocif et que Paul Ricoeur rappelle que l'oubli n'est pas forcément négatif. Ce qui va nous intéresser dans cette partie, c'est la manière de représenter la problématique de l'oubli. De nos jours la mémoire est devenue un enjeu pour la stabilité de la société. Face à cet enjeu, l'omniprésence des détails historiques ne peut suffire à contrer l'oubli.

Les personnages eux-mêmes ont des réflexions critiques et aimeraient que leur présent ne soit pas impacté par le passé. Mais ceci ne signifie pas qu'il faut tomber dans l'oubli. Ce qui le montre notamment c'est le fait que les personnages aux intentions mauvaises soient ceux qui

¹⁴¹ RUBIO MARTÍNEZ José, *op. cit.* (note 130)

¹⁴² *Idem.*

défendent l'oubli, tandis que ceux qui ont une morale ou une bonne intention éthique sont ceux qui aspirent à s'émanciper par la récupération de la mémoire. Ils ont besoin de comprendre pour mieux faire face. Víctor del Árbol propose deux choses : il rend le passé plus intelligible au lecteur, en simplifiant la trame et en la développant chronologiquement ; mais il rend aussi hommage aux victimes en utilisant notamment des périodes tombées dans l'oubli. Dans les remerciements de son ouvrage, l'auteur explicite : « *Una historia como la aquí narrada no puede nacer exclusivamente de la imaginación del escritor. Muchas personas me han ayudado a darle sentido, a todas ellas va mi agradecimiento*¹⁴³. » « Donner un sens à l'histoire » signifie deux choses : la première est que les témoignages reçus par l'auteur lui ont permis de mettre des mots sur des phénomènes historiques qui nous dépassent. La deuxième est une manière de dire qu'il ne voulait pas se cantonner à la fiction mais utiliser l'Histoire pour faire prendre conscience de la réalité de l'horreur passée. Il rend donc hommage aux victimes qui ne sont pas oubliées tant que certains savent ce qu'elles ont vécu. L'émotion permet aussi de se projeter dans l'imaginaire et développe l'idée d'une valeur de la mémoire qui se doit de rétablir la dignité des victimes. La note de remerciement explicite cet hommage aux victimes et le devoir de mémoire, « *Y sobre todo, mi inmensa gratitud a todas aquellas personas anónimas que de un modo u otro vivieron lo que aquí se narra, gracias por romper su silencio para compartirlo conmigo*¹⁴⁴. » Les remerciements de l'auteur sont datés de février 2014. Cette date produit un effet de prolongement de l'histoire puisque les chapitres ont eux-mêmes pour unique titre des dates. L'auteur crée un effet de continuité et donne ainsi l'impression que le souvenir se fait par une transmission de l'histoire qui ne se termine jamais et qui est entre les mains du lecteur.

Cependant, l'idée d'une mémoire qui permet de retrouver son identité ne doit pas nous paraître suffisante pour étudier l'ensemble du spectre de la mémoire. La mémoire est large, mais pour la simplifier nous l'avons vu sous deux angles : la mémoire collective et la mémoire individuelle. Toutes deux se relient au devoir de mémoire que l'auteur cherche à préserver et le roman se fait ainsi arme du souvenir. Par conséquent, la pratique de la commémoration permet aux vivants d'accomplir leur besoin de maintenir la place des défunts. Ce devoir de mémoire fait sens car il sert certes à l'affirmation de l'identité, mais pas seulement, puisqu'il rend aussi possible la construction de l'avenir.

De algún modo, podría decirse que el valor de estas narraciones trasciende lo meramente estético y se dota de una dimensión que alcanza tanto a lo cognitivo como a lo ético, pues, por un lado,

¹⁴³ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.669.

¹⁴⁴ *Idem.*

ayuda a iluminar aspectos del pasado reciente no muy transitados –o voluntariamente deformados por el relato histórico tradicional, incrementado así nuestro conocimiento, y, por otro, permite reflexionar sobre lo sucedido y alertar a las nuevas generaciones sobre la necesidad de no repetir los errores de sus antecesores¹⁴⁵.

Le lecteur est invité à ne pas suivre les mêmes erreurs que les personnages. C'est l'exemple du personnage d'Anna qui cache la vérité à Tania lorsque celle-ci lui demande pourquoi elles sont venues vivre en Espagne : « *-Vinimos a España para que te encontrases con él? -Vinimos a España para construir un futuro, para no vivir en el pasado¹⁴⁶* ». La mémoire entre en lutte contre une amnésie totale, face à laquelle le polar impose l'enquête. Ce qui va permettre au polar de remplir cette fonction c'est l'indice. L'indice est un invariant du récit policier puisque tout crime laisse forcément des traces. Il faut des indices mais aussi des fausses pistes, Jacques Dubois parle d'écriture du soupçon. L'indice majeur de *Un millón de gotas* est le médaillon conservé par Elías jusqu'à sa mort. Cet indice se fait médiateur entre les deux périodes traitées dans le roman et la récurrence du médaillon se fait de plus en plus fréquente au long du roman. Sa place est prépondérante, il fait le lien entre Irina, Elías, Laura et Gonzalo. La mémoire se décline de manière matérielle dans le roman grâce à ce médaillon qui met Gonzalo sur la piste du passé de son père. Le roman mémoriel emprunte à l'historiographie un modèle indiciaire reposant sur le déchiffrement des traces. L'historiographie propose un retour sur le passé à partir d'indices soumis à l'objectivité. Par ailleurs, la mimesis historiographique donne un effet de scientificité qui s'ajoute à ce que nous avons déjà évoqué par rapport au rôle de l'enquêteur, c'est-à-dire pour Gonzalo son statut d'avocat qui connaît la justice et pour Laura son statut quasi-journalistique. Il faudra comprendre l'origine du médaillon pour découvrir les secrets d'Elías. Par conséquent, face à l'oubli, ce médaillon empêche qu'Irina soit oubliée :

Cuando se quedó solo abrió el cajón y contempló el medallón con el rostro difuso de Irina. Pensó en la conversación que había mantenido con su madre. Su padre había amado a aquella mujer desconocida, posiblemente había repetido mecánicamente miles de veces el mismo gesto que él estaba haciendo ahora, acariciar aquella superficie desgastada, aquel nombre borroso¹⁴⁷.

Le personnage d'Irina se fait aussi indice de manière dématérialisée dans le chapitre huit, lorsque Gonzalo découvre que le mot de passe secret de l'ordinateur de Laura n'est autre que le prénom d'Irina. Ce mot de passe lui permet d'accéder à toute l'enquête de sa sœur sur la Matriochka. Mais l'indice ne permet tout de même pas de résoudre le mystère. Ainsi, Velichko est contraint par Anna de ne rien révéler à Gonzalo et retarde le bon déroulement de l'enquête.

¹⁴⁵ ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, *op. cit.* (note 103)

¹⁴⁶ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.397.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.389.

L'indice permet de lutter contre l'oubli mais n'est pas non plus assez puissant pour lutter contre les décisions subjectives des personnages : «*Velichko la miró con cariño. La memoria, se dijo, es un paisaje que cada cual elige para añorar o detestar*¹⁴⁸.» Dans un mouvement contraire, le personnage de Tania, qui souhaite quant à elle récupérer cette mémoire, finit obnubilée par cette dernière et la laisse occuper une place trop importante dans sa vie, au point qu'elle ne sait pas si elle est vraiment amoureuse de Gonzalo ou si elle cherche à s'approprier le fantôme de son père. Cette omniprésence de la mémoire se traduit aussi dans un aspect spirituel, par le personnage du poète Vladimir Maïakovski, mort en 1930, trois ans avant l'arrivée d'Elías à Moscou, mais qui sera primordial jusqu'en 2002 pour de nombreux personnages. Tania et Gonzalo tissent leur lien par ce personnage intermédiaire et le poète de la révolution maintient la forme fantomatique d'Elías et de son idéal révolutionnaire, permettant de symboliser la mémoire du personnage au travers du temps. Nous voyons donc qu'il est important de remettre en question la mémoire face au large spectre qu'elle représente. La métaphore de l'usure des traces est primordiale dans le champ de la mémoire historique. Ainsi, nous pouvons analyser une analogie entre l'indice propre au roman noir et les traces propres à la mémoire. L'auteur associe cet indice à la trace de l'impression sensible, puisqu'il n'y aurait pas mémoire si l'affection ne demeurait pas et si des choses ne nous avaient pas marqué.

B) Mythe et démythification

Ce traitement du spectre de la mémoire par l'auteur permet la subsistance des victimes du passé face à l'oubli. Le personnage d'Elías conserve son identité spirituellement mais aussi sa fausse identité, celle du mythe qu'Esperanza a fait croire à tout le monde mais qu'elle a inventé de toutes pièces. Víctor del Árbol propose donc une désacralisation de la figure paternelle. Le retour sur le passé acquiert une valeur socio-politique pour le lecteur, puisque comme nous l'avons vu elle lui sert d'approche quasi pédagogique et d'enseignement historique. La démythification au temps présent a une valeur didactique et se présente comme une leçon du passé. Celle d'Elías peut ainsi être associée à la volonté de faire face au passé mensonger et de rétablir la vérité que suppose aussi la mémoire. La mémoire, à la différence de l'histoire, n'est pas intrinsèquement liée à la vérité, cependant pour Gonzalo il s'agit bel et bien de rétablir la vérité puisque c'est le mensonge qui gêne sa quête identitaire. Il faut donc déconstruire la mémoire collective dans laquelle Elías est perçu comme un héros. Selon López Amadeo, «*Lorsqu'un romancier prend pour matière de sa création des personnages ou des situations*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.393.

historiques, l'espace imaginaire s'éclipse et celui de la réalité semble occuper le premier plan »¹⁴⁹. Ainsi, se baser sur des mythes reviendrait à tromper le lecteur. Víctor del Árbol échappe pourtant au piège des romans qui dépolitisent et désidéologisent les événements passés depuis que la Guerre Civile s'est inscrite en véritable mode littéraire. Au contraire, la démystification d'Elías s'érige en preuve qu'il nous faut remettre en question ce que nous tenons pour acquis si nous voulons saisir la complexité de l'Histoire. Il est donc important de se poser la question des racines et d'extirper les personnages des préjugés, voir des mythes lorsque leur identité repose sur des légendes ou correspondent à des conceptions idéalisées-telle que la représentation faite d'Elías par Esperanza, qui ne peut servir de fondement solide pour la mémoire. Par conséquent, nous voyons que la notion de mythe occupe une place prépondérante dans ce roman.

Dans *Un millón de gotas*, le mythe n'est pas seulement lié aux personnages mais aussi au contexte politique. Geneviève Champeau avance le postulat du retour du politique dans le roman grâce à « *una explosión memorística*¹⁵⁰ » qui provoque de nouvelles formes d'engagement littéraire en Espagne depuis 1990. Selon elle, à cette époque il y a une remise en cause de l'hégémonie de la pensée franquiste et un questionnement autour de la réussite de la Transition. Elle reprend la typologie des romans mémoriels établie par Elina Liikanen, qui distingue « *modo vivencial* », « *modo reconstructivo* » et « *modo contestatario* »¹⁵¹. *Un millón de gotas* s'inspire de ces trois modes mais les deux derniers nous intéressent plus particulièrement ici. Víctor del Árbol ne fait pas le choix d'utiliser la figure du résistant combattant le silence mais se centre sur une figure plus large qui est celle de l'être humain en général. Il y a donc dans la démystification cet aspect sentimental que nous avons déjà évoqué. Ainsi, dans de nombreux romans de la mémoire qui suivent le processus d'enquête, le rôle du personnage principal est double. Gonzalo s'il enquêteur est aussi témoin. La dimension du témoin est toute autre lorsque le roman noir se confronte à la mémoire. Il n'est pas seulement le témoin capable de certifier ou rapporter les faits. Il est aussi le témoin de l'Histoire et fait de ses lecteurs des témoins à leur tour. Ici, le narrateur est le passeur de l'histoire, mais Gonzalo est le symbole en mise en abyme de cette passation. Ce double régime permet l'ancrage du lecteur dans le processus de récupération de la mémoire. Ce modèle se lie aussi au roman réaliste du XIX^{ème} siècle qui met en scène le besoin de transmission du savoir. Les nouveaux

¹⁴⁹ LÓPEZ Amadeo, « Histoire et roman historique », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 14, n° 1, 1994, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, p. 41-61.

¹⁵⁰ CHAMPEAU Geneviève, *op. cit.* (note 92)

¹⁵¹ *Idem.*

romans de la mémoire proposent une simultanéité dans le processus d'acquisition et de transmission selon Geneviève Champeau : « La vérité n'est pas donnée d'emblée mais conquise et d'autant plus recevable que le lecteur aura suivi les étapes de son élaboration. Les témoignages directs sauvent de l'amnésie globale. Le narrateur enquêteur est plus exemplaire par son faire que par son être¹⁵². » Il y a un effet de témoignage que Geneviève Champeau analyse de deux sortes. Si les témoignages sont fictifs ils légitiment le récit par le bas, à travers la voix des victimes ou de leurs descendants. Si cela se fait au contraire par un narrateur surplombant, le témoignage est alors fait par le haut. Le témoignage n'est pas vérité pure mais c'est plutôt son intention qui permet d'avoir un impact sur la passation de l'histoire. Víctor del Árbol positionne Gonzalo dans un rôle de passeur d'histoire qui assume ce statut en reprenant l'enquête de sa sœur. L'enquête représente une nouvelle étape dans la mémoire, celle d'une démarche moderne qui refuse d'oublier le passé. La démystification passe par deux procédés : celui du didactisme pédagogique qui tente ici de ne pas être autoritaire mais de faire appel au sens critique du lecteur ; puis, une affirmation de l'idéologie par la présence de l'histoire dite objective et de Gonzalo, le personnage chargé de mettre sous nos yeux cette passation. La parole démystifiante se fait donc aussi par la mimésis réaliste et l'aspect symbolique des personnages clichés qui ne sont pas là par hasard et participent à la démystification.

2.3 Les victimes face à l'oubli et ce qu'il advient d'elles

A) L'oubli comme madeleine de Proust

Nous avons jusqu'à présent vu que l'auteur prône la lutte contre le silence. Cependant, nous devons d'étudier le silence dans *Un millón de gotas*, puisqu'il se décline sous plusieurs formes. Nous avons déjà abordé le silence lié aux secrets familiaux et à la pression du système. Mais il y a aussi le silence présent dans l'histoire et qui peut parfois être directement explicité dans l'action : « *Muy pronto planeaba sobre la isla un aire de locura y de enfermedad, un silencio atroz como en los patios de los manicomios, donde los fantasmas con forma humana deambulaban de un lado a otro idos, ausentes y sin esperanza*¹⁵³. » Cependant, lorsque le silence est directement explicité, il est toujours lié aux fantômes de l'histoire pour lesquels l'oubli est négatif et représente un sentiment d'angoisse. Or, le silence se veut parfois très éloquent et Víctor del Árbol nous confronte aussi à la diversité de ce silence. Le dialogue est très présent dans l'œuvre, dans un style direct, mais il ne signifie pas que les personnages

¹⁵² CHAMPEAU Geneviève, *op.cit.*, (note 151)

¹⁵³ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.241.

répondent directement aux secrets. Beaucoup de non-dits viennent perturber le sens de l'œuvre et nous empêchent d'obtenir les clés de compréhension. Ainsi, le roman se termine sans résoudre certaines problématiques. Le lecteur est par exemple en droit de se demander pourquoi certains personnages préfèrent mourir en ne laissant que l'oubli derrière eux. C'est le cas de Laura qui se suicide sans révéler les crimes que son père a commis. C'est aussi le cas d'Esperanza qui meurt sans révéler à Gonzalo le passé d'Elías et le mensonge dans lequel il a grandi. Hormis les personnages, certains actes ne trouvent pas non plus de sens, tel que l'assassinat de Gonzalo par son client à la fin du roman qui n'est justifié par rien de plus que la folie humaine. Il y a donc une absence dans le discours, mais ce silence ne signifie pas rien, ce silence a une signification. Il est éloquent dans la mesure où il se veut aussi reflet d'une autocensure des personnages qui suivent le pacte de silence instauré en Espagne lors de la Transition démocratique. Par conséquent, ces absences de justifications perturbent le lecteur pour lui montrer l'impact sur la mémoire de l'occultation des faits par la politique et pour défendre le choix d'une conservation de la mémoire historique : « *En palabras de José María Naharro Calderón (2006), "de un destacable silencio oficial en cuanto a la conciencia colectiva, (...) hemos pasado [en los últimos años] a una obsesión con la memoria de la Guerra Civil, los exilios de 1939 y la dictadura franquista"*¹⁵⁴. »

L'oubli n'est jamais envisagé comme un moyen de dépasser le traumatisme mais le but n'est pas non plus de prêcher une mémoire envahissante qui provoquerait un rejet des individus lassés de ressasser le passé en permanence. Le but pour Víctor del Árbol serait plutôt de ne pas se contenter de fournir la représentation de ce silence mais de pénétrer l'imaginaire du lecteur en lui proposant la vision critique de cette réalité oubliée. De cette manière, l'oubli est une madeleine de Proust pour l'auteur. Nous pouvons dire que le trajet ne se fait pas nécessairement de l'oubli à la mémoire, il peut être mené dans le sens contraire, c'est-à-dire de la mémoire à l'oubli. En effet, c'est grâce à l'existence de ce dernier qu'il trouve une inspiration pour son œuvre et peut représenter au lecteur le besoin de mémoire. L'oubli peut donc bel et bien être utile à l'auteur de la mémoire qui puise en lui son inspiration. Cela le conduit à un travail de recherche dans lequel il doit s'efforcer de rassembler les éléments qui ont été dispersés et nous pouvons donc voir que l'auteur lui-même se rattache à un travail d'enquête. Gonzalo peut ainsi être analysé comme la projection de Víctor del Árbol. À cette réflexion, nous pourrions aussi rattacher celle que nous avons faite en première partie sur le concept de postmémoire. En effet,

¹⁵⁴ ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, *op. cit.* (note 145)

Víctor del Árbol est né en 1968 et fait donc directement partie de la génération de la postmémoire. Il fait partie de la génération pour laquelle l'oubli peut s'envisager comme un outil de lutte et non plus seulement comme une conséquence néfaste. Nous pouvons donc proposer l'idée d'une inversion dans le rapport que les individus peuvent entretenir avec l'oubli. Il ne s'agit pas d'un oubli lié à l'idée d'une perte totale de la mémoire, mais au contraire d'un oubli qui peut nous permettre de redécouvrir ce que nous pensions avoir perdu. Il convient donc de replacer ce concept dans le contexte de notre roman pour pouvoir le traiter au mieux, loin de nos préjugés ou clichés et pour percevoir l'oubli comme un instrument de l'avenir et du progrès. Le progrès est l'objectif de la société moderne qui ne partage plus le même besoin que les sociétés antiques qui se concentraient sur le passé et le mythe. Ainsi, le roman adopte une position pédagogique qui vise à ramener le besoin du passé. L'Histoire s'étant éloignée de la mémoire qu'elle a critiqué pour sa subjectivité et son manque de fiabilité, le roman noir rend son importance au rôle du témoignage et se recentre sur la vision d'une mémoire complémentaire à l'Histoire et non pas subordonnée à cette dernière :

En contrepartie, la mémoire accueille plus facilement que l'histoire l'expérience psychique et spirituelle, elle nous incite à nuancer et à complexifier nos jugements sans les condamner au relativisme intégral, elle n'interdit pas à ses praticiens de surmonter le point de vue intéressé (on ne raconte pas seulement pour se faire plaisir) ; de plus, elle compense la difficulté d'établir sa vérité d'adéquation par une plus grande vérité de dévoilement et elle révèle le sens des événements non moins efficacement que les formulations abstraites des historiens¹⁵⁵.

Depuis la fin du XX^{ème} siècle, le boom de la mémoire se prolonge et la fiction permet de développer le statut de l'individu. La mémoire est d'ailleurs devenue un champ de recherche et il convient de l'explicitier dans la mesure où le travail de Víctor del Árbol en est aussi impacté. Il ne s'agit pas d'une simple fiction mais aussi d'une réflexion sur la problématique mémorielle comme le montrent les sources d'inspiration de notre auteur dans ses remerciements : « *mi gratitud a Alfons Cervera por su discurso lúcido sobre el valor de la memoria y por nuestras charlas sobre dignidad y utopía* »¹⁵⁶. La réflexion tourne donc autour de la valeur de la mémoire.

Pour illustrer la valeur de la mémoire et le fait que l'oubli soit une madeleine de Proust pour l'auteur, nous allons développer l'exemple du camp d'Argelès-sur-Mer dans le roman. Le

¹⁵⁵ TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain* [Online], 25 | September 1995, Online since 07 June 2007, connection on 06 March 2022. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2854> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.2854>

¹⁵⁶ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.669.

personnage de Tania tombe par hasard, lors d'un voyage en 1989, sur une exposition photographique sur les camps de réfugiés républicains qui sont passés par Argelès et Saint-Cyprien entre 1939 et 1942 : « *Se cumplían cincuenta años de la apertura del campo y las asociaciones de la Memoria habían organizado una recepción para supervivientes, muchos de ellos acompañados de sus hijos o nietos*¹⁵⁷. » Cette exposition organisée par la fondation Robert Capa va montrer que ce camp tombé dans l'oubli va devenir une véritable inspiration pour la récupération de la mémoire. En réalité, Tania avait rencontré Gonzalo jeune et sa mère Esperanza alors qu'ils observaient une photographie :

[...] *la instantánea de un hombre que trabajaba extramuros del castillo de Colliure con el torso desnudo, vigilado de cerca por un gendarme. Su torso bronceado y enflaquecido formaba un conjunto de digna miseria con las espadenyes y el pantalón rasgado atado a la cintura con un cordel. [...] No sonreía, pero su rostro, tostado por el sol, miraba de frente con jovialidad, como si pretendiera decir: miradme, no estoy derrotado*¹⁵⁸.

Il s'agit d'une photo d'Elías qui à cette époque a tenu un rôle important auprès des réfugiés républicains en France lors de l'exil : « *Si hacía algo, pasar a algunos jóvenes a Francia, guardar en casa octavillas para los sindicatos estudiantiles o de la UGT, lo hacía de modo que nosotros no nos enterábamos. Nunca pude atraparlo, era más listo que yo, esa es la verdad*¹⁵⁹. » Le fait que le personnage d'Esperanza se retrouve dans cette exposition montre qu'elle n'a pas réussi à échapper au passé comme elle l'aurait voulu et qu'elle entretient les méandres de la mémoire d'Elías. Les personnages sont tous conduits à un processus d'anamnèse brutal. Esperanza est contrainte par Anna d'écrire une lettre témoignant du passé. Ces lettres qu'elle écrit au fantôme d'Elías sont celles qui donnent le titre de la deuxième partie du roman, intitulé « *Cartas amarillas* ». Anna oblige Esperanza à se livrer à un processus d'anamnèse et même si cette lettre ne servira finalement pas aux autres personnages elle sera directement retranscrite au lecteur par le biais du narrateur qui la lit en 2014. L'action de rappeler à la mémoire ce passé refoulé n'est pas naturelle mais s'impose dans l'élan didactique du roman qui lutte contre l'amnésie. La troisième partie de l'ouvrage s'intitule « *Silencio* », ce qui pourrait paraître paradoxal dans la mesure où le roman noir va aboutir sur le final de la résolution de l'enquête, et par conséquent contredire le silence. Dans le chapitre 21, l'histoire se déroulant à Argelès en 1939 aborde la question du silence :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.399.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.400.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.184.

Eso era la derrota. El silencio colectivo, consciente, mortuario. Todos sabían que era un silencio que se ceñía sobre aquella tierra para siempre jamás. En los caminos hacia Francia, la gente se despojaba de toda identidad, las veredas se llenaban de carnes hechos trizas comunistas, cenetistas, socialistas o catalanistas, pero también partidas de nacimiento, cédulas de identidad, cartillas militares¹⁶⁰.

Victimes de l’Histoire, les personnages sont aussi victimes du silence. Ainsi, les réfugiés du camp d’Argelès-sur-Mer ont récemment pu être extirpés de l’oubli et sont la preuve de la force de la mémoire puisque les œuvres à leur sujet rencontrent un véritable succès auprès du public. C’est le cas du film d’animation *JOSEP* réalisé par Aurel qui reprend la vie de Josep Bartolí, un artiste républicain exilé en France en 1939. Beaucoup de similitudes sont visibles entre le séjour au camp du dessinateur et celui d’Elías dans *Un millón de gotas*. L’accueil réservé en France à ces exilés lors de la *Retirada* marque le faux espoir des réfugiés qui s’attendaient à être accueillis en héros puisqu’ils étaient du même bord politique que le Front populaire. La vérité de cet accueil est pourtant décrite de la même manière dans les deux œuvres, au détail près : les mauvais traitements des tirailleurs sénégalais, le manque d’hygiène et de matériel, la maladie, une prise de charge minimale de la part de l’État, les viols, la faim, la mort, etc. Plus de 100 000 personnes ont connu cette horreur et certains ont cru à la fausse clémence de Franco lorsqu’il appelait les exilés à rentrer au pays. Il s’agit donc de la même image que celle dépeinte par David Becerra lorsqu’il explicite le besoin de mémoire :

La Historia ha borrado a los refugiados españoles. Quien visite Argelès-sur-Mer nunca sabrá que sobre la arena en la que se tumban esos cuatro mil veraneantes de los que hablan las estadísticas, murieron, en la misma posición que adoptan quienes se broncean al sol, miles de españoles que huían de la represión franquista y que con su huida dieron en Francia con una humillación mayor. Las huellas de los refugiados han sido borradas acaso por las olas donde se refrescan los pies los turistas¹⁶¹.

Le personnage d’Elías tout comme celui de Josep Bartolí servent à imager cette souffrance et à exhumer de l’oubli ce que ces réfugiés ont vécu suite à la défaite à Barcelone qui tombe le 26 janvier 1939 et sonne le gong de la *Retirada* vers la France qui ouvre la frontière le 28 janvier. Ils s’exilent donc sous forme de protestation mais sont condamnés à ne plus revoir leur patrie. Les œuvres relatent aussi une xénophobie passée sous silence et de la même manière qu’à Nazino, l’histoire se répète et conduit à la déshumanisation. Elías devient quant à lui aussi violent qu’Igor et prend sa vengeance en martyrisant d’autres prisonniers : « *Como el polvo que se asienta después de un pisotón, la vida y la muerte se fueron haciendo rutina¹⁶².* »

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.447.

¹⁶¹ BECERRA MAYOR, *op. cit.*, p.323.

¹⁶² DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.460.

Nous voyons donc qu'Aurel et Víctor del Árbol font tous deux le choix de se pencher sur l'oubli pour illustrer leur perception de la mémoire. Ils utilisent l'oubli de plusieurs manières. Par le choix d'un épisode de l'Histoire peu connu mais aussi par des personnages qui oublient leur propre identité, qui font le choix de l'oubli pour avancer mais qui s'y confrontent dans un effet d'anamnèse brutal mais assumé par les auteurs.

B) La représentation de la complexité du conflit

Nous avons donc vu que les victimes sont multiples et que l'oubli l'est par conséquent aussi. L'oubli est tout aussi vaste et important que la mémoire et l'Histoire même s'il est vain de penser que la mémoire n'oublie rien. L'oubli est donc protéiforme : il se retrouve dans le thème choisi par l'auteur, est explicité dans l'ouvrage, et dénoncé par l'auteur. Mais il reste une dernière forme d'oubli, celui lié à « l'absence » dans l'ouvrage et à la conception d'une profondeur de l'oubli. Si le genre policier est herméneutique, il est rempli d'éléments lacunaires à déchiffrer. Anissa Belhadjin analyse ainsi les romans policiers hétérogènes qui se focalisent sur les destins de plusieurs personnages : « Cette hétérogénéité narrative donne toute sa place à la question de la réception, puisqu'il s'agit de contourner les attendus des stéréotypes thématiques par des structures narratives qui les disséminent, en jouant avec le lecteur. » Pour ralentir le rythme l'auteur possède donc des ressorts narratifs. Ils vont lui permettre de ne pas laisser trop de place aux thématiques du roman noir qui sont familières au lecteur et peuvent empiéter sur la délivrance du sens qui serait trop rapide si les ressorts narratifs ne venaient pas complexifier la trame. Anissa Belhadjin poursuit : « Car en général, plus le récit est hétérogène, plus l'histoire elle-même use de stéréotypes : la plupart de ces romans noirs ne racontent jamais que des histoires de meurtres, de héros fatigués et de société corrompue¹⁶³. » *Un millón de gotas* rentre dans cette considération puisque le roman a pour objectif de traiter une question plus large que celle du crime en abordant la question de la mémoire. De plus, le narrateur omet un fait important jusqu'à la fin : la vérité sur les crimes d'Elías, qui montre que l'enjeu du roman est masqué jusqu'à la fin. Anissa Belhadjin revendique donc l'aptitude du lecteur à supporter la banalité thématique de l'enquête sur la base d'un contrat qui lui promet un jeu herméneutique. Elle définit donc la multifocalisation proposée par l'auteur comme la possibilité de passer d'un chapitre à l'autre à divers lieux, temporalités et personnages. La question du silence se définit ainsi : « Au-delà d'un procédé qui permet l'expression du point de vue de plusieurs personnages,

¹⁶³ BELHADJIN Anissa, *op. cit.* (note 107)

la multifocalisation est donc un moyen de jouer avec les interstices laissés entre les différentes perspectives¹⁶⁴. » Le silence se crée donc aussi par le biais du roman noir qui l'impose car il permet de faire naître l'intrigue du manque de sens. Nous pouvons constater deux choses. Premièrement, le retardement engendré permet d'amplifier le silence et de mettre en lumière la difficulté de lutter contre l'oubli. Par ailleurs, ce retardement invite le lecteur à prendre part au silence et à le résoudre lui-même en tentant d'y apporter un remède par la résolution de l'enquête. Cet aspect n'est pas anodin pour la mémoire et pour l'essence même du roman qui se doit de nous proposer une fin, qui même si elle apporte peu sur le plan historique a au moins le mérite de faire participer le lecteur à la dimension mémorielle.

La rhétorique du dévoilement propre au roman policier permet de lutter contre un oubli si puissant qu'il présenterait le passé comme un objet très peu appréhensible. C'est la théorie de l'équidistance qu'avance David Becerra. Selon lui, cette perception de l'oubli peut en effet retirer les causes idéologiques du conflit des romans et empêcher une approche intelligente du conflit de la Guerre Civile. Pour David Becerra la symétrie entre victimes et bourreaux risque de provoquer des erreurs en prenant la Guerre Civile comme matière romanesque car il y a un risque d'occulter le fascisme national de l'Espagne à cette époque. La thématique de l'oubli ne doit pas être reprise à la légère puisque des omissions ou négligences peuvent conduire à reproduire un nouvel oubli alors qu'il y avait une prétention de l'auteur à lutter contre ce dernier. Par conséquent, il faut faire attention à ce que la dimension de l'émotionnel ne remplace pas l'idéologie sociale et économique, puisque dans le cas contraire il y aurait une négation de l'Histoire dans un sens objectif et matérialiste. C'est la perspective néohumaniste que dénonce David Becerra et qui montre que l'auteur peut aussi avoir des devoirs vis-à-vis de la mémoire qui consistent à trouver le juste équilibre qui ne provoquera pas la démemorisation. Selon le théoricien, pour traiter la question de l'oubli il ne faut pas présenter ce dernier comme un accident qui reposerait sur la responsabilité de l'être humain, mais l'ancrer dans la dimension de la politique qui a voulu l'effacer : «*La política no tiene cabida en este discurso y se desplaza a favor de la fórmula humanista*»¹⁶⁵. La trace du politique dans les romans de la mémoire ne doit pas totalement s'effacer en faveur de la notion d'identité car sinon l'oubli peut tout aussi bien servir d'inspiration que de dépolitisation. C'est ce que David Becerra analyse dans les ouvrages qui prônent l'erreur humaine dans les deux camps :

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ BECERRA MAYOR, *op. cit.*, p.243.

*En esencia, parece decirnos la novela, todos los hombres son iguales por dentro- comparten el mismo espíritu humano- y, por lo tanto, todos ellos, sean agresores o agredidos, víctimas o verdugos, independientemente de donde estuvieron el 18 de julio de 1936, tienen un interior, sentimientos de compasión y culpa, de amor, remordimientos, etc*¹⁶⁶.

Dans cette représentation du monde désenchanté du roman noir les personnages cherchent à résoudre leur mystère mais la situation se termine souvent mal pour eux. C'est le chapitre 25 à Berlin en avril 1945 qui démontre cette conception par le personnage de Martin qui est désormais SDF : « A él nadie le había reclamado en Moscú, ni le habían concedido galones, ni la oportunidad de borrar su pasado en Názino con una metralleta en una mano y los ideales en la otra. A Martin, la historia lo había arrojado a la orilla como un desecho¹⁶⁷ ». Víctor del Árbol présente l'histoire de l'intérieur du personnage et le lecteur s'identifie donc mieux à ce dernier. Par conséquent, malgré les risques de l'oubli, l'auteur opte pour un roman sentimentaliste et assume ce choix :

Mes personnages ne sont pas des héros, mais je ne dirais pas qu'ils sont des anti-héros non plus. Je dirais qu'ils basculent toujours entre le désir et la réalité, dans le fond ils sont tous des victimes parce que les bourreaux deviennent victimes et les victimes deviennent bourreaux. Mon monde n'est pas un monde clair où ce qui est bien est bien et ce qui est mal est mal, ça c'est ce qu'on aimerait tous, c'est avoir une boussole, naître avec une boussole pour nous dire tout le temps quoi faire et quel chemin prendre¹⁶⁸.

Ce spectre de l'oubli permet d'accéder à une vision plus nuancée et à une représentation de la complexité du conflit et de ses conséquences sur le présent. Dans une troisième partie, nous allons donc étudier la relation proposée entre les victimes et leurs bourreaux et tenter de voir si l'auteur propose une réconciliation de la société.

Nous avons donc vu que l'utilisation de faits historiques par l'auteur permettait divers impacts sur le lecteur. La violence crue n'est pas banalisée mais indique une destruction de l'espoir et la possibilité pour tous d'être victime de l'Histoire. Le nouveau sujet est donc la victime. Plus qu'un être individuel, elle est ici une entité qui induit une réflexion du lecteur envers le devoir de mémoire puisqu'il saisit l'ampleur du mal vécu. La violence est donc hégémonique et pour lutter contre elle le roman noir propose son propre code de violence, rentrant dans le paradoxe d'un schéma d'une violence contre la violence qui permet une catharsis de la société contemporaine et qui recentre l'intrigue sur le portrait d'une victime

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.258.

¹⁶⁷ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.540.

¹⁶⁸ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

impuissante, dépeinte au travers du désenchantement propre au roman noir. La victime est victime de l'Histoire et les causes de sa souffrance sont exposées, permettant de rendre un hommage et d'insister sur la dimension du devoir de mémoire qui s'ajoute à la question de la récupération de la mémoire, l'une ne pouvant pas exister sans l'autre. Ce spectre de la mémoire permet aussi de projeter le lecteur dans les différentes facettes de cette dernière qu'elle soit individuelle ou collective. Pour ce faire, l'auteur lie le sentimentalisme à la perspective indiciaire du polar qui laisse des traces matérielles pour lutter contre l'oubli. Les indices permettent donc de matérialiser cette mémoire qui n'est plus seulement spirituelle et de la faire perdurer dans le temps. Néanmoins, le roman noir fait face à des limites telle que l'excès de mémoire ou la démythification nécessaire pour lutter contre l'absence de la vérité. La démythification induite par le polar permet donc de favoriser l'aspect didactique des romans de la mémoire malgré une reconstruction partielle des événements. À cet aspect didactique s'ajoute aussi le rôle du témoin par le personnage de Gonzalo qui est passeur d'histoire de la même manière que l'est d'une certaine manière Víctor del Árbol. Cependant, il convient de se pencher plus nettement sur les résultats de son enquête puisque, même si nous avons vu que l'oubli peut être une chose positive pour l'enquête, le roman noir favorise aussi les secrets que le lecteur doit résoudre et donc le silence. De fait, puisque le roman policier promet une fin nous allons dès à présent étudier ce qu'elle implique vis-à-vis de la mémoire.

III) Le mal : qui est le véritable coupable ?

3.1 La figure de la vengeance par-delà les décennies

A) Igor Stern, une figure fantomatique

Nous allons à présent nous intéresser au polar en tant qu'instrument qui vise une efficacité sociopolitique et qui désigne des coupables. Nous pouvons détacher une première ambiguïté liée au polar dans ce roman. En effet, le roman policier doit définir des victimes et des coupables, mais nous avons déjà évoqué le fait que le carré de Jacques Dubois suppose des catégories poreuses, dans lesquelles un enquêteur peut se retrouver victime. Ainsi, dans cette partie nous retrouvons l'occasion d'explicitier cette porosité entre les catégories des coupables et des victimes. Ceci peut d'abord sembler paradoxal, cependant dans *Un millón de gotas*, les coupables sont tous des victimes de l'Histoire. Ils sont des victimes puisqu'ils ne contrôlent pas réellement leur trajectoire de vie ; ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, une force les domine et ils ne peuvent parvenir à la vaincre. Il y a ici un paradoxe évident : peut-on désigner des coupables s'ils eux-mêmes victimes ? C'est le polar qui va rétablir un équilibre ici puisqu'il va

devoir s'attacher à désigner des coupables à la fin de l'enquête. Cependant, il ne s'agit pas de désigner un seul coupable mais bien plusieurs. Par un effet de recul sur le récit, le lecteur peut en effet adopter une vision plus globale du roman et se rendre compte qu'il n'y a pas qu'un seul coupable mais que c'est la société qui est elle-même coupable à son échelle plus globale. Ce lien entre le coupable à petite échelle et grande échelle est primordial dans l'analyse du roman noir qui possède, en tant que sous-genre du roman policier, une visée critique de la société. De plus, nous pouvons renchérir ce paradoxe puisque les personnages possèdent chacun plusieurs facettes : ils ne sont ni complètement mauvais ni complètement bons. Néanmoins, nous pouvons proposer l'idée que c'est la mémoire elle-même qui brise leur caractère pluriel. En effet, ils sont sous le joug du mythe d'une mémoire collective. Ce mythe impose l'idée d'une mémoire fixe pour les personnages -Elías a par exemple une seule image, celle du héros républicain. Ce mythe endommage leur capacité à exprimer ces diverses facettes et complexifie la désignation des coupables qui sont aussi perçus comme des victimes.

Pour pallier cet écueil, Víctor del Árbol se doit donc de trouver le juste équilibre entre la désignation des coupables, l'exploitation de leur passé traumatique et de l'image que nous avons d'eux une fois morts. Il propose donc des écarts génériques dans lesquels le coupable est aussi la victime dans ce roman. Nous allons donc étudier la figure d'Igor Stern et analyser le traitement fait du personnage qui est aussi le « grand méchant » du roman. Igor Stern est l'incarnation du mal à l'origine de ce drame familial. Il s'agit d'un personnage caricaturé aussi bien physiquement, par ses cicatrices et tatouages, que psychologiquement, par des stéréotypes et des clichés. Igor Stern est un cannibale à Nazino et a l'image d'un ogre :

Ígor estaba reclutando a algunos hombres jóvenes con la promesa de llevarlos consigo. Los estúpidos no se daban cuenta de cuál era su verdadera intención. Pensaba utilizarlos como mulos de carga durante las agotadoras marchas, y cuando el hambre se volviese atroz, los usaría como ganado¹⁶⁹.

Il est décrit comme un sauvage qui aime faire souffrir et est comparé à un fauve qui a commis viols, vols et assassinats. Igor est particulièrement à l'aise dans cet espace où tout se conquiert par la force et la violence comme il le dit lui-même : «*¿Quieres más espacio? Van a pelear por él- le retó entre las risas de otros reclusos¹⁷⁰.*» Psychologiquement, Igor a aussi l'image d'un fou : «*Agachó la cabeza entre los hombros y soltó una risa que le obligó a convulsionar el cuerpo. Poco a poco esa risa se fue acrecentando hasta convertirse en una carcajada. Le*

¹⁶⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.250.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.139.

*gustaba el mimo, la tragedia de la vida, interpretar todos sus papeles*¹⁷¹.» Nous voyons que ce personnage a lui-même conscience qu'il est en train de jouer plusieurs rôles à la fois et il profite de son nouveau rôle de coupable pour se venger d'avoir été autrefois victime. En effet, nous apprenons à la page 143, chapitre 6, qu'il a été victime d'un traumatisme alors qu'il n'avait que neuf ans puisque les cosaques tsaristes l'ont obligé à mettre le feu à son père dont ils avaient lentement arraché la peau. Malgré ces nombreux exemples de sa culpabilité vis-à-vis des autres personnages, le personnage d'Igor Stern est l'un des seuls dont le narrateur développe le passé traumatique. Nous avons donc accès à la psychologie du personnage, ce qui nous permet de mieux le comprendre. Mais le lecteur doit tout de même rester exigeant et juger les actes des personnages.

La dualité entre les personnages d'Elías et d'Igor ne peut être analysée comme celle entre le bien et le mal puisque les personnages relèvent chacun aux deux catégories. Anna prouve d'ailleurs à Elías qu'Igor n'est pas le seul monstre dans cette histoire. L'effet miroir entre les différents personnages est un procédé très fréquemment utilisé par l'auteur dans *Un millón de gotas* et nous remarquons qu'il s'agit plutôt de comparer les défauts des personnages (tous pires les uns que les autres) et non pas leurs qualités. Ainsi, la ressemblance entre Igor et Elías qui est pourtant difficile à établir au début du roman est démontrée à la fin du parcours :

*Tú finges que te interesan los principios, pero no dudas en traicionarlos si ello te conviene: lo hiciste con mi madre, la dejaste ahogarse para salvarte. Me entregaste a Igor para salvar la vida, y no dudaste en vender a tus camaradas a la policía española para ver cumplida tu venganza contra Igor... Él nunca te lo censuró, porque es exactamente lo mismo que hubiera hecho de encontrarse en tu situación*¹⁷².

Leur conflit s'étend tout au long du roman, si bien qu'Elías dénonce des républicains à son ami Ramón de la police franquiste pour essayer d'obtenir l'arrestation et la pendaison d'Igor. Igor fait de la vie des autres un enfer jusqu'à la fin et montre que l'homme est capable du pire parce que sa cruauté est sans limites et qu'il inflige aux autres personnages des tortures physiques et psychologiques. L'une des preuves de cette torture psychologique est le fait qu'après avoir arraché Anna des mains d'Elías, Igor force la petite fille à l'appeler grand-père dans le but d'humilier Elías. Leur conflit est dû au fait qu'Elías est la seule personne pour qui Igor a véritablement du respect, et ce depuis qu'il a refusé de lui laisser son manteau dans le train qui les conduisait à Nazino. Depuis, malgré les années écoulées, la guerre entre ces deux personnages continue et leur conflit symbolise le malaise qui se poursuit encore aujourd'hui en

¹⁷¹ *Ibid.*, p.141.

¹⁷² *Ibid.*, p.617.

Espagne. Le parallèle est d'ailleurs très poussé puisqu'Igor apparaît sur une photographie en compagnie d'Elías, et Beria, le chef de la police secrète. Dans le chapitre 23, nous apprenons qu'Igor a travaillé avec Elías en tant qu'informateur pour le NKVD. Il est donc parvenu à devenir riche grâce à ses crimes, ce qui prouve qu'aucune justice n'a été et ne sera faite.

De plus, la figure d'Igor est fantomatique, cela signifie qu'Igor poursuit sa terreur même après sa mort. Nous avons deux histoires dans une même histoire puisqu'il y a l'histoire présente et l'histoire passée, mais nous pouvons tout de même les recouper dans la mesure où même les naissances et les morts des personnages n'empêchent pas l'histoire de former un tout unique. Igor est le mal capable de se déplacer à travers les époques. Nous en avons la preuve à la fin du roman, lorsqu'Alcázar pense avoir découvert la vérité et confronte Anna. Il pense que la société ACASA, en charge du projet immobilier qui doit détruire la maison d'Elías et dessécher le lac dans lequel son corps pourrait reposer, est en réalité le projet d'Igor et le moyen pour lui de battre Elías même si celui-ci est déjà mort il y a longtemps :

En el fondo, ese proyecto de ACASA es solo una forma más de vengarse, de arrebatarle a Elías Gil lo último que le queda, esa absurda casa con una tumba vacía, hundirla y desmolerla, sepultarla bajo toneladas de tierra sobre las que él, Igor Stern, dará un último paseo triunfal y podrá escupirle al fantasma de Gil, que, al final, él es quien ha vencido. Sigue vivo, ¿no es así? Él es la Matrioshka¹⁷³.

Igor apparaît comme la raison de cette difficulté à récupérer la mémoire pour Gonzalo puisqu'il aurait manipulé Anna, Tania et les empêcherait de dévoiler la vérité depuis des années. Ainsi, il n'y a pas une seule victime mais bien plusieurs comme l'explicite Alcázar qui s'identifie lui-même comme l'une des victimes d'Igor :

Igor está detrás de todos nosotros, nos manipula como a marionetas haciéndonos creer que somos dueños de nuestras decisiones. Han pasado muchos años, tantos que parece increíble que todavía siga librando su guerra con Elías, y en esa guerra todos nosotros somos peones y piezas prescindibles¹⁷⁴.

Alcázar demande donc à Anna d'affronter ce dernier pour mettre fin à cette guerre qui n'a plus de sens. Alcázar demande de mettre fin au mal qu'il a engendré pendant tout ce temps. Cependant, Igor Stern est seulement un reflet de la situation sociale et non pas politique puisqu'il n'est pas recruté par le NKVD pour son affiliation politique mais pour sa capacité à faire le mal. Par conséquent, le personnage correspond à la description critique de David Becerra: «*El mal – categoría abstracta y vaciada de contenido político y, por lo tanto, noción*

¹⁷³ *Ibid.*, p.572.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.573.

*asumible por una ideología dominante que hace del aideologismo su principal doxa- desplaza la política como categoría explicativa de la Guerra Civil española en nuestra narrativa actual*¹⁷⁵.» L'absence d'idéologie et le déplacement de la politique montrent que les victimes sont désignées en tant que telles sans expliciter les causes qui les ont mené à être des victimes. Le personnage d'Elías est celui qui permet à l'auteur de brièvement faire le lien entre les causes politiques et les conséquences actuelles, tandis que le rôle de coupable d'Igor n'est que le reflet d'une critique sociale. Nous avons ici l'occasion de reprendre le concept de la Matriochka. Dans la première partie nous avons évoqué le fait que Víctor del Árbol crée une métaphore en utilisant cette série de poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres. Il s'agissait d'une métaphore qui symbolisait le fait que les crimes sont sans fin et qu'ils s'emboîtent les uns dans les autres. Ici, le même procédé se répète puisque l'on trouve des coupables dans d'autres coupables, jusqu'à atteindre le noyau central. Igor sait qu'il est coupable et il l'assume très directement. Mais il n'est pas le seul coupable, il s'agit d'un coupable qui en cache d'autres qui n'assument pas de l'être. Pour cette raison, le lecteur découvre qu'il s'est laissé tromper par le jugement d'Alcázar. Le policier s'est trompé sur toute la ligne et il finit par découvrir la face cachée d'Anna. En réalité, dans une analepse, nous découvrons qu'Elías a tué Igor d'une balle dans la tête à Moscou. Nous découvrons dans un effet surprise le deuxième visage d'Anna. En réalité, dans le chapitre 28, nous apprenons qu'Anna est le nouveau cerveau de la Matriochka. Ceci signe la victoire d'Igor sur Elías puisqu'Anna est désormais son fantôme et qu'il est parvenu à la façonner à son image, marquant la défaite totale d'Elías.

Par conséquent, nous voyons que la figure du coupable est paradoxale : Igor est bien désigné comme le grand coupable du roman mais son rapport à la mémoire est complexe puisqu'il est piégé entre son passé traumatique et son aspect fantomatique qui prolonge le mal dans la société moderne. Il s'agit d'un coupable stéréotypé qui empêche le rétablissement de la paix en subsistant au travers d'Anna. Il incarne donc un mal ambigu qui est le reflet de la complexité de la mémoire actuelle en Espagne. Néanmoins, s'il est le reflet du malaise de la société, cela ne signifie pas qu'il soit une réponse à ce malaise, c'est même ici plutôt le contraire. Son aspect fantomatique semble représenter une indigestion de la mémoire : il n'est pas question d'amnésie mais de qualité de la mémoire qui devient plus ou moins efficace.

B) La mémoire est-elle plutôt un sauvetage ou un ravage ?

¹⁷⁵ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.357.

Il convient de se demander si la mémoire est positive pour les personnages à la fin du roman. Pour le personnage d'Elías, le fantôme de sa bien-aimée Irina provoque son propre naufrage et son souvenir est presque un handicap puisqu'il vit dans le passé et dans le remord. Igor le voit et utilise cette faiblesse contre lui : « *Porque eres débil, y falso. No eres más que un héroe de barro, comandante*¹⁷⁶. » Le personnage d'Elías sombre aussi dans la folie et l'alcool et s'en prend à sa fille qu'il viole et bat. Il meurt le soir de la Saint-Jean en 1967 dans la nuit du 23 au 24 juin d'un coup de couteau dans le dos que lui assigne sa propre fille alors qu'elle essaye de protéger son frère : « *Joder, un cuchillo en su espalda, hasta la empuñadura. Se dio la vuelta lentamente y observo la figura rígida de Laura, su modo de mirarlo con un odio que de repente era frío y seco como el de Anna Ajmátova*¹⁷⁷. »

La symbolique de la nuit de la Saint-Jean est primordiale pour comprendre cette mort. Si aujourd'hui il s'agit d'une fête généralement célébrée entre amis, cette célébration a une origine païenne et une signification hautement symbolique. L'arrivée du solstice d'été se faisait par un feu purificateur qui devait brûler le mal et tout ce qui était trop vieux pour laisser la place aux nouveaux rêves et opportunités. Il faut donc mettre le feu à des pantins qui représentent tout le mal de l'année écoulée. Il s'agit donc d'une métaphore qui viserait à effacer le mal commis et souffert par Elías pour aspirer à un renouveau. Pourtant cela ne fonctionne pas, puisque ce mal subsiste et est aussi un poids pour sa descendance :

*En ese momento atronaron a lo lejos los primeros petardos. Era la noche de San Juan, la noche de las brujas, de la magia, la noche en la que el fuego y la luna lo purificaban todo. [...] La luz del interior de la casa cosía la silueta de Anna al quicio de la puerta pero mantenía oculto su rostro. El de Elías era delatado parcialmente por la luna. Ambos parecían seres ilusorios. Pero eran reales*¹⁷⁸.

Dans le cas de Gonzalo la mémoire est plutôt un sauvetage et nous pouvons établir une comparaison entre *Un millón de gotas* et d'autres romans de la mémoire tel que celui que propose David Becerra, *El corazón helado* d'Almudena Grandes. En effet, l'héritier du coupable ne doit pas se sentir lui-même coupable, cette culpabilité ne doit pas se transmettre entre les générations si l'on souhaite la mise en place d'une mémoire apaisée :

Ser heredero no significa ser cómplice, dice Álvaro Carrión, y el modo de rechazar su complicidad con los actos realizados por su padre en el pasado se halla en el desenmascaramiento de sus acciones fraudulentas en el pasado. Por eso Álvaro ha optado por

¹⁷⁶ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.546.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.630.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.614.

*contar, porque el silencio y el olvido constituyen un acto de complicidad con un pasado- metáfora de la Transición- que él no está dispuesto a perpetuar*¹⁷⁹.

Le cas de ce roman présente une fin pleine d'espoir pour le pays qui pense que la réconciliation est possible et c'est aussi le cas dans *Un millón de gotas* dans la mesure où Gonzalo s'attache à comprendre son passé pour mieux prendre du recul sur les fautes de son père malgré le parallèle existant entre eux deux. Mais David Becerra juge ce travail insuffisant. Selon lui, la mémoire est affaiblie car ce n'est pas une lutte d'opposition pour une transformation radicale mais une lutte d'acceptation qui vise à inclure les vaincus dans la démocratie des vainqueurs. Ainsi, Gonzalo ne revendiquera pas un changement politique ou sociétal mais acceptera plutôt de continuer à vivre dans cette société en changeant simplement son destin familial. Cette conception défendue par David Becerra doit nous faire réfléchir sur l'efficacité de la mémoire et sur la dimension politique suggérée par les personnages et non pas seulement sur leur aspect social qui est plus évident dans le roman. Il est possible de retrouver plusieurs exemples de romans de la mémoire où les familles sont des métonymies du conflit des mémoires de l'Espagne. Il y a d'une part les familles qui se terrent dans l'oubli et d'autre part celles qui font le choix de « récupérer » leur passé. Pour David Becerra c'est le contexte amené par la *Ley de memoria histórica* qui favorise pour les auteurs la transposition de l'identité familiale à l'identité nationale. Mais certains romans proposent aussi une réconciliation entre victimes et bourreaux au travers de l'oubli, ce qui est qualifié par le théoricien de véritable défaite. Face à cette difficulté évoquée, nous pourrions dire que la mort de Gonzalo condamne finalement la mémoire dans un effet quasi contreproductif. En effet, elle conduit à une démemorisation puisque sa mort provoque la fin de la mémoire qu'il avait emmagasiné et il ne reste plus que Tania pour raconter leur histoire sous le statut de passeuse d'histoire et de témoin indirecte. Ainsi, nous soulevons ici une question sur la limite de l'efficacité de la mémoire lorsqu'elle est représentée par le polar par le déplacement du politique vers une dimension aconflictive du conflit qui prend la forme d'un fratricide. Nous avons vu que l'image dressée de la société pousse le lecteur à réfléchir, cependant dans *Un millón de gotas*, le traitement fait du coupable ne tend pas complètement vers un fond politique- ou du moins d'une manière inachevée ou peu revendiquée- et l'utilisation faite du polar dans son stéréotype de la violence et de la mort condamne aussi une parfaite récupération de la mémoire.

¹⁷⁹ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.339.

Pourtant l’horizon positif de la mémoire est primordial selon Paul Ricoeur comme le montre sa philosophie qui va ici nous sembler pertinente :

L’oubli et le pardon désignent, séparément et conjointement, l’horizon de toute notre recherche. Séparément, dans la mesure où ils relèvent chacun d’une problématique distincte : pour l’oubli celle de la mémoire et de la fidélité au passé ; pour le pardon, celle de la culpabilité et de la réconciliation avec le passé. Conjointement, dans la mesure où leurs itinéraires respectifs se croisent en un lieu qui n’est pas un lieu et que désigne mieux le terme d’horizon. Horizon d’une mémoire apaisée, voire d’un oubli heureux¹⁸⁰.

Nous voyons donc qu’il y a une reconsidération à faire, celle de l’horizon d’attente. Nous l’avons évoqué, l’horizon d’attente représente un point crucial du roman noir. Selon Borges c’est d’ailleurs l’un des principes fondamentaux de la lecture du roman noir puisqu’il évoque le contrat de lecture propre au roman policier. Dans une conférence de 1978 il affirmait que « *la novela policial ha creado un tipo especial de lector* »¹⁸¹. Il y a un horizon d’attente commun dans les romans noirs et ce sont d’ailleurs les structures narratives qui doivent permettre de jouer avec le lecteur pour complexifier la trame et ne pas rendre le dénouement trop évident. Le titre du livre est d’ailleurs l’un de ces ressorts : il est présent tout au long du roman et exploite le thème de l’eau. L’eau a de multiples connotations dans le roman mais nous pourrions affirmer qu’elle n’est pas seulement utilisée dans son aspect symbolique mais aussi en véritable guide pour le lecteur. La symbolique de l’eau devient un repère pour le lecteur puisqu’elle permet de structurer les différentes avancées du récit. Dans sa connotation religieuse l’eau représente le passage d’un état à un autre, par le rite du bain qui symbolise la vie, mais aussi le déluge qui symbolise la mort. Nous pourrions dire que l’eau se décline sous plusieurs formes dans *Un millón de gotas* selon les différentes avancées de l’enquête. Premièrement, elle adopte une forme active, celle de l’eau fuyante et se déplaçant. Elle s’associe à l’idée que nous avons déjà abordée du temps qui court et de l’histoire qui dépasse l’être humain au lieu de faire de lui un acteur concret pouvant vivre sa vie dans un mode actif. Il y a ensuite l’eau créatrice, celle qui est inépuisable et qui se relie à l’espoir dans le roman. Nous pourrions reprendre une citation du personnage de Laura que nous avons déjà vue pour illustrer ce point : « *Le dije que no podía luchar ella sola contra toda la maldad del mundo, que sus esfuerzos solo eran una gota en un océano. Y ¿sabes lo que me respondió? “¿Qué es el océano, sino un millón de gotas¹⁸²?”* ». Cependant, le pouvoir créateur de l’eau s’oppose à son côté destructeur, celui qui est symbolisé

¹⁸⁰ RICOEUR Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.536.

¹⁸¹ BORGES Jorge Luis, « El cuento policial », Conferencia incluida como « Prólogo » a *Seis problemas para Isidro Parodi* en la edición de Ed. Bruguera 1982. Lu sur : <http://fr.scribd.com/doc/92382533/El-Cuento-Policial-Jorge-Luis-Borges>. Consulté le 10 juin 2022.

¹⁸² DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.65.

par la vague qui rase tout sur son passage et pourrait ici être comparé à l'oubli. Enfin, il y a l'eau stable, passive et calme. L'eau paisible est celle du lac qui est en confrontation directe avec celle de la mer qui est agitée. Cette eau est calme mais elle est impure puisqu'elle renferme le mystère du corps d'Elías et symbolise aussi la mort. Ainsi, même si la mort peut être aussi salvatrice que calamiteuse, elle n'est pas libératrice et représente dans le roman les secrets engloutis. L'eau est le présage dans ce roman d'une fin tragique et cela se concrétise lorsque le lac n'est finalement pas asséché et que la mémoire n'est, par conséquent, que partiellement apaisée.

Nous avons donc vu que la métaphore de l'eau n'a pas une simple visée symbolique mais qu'elle est un repère pour le lecteur vis-à-vis de l'état de la mémoire au fil du roman. Mais la prédominance de la puissance de l'eau dévastatrice par rapport à l'eau calme prépare l'horizon d'attente du lecteur et se couple avec les finalités généralement pessimistes du roman noir. Ainsi, le genre littéraire utilisé reprend toute sa force dans cette analyse. L'horizon d'attente n'est pas seulement celui proposé par l'auteur, mais aussi celui du genre choisi comme l'explique aussi Hans Robert Jauss :

[...] on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur [...] et lui permettre une réception appréciative¹⁸³.

Dans le cadre du roman noir, l'horizon d'attente est celui qui mène à une fin précise et plus délimitée que dans d'autres genre comme l'explique Jacques Dubois :

Pas de roman qui n'aboutisse à un résultat, à une solution tangible. Toute question connaît sa réponse : à la dernière page du roman, l'identification du coupable est figure du succès de l'entreprise ; longuement poursuivi au long d'un trajet, un nom sort de la machine comme un produit fini. Nous ne sommes pas allés jusqu'au bout pour rien¹⁸⁴.

À cette dénomination du coupable nous devons donc ajouter que le roman noir aboutit aussi à une fin à la tonalité particulièrement pessimiste, puisqu'elle fait le constat d'une violence implacable du système qui sera toujours victorieuse face au bien et qui continuera de détruire une population impuissante. C'est ce qu'explique Anissa Belhadjin à propos du roman noir : « il présente une intrigue fondée sur un crime ou un délit, ayant un rapport avec l'expression par la violence d'un malaise social, ce qui entraîne une vision pessimiste, voire désespérée du

¹⁸³ JAUSS H.R., « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p. 79-101

¹⁸⁴ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p.26.

monde¹⁸⁵. » Ici, même l'hybridité du roman ne peut réussir à perturber cet horizon d'attente induit par l'intrigue, code prépondérant du genre noir. Ainsi, les stéréotypes du genre noir sont, selon elle, non plus des contraintes mais une nouvelle liberté pour les auteurs qui peuvent se jouer de ces stéréotypes. Dans *Un millón de gotas*, nous avons vu que le genre noir s'hybride au roman historique et à d'autres catégories du roman policier. Sans remettre en cause les stéréotypes, l'œuvre travaille au contraire ceux-ci d'une manière particulière. Cette hybridité peut être analysée en termes de renouveau et d'ouverture d'un genre qui cherche à se réinventer comme l'explique Anissa Belhadjin : « Cette conception très ouverte de la généricité permet de comprendre comment, au sein du genre noir, certains romans reproduisent inlassablement les mêmes stéréotypes alors que d'autres se signalent par leur inventivité, en « jouant » de ces stéréotypes¹⁸⁶. » Natacha Levet reprend cette conception mais distingue hybridité générique et dissolution générique : « L'hybridité générique peut être définie et analysée en termes poétiques et éditoriaux. La dissolution générique quant à elle est à la fois un phénomène textuel et un phénomène éditorial¹⁸⁷. » Le rapport entre roman noir et généricité apparaît donc comme complexe : « l'importance, au sein du domaine policier, du principe de variation, effervescent au point que la spécificité du genre policier est celle d'un espace en continuelle transformation »¹⁸⁸. L'hybridité employée par Víctor del Árbol n'est donc pas extraordinaire. Le succès du roman policier du XX^{ème} siècle a entraîné un élargissement des frontières du genre. La question des sous-genres du polar est elle aussi complexe et directement liée à ce que les maisons d'éditions considèrent à la lecture de l'œuvre. Tzvetan Todorov soutient que le roman policier ne doit pas prétendre à la littérature blanche car il se doit d'être pauvre sur le plan du style et de la structure. Mais cette vision n'empêche-t-elle pas de pouvoir révolutionner le genre ? Marc Lits pense au contraire que le genre peut rivaliser avec les autres textes littéraires et que l'on peut transgresser des principes du genre sans compromettre le contrat. En réalité, Tzvetan Todorov permet tout de même de se rendre compte que ces formes historiques apparaissent dans des contextes très différents et répondent à différentes problématiques qui suivent l'opinion populaire. Víctor del Árbol emprunte par exemple des codes au roman à énigme ou bien au roman à suspense avec un état d'anxiété qui se produit régulièrement dans

¹⁸⁵ BELHADJIN Anissa, *op. cit.* (note 163)

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ LEVET Natacha. *Le roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques* In : *Manières de noir : La fiction policière contemporaine* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 21 juin 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/38782>>. ISBN : 9782753547384. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.38782>.

¹⁸⁸ SAINT-GELAIS Richard, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 3, 1997, p. 790

le roman comme lors de la fuite du camp ou bien la séquestration de Gonzalo par le personnage de Luis à la fin du roman. Enfin, il y a aussi l'aspect psychologique avec le développement émotionnel des personnages, plus détaillé que dans le roman noir traditionnel. Dans son article « Le roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques » Natacha Levet explicite cette hybridité comme vitale pour le genre : « Le roman noir est un genre historiquement labile. Il est bien difficile de dégager des traits récurrents, stables, permettant d'établir une définition satisfaisante du genre¹⁸⁹. » Pour l'auteur, l'hybridité est le moyen de sortir des stigmates de littérature policière ou de genre. L'hybridité complexifie parfois la tâche du lecteur qui ne parvient plus à identifier le genre qui prédomine dans un ouvrage. Elle décrit le rapport entre l'hybridité de la science-fiction et du polar : « Ainsi, ce roman n'oscille pas entre deux genres en mêlant des éléments de l'un et de l'autre, il les juxtapose et les transcende dans une littérature qui fait du présent le point d'appui pour représenter ensuite le futur qui en advient, dans une dernière partie¹⁹⁰. ». Nous pouvons aussi utiliser cette analyse dans notre étude puisque *Un millón de gotas* hybride le roman noir au roman historique et permet de voir le présent comme la manière pour l'auteur d'ancrer son lecteur dans un cadre qui lui est familier et de le porter plus facilement vers un retour en arrière dans le passé. Il ne s'agit pas de proposer des ruptures entre les deux genres, mais plutôt une complémentarité. Face à cette dissolution générique, Natacha Levet analyse, pour le roman noir la nécessité absolue de la thématique de la violence et de la mort qui sont des constantes mais proposent des variations de degrés pour le meurtre et l'enquête :

Quoique publiés sans ambiguïtés dans une collection noire, ces romans montrent la tendance du genre à s'écarter des codes structurels et thématiques, à estomper les motifs traditionnels du meurtre et de l'enquête pour ne garder qu'une vision sombre, pessimiste, tragique, marquée par la violence et la mort¹⁹¹.

Elle analyse une hybridité nécessaire pour l'évolution du genre et pour que ses codes ne deviennent pas stériles. Nous pouvons donc dire que notre roman s'ancre dans une double tendance qui provient d'abord de la volonté de l'auteur de ne pas être affilié au genre mais aussi d'utiliser l'hybridité pour contrer des limites du genre et jouer avec le lecteur sur l'horizon d'attente. La conception de l'auteur n'est donc pas sans impact et son choix d'une violence exacerbée et d'une fin tragique montre que le lecteur doit s'attendre à un bilan mitigé pour la mémoire. Nous avons vu en première partie que le roman noir favorise la visibilisation de la

¹⁸⁹ LEVET Natacha, *op.cit.* (note 187)

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

mémoire par le biais de l'enquête, puis son engagement envers un devoir de mémoire et d'hommage par ses stéréotypes qui favorisent l'empathie. Cependant, nous voyons ici que l'hybridité a ses limites et nous pouvons donc nous interroger sur la manière dont le roman envisage la dernière notion de justice qui doit être rendue à la fin de l'enquête.

3.2 Qui sont les bons, qui sont les mauvais ?

A) La porosité entre le bien et le mal

Nous avons abordé la difficulté pour l'auteur de répondre au besoin de justice qu'exige la mémoire historique et nous allons donc à présent développer les limites du roman noir par rapport à ce besoin. L'une des limites du roman noir dans *Un millón de gotas* vis-à-vis de la justice est la porosité existante entre le bien et le mal. La double figure d'Elías en fait partie comme le démontre la différence entre le mythe et la réalité autour du personnage. La réalité est qu'il est proche de la folie, coupable de viol, d'inceste et d'assassinat. Les assassinats auxquels il a indirectement participé ont une dimension politique, ils se sont faits sous le couvert d'un idéal politique. L'idéal politique est ici un prétexte pour le personnage pour franchir les limites entre le bien et le mal, le rendant coupable aux yeux du lecteur. Les personnages principaux du roman noir franchissent régulièrement cette barrière entre le bien et le mal parce qu'ils suivent leur code éthique personnel. Cependant le lecteur ne peut compter que sur sa propre opinion pour juger ces actes car la justice ne peut se faire que de cette manière dans le roman à cause du pessimisme qui la condamne à une inefficacité inévitable. Pourtant, les actes d'Elías sont fortement condamnables. Mais Víctor del Árbol emploie un procédé de neutralité dans son roman : son narrateur ne prend jamais parti, ce qui peut paraître paradoxal dans un roman noir où les critiques politiques et sociales font partie intégrante du genre. Normalement, la porosité entre le bien et le mal n'empêche pas une critique claire de la part de l'auteur qui dans le cadre du roman noir est souvent engagé. Ici, la porosité cherche à faire crédit à la diversité des mémoires de la même manière que l'auteur fait aussi le portrait des différentes voix des victimes et à éviter tout manichéisme. Il fait donc la place à un dissensus qui selon Paul Ricoeur est absolument nécessaire car il n'y a pas de bonne ou mauvais mémoire mais juste une pluralité des mémoires qui permet l'existence même de la société. La porosité permet donc de ne pas passer ces mémoires sous silence et a pour objectif de ne pas tomber dans le pur ressentiment ou dans la pure amnésie.

Creo que las categorías basadas en la moral (el bien o el mal) no son correctas para interpretar acertadamente la memoria colectiva. Tampoco es buena idea basarse en un análisis del pasado a partir de códigos de conducta o valores imperantes en el momento presente pero que, en su momento, no estaban en vigor. Caer en este tipo de trampas conduce siempre a una construcción

*memorística sesgada, maniquea y, en el mejor de los casos, al servicio de una mitología política*¹⁹².

Il utilise donc le caractère non moraliste et non pamphlétaire du roman noir. Le bien et le mal sont laissés tels quels à l'appréciation du lecteur. Víctor del Árbol revendique très directement la place qu'il laisse au lecteur :

Creo que una buena obra literaria es aquella en la que se establece un diálogo directo entre los personajes y la experiencia o memoria del lector. El escritor se convierte aquí en un amanuense, alguien que hace las veces de "passeur" entre ambos, sin interferir con sus propias opiniones en ese diálogo entre la obra y quien la lee. Toda realidad es compleja, y por tanto, toda voluntad de comprender dicha realidad debe afrontar las diferentes aristas posibles.

Víctor del Árbol utilise donc fréquemment le dépassement de la frontière entre le bien et le mal propre au roman noir. Le roman noir se détache du modèle de Todorov qui pensait une certaine dichotomie de la polarisation entre le bien et le mal. Cet antagonisme est lié à son découpage entre l'histoire du crime (le mal) et l'histoire de l'enquête (la volonté de rétablir le bien). Le roman noir confond quant à lui aisément ces catégories et s'ajoute, dans *Un millón de gotas*, à une neutralité volontaire de l'auteur. La barrière entre le bien et le mal est floue aussi bien pour le détective que pour le coupable qui suivent chacun leurs codes éthiques personnels. Marc Lits explicite ce code du roman noir :

Le détective cessera d'être un fonctionnaire de police ou un amateur éclairé de la noblesse ou de la bourgeoisie, la place sera prise par les détectives privés, plus ou moins honnêtes, plus ou moins violents, à l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance¹⁹³.

Cette vision du bien et du mal est décrite par les personnages eux-mêmes. C'est le cas du personnage d'Anna : « [...] *pero ahora ya era tarde: conocía el poder, el dominio y lo absurdamente delgada que es la línea que separa eso que ingenuamente llaman el bien y el mal*¹⁹⁴. » La différenciation entre le bien et le mal apparaît ici comme ingénue puisque le seul point commun entre les personnages du roman est leur vision désenchantée du monde qui les entoure. Quasiment toutes leurs paroles prennent un ton pessimiste comme le prennent les conversations entre Anna et Alcázar : «*Elías compartía el mismo credo que tú: no importan las reglas, ni la verdad o la mentira, no importa la moral, el bien o el mal, todo eso no son más que dogmas que es necesario superar para alcanzar una cierta paz*¹⁹⁵. » Le passé des personnages empêche toute projection positive vers le futur puisqu'ils ont perdu leur espoir

¹⁹² Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021.

¹⁹³ LITS Marc, *Le genre policier dans tous ses états, d'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges, Pulim, 2011, p. 28.

¹⁹⁴ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.615.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.572.

dans les événements traumatisants qu'ils ont vécu. Ainsi, nous voyons que la porosité entre le bien et le mal, si elle permet de présenter la diversité des mémoires et de laisser un jugement libre au lecteur, permet aussi l'inexistence de justice. Elle laisse libre court aux méfaits des personnages qui peuvent franchir la barrière du mal et qui se laissent emprisonner dans une vision pessimiste qui rentre en contradiction avec la pensée d'une mémoire apaisée et d'une justice qui peut être rendue. Ainsi, l'amitié entre Ramón et Elías montre qu'une réconciliation est possible mais ne délimite pas le bien du mal. Le policier franquiste franchit par exemple régulièrement cette limite notamment lorsqu'il se retrouve dans une situation délicate. Par exemple, lorsqu'il est fait prisonnier et alors qu'il risque de se faire torturer il pense :

*Ojalá no hubiera conocido a José Antonio Primo de Rivera en aquel mitin del Palacio que dio en Madrid en 1931, ni hubiera dejado que sus amigos de la universidad (burgueses católicos, gente que nada tenía que ver con el pasado minero de su familia) le sedujeran con sus bonitas sonrisas, y sus bonitos trajes, y sus bonitas ideas de que el fascismo, después de todo, solo aspiraba a la felicidad del hombre*¹⁹⁶.

L'amitié entre Elías et Ramón entraîne parfois des confusions pour le lecteur. Ils se rendent des services et se protègent l'un l'autre au nom d'une amitié qui ne représente qu'une petite partie de la réalité historique. Ils vont même parfois jusqu'à entretenir des conversations où ils se renvoient la faute des crimes de chacun de leur camp : « -¿Y qué me dices tú de los ajusticiamientos en las checas, de las monjas asesinadas en Vallvidrera, de los asesinados que cada noche aparecen en las cercanías de Barcelona¹⁹⁷? » À cette situation s'ajoute aussi l'image d'une comparaison entre les deux camps et l'idée que tous sont des êtres humains, rejetant la notion d'inhumain. C'est par exemple le cas que symbolise le Gat Negro, un lieu de prostitution où Elías trouve beaucoup d'informations. «-Aquí beben todos- dijo la mujerona, señalando su entrepierna-. Fascistas italianos, nazis, falangistas, monárquicos, personal de misa los domingos, curas, y también anarquistas, comunistas o socialistas¹⁹⁸.» Nous voyons donc qu'en ramenant les personnages à leur statut humain, leur rôle politique se retrouve minimisé. C'est aussi ce que nous pouvons constater au travers des reproches d'Igor à Elías quand il lui explique qu'il doit assumer sa véritable nature d'homme cruel et malfaisant :

Seguramente tú eres responsable de más muertes, vejaciones, palizas y torturas que yo. He oído lo que se cuenta de ti, comandante Gil. La diferencia estriba es que tú sirves a una causa, mientras que yo solo me sirvo a mí mismo. Pero los dos sabemos que esa diferencia es una falacia. Yo no necesito lanzarme a ninguna trinchera como tú para hacerme matar porque no me avergüenzo

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.418.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.420.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.414.

*de lo que soy. Tampoco me enorgullezco, ambos sentimientos son igualmente inservibles. Somos lo que somos, y deberíamos aceptarlo sin más*¹⁹⁹.

Igor pense donc que l'idéal politique ne peut pas être une excuse et que la réalité de cette cruauté réside en tout être humain. Ainsi, Elías est tout aussi coupable que lui, bien qu'il soit un homme que nous ne soupçonnions pas au départ. Cette porosité entre le bien et le mal complexifie donc l'identification des coupables. De plus, ce désenchantement du monde est principalement lié à la nature humaine et non pas à la nature des faits politiques. Le social l'emporte sur le politique et tend parfois vers une limite, puisque l'affrontement est plus lié à une dimension fratricide que politique. Cette vision fratricide met en danger la mémoire dans la mesure où elle ne reprend pas les causes historiques et rejettent la faute sur rien d'autre que des tensions au sein du peuple. C'est aussi le cas lorsqu'Elías part à Leningrad combattre la division d'environ 18000 volontaires espagnols à disposition de la Wehrmacht, aussi appelée la *División Azul*. Il se retrouve de nouveau en lutte contre son propre peuple et se rend compte de l'absurdité de cette Guerre. Par conséquent, la porosité entre le bien et le mal est ici laissée en libre arbitre à un lecteur qui, s'il n'est pas critique, peut se laisser entraîner vers une dépolitisation du conflit.

B) Le refus du pardon

Nous allons à présent aborder une seconde limite du roman noir vis-à-vis de la mémoire : celle de la place qu'il laisse au pardon. Il n'y a pas de pardon envers le personnage car on ne peut pardonner ce que l'on ne comprend pas. Le mystère autour de ce personnage est trop important pour que les autres puissent lui accorder leur pardon.

*No se puede perdonar aquello que no se comprende; si no existe una reparación objetiva y un reconocimiento explícito de las responsabilidades pasadas, no hay perdón posible y la memoria se convierte en una herida permanente, que vuelve a abrirse cíclicamente. Creo que el gran problema de las sociedades que han vivido este tipo de conflictos (incluida la sociedad francesa) radica en el hecho de negar el pasado o excusarlo. Para perdonar y ser perdonado hay que hacer un ejercicio de valentía y honestidad en las responsabilidades*²⁰⁰.

Nous allons donc proposer une analogie entre le personnage d'Elías et le pardon tel qu'il est présenté par Paul Ricoeur afin de mieux comprendre pourquoi ce refus du pardon impacte négativement la mémoire. Ricoeur se focalise en effet sur une eschatologie de la mémoire qui voudrait une mémoire apaisée, une manière de pratiquer l'histoire allant dans son sens et une réflexion sur nos incertitudes dans notre rapport à l'oubli. Il s'agit d'une analogie qui peut nous paraître intéressante dans la mesure où la question du pardon recoupe la question de la

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.543.

²⁰⁰ Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021.

représentation de l'Histoire lorsque nous traitons de la mémoire : « Le pardon s'il a un sens et s'il existe, constitue l'horizon commun de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli. Toujours en retrait, l'horizon fuit la prise. Il rend le pardon difficile : ni facile, ni impossible²⁰¹. » Nous avons vu que l'oubli n'est pas envisagé dans ce roman comme la solution pour une mémoire apaisée. Cependant, Víctor del Árbol traite différemment la question du pardon puisqu'il le refuse alors qu'il n'est pas impossible. Nous allons donc tenter d'expliquer pourquoi le refus du pardon dans le roman donne un goût d'inachevé et comporte une haute complexité. Il y a en effet une profondeur de la faute et une hauteur du pardon. La profondeur de la faute est ici immense, puisque les actes commis par les divers coupables sont liés à des crimes de Guerre, voir à des crimes contre l'Humanité, qui constitue le plus haut de tous les crimes :

¿Cómo dejaba un hombre de serlo para convertirse en una aberración? [...] Fue en Názino, en aquel tren que le llevaba de Moscú a Tomsk, o en España durante la guerra civil, o en Francia, o tal vez en las batallas contra los alemanes. O tal vez el monstruo había estado latiendo siempre en su interior y había esperado pacientemente su momento para devorar el caparazón que lo ocultaba a los demás²⁰².

Elías n'est même plus qualifié d'humain mais de monstre. Nous voyons donc que la hauteur du pardon est particulièrement conséquente même s'il y a un aveu de la faute ; il s'agit d'un acte immoral quasiment impardonnable et d'un acte qui sera, dans tous les cas, irréparable. La conception du coupable est primordiale selon Paul Ricoeur : « Il ne peut en effet y avoir de pardon que là où l'on peut accuser quelqu'un, le présumer ou le déclarer coupable. Et l'on ne peut accuser que des actes imputables à un agent qui se tient pour leur auteur véritable²⁰³. » Cependant, même si Elías sombre dans la folie à cause du poids de la culpabilité, même s'il reconnaît ses fautes devant Anna et fait signe de repentance, Anna ne lui accorde aucun pardon alors qu'il pense en obtenir un en ayant assassiné Igor :

-¿Esperas que me eche en tus brazos, Elías? ¿Esperas que te reverencie, que te bese los pies como a mi salvador? Llegas tarde, treinta y cuatro años tarde- mascullo sin poder impedir que sus últimas palabras estallaran en un llanto doloroso, contra el que quiso revolverse, fregándose violentamente el dorso de la mano contra los ojos enrojecidos²⁰⁴.

Le pardon est impossible selon Anna qui ne l'envisage pas une seule fois :

-Es una idea tentadora, ¿verdad? Abrazarnos, fingir que no somos lo que somos, perdonarnos en aras de un pasado que no es el mismo para ninguno de nosotros. Pero no te engañes: eres un

²⁰¹ RICOEUR Paul, *op. cit.*, p.593.

²⁰² DEL ÁRBOL Víctor, *op.cit.*, p.631.

²⁰³ RICOEUR Paul, *op.cit.*, p.596.

²⁰⁴ DEL ÁRBOL Víctor, *op.cit.*, p.615.

*cobarde. [...] Quieres tu lugar en la historia y en la memoria de ese hijo tuyo. Esperas que te admiren después de muerto. En el fondo, solo es eso, puro narcisismo*²⁰⁵.

La problématique du pardon tient donc dans sa nécessaire réciprocité, entre la demande de pardon et son octroi dans un discours d'échange et donc dans « une relation horizontale²⁰⁶ ». Il ne s'agit pas de détacher l'être coupable de son action car il s'agirait de la victoire du mal et d'une absence du jugement de la faute commise, comme si elle n'avait été commise par personne. Cependant, il faut délier l'agent de son acte dans un autre sens, dans celui qui vise à dire à la personne qu'elle vaut mieux que l'acte qu'elle a commis et de lui rappeler sa capacité à faire le bien. La première difficulté est la mémoire en ce que celle-ci est le réceptacle des souvenirs les plus traumatisants. La mémoire favorise la reconnaissance, la remémoration, le retour éternel du passé. C'est ce que nous venons d'évoquer avec le personnage d'Anna. Cependant, le pardon, loin de signifier l'oubli de la faute, trouve au contraire son point de départ dans la reconnaissance de celle-ci. Il a pour vocation de promettre un avenir plus serein car sans le pardon le temps se répète et nous restons dans la faute en faisant le choix de la vengeance. Hannah Arendt montre l'intérêt ultime du pardon car si « nous n'étions pas pardonnés, délivrés des conséquences de ce que nous avons fait, notre capacité d'agir serait comme enfermée dans un acte unique dont nous ne pourrions jamais nous relever ; nous resterions à jamais victimes de ses conséquences »²⁰⁷. La haine ne doit pas être héréditaire : il faut essayer de comprendre pourquoi nous considérons certaines personnes comme nos ennemis. Cependant, il semble que pour le personnage d'Anna la vengeance soit la seule possibilité et elle ne songe pas à y renoncer alors que le pardon lui permettrait d'y mettre fin. Elle poursuit la vengeance d'Igor jusqu'à la mort d'Elías et même au-delà puisqu'elle s'en prend aussi à Esperanza. Accorder le pardon semble pour elle signifier une défaite car elle envisage le pardon comme l'acceptation de l'oubli. Elle ne laisse donc pas la possibilité à Elías de se délivrer de son fardeau et choisit de détruire sa maison et d'assécher le lac pour révéler la vérité factuelle et l'anéantir. Elle ne comprend donc pas que le pardon lui permettrait de se détacher d'une mémoire perverse qui la ronge et elle reste ancrée dans cette culture de la mort, la mort de sa mère, qui empêche le pardon. Nous pouvons parler d'un pardon intérieur, qui domine le sentiment de colère, et ensuite d'un pardon extérieur, lorsqu'il y a un don et une réception du pardon. Le pardon permet

²⁰⁵ *Ibid.*, p.618.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.594.

²⁰⁷ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, préface par P. Ricoeur, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 302-303.

de mettre fin à un paradoxe dans lequel la querelle a lieu sur un temps bref mais s'étend incommensurablement dans le temps.

Selon Paul Ricoeur ni l'oubli ni le pardon ne peuvent se réaliser s'il n'y a pas de travail de deuil. Le deuil se traduit par l'acceptation de la perte de la présence d'une personne, sa bonne réalisation permet une réconciliation avec soi-même. Pour Anna ce n'est pas le cas et elle se retrouve donc piégée par une mémoire empêchée. Ce piège est évident et se referme sur sa famille inlassablement comme le montre l'assonance des prénoms de la famille- Irina, Anna, Tania- qui donne l'impression que cette famille est condamnée à vivre dans la haine. De plus, lorsque le travail du deuil n'est pas fait il peut y avoir manipulation de la mémoire comme c'est ici le cas après la disparition d'Elías. Le roman noir ne favorise pas l'assimilation de la mort puisqu'il s'en sert d'objet pour le début de l'intrigue et la rend presque banale pour le lecteur. À la difficulté du pardon s'ajoute donc un traitement bancal du deuil. Nous le voyons par le médaillon qui symbolise cette traversée dans le temps de la difficulté à accepter la mort d'Irina aussi bien pour Anna qu'Elías : « *-Quiero que me devuelvas el medallón de mi madre. Nunca te perteneció, ni ella tampoco*²⁰⁸. » Il refuse de lui rendre le médaillon et une scène de violence éclate entre les deux dans laquelle Elías manque de tuer Anna. Cette absence du deuil provoque une haine entre les deux personnages qui ne peuvent se pardonner l'un l'autre. Ainsi, Anna décide d'anéantir Elías en effaçant tout de lui. Sa disparition n'étant qu'une mort relative, elle décide d'effacer son nom de l'Histoire en détruisant sa maison pour empêcher toute mémoire positive autour du personnage. Sans le pardon, la capacité rédemptrice de la mémoire est affaiblie et il ne reste plus que la justice, que le polar doit prendre en considération et sur laquelle nous devons à présent compter pour réinstaurer une confiance dans la qualité de la mémoire. La mémoire peut donc se confronter à trois limites que Paul Ricoeur nomme la triade de l'oubli. Elle peut être une mémoire empêchée, qu'il compare aux analyses de Freud dans lesquelles le patient est dans une répétition qui l'empêche de prendre conscience de la cause de son événement traumatique. Il s'agit donc de la mémoire que nous avons ici décrite et qui condamne le pardon. Il y a ensuite la mémoire commandée et la mémoire manipulée qui se font plutôt par le biais d'une séduction ou intimidation d'un gouvernement pour imposer une mémoire. Il y a donc une dépossession du pouvoir de se raconter soi-même, un oubli de fuite qui consiste à faire semblant d'oublier pour ne pas affronter la vérité ou même une mauvaise foi. Ces

²⁰⁸ DEL ÁRBOL Víctor, *op.cit.*, p.619.

mémoires empêchent d'enquêter sur le mal commis car elles produisent un effacement des traces et montre l'importance du travail d'enquête suggéré par le roman policier.

3.3 La société, l'Histoire et l'injustice

A) Une justice à définir

Malgré les limites que nous avons évoquées, une source d'espoir subsiste dans les paroles d'Elías à Velichko : «*Venimos de alguna parte, tenemos un pasado donde fuimos felices. Eso es lo que cuenta. Con eso podemos reconstruirnos...Es lo que Irina decía. ¿Usted lo cree²⁰⁹?*». Mais face à cette envie de se reconstruire, nous allons à présent nous focaliser sur la mémoire manipulée. Nous avons en effet décrit la figure des coupables Igor Stern et Elías Gil mais nous avons vu qu'ils ne sont que des métonymies de la malfaisance et de la culpabilité de la société dans sa dimension la plus globale. Le système tout entier est assassin comme le démontrent les traces de l'Histoire et les marques, dans le présent, du capitalisme. En Espagne, le cas est d'autant plus particulier que la situation de la mémoire se rattache à un oubli qui prend la forme de l'amnistie, une amnistie datant du 15 octobre 1977 et s'appliquant pour tous les délits commis entre le 18 juillet 1936 et le 15 décembre 1976. Il s'agit donc d'un cas particulier dans la mesure où l'oubli est institutionnalisé et que l'auteur ne peut se contenter de l'ancrer dans ses personnages mais doit aussi refléter cette institutionnalisation. Ainsi, le pardon qui ne doit normalement pas dépendre d'une institution se retrouve lui aussi affecté. Il nous semblera alors intéressant de nous pencher sur l'institution juridique dans *Un millón de gotas* afin de comprendre ce que l'auteur envisage vis-à-vis de la problématique de la justice de la mémoire historique. Nous avons évoqué en introduction le fait que la démocratie doive être solide pour supporter le poids de la mémoire et lors de la Transition elle a donc fait le choix de ne passer à l'oubli pour éviter de ressasser le passé qui empêcherait de vivre dans le présent. Cependant, Paul Ricoeur distingue le pardon de l'amnistie. L'amnistie c'est l'oubli profond, tandis que le pardon nécessite obligatoirement un travail de la mémoire. Le pardon doit s'éloigner de la justice institutionnelle car, s'il est accordé, il impacterait le jugement fait du coupable. La justice recoupe cependant le pardon dans l'abandon de la vengeance et parce qu'elle peut conduire à une réparation du mal commis. Le pardon ne peut se substituer à la justice, il faut donc que justice soit faite.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.304.

Dans le récit la reconnaissance des victimes se fait aisément pour le lecteur, mais cela ne signifie pas qu'elles obtiennent réparation à la fin du roman. Nous pouvons analyser une inefficacité de la justice dépeinte par les procès dans le récit. Il y a des procès qui se tiennent dans le roman lorsque les corrompus sont liés à la mafia. Nous nous rendons ici compte que le pardon doit se faire après le passage de la justice institutionnelle, ce qui n'a pas été le cas dans l'histoire d'Elías. La vengeance personnelle d'Anna tente donc de combler le manque d'efficacité de la justice. Par conséquent, la justice est à définir : « le système juridique et, d'une manière générale, le pouvoir se trouvent mis à mal par le climat de suspicion qui règne à leur égard »²¹⁰. Ce problème entre en contradiction avec les possibilités d'apaisement de la mémoire que la justice détient entre ses mains : « Mais plus importante que la punition – et même que la réparation – reste la parole de justice qui établit publiquement les responsabilités de chacun des protagonistes et désigne les places respectives de l'agresseur et de la victime dans un rapport de juste distance²¹¹. » Malgré les aveux de culpabilité d'Elías, l'État ne l'a jamais reconnu directement coupable et Anna n'a jamais été reconnue victime. Il ne s'agit donc pas d'une simple culpabilité criminelle mais aussi d'une culpabilité politique et morale qui se confondent face à l'absence de punition. Nous pouvons donc nous demander comment il est possible d'octroyer un pardon si aucune condamnation et réparation n'est proposée, d'autant plus qu'il s'agit d'un mal qui trouve son origine dans le système social et politique d'une époque qui a avoué sa faute. L'amnistie n'a donc pas été une réponse possible en Espagne parce qu'elle a commandé une mémoire qui ne peut l'être et tenté d'obstruer les voix individuelles des victimes en amenant une réconciliation trop directe entre victimes et bourreaux : « *Detrás de cada evento histórico están las pequeñas decisiones humanas, los sentimientos y emociones más básicas: amor, odio, codicia, valor o cobardía. Eso es lo que hace que la Historia sea humana*²¹². »

La justice fait partie intégrante de la récupération de la mémoire car la mémoire vise une certaine fidélité qui l'oblige à être juste. Nous voyons que la justice, face à la mémoire, représente une institution particulièrement complexe en Espagne. Cette particularité peut se noter lorsque nous comparons la situation de l'Espagne à celle d'autres dictatures : « *La Transición no es la misma que en Alemania donde pierden la guerra y hay un proceso de desnazificación...aquí han ganado la guerra y continúan esta guerra de otra manera. Por eso, en los ámbitos de la justicia y de la economía, los grandes vienen del franquismo de los años*

²¹⁰ FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.91.

²¹¹ RICOEUR Paul, *op. cit.*, p.615.

²¹² Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021.

40-60²¹³. » Pour apporter un peu de rationalité face au retour d'une monarchie après la Transition, les individus se sont mis à la recherche de la vérité pour «*recuperar la verdad de esa época que se ha tergiversado y todo lo que se ha mentido sobre la república, recuperar personas de aquí como del exilio. Ocuparse de las fosas para permitir una memoria de la República. Además, ya se está empezando a estudiar el periodo del franquismo... empezando no, porque hay especialistas, pero se está empezando a divulgarlo. Por ejemplo, expertos escriben artículos que llegan a la población*²¹⁴. »

Un millón de gotas reflète cette période où le régime franquiste, dans les années 50 à 60, continue de s'enraciner profondément malgré de nombreuses protestations. Agustín fait par exemple partie de cette période de développement où la bourgeoisie s'enrichit même si l'impact de la phalange diminue avec l'arrivée de Manuel Fraga (titulaire ministère d'information et tourisme) et Carrero Blanco (chef du gouvernement) et les nouvelles lois (*Ley de prensa, ley de libertad religiosa*). Víctor del Árbol ne mentionne quasiment jamais la Transition et l'arrivée de Juan Carlos au pouvoir, au point que cette Transition ne semble avoir eu aucun effet dans le roman. Dans le présent, les résidus du franquisme comme Alcázar ou Agustín apparaissent usés mais il reste difficile de se détacher d'eux comme le prouve le fait qu'Agustín gagne sans trop de difficultés son procès alors qu'il a contribué à du blanchiment de capitaux avec deux fausses entreprises mafieuses appelées Alfadac et Enpistrenm, des sociétés spécialisées dans les fonds d'investissements mais dont le capital et les dirigeants sont russes. Elles représentent 40% du capital du consortium d'Acasa. Or, ce dernier est dirigé par don Agustín qui est donc lié à la Matriochka :

*Aquello iba mucho más allá de la pérdida de una inversión millonaria para su suegro. Ese consorcio era un entramado de empresas legales que blanqueaban el dinero obtenido de la prostitución infantil, las drogas y todos sus asuntos ilegales. Oficinas bancarias, inmobiliarias, constructoras con sede en Londres, en Liechtenstein, en Mónaco o en las islas Mauricio*²¹⁵.

Nous pouvons résumer par ce schéma l'évidence des liens entre la mafia et la police :

²¹³ Rencontre avec José María Azkarraga, professeur de *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales* à l'Université de Valence et organisateur de parcours thématiques dans la ville (*Ruta Republicana*).

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.349.

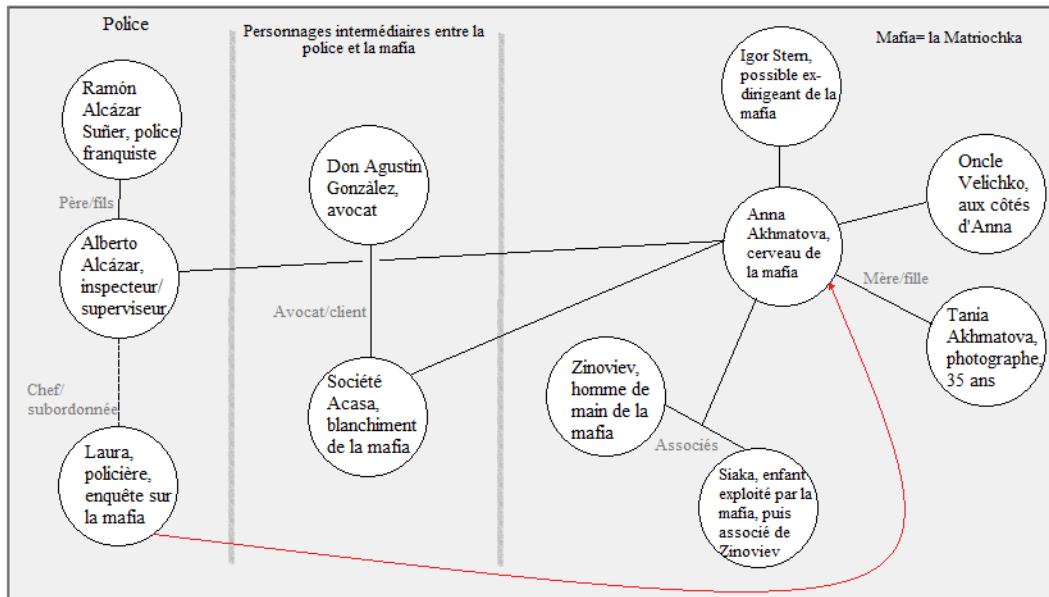


Figure n°4 : arbre des liens police-mafia, élaboration propre

Nous voyons donc que le personnage de Laura est la première à être victime du sentiment d'impunité dont bénéficie Anna à la tête de la Matriochka. Devant ces injustices, nous pouvons aussi ajouter que Víctor del Árbol écrit son roman en 2014. Il y dépeint des problèmes de la mémoire alors que l'année 2006 était déjà l'année de la mémoire historique : avec une loi d'extension des droits des personnes affectées par la Guerre Civile et la dictature, des aides financières pour les personnes tombées pour la démocratie entre 1968 et 1977 et victimes de la Guerre, la suppression des symboles franquistes, l'interdiction des manifestations politiques dans la Valle de los Caídos, la nationalité espagnole octroyée aux brigades internationales... *Un millón de gotas* doit aussi être perçu comme le reflet d'un manque d'efficacité des mesures prises et de la persistance de ces blessures. Ainsi, la justice du roman reflète une justice espagnole incomplète et condamne quelque part la mémoire apaisée. Nous pourrions ajouter que, depuis l'écriture de ce roman, la mémoire espagnole continue toujours d'être source de débat et de clivages. Nous pouvons donc résumer cette situation ainsi :

La guerre civile aura duré un peu plus de 3 ans, la dictature franquiste 36 ans. Le débat – faut-il dire la bataille ? – pour une lecture commune, dépassionnée, réconciliatrice et unifiée de ce moment de l'histoire de l'Espagne, avec ses zones d'ombre et de lumière, a commencé dès 1977 avec le « pacte de silence » ... Il y a maintenant plus de 40 ans²¹⁶...

Selon Ricard Vinyes, il y a bien une manipulation de la mémoire et même l'existence d'une bonne mémoire en Espagne :

²¹⁶ JULLIAN Martine, *Civilisation espagnole*, 7^{ème} édition, Hachette Supérieur, 2020, p.42.

L'État n'a qu'une mémoire, que j'appellerai la « bonne mémoire ». Depuis ses débuts démocratiques, l'État espagnol a construit une économie mémorielle, c'est-à-dire un système d'administration de biens moraux et symboliques, de faits et de dates, d'actes d'État et d'outils administratifs et de diffusion d'une grande diversité, qui, apparemment – et uniquement apparemment –, sont destinés à garantir la non-ingérence institutionnelle dans les conflits de mémoire ; retenue considérée par l'administration comme un devoir moral pour la bonne coexistence entre les citoyens dans notre société²¹⁷.

Il suit le propos de Paul Ricoeur et l'idée que l'oubli n'est pas un processus social mais institutionnel en Espagne, qui se fait par une amnistie imposée. Selon Ricard Vinyes, le gouvernement a estimé que le conflit était dépassé et attend patiemment la mort des victimes et coupables. Il n'y a pas eu besoin de forcer au mutisme, mais l'État s'est contenté de désigner la période franquiste comme passée ce qui provoque selon lui l'installation de la démocratie sur un vide éthique. Il qualifie cette amnistie de facile, car la société était endommagée par 40 ans de dictature, désinformée et habituée à la diabolisation de la démocratie ou au contraire à son idéalisation. L'idée de « récupération » de la mémoire doit être critiquée par le lecteur car s'il y a une récupération il peut s'agir de celle de la bonne mémoire imposée par l'État. L'alliance de la justice et de la mémoire ne signifie pas d'ailleurs que la mémoire ne doit plus être plurielle, mais la justice doit répondre à la nécessité éthique de la mémoire. Quel traitement est fait de la justice dans le cadre du genre noir ?

Nous pouvons dire que la justice du roman noir est loin de représenter un idéal. Premièrement, les personnages se font régulièrement justice eux-mêmes. Mais la justice est aussi incomplète parce que la résolution du crime n'est pas ce qui importe le plus dans le genre :

*La insatisfactoria resolución del caso criminal solo revela definitivamente la auténtica dimensión social del delito, la complicidad inmoral de los políticos, magnates y agentes del orden, la imposibilidad de regeneración de la sociedad, el absurdo de la tarea infinita del detective que, al igual que Sísifo en Hades, está condenado a no ver jamás cumplida su misión.*²¹⁸

Dans le roman noir ce n'est pas le comment mais le pourquoi qui est l'objet d'attention du récit, le pourquoi du crime. Tout n'est pas élucidé mais car ce n'est pas la priorité. Ainsi, nous ne savons pas tous les secrets à la fin et la justice non plus. De plus, Gonzalo est en conflit avec l'institution de la justice malgré son rôle d'avocat. Il ne pourra donc pas parvenir à garantir le rétablissement de la justice désiré par sa sœur. C'est aussi ce qu'explique Mélanie Fresne lorsqu'elle reprend les propos de Michel Erman : « Et l'on n'assiste pas toujours à la victoire

²¹⁷ VINYES Ricard, « Le processus de construction d'une mémoire publique par l'État espagnol », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 115 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 21 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/445> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.445>

²¹⁸ COLMEIRO José F., *op. cit.*, p.63.

du juste ou de celui que les valeurs dominantes considèrent comme tel. La justice ne se confond pas avec la vertu ni l'intégrité avec le bien »²¹⁹. Il y a donc une complexité liée à une perte de confiance dans l'institution judiciaire. Nous le voyons dans le cas du procès d'une affaire difficile que Gonzalo traie et dans laquelle il défend une femme battue contre son mari Floren Atxaga. Ce dernier, malgré les mesures d'éloignement, finira par lui jeter de l'acide au visage et par tuer Gonzalo. Puis, il y a aussi le procès du fils de Gonzalo, Javier, qui montre que la justice peut être manipulée puisque son grand-père propose de faire jouer ses relations pour lui éviter la prison. Pourtant, la vision de la justice est tout de même ambiguë puisque Gonzalo et Siaka vont lutter pour faire rouvrir l'affaire sur le suicide de Laura et décident donc de contacter le procureur pour aller jusqu'au bout du processus judiciaire et laisse envisager la possibilité d'une justice positive : « *En cuanto se supiera que el fiscal había aceptado presentar ante el juez una reapertura del caso de su hermana, nadie iba a poder parar esa bola*²²⁰. »

Víctor del Árbol explique sa conception de la justice dans son roman : « La justice dans mes romans c'est l'espoir, il y a une douleur mais à la fin il y a toujours une porte sur l'avenir, un personnage qui finit seul et regarde l'horizon »²²¹. Il explique donc que la justice n'a plus de lien avec la justice institutionnelle mais seulement avec les sentiments des personnages et l'idée que l'avenir apaisé est toujours possible. Cependant, il se repose sur la conception personnelle des personnages qui ne bénéficient d'aucun appui institutionnel, un appui qui est pourtant nécessaire pour une réappropriation plus sereine de la mémoire :

*Sin una recuperación de los daños morales causados a las víctimas, sin un reconocimiento público de quienes fueron los verdugos y las víctimas durante la contienda, tarea nunca realizada en democracia, la reconciliación nacional no será sino un espejismo incapaz de cicatrizar las heridas abiertas de la Guerra Civil. Es decir, la reivindicación de la memoria de los vencidos, en vez de luchar por el cambio, sirve como instrumento para la estabilidad política y social de nuestro presente*²²².

Ainsi, le roman noir peut être très moraliste, mais dans l'héritage de la tradition espagnole il y a un existentialisme. Il ne s'agit pas seulement de résoudre un meurtre, de refermer les blessures du passé, mais de donner un sens à la vie. L'auteur affirme aussi n'avoir aucune prétention vis-à-vis d'une réconciliation possible du peuple espagnol et assume cette vision pessimiste de la justice malgré le frein qu'elle peut représenter pour la mémoire :

²¹⁹ FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.91.

²²⁰ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.269.

²²¹ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

²²² BECERRA MAYOR David, *op.cit.*, p.326.

Le rôle que je donne à ma littérature ce n'est pas de chercher un pont qui permet qu'ait lieu cette réconciliation, ce que je veux c'est maintenir ouverte la porte du souvenir tout simplement parce que beaucoup d'années se sont écoulées et les sources orales meurent. Quand l'histoire se convertit seulement en matériel d'étude, elle commence à devenir quelque chose de mort. Le rôle de la littérature c'est de maintenir cette idée d'une l'histoire personnelle vivante²²³.

B) Vers un effet cyclique de l'histoire

Nous allons à présent nous pencher sur une limite que nous allons ici considérer comme le véritable problème de fond pour la « bonne²²⁴ » mémoire : la limite de l'effet cyclique, de l'effet de boucle de l'Histoire. Le polar tend en effet à favoriser un effet cyclique de haine, de vengeance, de violence et de mort. Nous allons ici expliciter cet effet et tenter de montrer qu'il engendre l'image d'une répétition de l'Histoire, néfaste pour la mémoire.

Premièrement, le traitement fait de la mort est particulièrement cyclique. Elías est bien mort et cette mort est clairement explicitée dans le roman : « *No iba a morirse. No iba a morirse, pensó, hasta que el dolor fue alejándose, como una ola que ya le había pasado por encima. Un océano calmo en el que relajarse por fin, y flotar*²²⁵. » Mais la métaphore de l'eau montre ici l'effet cyclique puisqu'Elías a l'impression d'être absorbé par une vague qui le rejettera un jour sur le rivage. Sa mort est une non-mort puisqu'il ne disparaît pas au fond de l'océan mais erre sur sa surface dans son aspect fantomatique. L'inacceptation de sa mort qui reste trop mystérieuse empêche de mettre un terme à la souffrance et condamne Gonzalo à subir lui-aussi une fin tragique puisqu'il est l'éternel reflet de son père dont il n'a pu se détacher. La vision pessimiste et désenchantée du monde implique un effet cyclique du temps, la haine du siècle dernier se répète de la même manière et tue le personnage après l'avoir détruit psychologiquement lorsqu'il redécouvre ce qu'il a en réalité toujours su, le traumatisme de sa sœur. En effet, même si Gonzalo est tué par l'un de ses clients à cause de sa négligence qui permet à ce dernier de commettre ce meurtre. Si Gonzalo n'avait pas vécu cette enquête et n'était pas submergé par le poids du passé il aurait pu anticiper l'acte de Floren Atxaga. Il était en quelque sorte condamné à mourir et à suivre le même destin que son père alors qu'il n'avait pas eu le temps d'assimiler les résultats de son enquête. Gonzalo est l'héritier de la haine passée et il a tenté de ne pas suivre ce chemin macabre imposé par la génération d'avant. Nous avons vu que cette mort conduit à une démemorisation et peut provoquer un effet contraire à la

²²³ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

²²⁴ Nous parlons ici de "bonne mémoire" comme celle qui s'efforce de lier les trois aspects de visibilisation, d'hommage et de justice.

²²⁵ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.631.

revendication de la récupération de la mémoire historique. Mais il convient aussi de nous demander ce que ce pessimisme indique quant à l'Histoire elle-même. Face à l'hybridité entre roman noir et roman historique, nous pouvons nous demander quelle vision nous devons adopter du rapport entre Histoire et mémoire dans le roman.

L'Histoire est cyclique et la démocratie n'a pas réussi à être autre chose que le reflet de la dictature franquiste. La démocratie est prise au piège entre le passé et la volonté de créer une cohésion du peuple. Mais il y a un véritable *desencanto* autour de la Transition, une désillusion après le début du processus de Transition :

*El desencanto expresa, ante todo, un estado de ánimo subjetivo, aunque contagioso y fácilmente generalizable, producto, en el mejor de los casos, de la decepción, de la desilusión por la disparidad entre lo que uno había imaginado, o deseado, o sonado que iba a pasar en este país una vez cumplido el tan esperado "hecho biológico", y lo que realmente ha pasado o está ahora pasando*²²⁶.

De plus, dans *Un millón de gotas* le système capitaliste est aussi l'un des maux qui met en déroute le processus démocratique. Cette conception du capitalisme par l'auteur s'inscrit dans une vaste tradition littéraire en Espagne qui conduit le roman vers la fin tragique qui montre que le schéma social est immuable. Le roman noir se place donc à l'antipode de la conception de David Becerra selon laquelle le but des romans de la mémoire n'est pas de réparer le présent mais plutôt d'établir un continuum historique qui pense que la mémoire répare seulement des frustrations individuelles et ne propose aucun questionnement sur la classe dominante dont la position fut façonnée illégalement dans les années du franquisme. Le roman noir identifie bel et bien les problèmes... cependant leur résolution est ici remise en question par l'aspect cyclique qui empêche l'idée même de résolution et qui vient contredire l'auteur qui prétendait ouvrir une porte d'espoir sur l'avenir.

David Becerra dénonce cette conception de l'Histoire qui est présentée comme une répétition, toujours égale à elle-même. «*La Guerra Civil española se interpreta [...] como consecuencia de la fatalidad histórica que persigue a España desde sus orígenes, como un mal atávico y endémico del que el país no se puede desprender, pues no se puede 'salvar a España de sus enemigos ancestrales'*»²²⁷.» Cette conception cyclique de l'Histoire est néfaste pour la mémoire car elle empêche tout relativisme. L'Histoire apparaît stable et ce qui vaut pour une époque le vaut aussi pour une autre, si bien qu'il n'est plus possible d'en douter, ni de prendre

²²⁶ DÍAZ ELIAS, « El dulce encanto del desencanto », *El País*, Madrid, sect. Opinión, 28 juin 1980. URL : https://elpais.com/diario/1980/06/29/opinion/331077607_850215.html. Consulté le 22 juin 2022.

²²⁷ BECERRA MAYOR David, *op. cit.*, p.267.

la peine de penser que les choses pourraient se passer différemment. Le relativisme historique permettrait pourtant de se libérer des préjugés de notre temps. Mais la vision cyclique est peut-être plus réconfortante car elle permet de penser qu'en apprenant la vérité nous pourrions éviter de refaire les mêmes erreurs, or l'Histoire est imprévisible. Il faut donc que les personnages se résignent à concevoir qu'il est vain de chercher à donner un sens à l'Histoire pour donner un sens à son existence par besoin d'intelligibilité, d'espérance ou de liberté.

Le dernier coupable dont nous allons à présent parler est Luis, il s'agit du coupable qui démontre cet aspect cyclique. Nous apprenons en effet qu'il est à l'origine du meurtre de Zinoviev et il confesse tout à Gonzalo. Il lui explique comment Laura l'a protégé en se suicidant car elle se sentait coupable de la mort de leur fils. La révélation est une surprise pour le lecteur car Luis avait un alibi et cachait bien son jeu. Il s'agit donc d'une révélation qui se concentre sur la fin du roman, un effet propre au roman noir :

La difficulté majeure consiste en ceci que le récit policier est, après tout, un drame de masques et non de visages. Il repose sur des personnages faux plutôt que sur des personnages réels. L'auteur ne peut pas nous dire, avant le dernier chapitre, la moindre chose intéressante sur les gens les plus intéressants. C'est un bal masqué où chacun est déguisé en quelqu'un d'autre, et il n'y a aucun intérêt personnel véritable jusqu'à ce que l'horloge sonne les douze coups²²⁸.

La mort de Laura sera donc parfaitement inutile, ajoutant ainsi à l'effet d'injustice du roman : «*Así que me proporcionó la coartada perfecta... Cuando me enteré de su suicidio, supe que nadie vendría a pedirme cuentas. Ella se las llevó todas consigo... Hasta que apareciste tú con tus sospechas, encontraste su ordenador y decidiste pedir que se reabriera el caso.*²²⁹» Luis partage par conséquent le même pessimisme que les autres personnages lorsque Gonzalo lui dit de se rendre à la police :

*-Y aunque todos ellos pagaran su deuda, ¿no saldrían mil Matrioshkas más? ¿No era contra la maldad por lo que luchaba Laura? ¿Con el ánimo absurdo de vencerla? Lo que Laura nunca comprendió es que no puede vencerse a lo que vive en cada uno de nosotros. [...] Ella murió por nada, como mi hijo, y tú me pides que yo me arroje al altar de los sacrificios para nada. No cambiarán las cosas, nunca*²³⁰.

Le roman se termine donc sur une note inachevée, sur une défaite totale pour tous les personnages, notamment pour Gonzalo :

Una patrulla estaba custodiando a Luis en la habitación del hospital donde convalecía tras ser operado de urgencia. Los agentes esperarían a que despertara de la anestesia para comunicarle

²²⁸ CHERSTERTON G. K., « Sur le roman policier », Uri Einsenzweig (ed.), *Autopsies du roman policier*, Paris, 10/18, 1983, p. 56.

²²⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.556.

²³⁰ *Ibid.*, p.559.

*formalmente su detención, acusado de asesinato, torturas, detención ilegal y tentativa de homicidio. ¿Satisfacía esto a Gonzalo? En absoluto*²³¹.

Gonzalo pleure car il réalise que l'injustice qu'a vécue sa sœur ne se réparera jamais. C'est une injustice profonde puisque Laura tentait de préserver son petit frère de la violence de son père. L'article de Laura sur son père était une ultime tentative de récupérer son amour pour sa mère, que cette dernière reconnaisse la vérité et qu'elle puisse lui pardonner. Mais ses appels sont rejetés par Gonzalo et Esperanza. Ainsi, il est trop tard pour réparer le mal qui a été fait, même pour Anna qui est coupable du meurtre Roberto et qui décide de «*reparar el daño que hemos hecho*²³² » et de laisser tranquille Gonzalo et sa famille. Anna ne prévoit pas de se livrer à la police, ce qui montre que l'acte de repentance est une fois de plus très limité. Ainsi, Gonzalo, en tant qu'enquêteur, est un perdant dans la mesure où il ne peut rétablir l'ordre.

Enfin, la prédominance de la mort rend tout précaire et critiquable puisque plus rien n'est sacré lorsque tout est mortel. Il y a certes une révélation du coupable, mais à la toute fin il ne reste que la mort. Le personnage d'Alcázar est celui qui développe le plus sa philosophie de la mort. Il a perdu sa femme Cecilia d'une maladie et elle s'était accrochée à Dieu avant de mourir. Cependant, son pessimisme autour de l'idée biblique et de la notion de rédemption domine sa perception de la mort. La mort est donc implacable et Alcázar finira assassiné dans sa cellule, Esperanza mourra de vieillesse, Floren Atxaga mourra lui-aussi en prison tandis qu'Agustín mourra aussi mais très confortablement :

*Por lo que yo sé, Agustín González nunca fue a la cárcel. Logró dilatar el juicio con recusaciones y terminó por salir absuelto de los cargos de blanqueo de capitales y colaboración con el crimen organizado. Tengo entendido que murió en la cama de una prostituta de lujo cuarenta años más joven que él en Bangkok en 2008*²³³.

Cependant, face à toutes ces morts il y a aussi une naissance qui reprend le cycle de l'Histoire et recrée la même boucle puisque Tania est enceinte de Gonzalo. Mais cet espoir est aussi anéanti par le cycle de la haine puisque Gonzalo meurt sans avoir connu son enfant : «*Apretó el medallón de Irina en la mano y cruzó la calle decidido a dejar atrás todo aquello. -Eh, abogado, ¿No crearás que me he olvidado de ti? Gonzalo sintió un escalofrío. Ahora no, pensó, al reconocer la voz de Atxaga. Pero el presente siempre es más terco que el futuro*²³⁴.» Gonzalo est très rapidement rattrapé par son passé et meurt sans avoir pu faire bon usage de la récupération de sa mémoire. Ce cycle est évident puisque la vie de Gonzalo se termine dans la

²³¹ *Ibid.*, p.639.

²³² *Ibid.*, p.649.

²³³ *Ibid.*, p.666.

²³⁴ *Ibid.*, p.657.

neige, la même neige que son père a affrontée en Sibérie : «*La voz de Atxaga, el sonido de su propia saliva tragando con miedo, el grito de Tania, el fogonazo, el estallido en su sien, y el tiempo fundiéndose al negro. Y ya en el suelo, apagándose, la confirmación de que el hombre del tiempo tenía razón. Empezaba a nevar*²³⁵.» Les promesses faites par le parti communiste à Elías qui annonçaient la tempête qui emportera le vieux monde, ne se réaliseront pas et la mort apparaît tragiquement comme la seule véritable délivrance proposée par le polar qui laisse l'impression d'une affaire partiellement résolue :

L'une des caractéristiques communes aux romans noirs de la période de la Transition espagnole est qu'ils offrent tous une fin qui, certes, répond aux attentes des lecteurs du genre policier, dans le sens où elle propose une solution à l'énigme du crime ; cependant, à chaque fois se dégage la même sensation de problème non résolu²³⁶.

C) Un polar qui s'interroge lui-même et qui interroge notre propre mémoire

Pour conclure cette partie sur les limites du polar vis-à-vis de la mémoire nous allons voir que Víctor del Árbol trouve une solution dans l'épilogue du roman pour contrer ces limites. Pour lier le coupable à son acte, la représentation de son crime ne suffit pas car la représentation que propose les romans de la mémoire reste fragmentée. Il faut donc aussi se pencher vers une réflexion interne dans le roman qui doit faire réfléchir plus profondément le lecteur. Le lecteur doit être conduit à reprendre le même chemin que le coupable qui réfléchit à sa faute : « La réflexion en revanche ramène au foyer de la mémoire du soi qui est le lieu de l'affection constitutive du sentiment de faute²³⁷. » Nous allons donc envisager l'idée que l'épilogue de *Un millón de gotas* ait pour objectif de suggérer au lecteur cette réflexion finale pour qu'il pense aussi la mémoire par lui-même. L'auteur renoue contact avec son lecteur dans l'épilogue en se tournant vers l'utilisation d'un narrateur à la première personne du singulier. Nous avons jusqu'à présent insisté sur le portrait d'un narrateur absent, qui ne faisait que relayer les deux histoires du passé et du présent sur le même plan diégétique et qui lui était extradiégétique, à la troisième personne du singulier. Sa relation avec l'histoire était hétérodiégétique, il n'avait aucun lien direct avec les autres personnages. Or, dans l'épilogue du roman tout se bouleverse : le narrateur devient intradiégétique, il est un personnage de l'histoire sur le plan secondaire et un personnage qui recontextualise le roman. Le rapport homodiégétique implique un nouveau lien entre narrateur et l'histoire puisqu'il est à présent un personnage de l'histoire qui interagit directement avec les autres personnages. Nous l'avons déjà vu, les personnages racontent eux-

²³⁵ *Ibid.*, p.658.

²³⁶ FRESNE Mélanie, *op. cit.*, p.129.

²³⁷ RICOEUR Paul, *op. cit.*, p.599.

mêmes leur histoire et donnent l'impression qu'ils ont besoin de cette catharsis. Ici, l'effet est poussé à l'extrême et a aussi une autre visée, celle de proposer une mise en abyme auto-critique du roman. Nous pouvons nous demander pourquoi l'auteur n'a pas opté pour le schéma d'un récit intradiégétique-hétérodiégétique dans lequel il aurait simplement été le narrateur qui raconterait à un autre personnage une histoire dans laquelle il ne prendrait pas part. Il a fallu ici qu'il joue un rôle dans l'histoire, celui de passeur d'histoire. Une participation à la première personne du singulier induit en effet que le personnage soit central ou du moins un témoin majeur. Ici il produit l'effet d'une deuxième voix narrative. Il y a donc un jeu autour des différents plans de la narration dans lequel la remise sur le premier plan du narrateur permet d'accentuer l'importance de son rôle en tant que passeur d'histoire.

Au-delà de cet échange entre auteur et lecteur, ce changement de narrateur permet aussi d'avoir des propos plus affirmés, une autorité qui permet d'assumer le choix d'une fin désenchantée et d'une mémoire en demi-teinte. Geneviève Champeau se demande si le roman de la mémoire est le nouveau roman à thèse, c'est-à-dire, un roman qui manifeste une impulsion réaliste et didactique dans lequel le narrateur possède le savoir et le lecteur lui obéit. Elle le décrit comme un pacte à contre-courant de la littérature du XXème siècle où il y avait une importante autonomie interprétative du lecteur. Les romans de la mémoire sont nombreux à faire usage d'un personnage narrateur qui raconte sa propre histoire ou fait appel au multiperspectivisme. Nous pourrions dire que *Un millón de gotas* s'inscrit partiellement dans cette tendance dans la mesure où, le lecteur suit le narrateur et se fait récepteur de la scénarisation qu'il propose du conflit. Mais il convient de préciser que Gonzalo n'est pas le narrateur, il y a donc aussi un détachement qui permet une visée plus critique. Gonzalo n'est pas non plus le véritable enquêteur puisque Alcázar est celui qui travaille réellement dans la police. Cependant, son détachement de cette institution permet de proposer une histoire très personnelle et sentimentale et le choix de son métier d'avocat semble être le moyen de le rattacher brièvement à la justice afin de ne pas oublier qu'elle fait partie des impératifs de la mémoire. L'hybridation du genre sur la fin du roman vers un récit biographique permet aussi de rendre une liberté d'écriture à l'auteur qui ne termine pas son roman noir sur la résolution de l'enquête et qui peut donc contrebalancer les codes stricts du roman noir. Il vient donc perturber le schéma du roman noir qui suit la pyramide basique de Freytag et de la structure de l'intrigue : exposition => conflit => action qui augmente => climax => action qui descend => résolution. Víctor del Árbol rajoute donc une étape suite à celle de la résolution. Cette subtile intervention de l'auteur dans le roman permet de faire assimiler au lecteur la véracité d'un grand

nombre de faits décrits dans le roman. Víctor del Árbol justifie d'ailleurs ainsi cette distanciation finale surprenante de l'épilogue : « *Pensaba: nadie va a creer que es una historia real y que soy un psicópata [...] Lo que hago de cierta manera es crear un alter ego para decirle al lector de ir a buscar y que verá que es cierto*²³⁸. ».

De plus, l'auteur avait déjà glissé une remarque pour nous le faire remarquer au travers du personnage de Velichko : « *Era como si le estuvieran explicando una historia que solo podía haber sucedido en una novela, en la mente enfermiza y desvariada de un escritor*²³⁹. » Le narrateur devient donc un écrivain qui rencontre Tania dans un bar en 2014 et qui va écouter son histoire pour la retranscrire et la partager aux autres : « - *¿Eres el escritor? - me preguntó con seriedad, calibrando la posibilidad de haberse equivocado*²⁴⁰. » Il y a une mise en abyme du travail de Víctor del Árbol et du passage d'histoires individuelles à une mémoire collective : « *-Te he traído aquí porque quería que vieras cómo los personajes se convierten en historias*²⁴¹. » Pour donner un effet réaliste, le narrateur nous livre la dernière lettre d'Esperanza à Elías dans laquelle elle avoue avoir étouffé Elías alors qu'il était à l'agonie. Cette lettre permet de contrer les limites occasionnées pour la mémoire face aux questions du pardon, de la justice et de l'oubli. En effet, il semble y avoir une volonté de briser le cycle de l'Histoire et d'ouvrir la question des générations futures : « *No sé dónde está el bien y dónde está el mal, Elías. Sé que las generaciones que vengan nos juzgarán y no serán benévolas con nosotros. ¿Por qué habrán de serlo? ¿Acaso somos merecedores de su perdón, de su piedad? ¿Acaso la necesitamos*²⁴²? » Esperanza poursuit ensuite sa réflexion pour le futur : « *Llega el tiempo del escenario, de la justicia y del rencor. Nos odiará tu hijo, que tanto me preocupé por proteger de ti mismo, nos odiará nuestra hija, nos odiarán nuestros camaradas de lucha, nuestra víctimas; nos odiará el Tiempo y nos odiará la Historia*²⁴³. » Nous voyons donc que cette réflexion de l'épilogue trouve aussi ses limites puisque la haine ne prend pas fin et qu'Esperanza cite elle-même la haine que garderont des gens pourtant déjà morts.

Par conséquent, le narrateur écrivain se doit de réfléchir quant à l'efficacité de son propre travail d'écriture : « *Dos años después, en marzo de 2012, publicó esta historia. Pasó sin pena*

²³⁸ UPPA Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett, « L'imaginaire social dans le roman noir contemporain espagnol du 21^{ème} siècle », septembre 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>

²³⁹ DEL ÁRBOL Víctor, *op. cit.*, p.401.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.659.

²⁴¹ *Ibid.*, p.662.

²⁴² *Ibid.*, p.665.

²⁴³ *Ibid.*, p.665.

*ni gloria, yendo a engrosar los fondos de biblioteca de algunas librerías amigas. Apenas suscitó alguna tibia reacción, protestas sin acritud y elogios más benévolos que pasionales*²⁴⁴. » Cet échec de la diffusion massive de l'ouvrage reflète une nouvelle fois la situation actuelle de l'Espagne et la difficulté de la récupération de la mémoire. Elle permet aussi de faire réfléchir le lecteur sur la propre efficacité de l'ouvrage qu'il tient dans ses mains et le pousse à se montrer critique face à la proposition de Víctor del Árbol. L'auteur ne laisse tout de même pas l'idée d'un échec total, puisque son narrateur reçoit en 2014 un paquet avec une photo de Tania et de son fils à Nazino en train d'accomplir un devoir de mémoire. Le paquet contient aussi le médaillon d'Irina...qui indique peut-être que le personnage de Tania est le seul qui est parvenu à refaire sa vie et à s'appropriier la mémoire individuelle et collective : « *Pude tocarlo, acariciarlo con mis propios dedos, y fue como si sintiera los dedos de Elías, de Esperanza, de Anna, de la propia Irina y me embargó una extraña emoción*²⁴⁵. » Cet effort n'était donc pas totalement vain et l'émotion provoquée est au moins une victoire pour le narrateur de l'épilogue. Víctor del Árbol ne propose donc pas seulement une utilisation du roman noir pour la dénonciation qu'il permet des rôles sociaux, mais aussi pour les transcender et nous conduire à un nouvel état de conscience, une conscience réflexive et critique. Par conséquent, nous pourrions paradoxalement affirmer que l'efficacité du roman se trouve finalement aussi dans son effet de boucle, puisque nous apprenons que l'article que Laura avait écrit à propos d'Elías s'intitulait « *Un millón de gotas* » en référence à son optimisme pour le futur et qu'il donne son nom au titre de l'ouvrage de Víctor del Árbol. L'auteur propose un inversement dans lequel l'article de Laura aurait donné son nom à son ouvrage et non pas l'inverse. Le roman se termine donc bel et bien sur une note d'espoir, un espoir fragile mais qui a au moins le mérite d'exister face à la complexité de la récupération de la mémoire.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons donc analysé les avantages et inconvénients du polar dans la tâche de récupération de la mémoire historique. Nous avons tenté d'expliquer en quoi il est un support efficace par rapport à d'autres romans de la mémoire même si nous n'avons pas négligé ses imperfections. Pour cela, nous avons repris les trois critères établis par Geneviève Champeau pour illustrer ce que serait une bonne mémoire : une visibilisation des faits du passé, un hommage via le devoir de mémoire pour les victimes et une justice qui doit garantir une

²⁴⁴ *Ibid.*, p.666

²⁴⁵ *Ibid.*, p.681.

réparation et une condamnation des coupables. Nous avons donc envisagé une analyse en trois parties.

La première explicitait la visibilisation de la nécessité d'une récupération de la mémoire au travers d'un processus d'enquête complexe. Nous avons mis en évidence l'utilisation des codes thématiques du polar par l'auteur pour favoriser l'idée d'une conscientisation de ce besoin de récupération de la mémoire par le lecteur qui suit l'enquête de Gonzalo, un anti-héros auquel il peut s'identifier. Le polar est donc le support de la quête de la vérité qui doit apaiser la société comme l'explique Véronique Desnain dans son article « Le polar, du fait divers au fait d'histoire » :

Or dans ses formes plus modernes, le polar ou le roman noir, le policier a acquis une dimension politique ou idéologique : l'individu criminel devient un simple vecteur narratif dont la fonction est de révéler une réalité plus large et dont les actions sont présentées comme les conséquences directes d'un système pervers ou perversi. Ce dernier devant cacher ou manipuler la réalité des faits pour assurer sa survie, le polar devient une investigation, non plus d'un crime distinct, mais d'un mode de fonctionnement basé sur la dissimulation et aurait pour mission de fournir une narration à contre-courant du discours officiel afin de rétablir une vérité sciemment dissimulée²⁴⁶.

Dans une seconde partie nous avons exploité la notion d'hommage par le statut de la victime. Nous avons vu que l'utilisation de la violence indique une destruction de l'espoir et favorise la possibilité pour tous d'être victime de l'Histoire. Pour contrebalancer cette violence, Víctor del Árbol propose un devoir de mémoire à l'aspect didactique pour le lecteur, qui induit l'idée d'un auteur passeur d'histoire. L'oubli n'est donc pas forcément néfaste pour l'auteur puisqu'il devient une source d'inspiration et le roman noir peut donc s'attacher à résoudre les secrets et le silence.

Enfin, nous avons étudié la notion de justice et montré qu'elle se fait en en demi-teinte malgré la dénonciation du coupable. En effet, la désignation des coupables par le biais du roman noir ne signifie pas obligatoirement leur jugement institutionnel. Nous avons donc proposé une analyse des divers coupables : Igor (le mal caricaturé et voué à se répéter), Elías (le mal caché qu'il faut condamner), Luis (le mal de la perversité de la société). Cette pluralité du mal se lie à l'échec d'une mémoire réparatrice face à l'horizon d'attente pessimiste du roman noir. Quant à l'hybridité du roman, elle ne parvient pas non plus à déjouer cet horizon. Ces constats nous amènent à décrire plus précisément les limites du genre noir envers la mémoire historique. Nous en avons détaché trois. Tout d'abord, la porosité entre le bien et le mal qui fait crédit à la

²⁴⁶ DESNAIN Véronique, « Le polar, du fait divers au fait d'histoire », *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015, consulté le 21 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2557> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2557>

diversité des mémoires et laisse le jugement libre au lecteur mais qui ne pose plus de limites dans les actes des personnages et empêche toute projection positive vers le futur. Ensuite, le pardon qui n'est pas octroyé et plonge les personnages dans un éternel retour dans le passé puisque la colère n'est jamais brisée. Enfin, sous ces deux limites se trouve en réalité celle de la justice institutionnelle car il faut une justice pour délier le bon du mal et pour permettre le pardon. Mais le cas de l'Espagne est particulier : l'amnistie suppose une institutionnalisation de l'oubli qui n'est pas accepté dans ce roman. La place de la justice institutionnelle est donc remise en question car elle induit une méfiance des individus à son égard et l'idée qu'elle ne parviendra jamais à une véritable condamnation. Bien qu'il s'agisse du genre policier, la justice n'est pas rendue. Cette absence de justice est dû à l'effet cyclique de l'Histoire envisagé par le polar qui provoque un effet de boucle de la violence et de la haine. Par conséquent, seule la mort peut tragiquement mettre fin aux souffrances. Cette conception se lie à une forte tradition littéraire d'une dénonciation du système capitaliste et de l'échec de la Transition démocratique. Néanmoins, cette idée cyclique n'empêche pas la réussite d'un personnage, celui de Tania. Tania représente la troisième génération et est un espoir pour la mémoire puisqu'elle ne se laisse pas abattre et fait bon usage de son devoir de mémoire. Il s'agit d'un espoir fragile mais bien présent. Il s'inscrit dans la continuité d'un polar qui semble s'interroger à la fin du roman et propose de relativiser l'échec dû à la mort de Gonzalo. Cette métatextualité permet d'affirmer la recherche d'une conscience réflexive et critique de la part du lecteur qui doit aller au-delà du roman :

Ce droit civique ne se limite pas à la possibilité de lire de beaux livres écrits par nos intellectuels de diverses disciplines ; il ne se limite pas non plus à la connaissance historique introduite dans les écoles, même si les deux sont, sans nul doute, nécessaires. Il exige de placer dans l'espace public la présence et l'exercice de ce droit, de l'expliquer et de le réguler, mais en établissant comme première norme qu'il y a une ligne infranchissable, qui sépare démocratie et franquisme, démocratie et dictature. Cette décision naît d'ailleurs d'un constat empirique contrastée : le dommage causé par la dictature est irréparable²⁴⁷.

Le déterminisme que nous avons étudié ne signifie pas qu'il ne faut plus écrire sur la Guerre Civile, mais qu'il faut changer le mode de fonctionnement de la mémoire et pour cela s'interroger sur ce que nous propose le processus intellectuel de l'écrivain. Alejandro Duque exprime le fait qu'il existe des limites à identifier dans ces romans : «*El franquismo y la Guerra Civil se han convertido casi en géneros literarios y, como tales, tienen sus limitaciones*²⁴⁸.»

²⁴⁷ VINYES Ricard, *op. cit.* (note 217)

²⁴⁸ LUQUE Alejandro, « Hay que darle la vuelta a la memoria », *El País*, Madrid, sect. Andalucía, 28 septembre 2004. URL : https://elpais.com/diario/2004/09/29/andalucia/1096410156_850215.html. Consulté le 23 juin 2022.

Pour mettre en valeur les avantages et inconvénients du polar pour la mémoire nous nous sommes donc appuyés sur les analyses faites par David Becerra dans son ouvrage *La Guerra Civil como moda literaria* qui nous a permis de mettre en évidence le fait que le polar est une solution vis-à-vis d'un grand nombre de limites des romans de la mémoire et pouvait contrebalancer certaines des plus dures critiques du théoricien. Le polar en tant que littérature populaire nous a permis de répondre au conflit des mémoires par le traitement qu'il propose de l'idéologie et des classes sociales. Néanmoins, nous avons rejoint l'opinion de David Becerra dans une troisième partie qui mettait en évidence la nécessité d'un accompagnement efficace de la justice pour les victimes et non pas d'une justice uniquement morale. Ainsi, l'expression de « récupération de la mémoire » porte vers une complexité que les auteurs se doivent de traiter car elle suppose une cause -dans les faits historiques-, un acte -complexe à réaliser- et un résultat -qui n'est pas forcément satisfaisant. La récupération est une ligne de recherche du temps passé, nous recherchons quelque chose que nous savons avoir perdu, nous ne partons pas de zéro. Ainsi, cette récupération peut conduire à un échec mais elle n'est pas impossible. Cette étude aura donc mis en avant la complexité pour les auteurs de répondre aux impératifs de la mémoire et la capacité des genres littéraires de s'y adapter aussi bien dans le fond, la forme et le genre.

Par ailleurs, nous assistons actuellement à la dissolution des frontières entre les genres. Il y a donc des stratégies des auteurs vis-à-vis des thèmes, de l'écriture et de l'esthétique du roman policier pour répondre au problème d'une mémoire protéiforme par un genre protéiforme. Nous pourrions conclure que le genre policier était aussi propice à la mémoire car il s'agit d'un genre qui a tendance à s'hybrider à cause de sa place face à la littérature blanche : entre la recherche d'une légitimité et la peur de perdre son âme. Marc Lits résume cette contradiction : « La seule menace qui pèse sur le policier résiderait dans son absorption par la littérature générale, ce qui serait une manière de quitter définitivement son ghetto ! »²⁴⁹.

L'utilisation de ce genre aux stéréotypes très travaillés permet de refléter les problèmes que rencontre la mémoire : entre une fin de son règne et l'utopie qu'elle peut engendrer. Les personnages sont le reflet d'un peuple espagnol qui a dépassé ces événements mais qui se retrouve pris au piège puisque dépasser ne signifie pas oublier. Néanmoins, tout espoir n'est pas

²⁴⁹ LITS Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, 1999, ed. du CEFAL, p. 159.

fermé puisqu'un peuple peut lui-même réhabiliter sa mémoire, mais il faudra aussi agir sur le présent :

España, como todas las sociedades complejas socio económicamente hablando, tiene la voluntad permanente de cuestionar su propia identidad, como país, como nación, como cultura y como pasado. Eso es saludable, a mi entender, nos mantiene en el debate de nuestra identidad colectiva. Sin embargo, fenómenos que ahora parecen novedosos, como el auge del independentismo en Cataluña o el resurgir de la extrema derecha con VOX, tienen parte de su génesis en el pasado mal cerrado, y peor digerido, de la Transición española. La literatura, o la literatura que hacemos algunos, pretende reabrir esas páginas, traerlas al presente para revisitarlas desde la empatía y no desde el posicionamiento ideológico, que solo sirve de coartada para los diferentes partidos políticos. La historia común es la de las emociones, si quieres la de las ideas, pero no la de los himnos, las ideologías o las patrias ficticias²⁵⁰.

Nous pouvons donc conclure que le roman noir favorise cette prise de conscience par la réflexion qu'il provoque chez son lecteur et qu'il le favorise plus que d'autres genres selon Yves Reuter : « Parce qu'il instaure un soupçon généralisé : il n'existe plus de certitude, plus de clarté. Tout est à reconstruire : l'histoire qui s'est véritablement déroulée, l'identité des personnages, etc. À sa manière, le roman policier est aussi une critique de la tradition romanesque »²⁵¹. Ainsi, le polar propose une reprise à la base de la mémoire et permet de lui donner une place centrale, comme l'unique source d'accès au temps écoulé.

²⁵⁰ Entretien personnel par mail avec Víctor del Árbol, 28 octobre 2021.

²⁵¹ REUTER Yves. « Chapitre 6. Roman policier et littérature », *Le Roman policier*. Armand Colin, 2017, p.91.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- BALIBREA Mari Paz, « La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación », *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad.*, n°7, 2002. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=299326>. Consulté le 10 mai 2022.
- BARONI Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture: Une lecture modèle de « La mort et la boussole » de J. L. Borges », *Poétique*, vol. 134, n° 2, 2003.
- BECERRA MAYOR David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid Espagne : Clave Intelectual, 2015, 464 p.
- BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 17, 15 décembre 2009, REVEL. URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/1089>. Consulté le 7 juin 2022.
- BORGES Jorge Luis, « El cuento policial », Conferencia incluida como « Prólogo » a *Seis problemas para Isidro Parodi*, Ed. Bruguera, 1982. URL : <http://fr.scribd.com/doc/92382533/El-Cuento-Policial-Jorge-Luis-Borges>. Consulté le 10 juin 2022.
- CHAMPEAU Geneviève, « Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, n° 118-1, 15 juillet 2016, Presses universitaires de Bordeaux, p. 195-214.
- CHARTIER Roger, « El pasado, el presente. Literatura, memoria e historia », *Historia, Antropología y fuentes orales*, n° 37, 2007.
- CHERSTERTON G.K., « Sur le roman policier », Uri Einsenzweig (ed.), *Autopsies du roman policier*, Paris : 1983 (vol. 10/18).
- COLMEIRO José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelone : Anthropos Editorial, 1994, 318 p.
- DEL ÁRBOL Víctor, *Toutes les vagues de l'océan*, Arles: Actes Sud, 2017.
- DEL ÁRBOL Víctor, *Un millón de gotas*, Destino Ediciones, Barcelone : Booket Editorial, 2014 (Áncora & Delfín), 669 p.
- DESNAIN Véronique, « Le polar, du fait divers au fait d'histoire », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-3, 7 septembre 2015, Pléiade (EA 7338). URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/2557#quotation>. Consulté le 21 juin 2022.
- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, Paris : 2005, 235 p.
- DUCELLIER Aurore, « Javier Sánchez Zapatero, Escribir el horror: Literatura y campos de concentración », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, n° 8, 31 décembre 2011, 3L.AM, Université d'Angers. URL : <https://journals.openedition.org/ccec/3792?lang=en>. Consulté le 5 mars 2022.
- ESCALERA CORDERO Matías, « El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasada) », in *La (re)conquista de la realidad*, Madrid : Tierradenadie, 2007.

- FERNÁNDEZ PRIETO Celia, « Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005) », in *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo : 2006.
- FRESNE Mélanie, *Le polar dans la Transition démocratique espagnole*, EPURE, Université de Reims Champagne-Ardenne : 2014 (Studia Remensia. Travaux du CIRLEP), 256 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1995.
- GONZÁLEZ LEDESMA Francisco, *Historia de mis calles*, Planeta, Barcelona, 2006, 464 p.
- GOURFINKEL Nina, « L' Anti-dostoievski », in *Gorki*, Paris : Le Seuil, « Microcosme », 1977, p. 71-78. URL : [URL : https://www.cairn.info/--9782020000239-page-71.htm](https://www.cairn.info/--9782020000239-page-71.htm).. Consulté le 3 mars 2022.
- JULLIAN Martine, *Civilisation espagnole*, 7ème édition : Hachette Supérieur, 2020.
- LALIEU Olivier, « L'invention du «devoir de mémoire» », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 69, n° 1, 2001, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, p. 83-94.
- LEVET Natacha, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-3, 7 septembre 2015, Pléiade (EA 7338). URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/2565>. Consulté le 6 mars 2022.
- LEVET Natacha, « Le roman noir contemporain : hybridité et dissolution génériques », in Maryse PETIT et Gilles MENEGALDO (dirs.), *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (Interférences), p. 81-95. URL : <http://books.openedition.org/pur/38782>. Consulté le 21 juin 2022.
- LITS Marc, *Le genre policier dans tous ses états, d'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges : Pulim, 2011.
- LITS Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège : ed. du CEFAL, 1999.
- LÓPEZ Amadeo, « Histoire et roman historique », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 14, n° 1, 1994, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, p. 41-61.
- LUQUE Alejandro, « Hay que darle la vuelta a la memoria », *El País*, Madrid, sect. Andalucía, 28 septembre 2004. URL : https://elpais.com/diario/2004/09/29/andalucia/1096410156_850215.html. Consulté le 23 juin 2022.
- MEYER Jean, « Mémoires et histoires : la nouvelle guerre civile espagnole | Revue Esprit », *Esprit Presse*, 2006. URL : <https://esprit.presse.fr/article/meyer-jean/memoires-et-histoires-la-nouvelle-guerre-civile-espagnole-13498>. Consulté le 8 juin 1933.
- REUTER Yves, *Le roman policier*, 3^e éd., Malakoff : Armand Colin, 2017.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
- RUBIO MARTÍNEZ José, « La historia como espacio del crimen: Casos reales en la ficción de Enterrar a los muertos, de Ignacio Martínez de Pisón y Cita a Sarajevo, de Francesc Bayarri », in *El género negro: el fin de la frontera*, 2012, ISBN 978-84-8408-648-2, págs. 41-48, présenté à El

género negro: el fin de la frontera, Andavira, 2012, p. 41-48. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3869177>. Consulté le 22 juin 2022.

SAINT-GELAIS Richard, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 3, 1997.

TODOROV Tzvetan, « Du bon et du mauvais usage de la mémoire », *Le Monde diplomatique*, 1 avril 2001. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/04/TODOROV/1810>. Consulté le 5 mars 2022.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 25, 1 septembre 1995, Association Terrain, p. 101-112. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2854> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.2854>. Consulté le 5 mars 2022.

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Ed. du Seuil*, Poétique de la prose, 1971.

VÁZQUEZ DE PARGA Salvador, *La novela policiaca en España*, Ronsel S.L, Barcelone : 1993.

VINYES Ricard, « Le processus de construction d'une mémoire publique par l'État espagnol », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, traduit par Nadia TAHIR, n° 115, 1 mars 2013, Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz ASBL. URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/445>. Consulté le 21 mars 2022.

WITTA Michèle, « Le roman policier historique : une anomalie ? », in Maryse PETIT et Gilles MENEGALDO (dirs.), *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 26 septembre 2016 (Interférences), p. 43-50. URL : <http://books.openedition.org/pur/38775>. Consulté le 13 avril 2022.

ZAPATERO SÁNCHEZ Javier, « Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española », *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, n° 26, 2011, Yale University. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6468754>. Consulté le 16 février 2022.

CONFÉRENCES

BANQUETDELAGRASSE, « *Un passé qui ne passe pas* », *rencontre avec Victor del Arbol*, 1:08:42, 20 mai 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hiT1BGkknwI>. Consulté le 10 mai 2022.

FONDSRICOEUR, *Paul Ricœur : Conférence « L'oubli »*, 1999, 1:38:09, 10 février 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=t4CmccZOJM0>. Consulté le 13 juin 2022.

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR, *Conférence-Rencontre avec les auteurs de polar, Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett*, 1:44:54 : 3 octobre 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QYAjxg51q6E>. Consulté le 20 avril 2022.

ARTICLE DE JOURNAL

DÍAZ Elias, « El dulce encanto del desencanto », *El País*, Madrid, sect. Opinión, 28 juin 1980. URL : https://elpais.com/diario/1980/06/29/opinion/331077607_850215.html. Consulté le 22 juin 2022.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1.....	P.18
FIGURE 2.....	P.24
FIGURE 3.....	P.45
FIGURE 4.....	P.97

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS.....	4
TABLE DES MATIERES.....	5
INTRODUCTION.....	6
PARTIE 1.....	15
PARTIE 2.....	48
PARTIE 3.....	76
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHIE.....	112
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	115
SOMMAIRE.....	116
DECLARATION ANTI-PLAGIAT.....	117

Collège SSH

Laboratoire ALTER

Études hispaniques

