

Lire la production romanesque espagnole des trente dernières années (1975-2005)

Claude LE BIGOT

Résumé

Ce panorama de la production romanesque espagnole des trente dernières années entend établir les rapports entre littérature et société démocratique. Après un rapide bilan de l'apport de quelques colloques significatifs organisés par les hispanistes, un cadre épistémologique nouveau semble régenter les rapports entre fiction et représentation du réel à l'heure de la pensée postmoderne. Il est à la croisée des pratiques textualistes et du retour en grâce du narratif. Telle est l'hypothèse formulée à propos de la poétique de la postmodernité dont les traits fondamentaux seraient les suivants : l'hybridation des catégories génériques ; le retour du subjectivisme ; le caractère spéculaire du roman ; les jeux de la fiction et de la mémoire historique.

Mots-clés : fiction romanesque, hybridation générique, mémoire historique, postmodernité.

Abstract

The general vista of the spanish novelistic production of the last thirty years is specially concerned with the relations existing between literature and a democratic society. After a quick review of what has been brought by some significant symposiums held by specialists in spanish studies, a new epistemologic frame seems to regulate the relations between fiction and realistic apprehension at the time when postmodern thought prevails. It stays in the crossways between textualist practices and the coming back of narrative way. Such is the point expressed concerning the poetical approach of postmodernity whose fundamental features could be as follows: the hybridation of generic categories, the coming back of subjectivism, the way the novel is its own self reflective object, the way fiction implicates with the memory of historical facts.

Keywords : generical hybridation, historic memory, novelistic fiction, postmodernity.

C'est avec une certaine crainte que les questions de littérature inscrites aux concours de recrutement fréquentent les auteurs de l'extrême contemporain. Ce fut pourtant le cas en 1995 avec « Histoire et déni de l'Histoire » ou encore en 1993 à propos de poésie « L'éclosion d'une nouvelle sensibilité dans la poésie espagnole : Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles ». Cette dernière question souleva bien des inquiétudes dans le Landerneau de l'hispanisme français : comment des « jeunes gens » (qui avaient pour deux d'entre eux la quarantaine !) peuvent-ils prétendre à l'onction que confère une « inscription au programme » ? Bref, toute mise au point concernant les questions d'actualité littéraire est au pire inopportune au mieux un pari sur l'avenir qui sera peut-être désavoué à terme. Pourtant, il y a parfois des bilans – ou des états de la question – qui posent

les jalons d'un nouveau chapitre de l'histoire littéraire. C'est un peu ce que l'on me demande dans cette tribune, à propos du roman espagnol. Il est une tentation que j'entends éviter et qui consisterait à périodiser ces trente dernières années à partir d'une segmentation calquée sur des périodes politiques : la Transition démocratique (1975-1978), le consensus centriste (1979-1982), les socialistes au pouvoir (1982-1996), les années Aznar (1996-2004). Chacun sait que ce qui rythme la vie politique n'a pas de correspondance mécanique au plan de la création littéraire et artistique, un exemple frappant étant sans doute celui du théâtre indépendant, vecteur d'une dramaturgie productive et ingénieuse sous le franquisme, mais qui n'a pas survécu à la nouvelle donne de la Transition démocratique. L'air de liberté qui souffle sur l'Espagne en 1975 a-t-il permis un renouveau de la création artistique et dans quelle direction, si l'on tient compte d'un pays qui s'abritait derrière une « spécificité ibérique » pour mieux masquer son isolement et ses résistances à la modernité ? Or, à trente ans de distance, le panorama demeure plutôt satisfaisant. Sans se laisser séduire par le fétichisme des dates, 1992, Madrid, capitale de la Culture, pourrait bien apparaître comme la consécration d'une société devenue pleinement européenne, démocratique et prodigieusement féconde, ayant surmonté un certain nombre de pesanteurs du franquisme, sans s'être réconcilié totalement avec un passé mutilant et corrosif. Aux illusions qui ont accompagné les débuts de la gouvernance de Felipe González a succédé un fort désenchantement qui domine encore la production romanesque, marquée par le retour des frustrations et des espérances déçues que véhicule une mémoire intergénérationnelle.

C'est ce rapport entre société et littérature que nous souhaiterions examiner en nous limitant à la création romanesque. Laissant de côté la notion de période, aussi fragile qu'incertaine, nous essaierons de voir comment se conjuguent déterminismes socio-historiques et raisons esthétiques pour définir des pratiques signifiantes où la postmodernité configure des modalités narratives nouvelles allant de l'intimisme au réalisme, associant les sous-genres pour aboutir à une porosité des frontières génériques.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'avant la fin du règne de Franco, le roman espagnol est à la croisée d'influences diverses et contradictoires. D'une part un certain nombre d'écrivains, peu nombreux, sont fascinés par la mise en place de structures narratives sophistiquées et manifestent une répugnance pour aborder l'Histoire. C'est alors que sont rejetées les notions de personnage, d'intrigue, de psychologie. Juan Benet, très ouvert aux influences Faulkneriennes et au *Nouveau roman*, défend ce point de vue, mais il est suivi d'émules qui n'ont pas réussi à s'imposer véritablement. Pour aller vite, disons que la greffe textualiste à la française n'a pas pris. L'observateur attentif remarque la persistance d'un roman lié au réalisme social, mais passé au filtre de l'ironie, qui relativise toute portée messianique et où les procédés d'écriture finissent par cultiver

des tableaux en trompe-l'œil, parfois éloignés de la réalité historique (cf. la Barcelone de *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza). Vázquez Montalbán dans une conférence très éclairante prononcée à Toulouse en avril 1991¹ dressait le constat suivant : dans la décennie des années 1960, le roman espagnol est à la croisée de conceptions contradictoires dont certaines venues de l'extérieur infléchissent une production qui peinait à s'extraire de l'hégémonie du réalisme social. Quatre phénomènes permettraient d'embrasser la production romanesque de la période² :

- le déclin d'un genre lié au contrôle du pouvoir politique par la bourgeoisie ; nous assistons à la fin d'un cycle, baptisé peut-être prématurément la « mort du roman » ;

- les théoriciens du *Nouveau roman* (Robbe-Grillet, Sarraute, Butor) dont l'influence ne doit pas être sous-estimée pour comprendre l'évolution du roman espagnol et qui met au premier plan l'innovation des techniques narratives, assignant au lecteur un rôle actif dans le décryptage du récit ;

- la permanence du réalisme social conçu comme littérature de combat contre le régime franquiste, vouée (théoriquement) à favoriser la prise de conscience des mécanismes aliénants de la dictature ;

- l'impact considérable produit par le boom latino-américain sous le label de « *réalisme magique* ». Cette désignation oxymorique a fait fortune dans l'histoire littéraire des pays de langue espagnole ; cela tient sans doute à une position intellectuelle « juste » qui corrige les excès et les déviations du militantisme. Les écrivains du réalisme magique affirment l'autonomie de la littérature par rapport à toute idéologie préexistante. La priorité accordée au langage intègre des questions de structuration du récit, de polyphonie narrative et de niveau de langue des personnages où le substrat indigène offre la matière à une polysémie qui n'existait pas avant 1966 (publication en Espagne de *Cent ans de solitude* du Colombien García Márquez) dans le discours littéraire castillan. Cependant l'appartenance idéologique des écrivains du boom latino-américain n'offre aucune ambiguïté. Sous leur plume, fabulation et littérature idéologique étaient devenues compatibles, en remplaçant avec ses pouvoirs ou plutôt ses impuissances le rôle exact de la littérature dans le combat politique. En reprenant la formule de Borgès, on pourrait dire que « le seul engagement possible pour l'écrivain, c'est la littérature ». Toutefois à affirmer l'autonomie du littéraire, peut-on prendre le risque d'une coupure radicale avec les processus historiques ? Le désengagement ne constituait-il pas les prémisses d'une littérature de conception autotélique, nourrie par la

1. « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », in Yvan LISSORGUES (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Hespérides », 1991, p. 13-25.

2. VÁZQUEZ MONTALBÁN, article cité, p. 16.

description complaisante de son propre engendrement? Ce que Gonzalo Sobejano appelle le «roman replié sur lui-même»³.

Par ailleurs, il convient aussi, comme le faisait remarquer Vázquez Montalbán au cours de la conférence citée plus haut, de tenir compte, parmi les phénomènes qui ont pesé sur le devenir du roman, de l'intérêt croissant du public pour des sous-genres de la fiction, en particulier le roman historique et le roman policier. L'écrivain barcelonais dégageait alors des lignes de force qui expliquent la situation actuelle. Retenons surtout que le roman historique ne s'intéresse pas au domaine contemporain; il est tourné vers une reconstruction minutieuse et archéologique du passé (souvent le Siècle d'Or), avec une connaissance rigoureuse et érudite de la langue de l'époque. Ce roman historique repose sur des artifices de représentation. En ce qui concerne le roman policier, inspiré du roman noir américain, il n'avait alors aucune tradition hispanique avant que Vázquez Montalbán ne l'introduise en Espagne. Mais l'usage que l'on en a fait, à côté d'une littérature de kiosque qui possède une tradition espagnole, relève plutôt du démantèlement de la poétique du roman policier. Mendoza, Juan Marsé, ou Vázquez Montalbán lui-même reprennent à leur compte des ingrédients du roman noir américain, parce qu'ils y retrouvent, dans une chronologie décalée, toutes les contradictions d'une société soumise aux lois d'un capitalisme débridé. Mais cette reconnaissance de dettes vis-à-vis d'une filiation générique n'oblitére pas la part d'invention des écrivains espagnols et surtout la liberté d'user et d'agencer à leur guise les éléments empruntés. Parallèlement, la critique littéraire a bien perçu le rôle de l'intertextualité, comprise sous différentes acceptions, en y voyant l'un des signes définitoires de la postmodernité qui postule l'incapacité de la littérature à renouveler indéfiniment ses signifiants. D'où le triomphe, maintes fois souligné par la critique de l'éclectisme des écrivains d'aujourd'hui. J'ajouterai pour ma part, chez les critiques littéraires qui entendent rendre compte de cet éclectisme, une prolifération taxinomique qui trahit le déficit théorique pour désigner courants et sensibilités par le recours au préfixe *néo*: néo-réalisme, néo-romantisme, néo-baroque, néo-expressionnisme, néo-costumbrisme, néo-existentialisme, etc.

La postmodernité est un concept à l'aune duquel, la critique entend juger les intentions et les formes du discours littéraire. À nous en tenir à la définition que Lyotard en donne dans *La condition postmoderne*, nous sommes entrés à partir de la fin des années 1960 dans l'époque de

3. Gonzalo SOBEJANO, «La novela ensamblada. 1980-1985», *España Contemporánea*, hiver 1988, p. 12: «Le roman replié sur lui-même est celui qui ne veut être que lui-même, roman rien que roman, fiction rien que fiction, sans pour autant refuser un lien avec la réalité du monde, de la vie, de la conscience, mais en situant ce lien dans le processus et non dans le produit» (notre traduction). On pourrait tout aussi bien traduire par «littérature narcissique» puisque G. Sobejano emprunte le concept à l'étude de Linda HUTCHESON, *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier UP, 1980.

«*la fin des grands récits de légitimation*», dont le point culminant sera l'effondrement du système soviétique, qui consacre par là même la victoire idéologique du capitalisme. La postmodernité se définit avant tout comme le refus de l'héritage des Lumières et la faillite de l'idéal moderne de rationalité, ravalé au rang d'une simple utopie. Transposées dans le domaine de la littérature, les conceptions de Lyotard pointent la saturation des avant-gardes artistiques qui ne sont plus portées par la volonté de pousser toujours plus loin l'innovation artistique. Nous serions passés en quelque sorte dans l'ère du recyclage. On peut se demander si la pratique généralisée de l'intertextualité, du collage, du *ready made* d'un côté et de l'autre la déconstruction des genres inscrits dans la tradition rhétorique, ne sont pas les signes de la «fin de la littérature», comme on a parlé de la «fin de l'Histoire», non pas dans le sens d'une mort absolue, mais comme un point de rupture qui exigerait la mise en place de nouveaux critères pour appréhender le roman depuis la déferlante du structuralisme. Malgré son relatif isolement, le roman espagnol avait connu avant 1968 de profondes mutations : avec la publication de *Temps de silence* (Luis Martin Santos, 1962), *Pièces d'identité* (Juan Goytisolo, 1966), *Tu revien-dras à Région* (Juan Benet, 1967). Les signes les plus tangibles par rapport au modèle dominant du réalisme social résidaient dans une progressive récupération de la subjectivité et la revendication d'une mémoire privée. N'y avait-il pas là en germes toutes les puissances du subjectivisme que la postmodernité devait porter à son point d'incandescence?

Je laisserai de côté la variété des interprétations que l'on a pu faire de la postmodernité en Espagne. Un bilan utile et très éclairant avait été dressé à l'occasion du colloque grenoblois *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*⁴, tenu en 1995. L'ensemble des communications montraient alors la difficulté à cerner d'une façon suffisamment claire et opératoire, non pas tant les critères d'identification de la postmodernité, mais plutôt la façon dont les romanciers s'inscrivaient par leurs pratiques dans l'idéologie postmoderne. Il est frappant de constater que Bernard Bessière soulignait combien les écrivains et les artistes en général avaient repris à leur compte le scepticisme sur les rapports de l'homme et la raison dans le contexte d'une société désenchantée par les leçons de l'Histoire. Alors que Jordi Bonells, prenant appui sur l'œuvre romanesque de Juan Benet y voyait l'élaboration d'une mythologie fondatrice reposant sur la référentialité et l'historicité qui le situe aux antipodes de la postmodernité. L'œuvre de Juan Benet nous laisserait plutôt penser le contraire, sauf à voir dans l'inscription de l'Histoire dans la fiction une

4. Textes réunis par Georges TYRAS, *Tigre*, Hors série, 1996 (Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'université Stendhal [CERHIUS]). Nous renvoyons en particulier à la communication d'Edmond Cros qui distingue postmodernité et postmodernisme. Cela permet entre autres choses de dissiper toute équivoque par rapport au «modernisme» en tant que courant littéraire de la fin du XIX^e siècle. Pourtant sa dimension cosmopolite n'était-elle pas portuese des discontinuités culturelles qui servirent de fondement à la postmodernité?

façon de déqualifier ou de reconfigurer les thèmes qui hantent la création romanesque.

Si l'on s'accorde à reconnaître que la postmodernité en ce qui concerne le roman est sous-tendue par la crise de la représentation, le rapport au réel ne génère pas toujours une méfiance sur la capacité de la littérature à représenter le réel. Le romancier peut être alors conduit à se réfugier dans une auto-réflexivité où l'essentiel n'est plus que l'aventure de l'écriture, ou bien paradoxalement, il peut chercher à réintroduire de la représentation et du narratif dans des récits qui entendent encore conserver des attaches avec une réalité socio-historique pleinement identifiable. Cette dernière posture n'interdit pas de jouer avec les frontières du réel et du fictionnel, sans pour autant partager avec le textualisme un ludisme intégral. De part et d'autre, à partir de postures différentes, ces auteurs partagent des traits communs de la postmodernité : hybridation générique, intertextualité très poussée, pastiche, feuilleté temporel, polyphonie énonciative. S'il semble difficile et sans doute hasardeux de définir un style postmoderne, on essaiera à partir de quelques exemples de broser à grand traits ce qui pourrait être une poétique de la postmodernité, en retenant quelques traits fondamentaux, qui ne sont pas exhaustifs :

- l'hybridation des catégories génériques
- le retour du subjectivisme ou la reformulation du psychologisme
- le caractère spéculaire et métalittéraire du roman
- les jeux de la fiction et de la mémoire historique

L'hybridation des catégories génériques

L'un des traits les plus remarquables du roman postmoderne est sans aucun doute le décloisonnement des catégories génériques. Même si les éditeurs sont encore très attachés – ne serait-ce que pour justifier l'existence de collections différenciées auxquelles les lecteurs sont encore sensibles – au label « roman, récit, fiction », les auteurs se sont affranchis bien souvent des règles qui fondaient la différence générique et surtout hiérarchique. En décloisonnant les genres, accède-t-on pour autant à des formes nouvelles ? Le brouillage pourrait conduire au *patchwork* ; mais la critique, en particulier Gonzalo Navajas, parle plus volontiers d'une hybridation qui combine des emprunts à la para-littérature avec d'autres traditionnellement attachés à un art plus élaboré. « Les écrivains espagnols à partir de 1975 se sont engagés dans un processus de renarrativisation marqué par le retour de l'intrigue et du personnage » comme le faisait remarquer Jean-François Carcelen⁵. Les auteurs ont puisé volontiers dans le roman policier et le roman d'aventures. *La vérité sur l'affaire Savolta*

5. Cf. J.-F. CARCELEN, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », in Annie BUSSIÈRE-PERRIN (dir.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, t. II, Montpellier, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques (CERS), Université de Montpellier, 2001, p. 40.

d'Eduardo Mendoza constitue l'exemple le plus remarquable de cette renarrativisation. Bien d'autres auteurs ont emboîté le pas ; je citerai pour mémoire Juan Benet avec *L'air d'un crime* (1980), *Boulevard du Guinardó* de Juan Marsé (1984), *L'hiver à Lisbonne* de Antonio Muñoz Molina (1987).

Un examen rapide de la diégèse de *Vision du noyé* de Juan José Millás (1977) montre comment sont utilisés les ingrédients policiers. Les événements se déroulent à Madrid aux alentours de la station de métro Pueblo Nuevo et sont concentrés sur un matin pluvieux d'avril. Les protagonistes sont Jorge, qui vit en concubinage avec Julia, séparée de son mari Luis, *alias* El Vitaminas. Luis vit d'expédients et braque des pharmacies, façon pour lui de marquer sa singularité et sa haine de la société. Poursuivi par la police, il vient de blesser un inspecteur ; c'est sur cette scène que s'ouvre le roman. Jesús Villar, le mari de Rosario, ancienne amie de Luis et Jorge, propose ses services aux policiers qui mènent l'enquête. Julia elle-même, l'ancienne épouse de Luis, finira par dénoncer son ex-mari. La structure policière est précise : un délinquant, un commissaire, des policiers, des indicateurs, une perquisition, une arme, une agression. Mais la portée du texte est plus large. L'existence du triangle amoureux, Jorge-Julia-Luis, tout droit venu de la littérature de kiosque de gare ne doit pas masquer une réflexion plus profonde sur la perte de repères d'une génération marquée par la stérilité intellectuelle des années de la dictature et la faillite de la solidarité forgée dans les luttes anti-franquistes. Il est clair que tous les ingrédients policiers utilisés par Juan José Millás ne fonctionnent plus dans une logique de cause à effet, mais ces éléments accèdent à une relative autonomie au profit de la discontinuité. L'intertextualité elle-même n'a qu'une faible présence puisqu'elle se trouve réduite à quelques signes récurrents qui ne construisent aucune cohérence de genre. Cette modalité de l'hybridation, même si elle opère un détournement du genre policier, « n'altère pas le cadre d'un pacte fictionnel » comme le pense J.-F. Carcelen, et « peut conduire à une lecture déceptive »⁶.

Publié deux ans plus tôt, *La vérité sur l'affaire Savolta* de Eduardo Mendoza (1975) mérite d'être considéré comme un texte fondateur pour le roman à intrigue policière. La façon dont E. Mendoza se livre à un travail intertextuel très dense rend plus palpable la notion d'hybridation, c'est-à-dire, la qualité d'un texte dont la cohérence est fondée sur l'emploi de stratégies narratives qui jouent sur la complémentarité. Le présent narratif de *L'affaire Savolta* se situe en 1928. Un personnage nommé Javier Miranda, affronte un procès dont l'objet véritable ne sera connu du lecteur qu'à la fin du livre. L'instruction tente d'établir les faits et de faire la lumière sur ce qu'il est convenu d'appeler l'affaire Savolta. L'établissement de la vérité – c'est-à-dire rétablir avec suffisamment de vraisemblance

6. *Ibid.*, p. 42.

des faits avérés, constitue la trame même du roman selon trois stratégies narratives. La première qui va occuper de plus en plus d'importance au fil du roman, repose sur le récit en première personne de Javier Miranda. C'est là que commencent les complications. Cette narration ne fait pas partie des documents produits pour le procès. Elle semble découler de l'existence du procès, comme si Javier Miranda, en se souvenant de cette étape de sa vie, avait cédé à la tentation de la raconter sous une forme personnelle, sans éviter les éclairages nouveaux que la mémoire peut susciter. Ce récit personnel place le lecteur dans une position privilégiée, mais du même coup lui interdit la possibilité de juger objectivement.

Mêlés à ce récit, on trouve de façon interpolée des documents qui ont servi au cours du procès (dont la typographie imite l'original). Cette seconde stratégie, plus hétérogène que la précédente, se compose de lettres, de fiches de police, d'articles de presse publiés par des gens impliqués, des transcriptions des déclarations faites par Miranda au cours des interrogatoires menés par le commissaire. Face au point de vue restreint que suppose le récit de Miranda, nous sommes en présence d'une variété de perspectives. Le troisième volet s'appuie sur un nouveau récit mené à la troisième personne, donc imputable à un narrateur, qui, fort de son omniscience raconte ce que Javier Miranda ne pouvait pas rapporter puisqu'il n'en avait pas été le témoin ou n'en avait pas eu connaissance. Cette voix va révéler la face cachée de l'histoire. Mais cette voix n'est pas à elle seule détentrice de la vérité. Elle assure à l'ensemble une cohérence qui permet de mettre en perspective les faits rapportés à travers les différents témoignages.

Il se peut qu'à la fin le lecteur accède en partie à la vérité des faits. Mais, ce qui est élucidé ce sont les phénomènes et les effets. Les relations de causalité ne sont pas véritablement explicitées et demeurent dans le hors-champ. Ce qui a commencé comme une enquête pour établir la vérité est sans cesse ajourné ou déplacé au fil de l'histoire qui est censée nous livrer la vérité d'une affaire judiciaire. Le procès pour arnaque à l'assurance-vie souscrite par Lepprince demeure sans suite. Nous sommes face à un puzzle dont il manque des pièces : la vérité est toujours au-delà de ce qui est exprimé.

Le retour du subjectivisme ou la reformulation du psychologisme

Fin de l'Histoire ou plutôt crise de civilisation et perte des repères, entraînée par l'effondrement des grands récits de légitimation, ce brouillage de l'horizon d'attente ressemble à une débâcle de l'intellect ; alors l'écrivain se tourne vers l'individu aux prises avec un contexte souvent désespérant. Aussi le retour du psychologisme, un temps banni, suscite un nouvel intérêt. Cela a conduit un critique aussi avisé que José Carlos Mainer à

parler de « *reprivatisation de la littérature*⁷ » en pointant l'avalanche de mémoires, autobiographies, journaux intimes publiés dans la période 1985-1990 (Rosa Chacel, Barral, Gimferrer, García Ortega, Muñoz Molina). Ce phénomène que J.-C. Mainer observe aussi pour la poésie lyrique dépasse le cadre étroit de la littérature « mémorialiste » pour irriguer le domaine de la fiction romanesque dès lors qu'un individu concret tente d'expliquer sa circonstance à partir de son microcosme personnel, élaborant une histoire de sa sentimentalité et renonçant en même temps à convaincre au regard de l'impérialisme de la rationalité. Il ne s'agit pas de s'adonner à une introspection minutieuse à la Proust, mais de construire un monde imaginaire, qui va du particulier au général, afin d'élucider les raisons d'un sentiment d'infamie ou de culpabilité qui empoisonne le présent. L'une des caractéristiques de l'écriture postmoderne est sans doute cette variante du « *roman d'apprentissage* » qui repose sur le « *secret de famille* »⁸. Le secret fonctionne dans ces romans comme un actant qui constitue l'objet de la quête qui motive déplacements, découvertes, drames et qui paradoxalement se transforme à terme en agent de cohésion familiale, communautaire, voire nationale. Le fonctionnement ambivalent et paradoxal, parce qu'il enchaîne une phase de destruction à une phase de construction identitaire se retrouve au moins dans quatre romans de l'écrivain galicien Suso de Toro : *L'ombre chasseresse* (*A sombra cazadora*, 1994), *Pour solde de tout compte* (*Conta saldada*, 1996), *Chaussures Lola* (*Calzados Lola*, 1997), *Ne reviens pas* (*Non volvas*, 2000).

Nous prendrons l'exemple de *Calzados Lola* pour comprendre l'intérêt du « secret de famille » au plan narratif⁹. Une mère, Lola, a caché à ses fils, Manuel et Miguel, qu'ils étaient en fait demi-frères. Le dire eût été avouer qu'elle avait eu un amant. L'identité de l'amant est restée cachée car cela aurait conduit Lola à reconnaître une liaison incestueuse avec son propre frère. Dire aux deux fils qu'ils n'étaient que frères utérins est proprement insupportable. La filiation incestueuse est le secret de famille qui donne corps à la diégèse de *Calzados Lola*. À cela il faut ajouter la haine du père de Lola à l'égard du beau-père de sa fille, qui a combattu aux côtés des Républicains alors que dans sa jeunesse le père de Lola était phalangiste. Par ailleurs, l'amie de Manuel, Susana est complice des prévarications de son père qui l'utilise pour blanchir de l'argent à son insu. Ce nouveau secret de famille va modifier la vie de Manuel et de Susana. En effet, Manuel, au courant des malversations du père de Susana, va être conduit à éliminer les deux tueurs lancés à ses trousses.

Calzados Lola est le roman emblématique des textes à secrets de famille puisqu'il exploite au moins quatre thèmes du secret : l'inceste, l'adultère,

7. J. C. MAINER, *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 153-170.

8. Cf. l'essai de F. VIGOUROUX, *Le secret de famille*, Paris, PUF, 1993.

9. Je dois reconnaître ma dette envers Benoît Mitaine auteur d'une excellente thèse sur : *Suso de Toro : de l'altérité galicienne à l'identité narrative*, thèse de doctorat, décembre 2004, Grenoble 3. Dactylogramme.

la richesse frauduleuse, le passé franquiste. La question de la filiation incestueuse est capitale dans la construction de l'univers torésien puisqu'elle regroupe les secrets qui sont à l'origine aussi bien des drames que de la reconstruction identitaire. Les secrets liés au passé franquiste ou à l'enrichissement frauduleux ne servent qu'à étoffer l'histoire sentimentale, à favoriser les rebondissements de l'intrigue et à retarder le dénouement final. Mais est-il licite de passer de la sphère privée et purement fictionnelle à la sphère politique et extra-textuelle? Autrement dit, une lecture symbolique de ces récits qui éclaireraient la situation dans les régions périphériques (la Galice en l'occurrence) condamnées à se taire pendant les années du franquisme est-elle possible? Le basculement du privé au public peut prendre appui sur l'existence des non-dits collectifs, comme les humiliations nationales du passé. Avec *Non volvas* publié en 2000, Suso de Toro exprime bien le passage à un discours symbolique ou allégorique en liaison avec l'histoire nationale galicienne. Le viol de la grand-mère de Encarnación par un phalangiste en juillet 1936 marque les limites des minorités à disposer d'elles-mêmes. Ces secrets honteux qui structurent l'univers de plusieurs récits torésiens (viol, inceste, adultère, suicide, meurtre, démence) sont révélateurs des conflits liés à l'histoire collective (les frères ennemis Abelardo franquiste et Gumersindo républicain, rivaux en politique et en amour, l'enfant attardé né d'un viol dans *Tic-Tac*, et la haine d'Isidro face à son père coupable de viol sont les traces des traumatismes générés par la guerre civile et les représailles). La révélation du secret de famille apparaît alors au niveau collectif comme un processus de désoccultation où le lecteur galicien est encouragé à se réapproprier ce passé et à se défaire des «vieux démons» qui lui interdisaient toute émancipation.

C'est un passé plus récent qui oriente les destinées des jeunes gens dans les nouvelles que Manuel Rivas a réunies sous le titre de *Que me queres amor?*¹⁰ (1996). Ces jeunes gens en butte aux profondes mutations socio-économiques des années 1980-1990 d'une région autrefois à vocation rurale ont perdu leurs repères par manque de perspectives sociales. Leur désœuvrement et leur malaise qu'ils trompent dans une boulimie de jeux vidéo et d'émissions de télévision montrent les effets dévastateurs de la fracture provoquée par le passage brutal d'une société rurale à une société urbaine. Ce parcours symbolique¹⁰ des personnages tant masculins que féminins reste dans la tradition du roman d'apprentissage. Un roman (ou chez Rivas un ensemble de nouvelles) qui débat pour ses lecteurs des structures sociales et de ses fractures emprunte beaucoup dans sa conception idéologique et dans sa structuration narrative au roman d'apprentissage, même si le destin des personnages ou anti-héros

10. Cf. Catherine PUIG, *L'œuvre fictionnelle de Manuel Rivas: une poétique de la frontière*, thèse de doctorat (juin 2007, université Grenoble 3). Dactylogramme.

demeure sombre, puisqu'ils tombent parfois dans la délinquance ou la criminalité. On pourrait d'ailleurs à cet égard penser que l'œuvre fictionnelle de M. Rivas correspond à l'apprentissage de la liberté des années 1980 avec une toile de fond marqué par la désillusion. Grâce à cette dialectique entre le passé et le présent, Manuel Rivas tisse des liens entre les Galiciens de différentes générations. Ces liens ébauchés sont aussi les indices d'une nouvelle socialité, d'un avenir meilleur, où ils retrouvent leur droit à la parole et où leurs humiliations seront enfin surmontées.

Le caractère spéculaire et métafictionnel du roman

On peut assimiler la dimension métafictionnelle du roman à la mise en abyme qui consiste à raconter de quelle façon l'écrivain raconte. Ce n'est pas en soi un phénomène nouveau. On en trouve des manifestations dans le *Quichotte* et il n'est pas rare qu'un écrivain commente à l'intérieur d'une œuvre de fiction sa propre technique narrative. Mais lorsque le phénomène prend une valeur structurante, l'écrivain doit faire preuve d'un certain talent pour ne pas tomber dans l'abstraction ou pratiquer des insertions qui risquent de rompre le fil du récit et la cohérence de l'ensemble. Pourtant cette tendance à bâtir un roman en faisant de l'activité même d'écriture un objet romanesque a séduit plus d'un auteur dans la période qui retient notre attention (Torrente Ballester, Luis Goytisolo, José María Merino et bien d'autres). Dans un roman publié en 1989, *Le désordre de ton nom*, de Juan José Millás, cette technique est poussée à l'extrême d'une façon très habile et sans la moindre attitude théorisante. Gonzalo Sobejano avait salué cette prouesse où l'auteur est parvenu à «fondre l'écriture d'une aventure dans l'aventure de l'écriture». Julio, le personnage principal travaille dans une maison d'édition ; il a des velléités créatrices mais lorsqu'il manque d'inspiration, il puise dans les manuscrits qu'il est chargé de lire pour le compte de la maison d'édition ; ces récits signés par Orlando Azcárate rapportent des histoires d'adultère, les succès et échecs de la vie. Les situations décrites sont commentées avec d'autres personnages en particulier le psychanalyste, Carlos Rodó, auprès duquel Julio est en traitement. Julio entend écrire un roman «où ce qui se produit et ce qui ne se produit pas s'articulent pour former un corps unique¹¹». Il confie même à son analyste le résumé de l'argument qui ressemble en tout point à celui que le lecteur est en train de découvrir progressivement : l'histoire d'un «individu, qui après une séance d'analyse, se dirigeait vers le parc de Berlin en quête d'une rencontre possible avec une femme mariée¹²». Un peu plus tard, dans un soliloque, il réfléchit de façon ironique sur sa trouvaille narrative et imagine les différentes solutions du

11. J. J. MILLÁS, *Visión del abogado*, Barcelona, Destinolibro, p. 63 (notre traduction).

12. *Ibid.*, p. 93.

triangle amoureux dans lequel il se trouve enrôlé. Aucun des scénarios ne correspond en fait à ce que sera la conclusion du roman..., estimant que c'est la dynamique du récit qui doit opérer un choix parmi les différentes voies dans lesquelles l'intrigue peut s'engager. Le lecteur sait que la femme que Julio rencontre au parc est l'épouse du psychanalyste. Julio a le sentiment que quelqu'un écrit pour lui le roman auquel il aspire. Juan José Millás jongle avec une étonnante dextérité dans la double intrigue qui met en parallèle le rival en amour (mais Carlos Rodó fera passer ses ambitions professionnelles avant sa vie sentimentale) et le rival en écriture – (Orlando). Julio déclare à deux reprises à son psychanalyste : « Ce qui est sûr c'est que votre place et la mienne sont parfaitement interchangeables ». Sans doute pense-t-il à ce moment-là à sa situation amoureuse. Laura, ayant choisi de reprendre sa liberté, se rapproche de Julio et l'encourage dans la voie de la création littéraire ; puis elle décide de se débarrasser de son mari, en lui administrant une surdose de tranquillisants. Le roman se termine dans une apothéose inattendue : succès amoureux et succès littéraire. Julio a l'intuition lorsque le récit touche à sa fin que « en rentrant chez lui, il trouvera le roman écrit sur sa table ».

Tout cela est mené de façon admirable sans excès d'artifice et surtout avec un sens de l'humour qui rend la lecture tout à fait amène. Mais quelle est la signification profonde du roman de la part d'un auteur attentif aux destinées des individus en proie à un malaise plus largement présent dans l'Espagne de la Transition. Dans les cas de Julio et de Carlos le goût du pouvoir constitue un véritable projet de vie. Ce thème n'est pas nouveau. Toutefois, dans l'Espagne des années 1980, cet objectif est un changement d'horizon complet pour tous ceux qui s'étaient engagés dans les luttes anti-franquistes et qui aspiraient à la liberté et la justice. Mais l'accès au confort et aux biens matériels concerne de façon très inégale ceux qui avaient enduré les mêmes sacrifices. L'opportunisme règne ; « les yuppies » ne sont pas tous d'anciens phalangistes acquis aux bienfaits de la démocratie ; des individus issus de la gauche ont oublié leurs idéaux de jeunesse.

Le renoncement, la trahison, et même ici le crime (assassinat par empoisonnement de Carlos) ou la malveillance (l'attitude de Julio vis-à-vis d'Orlando Azcárate) semblent être le prix à payer pour réussir. Certes, les situations sont traitées sur le mode de l'ironie chez Millás. Pourtant, le lecteur aura tôt fait de percevoir la tension entre un passé de luttes sociales et politiques et un opportunisme débridé, dans le motif récurrent de l'*Internationale* que perçoit de façon hallucinatoire Julio dans la rue ou dans le babil de son perroquet ou dans le sifflement d'un balayeur à la fin du roman. La première manifestation de la chanson révolutionnaire surgit après une phrase apparemment anodine, qui fait naître dans la conscience du personnage un sentiment de culpabilité : « Un chômeur

s'approcha de lui aux feux pour lui demander une cigarette. Julio fixa son regard en direction du pare-brise tandis qu'il l'envoyait chier. C'est alors qu'il commença à entendre, comme quelque chose venant de loin, les premières mesures de l'*Internationale*». Ce sentiment de culpabilité Julio l'exprimera régulièrement au cours de ses analyses. L'idéal politique de jeunesse a été abandonné au profit d'une quête amoureuse et esthétique. Doublement victorieux, Julio n'éprouve pas le moindre remords d'avoir renoncé à sa révolte politique pas plus qu'il n'en ressent à l'idée d'avoir été complice d'un crime. Toutes les apparences laissent supposer que Carlos a été victime d'un infarctus. C'est ainsi que Laura et Julio se promettent toute une vie d'amour à l'ombre de la faute.

Les jeux de la fiction et de la mémoire historique

Dans la période 1985-2000 sont apparus sur le marché un certain nombre de romans dont l'intention est de récupérer la mémoire de groupes sociaux (*los derrotados*) dont l'histoire avait été occultée dans la période 1939-1975. Le prototype de ce genre de roman est *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Ces récits peuvent aussi prendre la forme de mémoires ou se constituer en autofiction qui reconstruisent l'ambiance de la période franquiste ou le passage à la démocratie, comme c'est le cas avec *Ardor guerrero* (1995) de Antonio Muñoz Molina. D'autres romans affichent une vision historique sous-tendue par un discours éthico-politique, par exemple *El pianista* (1985) de M. Vázquez Montalbán.

Les romans qui mettent en scène des maquisards se construisent à partir de témoignages mémoriels, puisque leurs auteurs affirment avoir utilisé des récits oraux qu'ils tiennent du milieu familial (Llamazares, Cervera), – même si ce dernier tend à faire de ses personnages des « simulacres d'informateurs » – ou encore s'appuient purement et simplement sur des documents d'archives (Andrés Trapiello). Quelle que soit la méthode tous ces romans affichent clairement leur volonté de récupérer la mémoire des vaincus et en particulier des maquisards antifranquistes.

En écrivant *Maquis*, Cervera, comme tous les auteurs qui revendiquent une réhabilitation de la mémoire des maquis, n'entend pas se livrer à un panégyrique sans borne ni à une forme de « résistancialisme ». Ses maquisards sont plutôt présentés comme des victimes des circonstances historiques, acculés à un combat, qu'ils savent sans issue. Il s'agit surtout de leur rendre hommage et en même temps de leur rendre leur dignité dans une société qui les a trop longtemps ignorés. Une façon d'échapper au manichéisme tient à la technique narrative qui permet de montrer un même événement sous différentes facettes, selon le narrateur qui rapporte les faits. Mais le narrateur principal, qui parfois est une instance non identifiable quand il juge de l'avenir du mouvement peut formuler

une opinion inverse des protagonistes. Aux yeux de Nicasio et de ses compagnons d'armes, la lutte a un sens qu'il tente de projeter dans l'Histoire en imaginant que l'exemple qu'ils ont donné survivra dans les générations suivantes : « C'est la fin et pendant toutes ces années, nous avons laissé les traces de la liberté que pourront suivre ceux qui continueront notre combat »¹³. Dans le fragment précédent, récit d'un ultime combat contre les gardes civiles où Nicasio et les siens vont être tués, le sentiment exprimé par un narrateur extérieur est radicalement opposé : « Avec lui et Seba et les autres, c'est une race de lutteurs qui va mourir et qui n'aura pas de succession dans l'avenir »¹⁴.

Nous touchons ici l'une des problématiques du roman : la dépolitisation relative des maquisards chez Cervera. Certains ont pris le maquis pour se mettre à l'abri des risques graves qui pesaient sur eux à la suite de faits de guerre, parce qu'ils ont fait le coup de feu dans le camp républicain. Cela en fait évidemment des suspects. On peut trouver une certaine logique à ce qu'ils rejoignent les maquis. Cela étant, les raisons de leur engagement n'obéissent qu'exceptionnellement à des motivations politiques ou idéologiques (alors que dans la réalité la *Agrupación guerrillera de Levante* créée en 1945 était encadrée par des membres du PCE, très expérimentés et venus de l'extérieur). Cervera dans son roman laisse entendre que les maquisards des Yesares étaient des « fuyards » (*buidos*)¹⁵. Il s'agit bien sûr de sujets qui ne sont pas indifférents au régime dictatorial, mais ce ne sont pas des raisons politiques qui les ont conduits au maquis. La raison politique est secondaire ; ces hommes fuient la répression ; il n'existe pas chez eux ni de projet encore moins de programme politique dans les raisons de leur engagement. Ils sont simplement poussés par l'instinct de survie. Le roman de Cervera s'abstiendra d'entrer dans une argumentation politique. Mais pourquoi garde-t-il la force du témoignage ?

Le travail d'exhumation de la mémoire des vaincus repose sur la prise de parole d'un personnage adulte, Angel, qui, bien qu'on ne puisse pas l'identifier comme le narrateur principal de l'ensemble de la diégèse, apparaît cependant comme le narrateur des textes encadrants (prologue et épilogue). Dans le corps du roman composé de cinquante séquences, Angel qui n'était qu'un enfant au moment des faits, d'ailleurs victime aussi des tortionnaires, fut ou un témoin oculaire ou le récepteur d'histoires ou de simples conversations qui nourrissent le récit. Mais, à aucun moment, il n'endosse le rôle de narrateur. Le texte est pris en charge par d'autres personnages identifiables dans quelques cas isolés et pour le reste, il est imputable à un narrateur impersonnel. La présence de Angel dans une

13. Alfons CERVERA, *Maquis*, Barcelona, Montesinos, p. 161.

14. *Ibid.*, p. 156.

15. Le terme est marqué idéologiquement ; c'est la terminologie du régime franquiste qui désigne de cette façon les maquisards, considérés tour à tour comme des hors-la-loi, des terroristes ou simplement des criminels.

double temporalité fait qu'un certain nombre de jugements portés sur les faits n'échapperont pas à de possibles interférences entre la vision de l'adulte et celle de l'enfant. Cette ambiguïté est en homologie avec le fonctionnement de la mémoire qui avec le temps peut altérer la perception des événements sans toutefois les modifier fondamentalement. L'essentiel est de sauver la dimension humaine d'une mémoire victimaire pour l'arracher «aux labyrinthes obscènes du silence». D'où l'importance du prologue, dont le statut fictionnel n'oblitére nullement le pacte de lecture: rendre la parole à Nicasio, Paco kilowatts, Sebastien Fombona, à la mère d'Angel, à Rosario et à tous les autres est une façon de les sauver de la «longue nuit de pierre» du franquisme pour reprendre l'expression du poète Celso Emilio Ferreira. Lorsque dans le prologue Angel associe le lecteur à la façon dont sont agencés les souvenirs, il souligne le désordre du récit: «quand je veux rappeler ce qui s'est passé alors et ce qui s'est passé ensuite je saute des épisodes et je confonds les voix et les noms, comme il arrive toujours, dit-on, quand on veut raconter des souvenirs. Peut-être, parfois, ce dont on se souvient est pur mensonge. Mais, pas toujours, seulement parfois». Raconter ce qui est advenu et le léguer aux lecteurs qui appartiennent aux jeunes générations est une façon de réaliser le rêve des vaincus et de commencer le dialogue impossible de la réconciliation. Cette tâche que s'est imposée Cervera est soulignée par les propos d'Angel dans l'épilogue, quand il rappelle la nécessité d'une écriture qui soit capable de formuler en 1982 tout ce que la dictature avait réduit au silence: «jusqu'à hier même il n'y eut que suspicion et oubli où avant la vie s'est battue pour survivre avec dignité sur les territoires de la peur¹⁶».

La transcription de l'Histoire telle qu'elle apparaît dans *Maquis*, a renoncé au discours linéaire, a même abandonné les enchaînements justifiés par le principe de causalité. Cervera est aux antipodes du roman historique qui prétend tenir un discours global et univoque sur les antagonismes de classes et les affrontements entre idéologies contraires. La technique narrative de Cervera en choisissant la fragmentation et la répétition a voulu ajuster sa vision des événements sur la variation des points de vue narratifs, y compris au sein du même camp idéologique et parmi ceux qui partagent une même éthique. Il faut voir dans cette polyphonie généralisée un procédé pour désarticuler et infléchir le discours social (presse, propagande, ciné, documentaire de télévision créent une interdiscursivité au service du pouvoir, mais cela produit aussi chez les non-alignés un discours de résistance). Quand la fiction assimile les lieux communs extérieurs à son camp pour les subvertir ou simplement les critiquer, elle place un coin entre la parole d'autorité et la parole ordinaire, elle bouscule aussi les conventions littéraires qui imposent les textes modélisants (ou canoniques comme le roman historique) et elle ébauche

16. *Ibid.*, p. 169.

un nouveau genre qui dans le cas de *Maquis* pourrait être appelé « roman de la mémoire ». Ce nouveau cap de la production romanesque invente ses propres modalités narratives. L'organisation polyphonique, des postures énonciatives structurantes sont des procédés qui reconfigurent le système de représentation. Non seulement le regard que porte Cervera sur le passé espagnol est utile pour combler un vide éthiquement inacceptable, mais il contribue à la construction d'une identité nationale pacifiée. Dans ce sens, on peut dire que sa parole est libératrice parce qu'elle permet de comprendre comment une société s'engage dans la pacification (pour Franco cette réconciliation entre les deux Espagnes était impensable), elle permet d'entendre la parole de l'Autre, de tracer des voies différentes dans une société plurielle, éloignée des anciens dogmatismes. Le choix de la polyphonie qui mimétise les compulsions de la mémoire est une façon de désocculter ce que l'Histoire officielle ou encore le pacte du silence (de la Transition et de la période socialiste) avaient confisqué, une façon d'inaugurer une poétique de la socialité.

Bibliographie

- Annie BUSSIÈRE-PERRIN (dir.), *Le roman espagnol actuel. Tendances & perspectives*, t. I, Montpellier, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques (CERS), 1998.
- , *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, t. II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001.
- Yvan LISSORGUES (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, «Hespérides», 1991.
- José María POZUELO YVANCOS, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península, HCS, 2003.
- Georges TYRAS (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'université Stendhal (CERHIUS), 1995.