# Imaginaires d'une ville : Barcelone par ses paysages. Une étude géolittéraire

Sophie Savary

▶ **To cite this version:**

Sophie Savary. Imaginaires d'une ville : Barcelone par ses paysages. Une étude géolittéraire. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2005. Français. NNT : . tel-00281596

**HAL Id: tel-00281596**
**https://theses.hal.science/tel-00281596**

Submitted on 23 May 2008

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

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

# UNIVERSITÉ PANTHÉON SORBONNE – PARIS I
U.F.R. de Géographie

Année 2005

N° attribué par la bibliothèque
__/__/__/__/__/__/__/__/__/__/

# THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PANTHÉON SORBONNE - PARIS I

*Discipline : Géographie*
présentée et soutenue publiquement par

**Sophie SAVARY**

le 24 septembre 2005

## IMAGINAIRES D'UNE VILLE : BARCELONE PAR SES PAYSAGES
## UNE ÉTUDE GÉOLITTÉRAIRE

**VOLUME 1**

---

**Directeur de thèse**
M. Yves LUGINBÜHL (Chercheur, LADYSS-CNRS. U.M.R.-7533)

---

**Jury**

M. Jacques BRUN (Professeur, Université Panthéon Sorbonne - Paris I, UFR de Géographie)

M. Bernard DEBARBIEUX (Professeur, Université de Genève, Département de Géographie)

M. Jean TENA (Professeur émérite d'Espagnol, Université Paul Valéry-Montpellier III)

M. Fernando VALLS (Professeur, Co-directeur de thèse, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola)

À mes parents, ma sœur Hélène

À Rémy et Kim

# REMERCIEMENTS

Bien que défendue par une seule personne, une thèse n'est jamais un travail solitaire. Dans le cas présent d'une thèse où les maîtres mots sont le dialogue et la coopération, cette règle générale s'applique d'autant plus. Les résultats de la recherche et, *a fortiori* les pages qui suivent, sont le fruit d'assistances multiples et l'on peut qualifier ce travail sans hésitation de collectif.

En premier lieu, je voudrais remercier mon directeur de thèse, Yves Luginbühl, qui a accepté de prendre avec moi le risque d'une thèse interdisciplinaire, menant parfois vers des chemins bien éloignés de ceux habituellement parcourus. Tout au long de ces années, il m'a laissé toute liberté pour mener à bien la recherche, tout en soutenant mes orientations, qui parfois ont dû lui paraître bien étranges.

Je remercie aussi les membres du laboratoire LADYSS qui m'ont soutenu dans mon travail, ont encouragé mes projets en m'aidant à obtenir des financements. Je voudrais exprimer particulièrement ma gratitude à Marie-Alix Carlander dont l'assistance a été sans faille et répétée dans la réalisation de projets graphiques. Patiente et disponible, elle a réellement contribué à ce que certains passages de la thèse soient plus compréhensibles. C'est aussi dans les discussions et les diverses coopérations avec des doctorants du laboratoire, notamment Lucille Grésillon et Sophie Bonin (ex-doctorante du LADYSS) que se sont peu à peu construites la « philosophie » et la méthodologie de ce travail de recherche.

Sans l'allocation de recherche qui m'a été attribuée pendant trois années au sein de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, sans la disponibilité agréée par le Rectorat de Grenoble, sans le poste d'A.T.E.R. accordé par l'Université Pierre Mendès France-Grenoble II, je n'aurais ni réalisé la recherche de terrain, ni rédigé le compte-rendu tel qu'il existe aujourd'hui. Je remercie tout particulièrement mes collègues du Département de Géographie Sociale qui ont tout mis en œuvre pour me faciliter la dernière étape de la recherche mais aussi pour leur compréhension et leur écoute quotidienne.

C'est directement grâce à Georges Tyras que cette recherche a pu être menée en interdisciplinarité. Il est le premier à avoir prêté l'oreille à mon projet transgressif des frontières disciplinaires et m'a permis de rencontrer des personnes qui furent décisives dans le déroulement de la recherche. Je le remercie sincèrement et chaleureusement pour avoir cru en mon projet et pour avoir toujours répondu présent lorsque j'avais besoin de poursuivre ma « formation continue » en littérature.

C'est aussi grâce à Georges Tyras que j'ai pu rencontrer à Barcelone Fernando Valls. Toujours disponible pour m'offrir son aide, c'est grâce à lui que j'ai pu accéder véritablement à la connaissance du monde littéraire barcelonais. Il n'est pas si aisé d'associer co-direction et coopération dans le cadre d'une thèse : cela fut le cas avec Fernando Valls. Par ailleurs, son accueil à Barcelone a toujours été chaleureux, pour cela aussi je le remercie très sincèrement.

Je remercie aussi les membres du G.R.E.C., le groupe de recherche hispanique de l'Université Stendhal-Grenoble III, qui m'a adopté comme membre à part entière, pour leur soutien et leur aide intellectuelle. Mes remerciements vont tout particulièrement à Jean Vila, qui m'a beaucoup aidé à comprendre et lire avec plaisir les romans de Juan Marsé, et qui est toujours disponible pour échanger sur Barcelone et son écriture, sur les relations entre perspectives littéraires et perspectives géographiques. Plus ponctuellement, je le remercie aussi pour sa relecture avisée d'une partie du mémoire. Bien des maladresses et des erreurs ont pu être évitées grâce à son aide. Je voudrais remercier aussi les autres membres du G.R.E.C., en particulier les doctorants qui eux aussi m'ont

informée et ont débattu avec moi sur des points théoriques. Benoît Mitaine et Antonia Amo Sánchez m'ont particulièrement soutenue et apporté au cours de ces années, je les en remercie sincèrement.

Je remercie Adrián, Anna, Isabel, Joana et Jaime pour avoir accepté de se prêter à mes interviews, lors de plusieurs rencontres nécessairement contraignantes dans leur emploi du temps. Grâce à eux Barcelone m'est apparue sous un autre jour. C'est grâce à Anna, alors doctorante géographe, que j'ai pu également obtenir des renseignements bibliographiques très intéressants.

Comment les pages qui suivent auraient-elles pu exister sans les relectures assidues, attentives et pertinentes d'Anne-Laure Amilhat-Szary, Rémy David, Gaëlle Ducrot, Florence Gaultier, Sylvain Guyot, Rémy Méary, Anne Sgard pour la première partie théorique et Jean Vila ? Le présent compte-rendu leur doit beaucoup : ils ont contribué à faire mûrir ce travail, à le rendre accessible aux uns et aux autres des deux disciplines. Tous mes remerciements vont aussi à Stefania Foscolo qui a accepté l'ingrate tâche de relire les extraits de romans et les entretiens.

D'autres formes d'assistances intellectuelles et matérielles m'ont permis de mener à bout ce travail : c'est grâce à Éric Géronimi et à Véronique Rosado que j'ai pu régler gros et petits problèmes informatiques qui, dans la durée comme au tout dernier moment, font parfois perdre courage. Les contributions de Jacques Tondeur, Sandrine Chapon et Hélène Savary à cette thèse sont multiples et pour le moins pluridisciplinaires et celle de Valéry Pratt et Rémy David plus spécifiquement philosophique. Pour votre aide merci à tous.

Je voudrais faire une mention spéciale pour Pierre Putelat, photographe et ami, à qui je dois, je n'en doute pas, d'avoir appris à regarder et apprécier des paysages. Ses photos m'ont ouvert les yeux. Sa contribution au présent travail est également inappréciable. Merci Pierre. C'est cependant grâce à l'énorme travail réalisé par Gaëlle Ducrot que les photographies de ce compte-rendu ont une telle présence et représentent ce que je voulais dire : son écoute, sa lecture attentive, ses conseils avisés ont nourri cette thèse. Du fond du cœur, je te remercie Gaëlle.

Je remercie tous ceux, et particulièrement Yoann, qui par leurs petits coups de main, leur accueil (je pense notamment à mes amis Laura et Gerardo à Barcelone, toujours si gentils et chaleureux), ont contribué à ce que ce travail soit mené à bout.

Enfin je remercie mes parents, mon compagnon Rémy David, ma sœur Hélène, et Brigitte Charbonneau pour m'avoir soutenu inconditionnellement tout au long de ces années de thèse, et même tout à la fin lorsque ce qui aurait dû durer six mois en dure douze. Je remercie aussi mon petit Kim qui, à deux ans, disait à ses copains « Maman elle habite au travail », et qui a patiemment attendu que thèse se termine…

# Sommaire

VOLUME 1

Remerciements
Sommaire
Avant-propos
Introduction

PARTIE 1. Comprendre l'imaginaire de la ville par une géolittérature des paysages
Chapitre 1 : Fondements théoriques
Chapitre 2 : Éléments méthodologiques

PARTIE 2. Premier niveau d'une géolittérature de Barcelone
Chapitre 3 : Les noms et les langues de la ville
Chapitre 4 : Cartographie et sociologie de la ville fictionnelle
Chapitre 5 : Éléments de compréhension et d'interprétation de l'imaginaire barcelonais

La ville des paysages

PARTIE 3. Les paysages de la ville fictionnelle : approche analytique
Chapitre 6 : Les points de vue des paysages barcelonais
Chapitre 7 : Les lieux des paysages
Chapitre 8 : Les combinaisons des paysages
Chapitre 9 : Destinations et usages des paysages

PARTIE 4. Approches thématiques
Chapitre 10 : Paysages et mémoire
Chapitre 11 : Le rapport ville / nature à Barcelone

VOLUME 2 Annexes

Annexes 1. Synopsis et extraits de romans d'intérêt paysager
Annexes 2. Liste et transcriptions des entretiens
Annexes 3. Documents informatifs sur Barcelone
Annexes 4. Outils et données

# Avant-propos

Ce mémoire de thèse est marqué à plusieurs niveaux par sa nature pluridisciplinaire. Tout du long nous avons voulu adopter une démarche d'exposition la plus explicite possible afin que le document soit lisible et compréhensible par tous les membres de chaque discipline. Cela a pour incidence, sans doute quelque peu fâcheuse, d'étirer le propos et de générer un document très volumineux. Pour modérer cette tendance nous avons fait le choix d'adopter le principe d'abréviations pour désigner les romans les plus couramment mobilisés et cela dans la mesure où cela ne nuisait pas à la qualité du texte. Les clés de lecture de ces abréviations sont rassemblées dans la première rubrique de l'avant-propos.

Restreindre l'ampleur du mémoire était certes une exigence, mais l'essentiel n'était pas là : le souci premier était bien de fournir aux lecteurs les outils indispensables à une lecture confortable et de rassembler les éléments essentiels du corpus d'étude afin qu'il puisse, le cas échéant, être réinvesti dans un autre travail de recherche. Ainsi le lecteur trouvera à sa disposition à la fin du premier volume du compte-rendu un glossaire et dans un second volume un ensemble de documents annexes, dont la connaissance est néanmoins, à notre avis, indispensable à la compréhension du mémoire. Ces deux appareils d'aide à la lecture sont brièvement présentés dans la seconde rubrique de l'avant-propos.

Pluridisciplinaire ce travail l'est bien sûr, mais aussi plurilinguistique : français, castillan et catalan s'y côtoient. Ce qui dans un premier temps ne nous était pas apparu comme un obstacle, communiquer et lire dans deux langues qui ne sont pas nos langues maternelles, s'est avéré à l'étape du compte-rendu de thèse un véritable casse-tête. Ce qui n'était aucunement une difficulté pour les hispanistes (citer en castillan dans le texte sans traduction et utiliser des mots ou concepts couramment utilisés dans la sphère hispaniste) en devenait une pour les géographes qui ne comprennent pas le castillan. Mais les hispanistes et les géographes se trouvaient aussi éventuellement dans la même situation vis-à-vis du catalan, qui n'est pas compris de tous les hispanistes, ni même évidemment de tous les hispanophones. Si l'on ajoute à cela l'exigence d'effectuer les études de textes et les entretiens dans leur langue originale, et donc d'y faire référence dans cette même langue, on se trouve dans l'impossibilité d'adopter une solution satisfaisante pour tous. La seule solution véritablement consensuelle aurait été de traduire systématiquement tout énoncé dans une langue étrangère : l'ampleur de la tâche à l'échelle d'une thèse est telle que nous y avons renoncé, à quelques exceptions près. Les décisions prises concernant le choix d'usage des langues dans le compte-rendu sont exposées dans l'avant-dernière partie de ce court prologue. La dernière précisera

les conditions qui ont déterminé la recherche tant sur le plan institutionnel que sur le plan pratique.

## Les abréviations utilisées dans l'étude

pour les romans de Juan Marsé
UTT pour *Últimas tardes con Teresa*
STD pour *Si te dicen que caí*
*Ronda* pour *Ronda del Guinardó*
*Amante* pour *El amante bilingüe*
*Embrujo* pour *El embrujo de Shangai*
*Rabos* pour *Rabos de lagartija*

pour les romans de Eduardo Mendoza
*Savolta* pour *La verdad sobre el caso Savolta*
CP pour *La ciudad de los prodigios*
*Gurb* pour *Sin noticias de Gurb*
*Tocador* pour *La aventura del tocador de señoras*

pour les romans ou nouvelle de Manuel Vázquez Montalbán
SM pour *La solitude du manager* (pour ce roman nous n'avons travaillé que sur l'édition française)
MDS pour *Los mares del sur*
*Delantero centro* pour *El delantero centro fue asesinado al atardecer*
ELG pour *El laberinto griego*
*Bolero* pour *Bolero o sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna*
HMV pour *El hombre de mi vida*

autres types d'abréviation
CH. 1 pour Chapitre 1
Ent.1 t.10 pour Entretien 1 tour 10, ce qui réfère aux entretiens retranscrits dans l'Annexe 2 du volume 2.
[F] pour traduction française

## Les appareils d'accompagnement à la lecture

### *Le glossaire*

Il est toujours confortable et rassurant de pouvoir se référer à tout moment à un glossaire rassemblant des concepts ou des notions dont le sens n'est pas immédiatement accessible. Dans le cadre d'une recherche pluridisciplinaire et plurilinguistique, le glossaire devient un instrument nécessaire à la compréhension du texte par tout lecteur. Le défi de la

compréhension mutuelle, malgré les obstacles dressés par les notions et les tics d'expression de chacun des champs, n'est pas des moindres parmi ceux qu'une recherche pluridisciplinaire doit relever. Outre l'effort particulier de clarté et de simplicité que le scripteur se doit de réaliser par courtoisie pour les lecteurs étrangers à son monde disciplinaire, celui-ci doit expliciter sa terminologie et ses concepts encore davantage que dans le cadre d'une étude mono-disciplinaire. Le glossaire est dans ce sens un instrument commode auquel le lecteur pourra se référer chaque fois qu'un terme sera marqué du signe $^{G}$, la lettre G majuscule en exposant (par exemple *Transición*$^{G}$). Ce signe apparaîtra à chaque première occurrence du terme dans le texte.

***Les documents annexes***

Le second volume du compte-rendu est consacré à la capitalisation du corpus rassemblé et fournit des informations d'ordre général sur Barcelone. On y trouvera également des données produites au cours de la recherche, trop volumineuses pour être intégrées au volume principal, et des outils d'analyses élaborés au cours de la recherche, cela toujours afin de préciser notre méthodologie et de fournir éventuellement des dispositifs d'analyse utiles à des recherches postérieures.

L'annexe 1 rassemble ainsi des descriptions paysagères, de longueurs variables, représentations fragmentaires de la ville, et à quelques exceptions près, de lieux proches de la ville. L'objectif et les modalités de collecte de ces extraits textuels seront précisés dans le Ch. 2. Comme toute première introduction à la ville, juste après les premières émotions surgies à l'observation des photographies qui ouvrent le présent volume, nous suggérons de s'adonner au délicieux plaisir de la lecture de ces fragments paysagers : le lecteur aura le loisir d'y vivre des expériences encore vierges de tout métadiscours et il sera ensuite davantage disposé pour entreprendre la lecture rugueuse du mémoire.

L'annexe 2, d'une façon similaire pourrait être une seconde entrée dans la ville et de façon plus générale dans l'esprit de la recherche telle qu'elle s'est déroulée. Ce sont en effet les entretiens avec cinq habitants barcelonais, que l'on trouve dans ces pages intégralement retranscrits.

Désormais enrichi par les expériences paysagères vécues ou revécues grâce aux textes fictionnels, désormais introduit auprès des personnes qui ont consacré un temps précieux à échanger avec nous sur la ville, le lecteur pourra compléter ses connaissances historiques sur la ville grâce à deux documents de nature différente, reproduits dans l'annexe 3. Un poème de José Agustín Goytisolo, dernier frère aujourd'hui disparu de la fratrie littéraire des Goytisolo, nous racontera l'évolution de la ville, de ses origines préromaines à la période post-olympique. Inscrite dans la longue tradition des odes dédiées à Barcelone, "*Novisima oda a Barcelona*" est un joyau de poésie contemporaine dont on ne doit pas se priver. La version reproduite est en français car elle est issue d'une revue française. Incidemment, nous remercions sincèrement Jean Tena de nous avoir fait connaître ce poème en nous fournissant la revue dans laquelle il a été publié. Parallèlement à la lecture du poème, le lecteur pourra

suivre le cheminement de l'histoire urbanistique grâce à la reproduction de cartes qui rendent compte de l'extension de la ville dans le temps. Trois planches photographiques y sont également rassemblées ; elles font écho à des propos du développement.

L'annexe 4 rassemble enfin des tableaux de données et des graphiques qui ont été réalisés dans le cadre des analyses. Nous y ferons référence dans le corps du texte à chaque fois que cela nous semble nécessaire.

Le dernier volume du mémoire de thèse (volume 2 ou 3 en fonction du type de reproduction) est le résultat d'un patient travail de collecte tout d'abord, mais aussi de retranscription pour les entretiens, de reproduction pour les textes littéraires, et de mise en forme. Ces deux dernières réalisations n'auraient pu être accomplies sans l'investissement de mon compagnon Rémy David.

### Les règles d'usage des langues dans l'étude

Après consultation de nombreux géographes et littéraires, hispanistes ou non, et d'un commun accord avec le directeur de cette recherche, nous avons choisi d'écrire ce compte-rendu en faisant usage de mots castillans ou catalans couramment utilisés parmi ceux qui fréquentent l'Espagne et la Catalogne. La raison principale de ce choix réside dans la volonté de rester au plus près du sens de certains mots, qui n'est véritablement accessible que dans leur langue d'origine. La *posguerra*, la *transición* sont des mots qui peuvent évidemment être traduits par « après-guerre » et « transition », il n'empêche que le passage d'une langue à l'autre laisse bien des connotations de côté. Et que dire alors de *ramblear* ou de *charnego*, qui ne trouvent aucun équivalent français satisfaisant… D'autres mots castillans ou catalans sont devenus des complices de tous les jours dans les analyses, tout simplement parce que le référent était énoncé dans ces langues. Parfois cela est dû au fait que le français ne distingue pas deux concepts différents, ou bien seulement par des périphrases lourdes et dénuées de la poésie du mot originel : *descampado* et *solar* sont généralement traduits indifféremment par terrain vague, et pourtant ils revêtent des réalités bien distinctes. D'autres mots sont parfaitement communs dans la langue espagnole ou catalane et paraissent totalement inconnus en français : il semble plus pertinent de conserver le terme initial qui, au moins pour les hispanophones, est évident et ne connote aucune érudition particulière. C'est le cas par exemple des *lagartijas*, qui sont une sorte particulière de petits lézards gris, bien connus des Catalans.

Peut-être et surtout, le travail d'imprégnation que nous avons réalisé durant ces cinq années de recherche, la fréquentation constante du monde hispanique, rendait impossible la marche arrière dans la façon d'exprimer la réalité barcelonaise : constamment à cheval sur deux langues, exercée au mélange linguistique, cette pratique a contaminé notre propre écriture. C'est une écriture métisse que l'on rencontrera dans ce mémoire, métisse comme l'est la recherche et comme l'est Barcelone.

Dans tous les cas, les mots énoncés en castillan sont généralement traduits une première fois dans le texte, et lorsqu'ils revêtent un sens particulier et sont essentiels pour la

compréhension, ils sont définis dans le glossaire. En ce qui concerne les mots catalans, le choix a été fait de systématiquement tout traduire, supposant que les locuteurs catalans étaient beaucoup moins nombreux que les hispanophones. La plupart des traductions sont des traductions libres : elles ne sont pas le fait d'un traducteur professionnel ; nous demanderons donc de les considérer avec indulgence.

La question des citations extraites des romans ou des entretiens a été plus rapidement résolue. Dans la mesure où les lectures et les analyses étaient réalisées en castillan (à deux exceptions près dans le corpus principal[1]), il devenait naturel et légitime de citer dans leur langue ces textes : acte de fidélité certes, c'était aussi une façon de ne pas priver les hispanophones du texte originel. Nous avons adopté une démarche identique dans les citations des articles ou ouvrages scientifiques.

Nous étions conscients cependant que ces choix imposaient de réelles difficultés aux non hispanophones. C'est la raison pour laquelle nous avons proposé, lorsque cela était possible, une version originale et une traduction française des extraits paysagers rassemblés dans l'annexe 1. Les extraits en français ont été reproduits à partir des traductions publiées des romans : ce sont donc des traductions réalisées par des professionnels. Certains romans n'ont cependant pas leur équivalent en français dans le corpus de l'annexe 1: *Recuento*, car il n'est pas traduit en France, *El embrujo de Shangai* car nous avons tardivement choisi de reproduire ces extraits et nous ne possédions pas alors la traduction française. En revanche les extraits issus des romans n'appartenant pas au corpus de recherche et proposés comme compléments, sont soit en version française, soit en version espagnole en fonction des exemplaires que nous avons eus en notre possession. Dans la mesure où ils ne relèvent pas véritablement du corpus d'étude, nous n'avons pas jugé utile de les reproduire dans les deux versions.

Les références des citations extraites des fragments rassemblés dans l'annexe 1 apparaîtront sous la forme suivante : MDS, E3 pour extrait numéro 3 du roman *Los mares del sur* ; *Ronda,* A4 pour allusion numéro 4 du roman *Ronda del Guinardó* (nous précisons dans l'annexe ce qui distingue les extraits « E », et les allusions « A »).

### Les conditions de la recherche

On peut considérer que la présente recherche s'est déroulée sur à peu près six années, dans des conditions statutaires différentes. La première année, de l'automne 1999 à l'été 2000, fut celle de la formation doctorale effectuée au sein de la formation « Jardins, Paysage, Territoire », formation alors bicéphale entre l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1) et l'École d'Architecture de Paris la Villette. Le mémoire réalisé au cours de cette formation a ouvert les perspectives méthodologiques tant sur le plan de la pluridisciplinarité géolittéraire que sur les méthodes d'appréhension des paysages, outil à partir duquel nous avons abordé la

[1] Je n'ai cependant pas toujours pu lire, scanner ou relever les citations des romans du corpus dans leur langue originale. Il était toujours plus satisfaisant de le faire, mais cela n'a pas toujours été possible. Deux romans n'ont été lus qu'en français, *La solitude du manager* et *Le pianiste* de Manuel Vázquez Montalbán. La pagination proposée sera celle de l'édition espagnole lorsque la citation est reproduite en espagnole et celle de l'édition française dans l'autre cas.

ville de Barcelone dès ce premier travail. Nous avions centré l'analyse sur un roman de Manuel Vázquez Montalbán, *El laberinto griego*.

De novembre 2000 à avril 2004, nous avons bénéficié d'une allocation de recherche du Ministère de la Recherche laissant ainsi les jeunes élèves du collège et du lycée avec qui nous avions passé six années. La mise en disponibilité accordée par le Rectorat de Grenoble depuis cette date nous a permis d'effectuer nos recherches dans des conditions optimales, puisque cela nous permettait de voyager entre Paris, site du laboratoire LADYSS dans lequel nous étions intégrée, Barcelone et Grenoble, lieu de notre domicile. Durant cette période, nous avons tenté de mettre en place une cotutelle entre l'Université de Paris I et celle de l'Universitat Autònoma de Barcelona, avec pour co-directeur un professeur de littérature espagnole, Fernando Valls. Malgré les efforts continus de celui-ci auprès du recteur de l'Université, ce contrat de cotutelle n'a jamais été signé par l'Université espagnole, tandis qu'il avait été signé par Paris I, au bout de quelques années. Cette tentative de contractualiser une recherche pluridisciplinaire transeuropéenne n'a donc pas abouti. La coopération personnelle avec Fernando Valls ne s'est cependant pas altérée de ce fait et la réalité de sa co-direction dans le champ littéraire a montré que ce type de recherche dépassant les frontières repose encore aujourd'hui sur la bonne volonté des personnes.

Depuis septembre 2004, un poste d'Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche accordé par l'Université Pierre Mendès France (Grenoble 2) au sein du Département de Géographie sociale, m'a permis d'intégrer une structure et une équipe qui ont favorisé tout au long de l'année mon travail de recherche.

Le triangle Grenoble / Paris / Barcelone fut donc le territoire quotidien de la recherche pendant ces six années. A Barcelone, cela s'est concrétisé par neuf missions d'une durée d'une semaine à deux semaines et d'une année complète (juillet 2002 à juillet 2003) sur place. Avec évidence, c'est lors de cette année que nous sommes devenue habitante à part entière de cette ville. Cette année fut essentielle à plusieurs titres : cela a permis une véritable imprégnation du terrain, ce qui était nécessaire au type de recherche engagé. Durant cette année, outre réaliser les entretiens avec les habitants, poursuivre la recherche documentaire et arpenter la ville insatiablement dans tous ses recoins, nous avons travaillé assidûment à la rencontre de personnes qui pouvaient assister notre recherche, tant auprès des universitaires qu'auprès des habitants. Nous avons également réalisé avec un photographe professionnel, Pierre Putelat, deux campagnes de photographies qui complétèrent avec grand profit les nombreuses photographies volées à Barcelone durant ces six années.

Il ne paraît pas vraiment utile de préciser les événements scientifiques qui ont particulièrement fait avancer la réflexion et la connaissance sur le terrain, ils apparaîtront au fur et à mesure de la thèse.

Nous voudrions préciser avant d'ouvrir véritablement le propos de notre recherche un problème technique qui est intervenu au cours de la rédaction du mémoire. Il concerne les références bibliographiques dans le corps du texte. Elles ont été insérées avec le logiciel

Endnote : un problème est survenu dans l'insertion des pages de référence et nous avons été contrainte de noter les pages après la référence selon cette modalité : (J. MARSÉ, 1973) p. 223. Cette solution a pour défaut d'interrompre encore davantage la lecture et de nuire ainsi à sa qualité. Nous prions le lecteur de nous en excuser.

# Introduction

Y a-t-il projet plus fou et voué à l'inachèvement que de vouloir saisir et comprendre l'imaginaire d'une ville ? Toute ville, et Barcelone pas moins que les autres, se dérobent toujours quand il s'agit de lui donner du sens c'est-à-dire de comprendre ce qu'elle est, en tant que réalité vécue par ses habitants, de toujours ou d'un instant. Cela consiste à rassembler quelques pièces du puzzle jamais achevé de ce que des géographes ont nommé le milieu. Chaque ville est faite des relations que les hommes entretiennent avec un lieu particulier : elle est façonnée par ses habitants et par ceux qui détiennent un pouvoir sur elle, elle contribue à l'identité des hommes qui la réalisent matériellement et de façon immatérielle. C'est un milieu géographique, toujours particulier, et sans doute aussi avec des caractéristiques sinon universelles, du moins partagées au sein d'un même ensemble de villes. Il n'est pas si simple d'opérer l'aller-retour réflexif entre telle ville et *la* ville et de comprendre telle ville avec ce que la connaissance a rassemblé sur *la* ville. Avoir recours à la notion d'imaginaire peut-il nous aider à effectuer cet aller-retour du particulier à l'universel ? Peut-il assister le géographe dans sa quête de compréhension d'un milieu avec l'ambition de ne pas délaisser la dimension qui détient sans doute la clé du sens relationnel des gens à leur ville, la dimension personnelle ?

Le géographe se donne aussi pour mission de distinguer les lieux, de définir en quoi Barcelone n'est pas Madrid. Des instruments différents de ceux couramment utilisés par la géographie urbaine orientent les réponses vers d'autres horizons : « pour distinguer sérieusement deux lieux réels, ne faut-il pas d'abord chercher ce qui les distingue imaginairement, se demander de quels prolongements oniriques ils sont capables ». (P. SANSOT, 1984) p. 22. L'exhortation de Pierre Sansot est celle d'un humaniste (comment le désigner autrement, philosophe, anthropologue, sociologue ?), un humaniste qui a proposé il y a de cela deux décennies une méthode inégalée pour comprendre la ville. La première étape consiste à écarter la question embarrassante, « quelle est l'essence de la ville ? » pour lui substituer une question à laquelle il est possible de répondre : « qu'en peut-on rêver ? ». (P. SANSOT, 1984) p. 23. C'est une des pistes que nous avons voulue explorer avec sérieux et persévérance depuis un peu plus d'une décennie, tout en essayant d'en prolonger les perspectives.

Ce sont les rêveries sur Séville qui ont d'abord nourri nos recherches sur la ville. Les rêveries captées par ses représentations, plus exactement par ses images. L'événement exceptionnel de l'Exposition Universelle de 1992 avait suffisamment fait trembler la terre andalouse pour que l'on se préoccupe de savoir si la ville avait profondément changé, dans ce que nous avons alors nommé ses images, pas encore son imaginaire. Jeune étudiante en maîtrise, nous réalisions un mémoire sous la direction d'un géographe qui a orienté jusqu'à ce jour notre façon de vivre la ville en géographe : Robert Ferras, qui avait publié deux ans auparavant *Ville paraître, être à part* (R. FERRAS, 1990). C'était ainsi que nous comprenions la géographie urbaine, c'était ainsi que nous nous imaginions la pratiquer. La notion d'image nous semblait alors la plus opératoire pour comprendre cette ville que nous avions adoptée.

La notion était loin d'être nouvelle chez les penseurs de la ville, puisqu'elle avait été confectionnée par Kevin Lynch en 1960 (K. LYNCH, 1960), mais les géographes français ne s'en étaient réellement emparés qu'au cours des années 1980. Dans ces travaux, nous avions proposé de décomposer l'image de la ville en trois facettes étroitement interactives : l'image formelle, l'image symbolique et l'image affective (S. SAVARY, 1994). Cette esquisse de méthode de compréhension de la ville, nous la devions évidemment aux géographes humanistes anglais, américains, français et francophones, espagnols : Tuan Yi-Fu, Douglas Pocock, Antoine Bailly, Michel-Jean Bertrand, Robert Ferras, Bernard Debarbieux, Michel Lussault, Horacio Capel… Par l'élaboration de concepts tels « *the sense of place* », devenu en langue française « le sens du lieu », l'espace vécu et celui proprement d'« image », ils avaient ouvert des perspectives sur la ville que nous pensons devoir encore aujourd'hui être prolongées.

Cette conception préfigurait déjà ce que dix années plus tard nous avons rassemblé sous le concept d'imaginaire, mais en ayant une approche profondément transformée par la formation acquise au sein de la formation doctorale « Jardins, paysages et territoires » dispensée par l'E. H. E. S. S et l'École d'Architecture de Paris la Villette, puis par l'Université Paris 1 qui a relayé la première institution au cours de notre formation. Grâce à cette formation nous avons découvert à quel point l'approche paysagère était pertinente pour sonder l'imaginaire de la ville. La découverte des écrits d'Augustin Berque et des penseurs du paysage se revendiquant de la mouvance du laboratoire « Jardins, paysages et territoires », tels le philosophe Alain Roger et le géographe Yves Luginbühl, mais aussi une introduction au monde des professionnels du paysage (architectes et paysagistes), furent un véritable déclic dans la prise de conscience du fait que les paysages détenaient les clés des sens de la ville, ce que les géographes humanistes avaient affirmé depuis bien longtemps.

Malgré la réflexion sur la ville, certes pas toujours très coordonnée, dégageant le rôle primordial joué par l'imaginaire dans la compréhension de la ville, nous devons déplorer la marginalité des études engagées dans cette perspective (certaines d'entre elles seront évoquées plus précisément dans le CH. 1). Le discours dominant sur la ville, qu'il émane de la société civile ou qu'il soit scientifique, l'aborde comme un espace, un milieu ou un lieu selon les points de vue, en crise. La ville n'est pas véritablement comprise pour elle-même, mais comme un ensemble de problèmes que le discours scientifique contribue à définir dans l'objectif bien évidemment d'y apporter des solutions pour y remédier. Les débats sur la ville se posent selon plusieurs perspectives mais sont généralement formulés sous le terme de crise urbaine ou question urbaine. Or cette question urbaine, diabolisée en crise de la ville, n'est en rien nouvelle, c'est un mythe social que l'on peut dater au moins de la première moitié du 19$^{ème}$ siècle, comme le montrent, par exemple, les travaux de Michel Chevalier, rappelés dans (M. RONCAYOLO, 1990a). La crise urbaine est en fait surtout une reformulation de la crise sociale que cristalliserait la ville (J. DONZELOT, 1999). Au fil du temps le discours sur la ville a été restreint à ses problèmes, évidemment d'importance tant sur le plan urbanistique que sur le plan économique ou environnemental, et aux solutions qu'il faut y apporter. Le

récent ouvrage de Paul Virilio, *Ville panique. Ailleurs commence ici* (P. VIRILIO, 2004), témoigne de la prégnance de cette façon d'aborder la ville, qui désormais est stigmatisée comme problème par essence. Dans les cercles de spécialistes de la ville, scientifiques et acteurs de l'aménagement, cela a pour conséquence perverse l'infléchissement de la pensée sur la ville vers une pensée de la solution : la réflexion et les études sont bien souvent appliquées et seulement appliquées. Cette pensée technico-politique domine sans partage dans les sciences sociales aujourd'hui.

Et pourtant, penser la ville comme problème c'est déjà s'éloigner du lieu, c'est lui imposer un biais dans sa compréhension. La ville est, et l'on se doit d'entrer dans son monde avec humilité, sans questionnement pathogène, sans lui chercher une quelconque maladie que l'on contribuerait tant bien que mal à soigner. Le seul et vrai devoir auquel doit répondre le chercheur sur la ville est de l'appréhender, en tant que penseur du lieu, dans toutes ses dimensions et à toutes ses échelles, du plus loin au plus microscopique, du point de vue de l'individu au point de vue collectif, l'un et l'autre étant inextricablement liés.

De ce qui précède, nous détectons un décalage entre ce qu'est la ville et le discours porté sur elle. Le problème de la ville ne serait-il pas le discours qui fonde la ville, auquel contribue à sa mesure (face aux puissantes machines politico-médiatiques génératrices d'images urbaines), le discours scientifique. Or, nul n'est besoin de rappeler avec précision les postulats avancés par les philosophes du *linguistic turn*[2], pour affirmer que ce discours pathogène sur la ville crée une réalité pathogène de la ville. L'aboutissement de cette logique est un éloignement progressif de ce que pourrait être la ville, c'est-à-dire en fait ce qu'elle est pour beaucoup, mais que le discours institué ne relaie pas. Ce décalage entre ville et discours sur la ville mène à son incompréhension, en géographie comme ailleurs.

Ce n'est pas un examen rapide et superficiel qui peut fournir des pistes pour aborder, sous un nouveau jour géographique, la ville. La première partie de cette recherche, intitulée « Comprendre l'imaginaire de la ville par une géolittérature des paysages », est entièrement consacrée à l'exposé des éléments problématiques qui fournissent le cadre théorique et méthodologique des présents travaux. Elle se décompose en un premier chapitre qui se donne pour premier objectif de construire l'axe problématique de la recherche et le cadre théorico-méthodologique de l'ensemble du programme de recherche. On verra que le décalage entre ville et discours géographique sur la ville naît d'une certaine façon d'appréhender la réalité dans notre discipline, et plus généralement en sciences sociales. Cette conception restreinte marginalise, dans les études, les dimensions imaginaires et sensibles de la ville, qui sont à nos

[2] Le *tournant linguistique* ou *linguistic turn* (R. RORTY, 1967) correspond à la prise de conscience du caractère fondateur du langage dans la représentation du monde à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle, grâce aux travaux de Gottlob Frege (1879) et de Wittgenstein (1918, 1945). Le langage est reconnu non comme un reflet du monde, mais comme constitutif du monde. Ainsi le langage n'est-il plus un obstacle pour comprendre la réalité mais la dynamique même du sens. La linguistique devient par là même une science centrale en sciences sociales. La théorie d'Austin fondant le pragmatisme et développant l'idée de la performativité du langage, est directement fille du tournant linguistique. Des géographes, tels Duncan, Ley, Cosgrove ont adopté cette posture, comme la plupart des géographes humanistes.

yeux fondatrices de la ville. Les propositions pour remédier à cet écart reposent sur une reconsidération de la dimension personnelle singulière pour comprendre la ville (*II. Propositions pour une appréhension de l'imaginaire de la ville*). Celle-ci réside en une méthode géolittéraire dans laquelle le point de vue paysager est privilégié, sans pour cela négliger les autres modes d'approche de la ville. Nous montrerons dans ce chapitre en quoi le paysage est l'instrument le plus adéquat pour reconstruire l'imaginaire de la ville et pourquoi par conséquent les paysages fictionnels de roman répondent aux exigences d'une géographie urbaine fondée sur son imaginaire. L'argumentation reposera sur l'examen de ce qu'est le paysage qui nous mènera à définir cinq éléments constitutifs, qui serviront de cadre méthodologique pour analyser les paysages dans les romans. Ce chapitre sera aussi le lieu où l'on exposera les arguments qui, *a priori*, préjugent de la pertinence de la démarche géolittéraire en géographie urbaine comme dans la géographie des paysages ; y sera également développée l'hypothèse qu'un croisement entre discours fictionnels et discours ordinaires d'habitants offre une assistance précieuse à la démarche géolittéraire. Il nous faudra ensuite préciser les grandes orientations méthodologiques du travail et les postulats théoriques qui les sous-tendent mais aussi préciser la nature de la géographie que nous pratiquons (*III. Une géographie dans la mouvance humaniste*), qui peut d'ores et déjà être qualifiée d'humaniste, cela en rappelant les courants de pensée, et plus précisément les travaux, qui ont guidé cette recherche.

C'est alors seulement que seront détaillés, dans le Chapitre 2 (*Éléments méthodologiques*) les différents aspects méthodologiques à quatre niveaux principalement. Nous poserons comme préalable, confirmé par l'expérience de la recherche, l'exigence d'une démarche interdisciplinaire (*I. Une pratique interdisciplinaire au service d'une problématique transdisciplinaire*) puis rassemblés en une partie nommée *II. Éléments méthodologiques dans le champ littéraire*, nous préciserons plusieurs éléments : le choix du corpus d'étude, des orientations méthodologiques spécifiques aux analyses des romans et un examen des méthodes d'analyse de l'espace dans le champ littéraire et en géolittérature, qui trouvera un aboutissement dans une proposition d'analyse de la ville dans les romans. Le troisième volet méthodologique concernera davantage le champs des sciences humaines (III) et le quatrième volet celui de l'appréhension des descriptions paysagères dans les romans (IV).

La Partie II consacrera l'entrée véritable dans la ville. Il s'agira de construire un *Premier niveau d'une géographie de Barcelone*, selon la démarche proposée de géographie de la ville fictionnelle en deux temps. Cette partie est conçue comme un préalable à l'exploration de la ville des paysages. Dans le Chapitre 3 (*Les noms et les langues de la ville*) nous procèderons à une étude onomastique (I) puis nous essaierons de rendre compte des phénomènes bilingues et des enjeux qu'ils soulèvent dans la construction des lieux et de l'imaginaire collectif de la ville (II). Ces études fourniront de premiers indices pour repérer les grands champs de l'imaginaire de la ville. Ils seront complétés par deux approches davantage familières aux sciences sociales dans le Chapitre 4 (*Cartographie et sociologie de*

*la ville fictionnelle*), l'approche spatiale à l'échelle de la ville globale et à l'échelle de la ville vécue (le quartier) que nous envisagerons essentiellement sous un angle cartographique (I), et une approche sociologique également envisagée aux deux échelles (II). Les Chapitre 3 et 4 auront fourni, nous le souhaitons, un ensemble d'indices importants pour envisager de proposer une photographie des champs imaginaires de la ville. Ce sera toutefois grâce à l'assistance des discours explicites généraux sur la ville, d'ordre historique, socio-anthropologique, esthétique, etc. que nous réaliserons dans le Chapitre 5 (*Premiers éléments de compréhension de l'imaginaire barcelonais*) ce dossier référent de l'imaginaire de la ville.

Munie de ce dossier, il nous sera plus aisé d'appréhender la ville par ses paysages. Dans la Partie III (*Les paysages de la ville fictionnelle : approche analytique*) ce sera une double enquête qui sera menée : nous poursuivrons celle ouverte sur Barcelone elle-même et nous ouvrirons celle plus spécifique aux paysages, en analysant chaque élément constitutif des paysages à partir de notre corpus rassemblé dans l'annexe 1. Il s'agira à la fois de mieux connaître la ville et d'observer théoriquement les processus de création des représentations paysagères. Chaque chapitre aura donc en charge un élément constitutif du paysage : le Chapitre 6 traitera des *Points de vue des paysages barcelonais*, le Chapitre 7 des *Lieux des paysages*, le Chapitre 8 des combinaisons paysagères et le Chapitre 9 de leurs destinations et usages.

La Partie IV (*Approche thématique des paysages*) propose une seconde perspective qui envisagera les descriptions paysagères dans leur intégralité, lues à travers le filtre de thématiques. L'une, la mémoire, est en quelque sorte exigée par le corpus puisqu'elle constitue l'un des axes isotopiques principaux qui traversent les romans du corpus. Nous chercherons à montrer comment cette thématique se manifeste dans les paysages et en quoi la rencontre entre paysage et mémoire dans les textes informe sur l'imaginaire de Barcelone (Chapitre 10 : *Paysages et mémoire*). La seconde thématique envisagée explore une question externe aux textes, du moins dans une première lecture. L'enjeu est de déterminer s'il est pertinent de chercher des réponses dans les romans de questions qui sont posées à la ville réelle ou, dit autrement, si les romans sont en mesure de fournir des enseignements sur le fonctionnement de la ville dans le monde réel. Nous analyserons ainsi dans les romans le rapport que la ville entretient avec la nature afin d'envisager la ville sous un angle favorisant l'approche sensible mais aussi afin d'explorer l'hypothèse émise par des géographes que le sens de la ville réside dans sa relation à la nature (Chapitre 11 : *Le rapport ville / nature à Barcelone*).

Reste à éclairer les raisons qui ont présidé au choix de Barcelone. Mis à part notre attachement à la ville de Barcelone et l'intuition qu'elle « parlerait » plus que toute autre, celle-ci était toute désignée pour accomplir la tâche entreprise. Soumise à de grands bouleversements paysagers (transformations des années 80 en lien ou non avec les Jeux

Olympiques de 1992, projets urbanistiques fondant la légitimité de l'événement Forum des cultures en 2004, etc.), la capitale de la Catalogne s'inscrit dans une longue tradition urbanistique et architecturale. Soucieuse de son image, à laquelle les institutions travaillent sans discontinuer (N. BENACH ROVIRA, 1993; N. BENACH ROVIRA, 1997), elle est aussi ville à prêter attention à ses paysages, et cela particulièrement depuis la création d'un *Institut Municipal de Paisatge urbà i la Qualitat de vida*, organe décentralisé de *l'Ajuntament de Barcelona*[G] (Municipalité de Barcelone) et la ratification entre Barcelone et les sept villes les plus importantes de l'agglomération, d'une charte de paysage urbain (*Carta de paisatge urbà*) en 1998[3]. L'innovation dans ces domaines y est unique et cela génère chez ses habitants une fierté à la hauteur des efforts entrepris. Pour cette raison, et bien d'autres, les Barcelonais vouent un véritable culte à leur ville ; elle offre donc un intérêt tout particulier pour analyser et interpréter la relation affective, symbolique ou matérielle qu'ils entretiennent avec elle.

Il est par ailleurs extrêmement motivant de sonder l'imaginaire d'une ville marquée par la complexité à tous les niveaux : complexité politique, puisqu'elle est capitale d'Autonomie[G], tout en ayant la carrure d'une capitale d'État, ce qui entre en considération dans sa relation peu amicale avec Madrid ; ville du Sud et ville du Nord, elle est considérée à la fois comme espagnole et étrangère. Espagnole elle l'est pourtant, et notamment parce qu'elle possède la même histoire récente que ses compatriotes, même si c'est bien souvent sur le mode de la distinction qu'elle a traversé les deux périodes les plus marquantes du passé récent : la guerre civile immédiatement suivie de la longue période franquiste et la période de *transición*[G], qui pour bien des aspects se prolonge encore aujourd'hui. Les problèmes d'ordre politique, social et éthique que la société tout entière doit régler trouvent un écho particulièrement fort dans la société catalane. Si nous est permise la métaphore consacrée, il

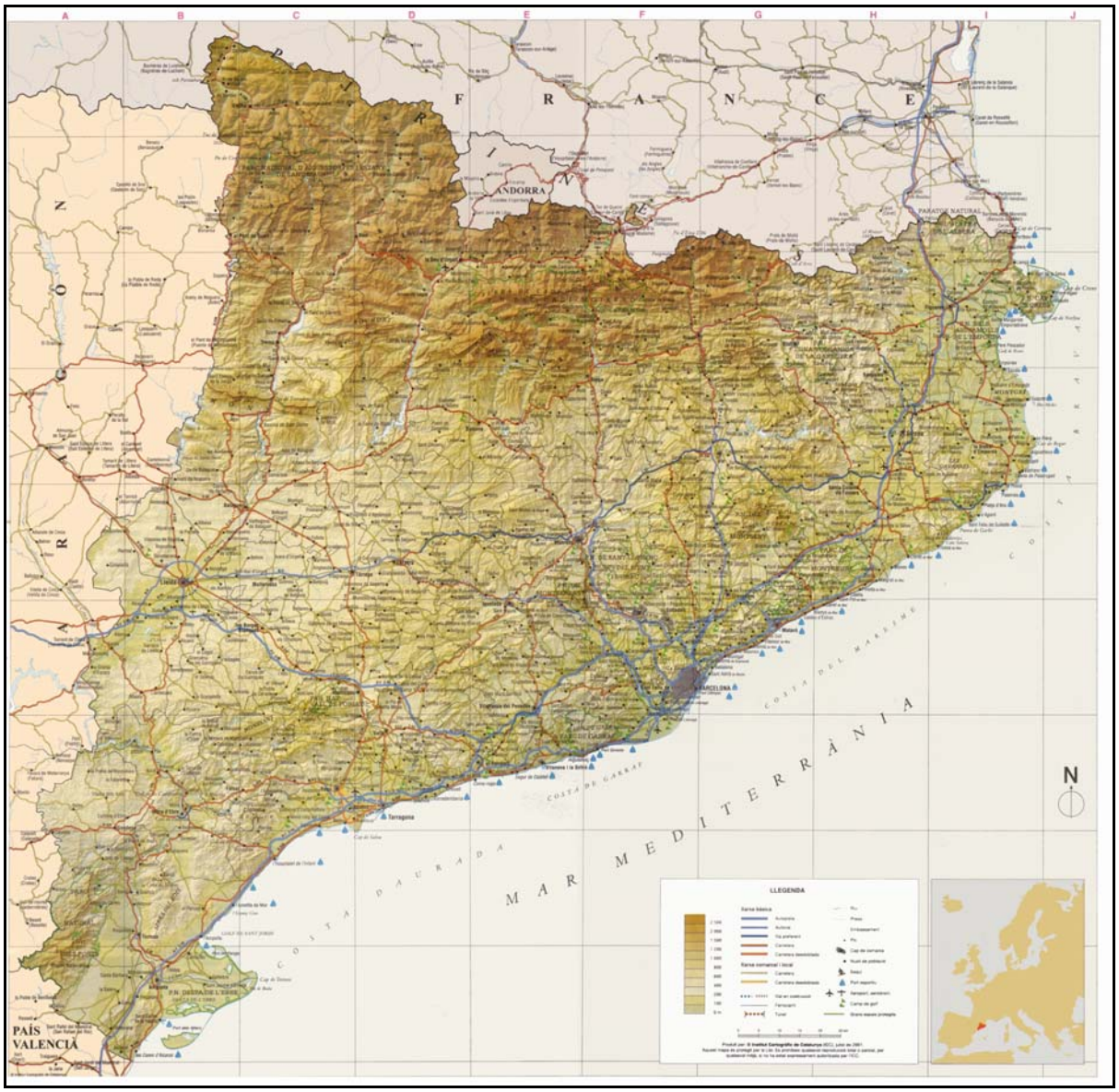
[3] *L'Institut municipal del paisatge* est chargé de la politique et du financement des actions en matière de paysage dans la ville. Le domaine d'intervention le plus continu dans le temps, et dans lequel *l'Institut* a le plus investi, est la campagne *Barcelona, posa't guapa* (Barcelone, fais-toi belle) qui se prolonge depuis 1985. Cette campagne consiste en plusieurs programmes, à différentes échelles de la ville, qui sont décidés conformément à des principes généraux régulateurs (sous forme d'ordonnances municipales ou sous forme de déclarations de principes). Le cœur de la campagne fut, et demeure, la politique de réhabilitation, de contrôle et de mise en valeur des façades des bâtiments, ce qui a valu à cette campagne une réputation auprès des habitants d'être une action politique superficielle qui ne réglait pas les problèmes véritables de la ville. Les autres programmes sont cependant nombreux et d'importance comme celui de l'unification des antennes de télévision (qui connaît les villes espagnoles, sait à quel point la forêt d'antennes fait partie du paysage traditionnel urbain), l'aide à l'embellissement des jardins, balcons et terrasses privés, actions d'insonorisations au niveau des voies publiques et dans l'édification des nouveaux logements collectifs. Le petit ouvrage publié par *l'Institut*, qui expose la politique de paysage urbain de Barcelone (F. FERRER VIANA, 2003), dresse ainsi une liste de 28 programmes constituant la campagne (p. 75). Quant aux principes de la *Carta del paisatge urbà*, ils affirment le paysage comme un « bien de caractère essentiel » qui suppose de définir un système de régulation des usages du paysage urbain et qui affirme le principe original d'aménagement urbanistique de la ville comme référent, à savoir la coopération entre instances publiques et instances privées au niveau de conception des projets comme au niveau financier et dans les réalisations. Ce principe est ce que l'on nomme désormais classiquement « le modèle barcelonais » d'urbanisme (J. BUSQUETS, 1992). Aujourd'hui l'ensemble de ces programmes et principes est intégré dans la politique de ville durable engagée par la ville sous le nom d'*Agenda 21 de Barcelona* (cf. site http://www. bcn.es /agenda21), programme fondé sur un document-cadre, élaboré par une centaine de représentants d'entités civiques et environnementales issues du monde de l'entreprise, des universités, des groupes politiques et des institutions. Ce document est présenté comme un contrat que chaque personne, individuelle ou morale, peut signer : "*El compromís ciutadà per la Sostenibilitat*" (Contrat citoyen pour la durabilité).

apparaît à l'observateur que l'imaginaire collectif espagnol, et singulièrement catalan, travaille de façon très active actuellement : motivé par le double désir de refonder la société en occultant le passé douloureux ou au contraire de récupérer les mémoires perdues pour permettre à la société, et à chacun des Espagnols, de se sentir en paix avec ses compatriotes, l'imaginaire collectif est en phase de reconstruction, une phase où tous les systèmes symboliques sont réinterrogés. Un nécessaire travail réflexif doit assister ces phénomènes, et il n'est peut-être pas sans intérêt que ce soit des chercheurs des sciences sociales qui le prennent en charge. Ce terrain est donc probablement idéal pour le géographe qui s'intéresse à l'imaginaire des lieux et des milieux, et cela d'autant plus si l'observateur maintient quelque distance de fait avec ce lieu : notre condition d'étrangère (malgré tout !) fut sans doute un avantage pour penser ce qui est peut-être impensable pour les membres de la communauté catalane ou espagnole.

La complexité de l'histoire récente de l'Espagne et la particularité de Barcelone en Espagne, l'originalité de l'histoire urbanistique et l'amour des habitants pour leur ville ne suffiraient cependant pas à justifier son élection pour un travail fondé sur l'analyse de romans. C'est bien son caractère éminemment littéraire qui la rend attractive et qui l'impose comme protagoniste de l'étude. « *Barcelona, ciudad de novela* », Barcelona, ville de roman, c'est ainsi qu'Isabel de Villalonga intitulait son article de *La Vanguardia* du 02.08.2001 : comme des dizaines de cycles de conférences, d'articles ou d'ouvrages, la journaliste pointait du doigt le caractère littéraire de la ville et le poids de la littérature dans la construction de l'identité barcelonaise. Manuel Vázquez Montalbán répète à l'envi dans des articles que certaines villes ont un « imaginaire littéraire » : comme Athènes, Babylone, Ninive et Alexandrie, Barcelone est de celles-là (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1988; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2002; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2003). Le « roman de Barcelone » est une saga sans fin sur laquelle se penchent régulièrement les cercles littéraire, universitaire et culturel de la ville, en attestent par exemple les articles traitant de la Barcelone littéraire publiés à l'occasion des Jeux Olympiques de 92 (une dizaine sont répertoriés dans la bibliographie) ou l'ouvrage de Julià GUILLAMON (J. GUILLAMON, 2001). Par ailleurs, Barcelone est la capitale éditoriale de l'Espagne et de nombreux écrivains espagnols contemporains y vivent (elle partage, avec Madrid, 80% de la production littéraire espagnole actuelle), écrivains qui considèrent la ville comme support et tremplin de leur imaginaire. Les auteurs que nous avons choisis sont de ceux-là, nous aurons l'occasion d'y revenir dans la présentation du corpus de recherche (CH. 2 II. 2).

Barcelone est donc dans cette recherche l'unique objet géographique d'attention. Avant que de voyager dans ses rues et ses recoins, une brève information d'ordre cartographique permettra de localiser la ville dans ses entités scalaires inférieures et donnera une représentation globale de la ville à l'échelle de la « grande ville ». Le lecteur sait déjà que pour toute précision de localisation, il peut se référer à l'Annexe 3 du second volume.

Carte 1. Barcelone en Catalogne




Source : Institut Cartogràfic de Catalunya.

Tableau 1. Données générales sur Barcelone

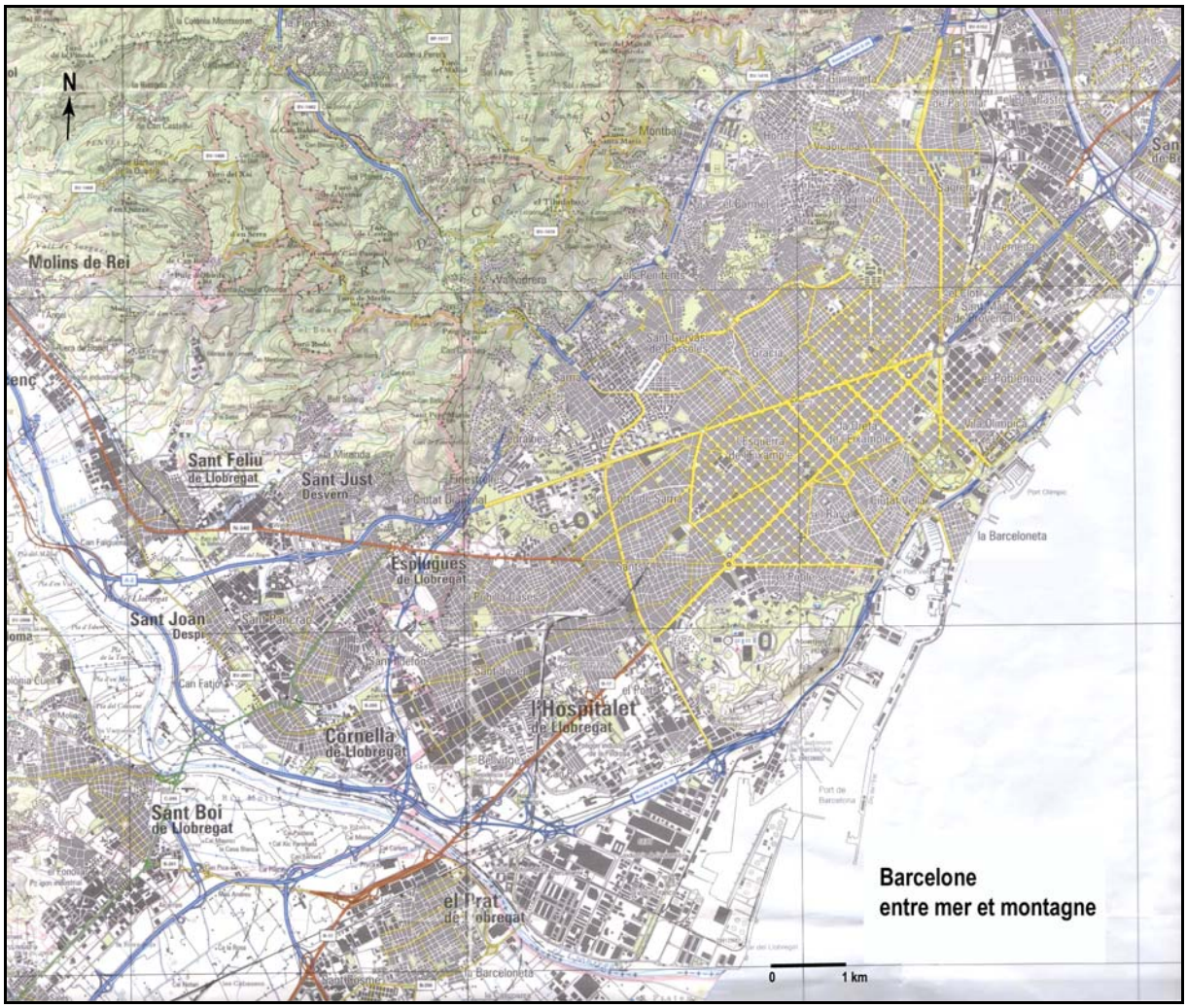
| | |
|---|---|
| *Position géographique* | *41°21'-41°23' de latitude nord ; 02°10'-02°12' de longitude est*. |
| Démographie | 1.578.546 habitants[4]<br>aire métropolitaine (comprise ici comme *àmbit metropolità* défini par *l'Institut d'Estadística de Catalunya*) de 4.673.648 habitants |
| Politique | Capitale de la Catalogne (Autonomie de 6.813.319 habitants)<br>Relève de la *comarca*G du *Barcelonès* (2.193.380 habitants) et de la *província*G *de Barcelona* (5.117.885 habitants)<br>Commune principale de l'*área metropolitana*G rassemblée en une *Mancomunitat de municipis* composée de 36 municipalités. |
| Découpage infra-urbains | Dix districts décentralisés avec pour chacun une « mairie » de districts (*seu de district*) |

[4] Les chiffres indiqués dans ce tableau sont ceux du recensement actualisé de 2004 fourni par *l'Institut d'Estadística de Catalunya* (Site de l'Institut d'Estadística de Catalunya).

Carte 2. Le Barcelonès

Source : Netmaps, S.A. 2002, modifiée par S. Savary

Carte 3. La grande Barcelone : ville et banlieues proches



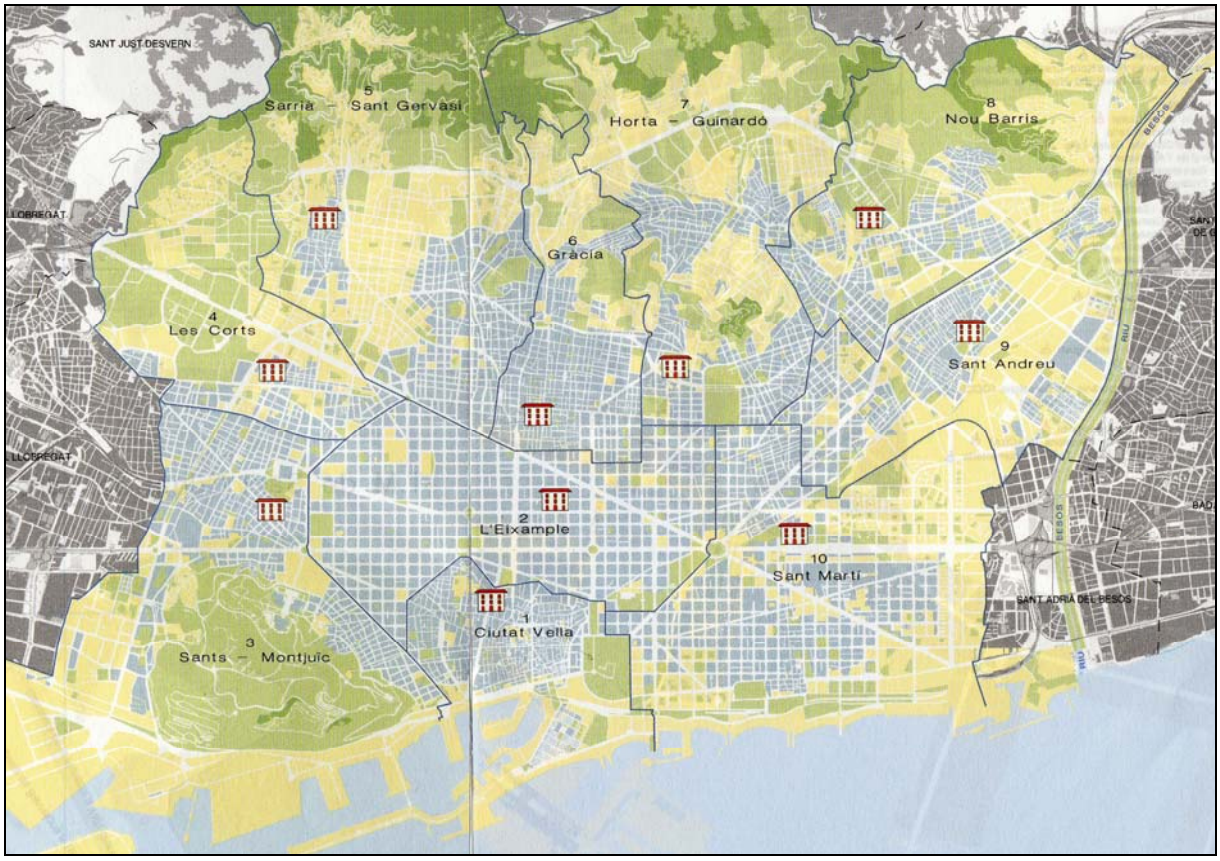

Source : (*Mapa comarcal de Catalunya. Barcelonès i el seu entorn n°13*, 1998) modifiée par S. Savary

Carte 4. Barcelone vue du ciel

L'intégralité du territoire de Barcelone n'est pas représentée sur cette photo aérienne, mais les espaces auxquels nous faisons le plus référence le sont.

Source : (*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona 421-1-2 (73-32)*, 2000) modifiée par S. Savary

Carte 5. Les dix districts de Barcelone




Source : (*Barcelona. Guia de la Ciutat. Plànols*, 2002)

# PARTIE 2

# Premier niveau d’une géolittérature de Barcelone

## Objectifs et méthode de ce premier niveau d'étude géographique

Ce chapitre offre un premier aperçu de la ville à petite échelle, une première approche de son imaginaire, par la mise en pratique des principes théoriques et méthodologiques qui ont été exposés dans les chapitres 1 et 2. Dès ce premier niveau, nous voulons démontrer par une application concrète, l'intérêt d'étudier des discours littéraires pour pénétrer le sens d'un lieu et d'un milieu, et singulièrement le milieu urbain. La méthodologie repose sur un relevé des énoncés qui se rapportent à la ville d'une façon générale, que les discours soient d'ordre sociologique, historique, topographique, urbanistique, artistique ou autres. Les discours concernant des quartiers ou des lieux particulièrement représentés ont été retenus soit parce qu'ils sont des lieux de rencontre et d'activités à l'échelle de la ville ou au-delà, tels le *barrio chino*, le *barrio gótico*, les *Ramblas* ou le *parque Güell* ; soit parce que ce sont des lieux habités, au sens large, par les écrivains (*Gracia, Sarriá, el Guinardó* ou *el Poble nou)*. Les paysages panoramiques donnant une représentation globale de la ville sont aussi intégrés à cette étude car leur échelle d'appréhension de la ville, ainsi que leur point de vue distancié et toujours élevé, leur donnent un statut particulier dans l'ensemble des paysages discursifs. Ils appartiennent tout autant à la famille des énoncés paysagers qu'à celle des énoncés généraux ne nécessitant pas une expérience perceptive. Pour ce qui est des discours émanant des cinq habitants rencontrés, nous les avons utilisés essentiellement pour enrichir les commentaires des textes littéraires, à titre comparatif ou comme complément ; les entretiens / commentaires d'extraits de roman ont été particulièrement mobilisés, mais aussi tous les moments où transparaît un discours général sur la ville. Les entretiens ont servi de référents aux interprétations, mais ils n'apparaissent pas toujours dans le compte-rendu.

L'ensemble des relevés de discours dans les romans ne forme évidemment pas un corpus décontextué : tous les énoncés sont analysés dans leur environnement textuel et notamment toujours rapportés à l'axiologie du discours ou à l'idéologie générale que dégage le discours. Ce fait est d'importance puisque nous pensons que les discours sur la ville sont particulièrement porteurs d'idéologies et de visions du monde qui apparaissent par transparence. Dans une perspective d'étude littéraire, il est intéressant de retenir que les discours sur la ville sont de bons indicateurs de l'axiologie d'un texte, et du point de vue du géographe, il faut expliciter les axes idéologiques et montrer leur incidence sur le discours urbain.

Pour dresser ce premier portrait de Barcelone, nous proposons de partir des noms et des langues de la ville afin de dégager les traits essentiels de l'identité linguistique et langagière de Barcelone (Ch. 3 : *Les noms et les langues de la ville*). Nous reprendrons ensuite les outils familiers du géographe pour dessiner l'ébauche d'un atlas barcelonais à partir de notre corpus. De ces représentations cartographiques nous pourrons tirer les caractéristiques spatiales principales de la ville fictionnelle. (Ch. 4. I: *Éléments d'analyse*

*spatiale de la ville fictionnelle*). La troisième étape de ce premier niveau analytique construit une sociologie générale de la ville fictionnelle afin de rendre compte des habitants représentés dans les textes littéraires (Ch. 4. II *La chair de la ville : ses habitants et leurs pratiques des lieux*). La quatrième et dernière étape consiste à élaborer une mythographie de Barcelone selon les modalités définies dans les chapitres précédents. Nous produirons corrélativement une première ébauche descriptive des éléments de la poétique de la ville qui se dégage des textes : ressortent les dispositifs de langage les plus englobants, les plus généraux qui participent d'isotopies ou de mythèmes construisant ou renforçant un mythe de la ville. La question d'une poétique commune aux auteurs barcelonais est examinée : si elle existe, quels en sont alors les traits spécifiques ? Quels autres éléments de poétique apporte chaque auteur dans sa singularité à l'imaginaire de la ville ? Cette reconstruction de la mythologie de la ville, fondée sur une ou des poétiques, est la partie la plus ardue du chemin menant à une première géographie de la ville (Ch. 5. *Éléments de compréhension et d'interprétation de l'imaginaire Barcelonais*.)

Cette première approche géographique est marquée du sceau de l'ouverture : nous voulons ici rendre compte d'une approche générale de la ville. Barcelone sera saisie à un niveau scalaire qui sera rarement inférieur à celui du quartier mais nous entrerons dans toutes ses dimensions : géographique, historique, sociologique, culturelle, religieuse, mais aussi linguistique voire psychologique. C'est en ouvrant toutes ces portes que nous pensons pouvoir réunir les éléments d'une mythologie urbaine et d'une première poétique barcelonaise.

# CHAPITRE 3 : LES NOMS ET LES LANGUES DE LA VILLE

*Barcelona* en castillan et en catalan désigne habituellement le lieu que nous étudions, mais bien d'autres noms lui attribuent d'emblée des caractéristiques révélatrices de la relation des habitants à leur ville : l'ancêtre *Barcino* connecte la ville présente plutôt avec la période romaine, tandis que les métaphores relèvent d'une histoire rarement antérieure au 19ème siècle : les noms de la ville fourniraient-ils des indices pour définir des temporalités primordiales dans l'histoire de la ville, pour définir une ville-chronotope ? Les noms de la ville, marque privilégiée de son identité, laissent-ils entendre le métissage linguistique ou celui-ci se manifeste-t-il ailleurs que dans ses modes de désignation ? Sans surprise aucune, nous aborderons en premier lieu les modes de désignation et de dénomination de la ville (I) puis nous rendrons compte des modalités du bilinguisme barcelonais, les différences d'usage des deux langues et ce que cela fournit comme information sur l'imaginaire de la ville (II).

## .I Nommer, dénommer la ville

L'acte de nomination d'un lieu est constitutif de l'appropriation territoriale de ce lieu. Le glissement dans l'histoire de *Barcino* à *Barchinona* puis à *Barcelona* ne manifeste pas seulement les modifications linguistiques du toponyme, mais bien aussi des caractéristiques différentes de la ville nées de modes distincts d'appropriation et de façonnement du territoire. La dénomination dans un discours réactualise constamment l'acte initial de nomination et le choix de tel ou tel nom ou métaphore désignant la ville, dans la liste consacrée, n'est pas le résultat de l'unique souhait de ne pas se répéter. Il est performatif en ce sens qu'il façonne un territoire dans son énonciation même. Ces choix font sens, et sont un premier élément de compréhension du lieu. La complexité est plus grande encore que ce que l'on pourrait prévoir car la dénomination n'est pas tout entière dans le choix du lexème mais aussi dans ses divers usages. Dans une situation simple le mot « Barcelona » devrait référer à un seul et unique signifié : est-ce bien le cas ? Que nous apprennent les différentes extensions spatiales et sémantiques du nom « Barcelona »? Les territoires ainsi dessinés sont-ils toujours identiques au sein d'un roman et d'une œuvre[1]? S'il n'en est pas ainsi, on peut supposer que le territoire se reconfigure à chaque acte d'énonciation, instaurant ainsi une instabilité intrinsèque au territoire dénommé. En outre, d'autres modalités de dénomination que la simple énonciation du toponyme courant entrent en concurrence avec lui dans les discours. Ceux-ci informent sur les sens revêtus par la ville, de même que le lexique urbain qui se substitue au nom propre (la *ciudad* par exemple).

Cette partie propose ainsi une étude des usages du nom « *Barcelona* » et de ses ancêtres (I.1. *Barcelona et ses ancêtres*) puis celle de ses métaphores consacrées ou

1 Pour comparaison, on a aussi examiné les procédures de dénomination de la ville dans les entretiens. L'objectif était de relever si les modalités de dénomination diffèrent en fonction des personnes ou si la nature littéraire fictionnelle des textes influent sur les modalités de dénomination.

originales, de la *Rosa de fuego* a la « *ciudad cautiva* » (I.2 *Les noms métaphoriques de la ville*). Sous-ensemble des précédentes, nous verrons comment les dénominations métaphoriques de parties de la ville, telle la « *Manchester catalana* », tendent aussi à caractériser la ville tout entière, selon un procédé métonymique (I.2.2. *La partie pour le tout*). L'ultime façon de désigner la ville est celle qui consiste à faire usage d'un nom commun qui a valeur de nom propre. Le I.3. *L'usage du mot* ciudad *pour désigner* Barcelona envisage les connotations mouvantes du signifiant *ciudad* lorsqu'il réfère à la ville. Ainsi, dépassant le simple niveau dénotatif des noms de la ville, nous montrerons comment la dimension connotative contribue à fournir des indices des caractères mythiques de la ville.

### *.I.1* Barcelona *et ses ancêtres*

Les ancêtres du nom « *Barcelona* » sont bien peu convoqués dans les romans et totalement absents des entretiens. C'est cependant toujours dans une volonté d'ancrer la ville dans une temporalité d'origine qu'il est fait référence à *Barcino*, le premier toponyme connu du noyau de population, repris par les Romains lors de la fondation d'une colonie augustinienne, (*colonia Barcino)*. *Barcino* définit l'identité légendaire liée au mythe fondateur de la ville par Hercule2, et son caractère romain. Si Eduardo Mendoza ne convoque pas l'ancienne dénomination de la ville dans sa description fantaisiste des origines de la ville qui ouvre la CP, en revanche Luis Goytisolo dans *Recuento* glose sur l'ancien toponyme. Dans la séquence où le narrateur nous sert de guide dans le musée de la ville (*casa Padellás*) situé dans l'ancien *Palacio del Rey*, au cœur du *Barrio gótico3*, il nous emmène dans les sous-sols du musée constitué des ruines de l'ancienne ville romaine. Il nous retrace l'histoire urbanistique de la ville des premiers siècles de notre ère et pour cela use d'un vocabulaire savant :

> […] *inscripciones funerarias, piezas arquelógicas pertenecientes a la opulenta urbe de la época augusta, halladas, en su mayor parte, en el curso de las excavaciones practicadas en los cimientos de la muralla, cinturón protector de la Barcino rehecha en el siglo tercero con los deshechos de la Barcino augusta, asolada por las primeras invasiones bárbaras, defensas a cuya construcción la nueva urbe consagró -se diría que literariamente- todos sus recursos* [...]. (p. 221)[4]

L'usage de ces dénominations assigne à la description un caractère informé et sérieux : le narrateur adopte un ton docte pour asséner des vérités sur la ville, qui du fait de l'excès d'information et d'érudition renverse l'effet et rend quelque peu ridicule la séquence. L'auteur par ce procédé ironique tourne en dérision l'importance que les Barcelonais accordent à

2 Manuel Vázquez Montalbán dans *Barcelones* (édition catalane, p. 12), rappelle furtivement « l'astuce étymologique » légendaire reprise par l'historien médiéval Pere Tomic : Hercule qui se consacrait à la colonisation des principales villes de la péninsule reçut la visite d'une ambassade grecque venue lui demander de participer à la guerre de Troie. Assis sur la colline littorale de Mont Jovis (Montjuich), il ne vit accoster qu'une seule embarcation, le reste de l'armada ayant été décimé par une tempête. Cette embarcation était la neuvième, la novena barca, ce qui évolua en barca nona, puis barcinona et Barcelona. Montalbán ne relaie cependant pas ces informations : elles semblent avoir peu d'intérêt et le nom ancien de Barcelone n'est pas plus commenté.

3 *Recuento*, p. 219-228.

4 Cet extrait manifeste également un schème essentiel de la ville, qui sera défini dans le Ch. 5, celui du mouvement de destruction / reconstruction à partir de ses propres débris.

l'histoire de leur ville et, de ce fait, leur fierté d'être habitant d'une ville ancienne, romaine, alors que le noyau romain n'était qu'une colonie quelconque, plutôt plus modeste que celle de *Badalona* et sans comparaison avec *Tarragona*. Deux pages plus loin, le narrateur nous propose une véritable interprétation de l'identité de la ville par l'étude étymologique de la dénomination ancienne de Barcelona. Cette étude concorde avec celle proposée par Manuel Vázquez Montalbán dans *Barcelones*, mais le ton est davantage celui de l'historien docte qui, prudent, énonce ses informations au conditionnel et propose plusieurs interprétations. La reproduction du style historique par le narrateur produit un effet étrange dans le roman, un effet de décalage qui discrédite non pas le contenu de l'information (tout est sans doute juste du point de vue historique) mais la valeur qui doit être attribuée à ces informations. Finalement cette glose étymologique propose certes une légende des origines définissant l'identité de la ville[5], mais les hypothèses sont trop nombreuses, les noms trop variés pour remplir l'objectif de ce type d'information : fournir une stabilité identitaire à la ville. Et c'est bien à ce paradoxe que nous mène l'auteur en transformant son narrateur en perroquet-historien, victime d'une logorrhée plus déstabilisante que rassurante. La suite de ce long passage étymologique poursuit l'histoire de la ville pour aborder la question de son statut de capitale d'une nation naissante. C'est dans le cadre de ce discours politique qu'il faut comprendre le long passage étymologique, discours politique indépendantiste que l'auteur retourne en créant une sensation de vertige et d'instabilité. Les racines romaines et médiévales de la ville forment partie du discours qui affirme la nature quasi intrinsèque de capitale nationale de Barcelone. Son passé riche et noble, antique et médiéval, atteste de sa dignité comme capitale. Goytisolo reprend ce discours en feignant de l'adopter par la voix de son narrateur pour mieux le pervertir selon les règles du double-langage qui est peut-être le schème le plus remarquable de l'écriture des auteurs étudiés.

Ainsi, l'usage et l'explication des sens des ancêtres étymologiques du nom « *Barcelona* » dans les romans, n'affirment finalement qu'une chose : l'instabilité du savoir et l'illusion d'identité que fournit la reconstruction des origines. Le toponyme de Barcelona fournira-t-il un sens plus stable et proposera-t-il des pistes pour dessiner les premiers traits de l'identité de la ville ?

[5] Le passage est trop long pour être reproduit ici. On peut cependant rappeler les éléments essentiels définissant l'identité historique, mêlée de légende, de la ville antique et médiévale, autrement dit la mythologie fondatrice de la ville que rapporte le narrateur de *Recuento* (p. 223-225). Les premiers habitants seraient des Ibères ayant fondé le village de *Laye* ou *Barkeno*, puis Hercule aurait fondé *Barcanona* ou bien ce serait plutôt Amilcar ou Anibal qui aurait fondé un petit comptoir carthaginois nommé *Barca* ou *Barcino* (qui signifie l'éclair). Une autre hypothèse serait celle d'une origine phénicienne, qui aurait fait dériver de *Barschem* (Saturne) *Barcino*, et une autre encore une origine grecque, le petit noyau étant une extension de la colonie phocéenne *Marsella*. Sont évoquées ensuite les autres noms antiques de la ville qui « abondent » (selon les termes du narrateur) : "*Barcenone, Barcinona, Barcilo, Barcilona, Barcelona la Pía, Paterna o Patricia*", "*Colonia Favencia Julia Augusta Paterna Barcino, Barchinona*", du roi barbare Ataúlf puis Barschaluna au bas Moyen-âge.

L'étude des usages du lexème « *Barcelona* » a été réalisée à partir de relevés dans plusieurs romans des quatre auteurs6 ainsi que dans les entretiens. Nous avons prêté attention aux champs sémantiques auxquels il se rapporte et tenté d'éclairer les points suivants : le mot « *Barcelona* » est-il utilisé pour indiquer un lieu particulier dans un espace plus vaste (fonction première du toponyme) ou se réfère-t-il davantage à la cité en tant qu'entité socio-politique dont le territoire, et donc l'espace, est mouvant dans l'histoire ? Le toponyme « Barcelona » réfère-t-il toujours à la ville entière ? Quelles sont les connotations les plus mobilisées ?

Constatant une importante variabilité des usages du mot, et donc une instabilité du sens, trois catégories d'usages principaux ont été définies. La première catégorie, la plus évidente, est celle où le mot joue son rôle de toponyme : il localise dans l'espace et éventuellement dans le temps et définit un espace dont les limites sont sous-entendues par l'usage administratif ou coutumier. Elles sont donc floues à l'échelle locale mais distinguent le lieu à l'échelle régionale. Il peut s'agir de plusieurs types de localisation :

- une localisation globale ou une annonce de destination lors d'un déplacement (point de vue externe à la ville). Le lieu est distingué à l'échelle régionale et les limites sont imprécises. Dans le texte littéraire, la temporalité est celle du présent diégétique : le toponyme évolue donc surtout dans la sphère du texte, mais réfère à une réalité extra-diégétique. Les occurrences suivantes en sont des exemples: "*nada más entrar con los nacionales en Barcelona*" (MDS, p. 65, point de vue externe de la ville), "*aquí en Barcelona*" et "*nací el 12 de abril 1971 en Barcelona*" (*Rabos*, p. 153 et Anna Ent.1 t.5, point de vue interne à la ville), "*es destinado primero a Bilbao y poco después a Barcelona*" (*Rabos*, p. 213, destination d'un mouvement, point de vue externe) ;

- une localisation référant à un espace inférieur à celui de la ville administrative. Les limites sont imprécises mais parfois suggérées. Par métonymie le toponyme réfère à une partie de la ville et soustrait du signifiant les signifiés externes à l'espace considéré Par exemple : "*los espacios públicos de Barcelona*" (Anna Ent.1 t.47, seuls les espaces aménagés sont concernés), "*los niños magrebíes que vagaban por las calles de Barcelona*" (HMV, p. 126, sous-entendu les quartiers populaires notamment le *Raval*), "*la Barcelona nocturna*" (ELG, p. 176, correspondant aux lieux d'activités nocturnes tels bars, boites de nuit,etc.).

La seconde catégorie concerne les sens connotés qui ne sont pas nécessairement liés à l'espace du lieu et qui n'associent pas nécessairement « *Barcelona* » à la spatialité du lieu. Ces connotations, accessibles à tous ceux qui connaissent un tant soit peu la ville, s'orientent vers quelques sens privilégiés :

- « *Barcelona* » désigne la cité politique et donc la capitale de la Catalogne (les connotations sont celles de pouvoir politique et économique, de grande ville *versus* campagne). Fréquemment « *Barcelona* » sert à caractériser un personnage, un objet grâce à

6 Les romans où le mot « *Barcelona* » a été systématiquement relevé et analysé sont : SM, MDS, ELG, HMV, pour Montalbán ; UTT, *Ronda*, *Rabos*, pour Marsé ; CP, pour Mendoza. Dans *Recuento*, des relevés ont été effectués ponctuellement lorsqu'ils offraient un intérêt. Ce même relevé a été réalisé dans les entretiens des cinq habitants.

l'une de ses connotations comme dans cet extrait "*un notario de Barcelona con residencia andorrana*" (HMV, p. 12) ;

- par métonymie « *Barcelona* » peut ne représenter qu'un groupe social ou un aspect culturel particulier, précisé par un adjectif ou une autre qualification. Le mot « *Barcelona* » ne signifie pas un espace particulier (même s'il peut être précisé) mais une portion de la Cité politique, ainsi "*La Barcelona menestral* [ouvrière] *de Gracia*" (MDS, p. 33) et "*La Barcelona modernista*" (SM, p. 65) ;

- le mot peut aussi référer à tous les sens et dimensions de la ville ; il rassemble le tout, ensemble infini que ramasse le mot en une unité comme dans "*Barcelona no se hizó en ocho años*" (MDS, p. 128), "*en Barcelona, la nueva condición de la muchacha*" (UTT, p. 176), "*permite a Barcelona ponerle la punta del turismo*" (Jaime Ent1. t.473).

La dernière catégorie est celle du lieu vécu, le mot revêtant un sens dont le contenu est connu quasiment exclusivement de celui qui l'énonce, les connotations étant surtout affectives et se rapportant aux relations que le locuteur entretient avec « *Barcelona* » : ce qui est référé est essentiellement les paysages du lieu et les relations sociales (« *Barcelona* » peut revêtir les qualités perçues et symboliques d'un paysage ou d'un moment particulier, par métonymie). Bien souvent un processus de personnification accompagne l'usage du mot et l'espace référé est plus restreint que celui dénoté par le toponyme *Barcelona*, c'est un espace métonymique. Pour illustrations nous proposons "*soy de Barcelona*" (Isabel Ent.1 t.491, où le territoire n'est défini que par le locuteur et non explicité[7]), "*Que abría las carnes de Barcelona*" (ELG, p. 110).

Trois grandes catégories peuvent être définies à partir des ces différents usages : une qui correspond aux usages de localisation : point de vue hors Barcelone et interne, espaces métonymiques ; une seconde qui correspond aux usages connotés, avec ou sans dimension spatio-temporelle dans la connotation, c'est-à-dire les usages métonymiques, les connotations référant à la Cité ou le tout de la ville ; une troisième qui correspond aux usages référant à un lieu vécu personnel, que nous ne commenterons pas davantage que ce qui précède dans la mesure où ces usages sont plutôt peu fréquents. De ces trois catégories d'usage, la plus courante est d'évidence la première : le sens premier de « *Barcelona* » est celui de la localisation, autrement dit la ville est avant tout un repère dans l'espace, un moyen de se situer. Ce sens a sans doute des prolongements existentiels, non pas dans les usages singuliers (un tel va à Barcelone, ou est à Barcelone) mais dans l'usage collectif qui réitère quotidiennement le phénomène de situation en convoquant la ville. Ainsi dans l'imaginaire, *Barcelona* est un repère, un moyen de se situer pour la personne et la collectivité. Évidemment, ce caractère n'est pas spécifique à Barcelone : c'est le cas de toutes les villes, ou peut-être pas de toutes les villes, de toutes les villes-repères (il serait intéressant à ce titre de comprendre ce qui fait qu'une ville est un repère ou non). Des différences sont cependant remarquables d'un roman à l'autre : certains n'usent jamais du toponyme « *Barcelona* » pour

[7] Dans les entretiens, ces connotations de relation sensible à la ville désignée par le toponyme « *Barcelona* » réfèrent souvent à l'origine de la personne : être ou ne pas être de Barcelone.

localiser ou donner une orientation (ELG, sauf en restreignant l'espace à un quartier, HMV), préférant le sens connoté du mot, tandis que d'autres, comme UTT, en font un usage pléthorique : les toponymes référentiels sont dans ce long roman très nombreux et servent l'illusion réaliste en ancrant les actions dans un monde référentiel explicite. Les sens connotés de « *Barcelona* » sont proportionnellement inverses à leur usage strict de localisation : le grand nombre d'occurrences du mot (28) ne fournit donc pas d'information très intéressante sur le lieu, mais bien plutôt sert d'indice d'une certaine obsession d'ancrer la fiction dans le monde réel par souci de réalisme.

La seconde catégorie d'usage du nom *Barcelona*, celle où les connotations autres que la localisation l'emportent, est bien représentée aussi. Il semble inutile de détailler immédiatement les différents champs connotatifs car ils recoupent ce que nous retrouverons d'une part dans l'étude des métaphores de la ville et d'autre part spécifiquement dans le CH. 5. Il est bon de retenir d'un point de vue méthodologique que l'analyse des connotations des noms de la ville met sur la piste de champs imaginaires primordiaux et que cette première approche offre des entrées véritablement intéressantes pour repérer les grands traits imaginaires de la ville. Nous nous contenterons donc de maintenir le suspens, en laissant uniquement quelques menus indices : le mot *Barcelona* est généralement associé à la féminité et entre fréquemment dans des processus de personnification de la ville, et comme nous l'avons évoqué plus haut la connotation du pouvoir économique et politique est fréquemment présente dans l'usage de ce mot. Est-ce à dire que la ville est perçue par ses habitants comme un lieu de pouvoir accompli ? Une Cité certes, au plein sens du terme, distincte des campagnes environnantes, mais une Cité qui n'a en ses mains peut-être pas tout le pouvoir dont elle s'estime digne, une Cité reconnue à l'échelle de la région. Nous verrons par d'autres discours que ce statut ambigu de Cité restreinte pèse lourd dans l'imaginaire de la ville.

Quels enseignements pour la ville peut-on tirer de cette étude lexicographique ? Plus que des symboles précis, le signe *Barcelona* dans les romans comme dans les entretiens possède plusieurs référents utilisés indifféremment par les uns et les autres. Le sens est instable et l'usage qu'en font les auteurs n'installe pas toujours une impression rassurante. Si les auteurs l'utilisent surtout dans son usage banal de localisation pour situer les actions et les personnages et aussi pour assurer l'illusion référentielle par la convocation réitérée d'un toponyme issu du monde réel, ils maintiennent malgré tout un flou quant à la configuration territoriale de ce lieu *Barcelona*. Les limites fluctuent d'un usage à l'autre ce qui signifie que l'acte de nomination est aussi un acte de reconfiguration territoriale constante : en énonçant le nom dans un contexte particulier, la ville est redéfinie constamment. L'emportent les usages connotés classiques des grandes villes (Cité de pouvoir au centre d'un territoire plus vaste, femme aux qualités que nous découvrirons plus tard), mais aussi ceux qui manifestent une relation personnelle à la ville : pour la rejeter, pour l'adopter comme lieu existentiel et territoire personnel. Quant aux ancêtres du nom ils ne sont convoqués dans les romans (ils n'apparaissent pas dans les entretiens) que pour jeter le trouble sur l'identité de la ville : ce

qui habituellement sert à enraciner profondément la ville (le nom ancien fournit à la ville les qualités de la période dans laquelle il s'inscrit et dans tous les cas connote l'ancienneté, et donc de façon sous-entendue la dignité) joue un rôle détourné dans les romans de Mendoza et Goytisolo. La convocation excessive des anciens noms de la ville, et leur usage ironique, installe un certain malaise quant à ces dénominations. Ne seraient-elles pas énoncées uniquement pour être ridiculisées afin de souligner un des traits principaux des Catalans barcelonais : la quête d'une origine noble et digne d'un destin dont ils ne se satisfont jamais tout à fait ? Cela reste pour le moment au stade de l'hypothèse.

## .I.2 *Les noms métaphoriques de la ville*

### .I.2.1 La ville entière dans une métaphore

> "Todas las metáforas de la ciudad se habían hecho inservibles: ya no era la ciudad viuda, viuda de poder, porque lo tenía desde las instituciones autonómicas; tampoco la rosa de fuego de los anarquistas, porque la burguesía había vencido definitivamente por el procedimiento de cambiar de nombre; ahora se llamaba « sector emergente » y ¿cómo se puede poner una bomba o montar una barricada al « sector emergente »?" (HMV, p. 19).

Le procédé métaphorique pour caractériser la ville est très courant; soit le sens de ces métaphores a pour horizon le texte immédiat, soit il relève d'images consacrées. Dans ce paragraphe nous développerons les métaphores consacrées, les stéréotypes, devenues des *topoi* des romans de tel ou tel auteur et celles originales aux auteurs. L'itération de métaphores telles la "*ciudad libre*" ou la "*ciudad ocupada*", indique un sens stable de l'image, qui renvoie à une réalité que l'on peut définir de façon générale. Afin de ne pas dévier le propos de cette partie sur les modes de dénomination de la ville, nous n'étudierons que les locutions qui se substituent effectivement au nom de la ville dans les énoncés et pas à l'ensemble des champs métaphoriques qui définissent l'imaginaire de la ville (ce sera l'objet du cinquième chapitre).

Les métaphores relatives à l'entité *Barcelona* l'inscrivent généralement dans des périodes de son histoire. La ville n'est pas considérée dans son ensemble spatio-temporel mais connaît un arrêt sur image d'un moment clé de son histoire. Elles désignent de même des groupes sociaux particuliers ou des lieux particuliers. Ce procédé est une déclinaison du procédé synecdotique déjà rencontré dans l'étude des usages du nom « *Barcelona* ».

La ville de la guerre civile puis de la *posguerra* est celle qui suscite les plus nombreuses métaphores : c'est d'une part la "*ciudad vencida*" (la cité vaincue), par exemple dans *La soledad del Manager*[8], qui réfère aux perdants de la guerre, c'est-à-dire non seulement les Républicains barcelonais mais aussi tous les gens modestes de la ville dont les

[8] Cf. *La solitude du manager* (1988) p. 65 : « Il [Carvalho] ne les échangerait pas en tant que paysage nécessaire pour se sentir vivant, même si le soir il préfère fuir la cité vaincue […] » et p. 155 : « Près des survivants de l'après-guerre, les gens d'âge mûr atteints du complexe d'échec parce qu'ils n'ont pas su quitter à temps le tissu étriqué et diabolique de la cité vaincue ».

conditions de vie et les caractéristiques sont typifiées par les habitants du *Barrio chino*, qui par métonymie est à lui seul la *ciudad vencida*. C'est dans le contexte d'une description socio-anthropologique du quartier, centrée tout d'abord sur une prostituée puis s'élargissant aux autres habitants et au paysage d'une rue, qu'apparaît l'adjectif *vaincu*. Les vaincus, dont il se sent familier, sont tous ceux que le régime franquiste a plongés dans la misère économique ou morale, dans la douleur. C'est finalement la ville entière qui est marquée du sceau de la défaite, et cela malgré les Barcelonais franquistes et la présence étouffante des vainqueurs : d'une part parce que Barcelone est considérée comme l'emblème de la résistance franquiste et donc a particulièrement subi la répression et les restrictions pendant la période de *posguerra* ; d'autre part parce que l'importance numérique des antifranquistes, et donc des vaincus, couvre la ville entière du voile de souffrance et de restriction qui semble caractériser les années 1940 et 1950 ; et enfin (et peut-être surtout) parce que ce sont ces gens dont Montalbán se sent proche et qui, pour lui, constituent la chair essentielle de la ville. Ainsi, lorsque Carvalho fuit la « cité vaincue » pour se réfugier dans son terrier de *Vallvidrera*, c'est bien Barcelone qu'il fuit, puisque Barcelone est pour lui avant tout son quartier d'enfance, celui des petites gens du *Barrio chino*, et par extension tous ceux qui s'apparentent à ces habitants. Cette « cité vaincue » ne pourrait être qu'un moment passé de la ville et n'être plus une caractéristique essentielle permanente. Pourtant cette présence de la défaite, du fait que la guerre a fait perdre quelque chose de plus profond à la ville et cela pour longtemps, se retrouve dans la seconde occurrence de la métaphore de la p. 155 du même roman. La défaite des générations de la guerre est perpétuée par les générations suivantes qui n'ont pas quitté le quartier dans les années 1960 ou 1970, ce quartier dévasté car abandonné par les pouvoirs publics, envahi par les populations fragilisées, toujours esclave de ses activités déviantes. La défaite passée est aussi défaite présente du fait de l'oubli dans lequel sont plongés ces gens qui ont souffert, ces sans parole exclus de la mémoire officielle, les humbles vaincus de la guerre. Ce quartier reste l'emblème de la « cité vaincue », la défaite étant ici à la fois celle obsédante des républicains des années 1930 et celle économique et morale des habitants de la fin du régime : comme souvent pour Manuel Vázquez Montalbán, misère politique, morale et économique rassemble en un même groupe social des gens qui par ailleurs ne se ressemblent guère (vieux républicains et immigrés marocains par exemple), le *Barrio chino* représentant le territoire typique de ce « collage » ou « métissage » humain chers à Montalbán, dont le produit est un groupe à l'identité et au territoire commun.

La "*ciudad vencida*" est relayée par la "*ciudad ocupada*" (la ville occupée) chez Manuel Vázquez Montalbán, déclinaison de la première métaphore qui insiste davantage sur l'état de siège que connaît la ville de 1939 à 19779. La "*ciudad ocupada*" correspond à un chronotope précis, bien que l'espace en soit extensible, la métaphore pouvant s'étendre en fait à la nation espagnole. Ses caractères principaux sont développés dans le chapitre 5 éponyme de *Barcelonas* (1990) et reviennent comme des leitmotivs dans toute l'œuvre fictionnelle : la

[9] Les bornes chronologiques de la *ciudad ocupada* sont explicitées dans *Barcelonas* (p. 198 de l'édition française) : ce sont celles de la conquête de la ville le 26 janvier 1939 et celles des premières élections démocratiques du 16 juin 1977.

répression, symbolisée par exemple par la prison *Modelo*, l'activité de l'*estraperlo*10 liée au rationnement dans les années 1940, l'effacement des marques de républicanisme tels les changements de plaque des rues, l'interdiction de la langue catalane, l'urbanisme de l'ère porcioliste[G] mais aussi une certaine gaieté populaire que l'on retrouvait notamment dans les cinémas de quartier, la résistance étouffée des mouvements de gauche.

Ce monde est celui que l'on retrouve dans les romans de Marsé, avec des métaphores un peu décalées cependant et qui donnent un ton un peu différent à cette période : Barcelone est substituée par la "*ciudad cautiva*" (la ville captive) et la "*ciudad podrida*" (la ville pourrie). La métaphore de la "*ciudad cautiva*" est énoncée dans *Rabos de Lagartija* (2000, p. 148), roman qui se déroule en 1944 alors que la ville est aux mains des nationaux depuis cinq ans. La ville est captive, certes, mais revêche à ce pouvoir non accepté, insoumise. Le regard du pilote américain, qui continue clandestinement le combat aux côtés des Républicains, jette comme un pouvoir sur la colline du *Guinardó : "Su mirada insumisa sobre el extenso Valle de la Muerte alcanza hasta nuestra remota colina en la ciudad cautiva*"11. Cette qualité de ville captive / ville insoumise, est ranimée par « l'occupation » franquiste ; Barcelone semble fonctionner selon cette dialectique depuis des siècles, au moins depuis la perte de son statut de capitale et surtout depuis le siège du 11 septembre 1714 par les troupes franco-castillanes, dont la mémoire est assurée par sa commémoration chaque année comme fête nationale de Catalogne (*la Diada*). Ainsi la métaphore explicite dans *Rabos*, qui n'apparaît qu'au détour d'une phrase, cristallise en fait un trait fondamental de l'imaginaire de la ville, que nous retrouverons par conséquent dans le paragraphe I.4., et que nous explorerons plus avant dans les analyses paysagères, notamment à travers la récurrence de la composante paysagère des murailles, disparues ou présentes.

La "*ciudad podrida*"12, la ville pourrie connote un milieu urbain en cours de décomposition, ou qui a achevé sa décomposition. Ce processus est celui que connaît le monde espagnol de la *posguerra* contaminé par l'action destructive du régime franquiste : ce n'est pas donc pas seulement la ville qui est pourrie mais l'ensemble de la société espagnole qui s'auto-détruit selon des processus organiques primaires. Ce champ de la pourriture, de la décomposition est l'un des champs fondamentaux de la compréhension de la ville selon au moins trois de nos auteurs : Luis Goytisolo (même si la locution "*ciudad podrida*" n'a pas été repérée), Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé. Ce processus qui apparaît sous forme de métaphore dans la dénomination et qui semble ne s'adresser qu'à la ville en tant que Cité, à la ville sociale, est en fait un processus moteur du milieu barcelonais tout entier au sens défini par Augustin Berque : les processus de décomposition des lieux de la ville accompagnent la décomposition sociale et morale des Barcelonais. L'étude des paysages de la ville permettra

[10] L' "*estraperlo*" est l'activité de marché noir.
[11] *Rabos* (2000, p. 148), traduit dans l'édition française (2001, p. 173) « Son regard insoumis sur la vaste Vallée de la Mort porte même jusqu'à notre lointaine colline dans la ville captive ».
[12] Chez Manuel Vázquez Montalbán la métaphore désigne le lieu particulier du *Barrio chino* dans ELG (p. 75, E5), selon le procédé métonymique que nous aborderons dans le paragraphe analysant le lexique urbain.

d'approfondir ce champ essentiel de compréhension de la ville et de rendre compte de la richesse de représentation de cette métaphore (cf. CH.5)

Les métaphores se rapportant à la période franquiste sont très présentes dans les romans actuels du fait du traumatisme qui perdure chez les auteurs barcelonais de cette génération, mais aussi parce qu'elles relaient des métaphores plus anciennes, ravivées par la période franquiste (comme nous l'avons déjà remarqué avec *la ciudad cautiva*). Ainsi en est-il de la "*ciudad viuda*" (la cité veuve), réactualisée par Montalbán pour signifier la privation de pouvoir qui est infligée à Barcelone. Dans *Barcelones* (éd. française, p. 85), il précise l'hypotexte de sa métaphore : elle est extraite d'un poème écrit au milieu du 19ème siècle par Rubió i Ors (*Oda a Barcelona*) qui exprime la vanité de la beauté de la ville alors qu'elle est privée de sa souveraineté, qu'elle n'exerce plus sa charge de capitale d'État. La frustration de pouvoir est inscrite dans l'histoire de la ville et ne serait finalement que rappelée lors de l'« occupation franquiste ».

Le doublet sémantique du faisceau métaphorique précédent est celui de la liberté et de la révolte : la "*ciudad roja*", la "*ciudad libre*", la "*rosa de fuego*". La première, la "*ciudad roja*", renvoie aux agitations révolutionnaires et ouvrières réelles (semaine tragique de 1909, grève des tramways de 1951, les organisations anarchistes puissantes comme la C.N.T., etc.) ou rêvées telle la grève générale souhaitée par les jeunes étudiants marxistes de *Recuento* (p. 600), lorsque le narrateur imagine les encadrés dans *Le Monde* d'une grève générale organisée dans la "*ciudad roja*". La métaphore de la "*ciudad libre*" est chère à Manuel Vázquez Montalbán puisqu'elle constitue le titre d'un chapitre de *Barcelones*. On y retrouve plusieurs dimensions : d'une part la ville du début de siècle révoltée ; d'autre part et auparavant, la ville qui se défait de ses murailles au moment même où les mouvements artistiques du modernisme et littéraires et de la *Renaixença*[G] se développent. Ces mouvements se caractérisent par leur émancipation vis-à-vis du classicisme (cf. (M. V. MONTALBÁN, 1987) p. 118. A une autre époque, la ville des années 60-70 est également nommée ainsi dans ELG lors d'une fête aux tonalités décadentes telles qu'il pouvait y en avoir dans cette période (cf. Juliá Guillamon (J. GUILLAMON, 2001) ou le roman de Francisco Casavella, *El día del Watusi*) :

> *"Está es la patria de la ciudad libre. Y lo era mucho más hace quince años, cuando todos éramos ingenuos y creíamos en la resurrección de los justos. En esta ciudad quedan ya pocas islas. Ésta es la isla de Dotras en la que todos pueden perderse, pero también en la que todo puede encontrarse."* (ELG, p. 51)

On pourrait penser qu'avec la "*ciudad de los prodigios*" (la ville des prodiges), c'est une autre facette de la ville que nous abordons, non plus celle de la ville façonnée par ses traumatismes et ses combats pour la liberté, mais celle de ses réalisations modernes, fruit de l'industrialisation précoce pour l'Espagne et d'événements tels que l'Exposition de 1888 puis celle de 1929. Pourtant Eduardo Mendoza en dénommant la ville ainsi dans le roman qui lui est consacré, n'a pas pour objectif premier de dresser son hagiographie, mais bien de rendre

compte de deux visions de la ville : celle des prodiges valorisés positivement et celle des prodiges pris dans un sens ironique, autrement dit des calamités ; la "*ciudad de los prodigios*" est celle de la période historique charnière entre 19ème et 20ème siècles, mais aussi plus largement celle de tout le 20ème siècle, période historique contradictoire s'il en est, entre malheurs et bonheurs, entre progrès et régression. Il faut rappeler, pour éviter tout contresens ou toute perte de sens, son propos général et l'axiologie dans laquelle cet auteur s'inscrit. Les romans d'Eduardo Mendoza sont toujours marqués par la parodie, c'est-à-dire l'imitation détournée de la réalité, de formes discursives, de personnages, etc., habilement équilibrée avec des passages réalistes apparentés aux romans du 19ème siècle, naturalistes ou romantiques. Dès la première page du roman (cf. Extrait 1), l'ironie mordante et le burlesque servent de pacte de lecture : tout ce qui va suivre, toutes les réalisations et merveilles qui apparaîtront dans le roman sont à prendre comme telles mais aussi avec distance, en adoptant le mouvement intellectuel binaire qui consiste à mettre systématiquement en perspective ce qui est dit avec ce qui est dit ailleurs. Le roman décrit à l'envie le gigantisme et la beauté des réalisations de l'Exposition Universelle de 1888 (cf. Extraits 7 et 8) mais aussi le traitement des ouvriers et de leurs familles, transmués en animaux, le fabuleux apport de l'électricité urbaine mais aussi l'archaïsme des réseaux urbains ou la sauvagerie des relations humaines. Dans la CP, deux visions différentes de la ville nous sont montrées : celle de la première exposition marquée par le progrès qui a changé les modes de vie et les perceptions de la ville, vision qui est proche de celle décrite par Walter Benjamin pour Paris ; celle de l'Exposition de 1929, où la ville apparaît avant tout comme une capitale construite par les pouvoirs publics dans le but de consolider l'image d'État national moderne13. Bien évidemment la ville des Jeux Olympiques de 1992 apparaît par transparence dans ces représentations, de même que d'autres périodes d'activités urbanistiques plus ou moins contestables ou critiquées comme les années 1970 ou 198014. La métaphore de la "*ciudad de los prodigios*" endosse ainsi un sens atemporel pour devenir une marque essentielle, inscrite dans la mythologie atemporelle de la ville. Les origines de l'image sont oubliées et elle devient une vérité de tout temps : Barcelone est productrice de prodiges, mythèmes qui alimentent une noria mythique que nous développerons dans le Ch. 5. La ville née de l'art est mère des arts, mais aussi la ville qui a à voir avec la création divine).

La « ville des prodiges », merveilleuse trouvaille onomastique de Mendoza, est désormais une appellation commune puisque elle est reprise par les *media*, les institutions, la littérature touristique etc. Elle a pourtant perdu en route une grande partie de sa signification puisque la métaphore n'est jamais utilisée dans son sens ironique, elle sert toujours à valoriser positivement les réalisations de la ville. Nous avons donc ici un exemple d'une création

[13] (J. GUILLAMON, 2001) p. 117 distingue ces deux villes dans la CP.

[14] Cf. (J. GUILLAMON, 2001) p. 120-121 faisant le rapprochement entre des analyses énoncées dans la CP, appuyées sur les réalisations des Expositions, et la double lecture qui peut en être faite pour des périodes postérieures. Mendoza montrerait ainsi les effets du développement, l'apparition des banlieues industrielles, les *barracas* et les villes satellites, la spéculation immobilière, le rôle des moyens de communication dans le contrôle social, etc., toutes choses qui s'appliquent autant à la période historique de la diégèse qu'à celle de la *Transición* ou immédiatement contemporaine de l'écriture.

littéraire détournée par la reprise partielle de son sens originel. Ce qui a été perdu en route est pourtant probablement le cœur du sens de la métaphore : la réalité a toujours plusieurs facettes et toute réalité doit être appréhendée à l'aune de la pensée critique, ce dont rend compte l'ironie.

Le succès de l'appellation de la "*ciudad de los prodigios*" n'est pas dû qu'au seul talent poétique de Mendoza, mais aussi parce qu'elle fait écho à une croyance répandue chez les Barcelonais : elle est la représentation de la cité divine, elle a été façonnée par les mains de Dieu ce qui lui confère cette qualité de prodigieuse. Toujours sur le mode parodique cette dimension de la cité céleste ou divine est rendue dans la description du projet d'*Ensanche* proposée par le maire de Barcelone, suivant les plans d'un mystérieux personnage, Abraham Schlagober, qui les lui révèle. La composition de cette ville nouvelle repose sur une volonté de reproduire une cosmologie céleste et répond à la symbolique judéo-chrétienne (p. 198-201). Ainsi Barcelone est-elle explicitement comparée à la cité céleste de Jérusalem, ce qui lui donne une importance supérieure, au-delà de la médiocrité terrestre et la rend donc incomparable avec les autres villes de cette terre (et donc avec Madrid !) :

> *"Ésta será, le dijo Abraham Schlagober, la Ciudad de Dios de que nos habla San Juan, la nueva Jerusalén. Ya que Jerusalén había sido derruida y nunca podría levantarse de nuevo, porque el Señor había dicho que no quedaría de ella piedra sobre piedra, otra ciudad estaba llamada a sustituirla como centro de la cristiandad. Barcelona tenía la misma latitud que Jerusalén, era una ciudad mediterranéa, todo concurría a hacer de ella la ciudad elegida."* (CP, p. 199).

Le ton évidemment ironique du narrateur nous signale à nouveau qu'il n'est pas dupe de la vanité de cette ville, vanité qui est l'un des traits essentiels relevés par d'autres auteurs[15] et dont les symboles et origines seront développés dans le Ch. 5.

Barcelone "*Ciudad de Dios*" est une métaphore que Mendoza n'inaugure pas puisqu'elle est déjà présente dans *Recuento* sous la forme de *ciudad de dios* (cf. E31) ou de Jérusalem ("*ciudad transfigurada tal Jerusalén celeste qua resurget ex favilla, ave fénix reencarnada en sí misma*", E18). L'inscription de la ville dans le champ imaginaire judéo-chrétien est d'ailleurs une constante dans le roman de Luis Goytisolo, la métaphore divine n'en étant que l'une des manifestations.

Trois remarques conclusives sur les métaphores urbaines nous semblent intéressantes après ce rapide tour d'horizon. Tout d'abord nous pouvons retenir que les métaphores de la ville fournissent des indices précieux pour cerner les premiers niveaux de compréhension de son identité et les champs imaginaires dans lesquels elles s'inscrivent. La vision du monde issue de la guerre civile et de la période franquiste est dominante dans la littérature de la mémoire des auteurs étudiés : "*vencida*", "*cautiva*", "*ocupada*", "*podrida*", la ville est caractérisée par une période de son histoire du point de vue d'un certain camp, et les

[15] Voir par exemple l'article de Javier Marías (J. MARÍAS, 1990) qui distingue les villes *"presumidas"* (prétentieuses) et les villes *"jactanciosas"* (vantardes), Barcelone étant *"la ciudad más presumida que yo conozco"* (p. 9).

caractéristiques qui se sont inscrites en elle pendant ces années sont désormais celles qui marquent profondément la ville, et cela d'autant plus qu'elles relayent des traits mythiques fondateurs : le siège et l'enfermement, la position de victime voire de martyre. Le second champ imaginaire de la ville, doublet inverse du précédent, est celui de la liberté et de la révolte : ville captive mais insoumise, Cité vaincue mais dont la population revendique la liberté, tels sont les deux pôles entre lesquels Barcelone oscille. Ce mouvement à valeur de schème pris au sens durandien, est la clé de la compréhension de la ville, nous le retrouverons bien évidemment dans les analyses qui suivent. L'étude des noms métaphoriques a ouvert un autre champ imaginaire qui devra être approfondi : la vanité de la ville et l'assurance qu'elle est de nature divine : ville élue, ville prodigieuse, elle ne peut qu'être extraite du lot des autres grandes villes ordinaires. Extra-ordinaire, autrement dit toujours surprenante et sortie du lot, la ville est marquée du syndrome de l'originalité, même si nombre de ses personnalisations tentent de l'apparenter à un personnage commun, tout droit sorti de la bourgeoisie du 19ème siècle, telle la "*Ben plantada*".

La seconde remarque concerne la modalité de dénomination métaphorique dominante, à savoir la restriction du champ spatial, temporel, social, etc. de la ville dans la métaphore (la "*ciudad ocupada*" ne réfère qu'à 40 ans de l'histoire de la ville, la "*ciudad vencida*" à un groupe social ou à un quartier, "*la ciudad de los prodigios*" à une autre période clé de la ville, etc). Un procédé métonymique semble toujours accompagner la dénomination métaphorique : la métaphore met le doigt sur un sens de la ville, et ce faisant elle réduit généralement le sens dénoté de *Barcelona*, mais par un procédé rétroactif, la ville entière se voit attribuer les connotations de telle ou telle métaphore qui, de caractère partiel, devient caractère du tout (la *Rosa de fuego* comme la "*ciudad vencida*" est Barcelone entière dans le champ symbolique bien qu'elle ne caractérise qu'une partie de son histoire ou de sa société). Ce procédé métonymique est une clé essentielle de construction de l'imaginaire urbain, nous le retrouverons à bien des occasions, et notamment dans la partie suivante (I.2.2.) qui développera quelques exemples de métaphores localisées dans la ville.

La troisième remarque se rapporte au procédé de relais métaphorique chez un même auteur qui élabore un réseau de métaphores dont les sens se chevauchent et se complètent pour tisser le sens de la ville dans un champ donné. Ainsi Manuel Vázquez Montalbán tresse le réseau sémantique de la ville, produit de la guerre civile et du franquisme, grâce à plusieurs métaphores qui s'enrichissent les unes les autres, soit par doublet contraire ("*la ciudad ocupada*" et la "*ciudad libre*"), soit par prolongement d'un aspect (de la "*ciudad ocupada*" à la "*ciudad viuda*"). C'est l'itération des métaphores (toutes n'étant pas ranimées au cours du temps), mais aussi leur transformation dans l'œuvre, et leurs intersections sémantiques qui font sens pour la ville.

### .I.2.2 La partie pour le tout

Les romans reprennent à leur compte des métaphores usuelles qui s'appliquent à des parties de la ville mais qui, par extension, sont devenues des métaphores de la ville entière. Nous proposerons pour exemple de commenter les métaphores utilisées communément pour

désigner le quartier du *Poble Nou*, celles anciennes que l'on rencontre dans les romans de plusieurs des auteurs, et celles plus récentes auxquelles fait allusion Montalbán dans ses romans. Les métaphores consacrées du *Poble Nou* réfèrent à une même réalité socio-historique mais diffèrent dans leur contenu référentiel : il s'agit de la *Manchester catalana* et d'*Icaria*. Montalbán use de ces métaphores, surtout dans ELG et HMV, mais aussi de façon allusive dans *El delantero centro, Quinteto de Buenos Aires*, et *El pianista*, c'est-à-dire dans les romans de la fin des années 1980 et des années 1990, lorsque le *Poble Nou* intègre la géographie familière des histoires des romans carvalhesques ou non. Il faut sans doute revenir sur les significations de ces deux métaphores pour leur affecter le champ imaginaire de la ville qu'elles nourrissent.

Dans ELG, Carvalho explique au Français Lebrun, lors d'une visite nocturne dans le quartier, ce qu'est la *Manchester catalana* :

> *"A esta parte más industrial del Pueblo Nuevo, Poble Nou en catalán, también se la llamó la Manchester Catalana. Los industriales barceloneses del siglo XIX idolatraban el modelo inglés."* (E5).

La « *Manchester catalana* » se développa en effet dans la seconde moitié du 19ème siècle sur le territoire communal de *Sant Marti de Provençals*, les industriels profitant de prix fonciers avantageux, de la récente construction de la ligne de chemin de fer Barcelone-Mataró et de la suture entre ces espaces et Barcelone après la destruction de la *Citadella*. L'urbanisation s'étendit de manière incontrôlée, et sans aucune articulation avec Barcelone : le plan Cerdà ne fut adopté que très tardivement et de manière partielle. C'est pourtant à cette période que s'édifièrent des bâtiments industriels et commerciaux de grande valeur architecturale, utilisant les nouvelles technologies et les nouveaux matériaux tels l'acier et le verre (par exemple le *Mercat de la Unió* ou l'entrepôt *Credito i Docks* dessiné par Elias Rogent), bâtiments qui contrastaient avec la pauvreté architecturale des maisons ouvrières. Durant cette période, les grandes familles bourgeoises catalanes ont édifié la « Manchester catalane » en prenant modèle effectivement sur les Anglais du point de vue architectural et dans l'organisation du travail avec le taylorisme. Ceux-ci fondèrent d'ailleurs des fabriques comme la *Ca l'Aranyo* en 1878 que la firme *Prince Smith and Son* édifia dans un style typiquement britannique avec des éléments symétriques répétés couverts de toits à chevrons, la brique, les structures en acier, etc. Ces usines sont accompagnées de logements de trois ou quatre étages pour les ouvriers, bien souvent en ruines aussi aujourd'hui, et toujours habités cependant par des familles démunies (cf. photo n°103 de la Planche XV, CH. 7). Ces lieux sont destinés à disparaître selon Carvalho, qui nous fournit un indice supplémentaire pour construire l'un des schèmes prégnants de l'imaginaire barcelonais, le cycle destruction / construction continuel :

> *"Y de la Manchester Catalana, de Icaria, poco va a quedar. Es curioso que los patrones soñaran con Manchester y sus obreros con Icaria."* (ELG, E5).

Cette citation le suggère, la *Manchester catalana* est aussi une Icaria. Cette dénomination n'est pas une invention de Montalbán, mais bien une métaphore consacrée.

C’est surtout dans ELG qu’elle est mobilisée du fait de l'isotopie grecque, et en particulier l’importance de la référence mythologique au labyrinthe, qui sert autant à élucider l’enquête de l’intrigue que l’enquête menée sur la ville. A quoi réfère exactement Icaria dans l’extrait cité ? Icaria entretient un double lien avec l’isotopie des ruines. D’une part l’île de Nikaria, au sud-ouest de Samos en Grèce, anciennement nommée Icarie, connote le creuset de civilisation qu’est la Grèce (fil directeur de tout le roman) et donc les motifs qui témoignent de cette civilisation antique, les ruines ; d’autre part le quartier qu’ils traversent dans cette séquence, entre le cimetière de l’Est et le premier noyau du *Pueblo Nuevo*, est complètement en ruines et à l’abandon avant les travaux pour le village olympique en 1989. C’est ce lieu, qui a pour nom *Icaria*, comme en témoigne l’*avinguda Icária* et le nom dont on a affublé sans autre forme d’ironie le village olympique, *Nueva . Icária* Cette référence à l’Icarie fut énoncée pour la première fois par l’architecte le plus utopiste et égalitaire de Barcelone, Cerdà, dont le plan s’étendait jusqu'à la *Rambla del Poblenou* et au sud jusqu’au *Carrer de Llull*. C’est le premier noyau, le « vieux *Pueblo Nuevo* », qu’il appela *barri d’Icária*, parce qu’il pensait que des adeptes des idées égalitaires et communistes de Cabet[16] s’étaient installés là, et, en effet, l’historien Jordi Ventura rapporte qu’entre 1846 et 1847, des Icariens auraient établi une communauté à cet endroit. La référence icarienne est donc pour Carvalho lourde de sens car elle porte en elle toutes les connotations grecques et l’évocation des ruines, mais aussi l’histoire sociale de ce coin de Barcelone. Dans l’extrait E6 le lien avec le rêve révolutionnaire communiste est explicite (« la longue marche ») dans un discours au ton messianique :

> *“[...] de aquel Pueblo que había sido Nuevo cuando la burguesía de la ciudad plantó junto al mar sus fábricas y quiso tener la mano de obra cerca, aun a riesgo de que la relacíon de vecindario les encimara hacia la larga marcha, desde Pueblo Nuevo a Icaria, toda Barcelona sería Icaria, toda la Tierra sería Icaria”*.

Mais les deux vieilles métaphores disparaissent car la réalité du quartier change, elles ne sont plus guère utilisées que pour rappeler le passé. Ces marques linguistiques du passé, Montalbán les réactive fréquemment dans ses romans, précisément pour que les métaphores elles-mêmes deviennent monuments, tout comme ceux que les paysagistes et architectes disposent dans les espaces publics. Dans HMV la transformation de la ville s'opère par le glissement d'un champ métaphorique à un autre, par le passage de la *Manchester catalana* et *Icaria* à *Copacabana* (E1, E2) et *Malibú* :

[16] Nous pouvons rappeler rapidement ce que sont ces communautés icariennes imaginées par Etienne Cabet. Député français entre 1831 et 1834 proche des idées socialistes, condamné pour offense au roi, Cabet se réfugie en Angleterre où il lit l’*Utopia* de Thomas More et les écrits du socialiste britannique Owen. Il s’en inspire pour écrire un roman, *Voyage en Icarie* dans lequel il élabore un pays imaginaire régi par une doctrine où la propriété n’existe pas, où chacun produit selon ses facultés et consomme selon ses besoins. Elle repose sur une utilisation de la machine et une organisation du travail de type industriel. L’Etat est propriétaire des moyens de production, distribue les moyens de consommation, assure l’éducation de tous. La législation régule tout, y compris le quotidien. Ce système doit s’imposer sans violence et sans révolution, dans le cadre d’un Etat démocratique issu du suffrage universel. Cette doctrine fut mise en pratique dans une communauté au Texas en février 1848 mais elle se divisa dès 1849. Une autre est formée dans l’Illinois, à Nauvoo, par Cabet, mais elle ne dura guère.

> *"pero lo que le interesaba era comprender la nueva ciudad, el sentido de aquel añadido urbano junto a la voluntad de supervivencia del cementerio cerrado y romántico del Poblenou, los caserones cúbicos reciclados por la cirugía estética de la cultura del simulacro, las chimeneas desesperadas, acorraladas en su condición de obsoletos testimonios de lo que había sido a la vez Manchester e Icaria, tan acorraladas como las viviendas en otro tiempo baratas, protegidas, mal construidas que de pronto se convertían en un lacerante Harlem alzado junto a Malibú, en viviendas para pobres milagrosamente erguidas sobre el suelo más encarecido de la ciudad"*. (HMV, E2).

Cette transformation identitaire de la ville avait déjà été évoqué dans ELG, lorsque Carvalho joue le guide auprès du français Lebrun :

> *"Una parte de Barcelona, hoy a punto de desaparecer bajo la piqueta olímpica, se construyó en homenaje a Icaria. Era un barrio industrial y obrero, naturalmente, y los obreros catalanes del siglo XIX tambíen soñaron en llegar algún día a Icaria. Incluso la Ciudad Olímpica se llamará Nueva Icaria.*
>
> *- Olimpia en Icaria. Un clavo saca a otro clavo. Un mito saca a otro mito."* (ELG, E5)

Puis un peu plus loin Lebrun renchérit :

> *"Icaria construida por sociedades anónimas, con aportaciones especiales de la CE, tal vez incluso del Fondo Monetario Internacional. Ahora que el comunismo se ha hundido ¿ por qué no convertir su sueño en material de Disneylandia para la nueva burguesía ? ¿ Que me diría usted Carvalho de una Disneylandia que fuera una perfecta ciudad comunista, sin los fracasos de la ciudad comunista que se acaba de hundir ?"* (ELG, E6)

Émerge de ce discours une ville des simulacres, celle des hommes de pouvoir qui mènent une politique d'image et comme on le dit souvent à Barcelone, *toda de fachada* (de façade). Le quartier est transformé peu à peu en quartier balnéaire et la ville elle-même adopte ainsi une image de ville balnéaire américanisée avec son *paseo marítimo*, des *joggers*, la Vila Olímpica à l'architecture postmoderne. Cette Barcelone est finalement aussi la réalisation d'un rêve ancien, d'un plan déjà inscrit dans le *Plan de la Ribera* de 1967[17].

D'autres métaphores à valeur métonymique auraient pu être commentées telle le *Manhattan barcelonés,* désignant l'axe économico-financier de la *Via Layetana* dans le cœur de la ville (Montalbán commente la métaphore dans MDS, p.33), ou même la plus fameuse du *Barrio chino* désignant le sud du *Raval*. Nous pourrons, à d'autres occasions, évoquer ces métaphores pour souligner telle ou telle caractéristique de certains lieux de la ville. Le quartier que nous avons privilégié dans ce développement suffisait à montrer plusieurs éléments essentiels. D'une part il concentre les formes d'évolution de la ville de la modernité

[17] Le Plan de la *Ribera* de 1967, promu en particulier par des entrepreneurs du quartier (par exemple Pere Duran Farrel, propriétaire des deux plus grandes entreprises du secteur, la *Catalana de gaz* et la *Maquinista Terrestre i Maritima*), envisageait la construction d'une *Copacabana* de luxe le long de 6 kms de plage, sur une bande de 500 m de large. Une autoroute séparerait le ghetto de luxe et les quartiers ouvriers pour bien marquer la frontière. Ce projet suscita une forte mobilisation de la population, qui ne se contenta pas de s'opposer au projet, mais fit pression pour qu'un concours soit organisé : le célèbre architecte Sola Morales l'emporta avec son *Contraplan de la Ribera*. Le projet ne vit cependant pas plus le jour ; c'est véritablement avec l'acception de la candidature de Barcelone pour les Jeux Olympiques de 1992, en 1986, que la récupération du front de mer s'enclencha.

à la postmodernité : de la *Manchester catalana* à la *Copacabana*. Peut-être est-ce même par lui que l'image de la ville est en train de changer. Le glissement d'une métaphore à l'autre pour désigner le *Poble Nou* préfigure, ou plutôt configure, des éléments nouveaux dans l'imaginaire de Barcelone. Est-ce véritablement nouveau ? N'est-ce pas une manifestation d'un schème principal de la ville, le balancement continuel entre destruction et construction. Il faudra pour l'affirmer compléter ces indices par d'autres.

Peut-être en trouverons-nous dans cette troisième enquête menée sur les noms de la ville, celle qui s'intéresse au nom commun qui se substitue fréquemment à celui de Barcelona : le mot *ciudad*.

### .I.3 L'usage du mot *ciudad* pour désigner *Barcelona*

Dans les textes littéraires, comme dans les discours oraux, l'entité « *Barcelona* » est bien souvent remplacée par un nom commun, soit pour éviter une répétition malheureuse, soit parce que le mode de désignation général correspond mieux dans le contexte de la phrase. Les mots qui sont substitués au lieu géographique ou politique *Barcelona* ne sont pas innocents et interchangeables : leur choix diffère en fonction de la qualité sur laquelle le locuteur veut insister, et l'on peut postuler que ces choix nous informent sur la façon dont les habitants perçoivent la ville et en rendent compte. Nous nous appuierons sur une étude lexicographique du sème « ville » réalisée par Jérôme Monnet en 1996 qui partait d'une hypothèse similaire[18] et dont les catégories peuvent servir de base à notre propre étude lexicographique en castillan. Outre le relevé des différents termes utilisés et des contextes les plus fréquents, il aurait été intéressant de pratiquer une étude systématique de fréquence et d'usage des différents sèmes : nous n'avons pas pu, dans le cadre de ce travail, entreprendre cet inventaire, même si cela présentait un intérêt certain. Nous proposerons donc uniquement quelques remarques générales qui pourront ouvrir des pistes de recherche plus approfondies.

Jérôme Monnet distinguait quatre matrices étymologiques pour notre vocabulaire urbain français : trois latines (*civis*, *urbs*, *villa*) et une grecque (*polis*) et constatait que dans le langage courant les équivalents anglais et espagnols au mot ville ne découlent pas des mêmes racines : *ciudad* ou *urbe* (éventuellement *villa*) en espagnol et *town* ou *city* en anglais. Les trois champs conceptuels correspondant à ces matrices étymologiques sont la vie en société, les bonnes manières (civil, civilisé, politesse, policé, politique, urbanité, urbain, vilain, vil) ; le cosmos, l'ordre, l'organisation, l'autorité, le pouvoir (cité, citoyen, civisme, civilisation, politique, police, urbanisme) ; le lieu, l'espace, le territoire (cité, citadelle, citadin, métropole et toute expression avec le suffixe pole, pôle par contamination étymologique[19],

[18] (J. MONNET, 1996) dans un article intitulé « Urbain, civil et poli. La matrice terminologique de nos réflexions sur la ville » postule que l'étude lexicale des textes scientifiques informe sur les idéologies sous-jacentes au choix des mots et sur la façon dont ce choix influe sur la connaissance des objets et sur la pratique scientifique.

[19] Le suffixe pole dérive bien de *polis* tandis que pôle dérive de *polein* (tourner), polos (l'axe de rotation). Par « contamination étymologique », les deux se retrouvent souvent dans le champ sémantique de la ville, celle-ci étant bien un pôle spatial. La proximité phonétique et la métaphore géographique s'associent pour opérer la contamination.

urbanisation, urbain, ville, villégiature, villa, village). Il remarquait que les trois racines *civis*, *polis* et *urbs* apparaissaient associées pour connoter le raffinement, l'ordre social ou l'identification d'une spécificité spatiale et que la racine *villa* connotait plutôt le non-urbain (village) voire l'anti-urbain (villégiature, villa).

Le décalage entre le français et l'espagnol, qui nous intéresse ici, est une première indication de conception différente de la ville. La langue espagnole, par les termes *ciudad* et *urbe,20* inscrit d'emblée la ville dans le champ du raffinement et de l'ordre social et politique, le terme *villa* étant exclusivement utilisé pour les petites villes, les bourgs localisés davantage dans un milieu culturel rural ; elle peut aussi signifier commune, municipalité, se rattachant donc à la dimension territoriale administrative. Le 4ème terme rencontré dans les textes et les entretiens est *metrópoli*21. Quels sont ceux le plus communément utilisés pour désigner Barcelone et en quoi cela la caractérise-t-elle ?

Les termes *villa*, *urbe*, et *metrópoli* sont très peu utilisés dans les romans, comme dans les entretiens, pour désigner spécifiquement la ville de Barcelone. Il serait malhonnête d'affirmer que l'on ne les rencontre jamais, quelques exemples en témoignent : *villa* est mentionné dans *Recuento* dans des circonstances particulières où le référent est la ville médiévale (par exemple en E9). *Metrópoli* apparaît dans *Recuento* (p. 260 et p. 283) ou dans la CP (p. 257), dans un contexte où *Barcelona* est évoquée dans sa fonction de capitale des colonies. Le sens mobilisé de *metrópoli* est davantage historique, référant à l'usage colonial, plus qu'à celui actuel de grande ville du 20ème siècle (la métropole du titre de la thèse de Robert Ferras). Lorsque la connotation est celle de la grande ville, populeuse et grouillante, c'est davantage *urbe* qui est utilisé, par exemple dans la CP (la "*urbe populosa"* p. 363) et Jaime dans l'Ent.2 t.5. L'usage archaïque de *urbe* est aussi mobilisé dans *Recuento* pour désigner la ville antique (la "*urbe romana"* (p.218 et p. 221 notamment). A part les usages

[20] D'après le *Dictionnaire étymologique de l'espagnol* (M. BÉNABEN, 2000), *ciudad* dérive du latin *civitas* (« condition de citoyen » puis « ensemble des citoyens » et « ville » en général et fournit le dérivé courant de *ciudadano* (« citoyen », « citadin »). Le mot *ciudad* revêt les deux sens français de ville et de cité. Quant au terme *urbe*, qui signifie « grande ville » « ville importante », il dérive directement de *urbs* latin qui signifie certes ville, mais surtout « ville de Rome », autrement dit cœur de l'Empire romain. Son adjectif est *urbano* (« urbain » « poli »), il est calqué sur le latin *urbanus* (« qui a les qualités de la ville »). Les dérivés de urbe sont d'une part *urbanidad* (« politesse, courtoisie, urbanité ») hérité du latin *urbanitas* (« qualité de ce qui est de la ville » « politesse des mœurs », « bon ton ») et *urbanización* (« urbanisation », « ensemble urbain » revêtant le sens parfois de « lotissement ») qui est à la fois un processus et le résultat de ce processus. Le *Diccionarío de uso de español* (M. MOLINER, 1999) précise son usage, notamment comme lieu entièrement construit par des bâtiments de petite ou grande taille en périphérie des villes : "*Terreno, situado en general en la periferia donde se construye o se ha construido un conjunto de viviendas, con sus calles y sus redes de servicios*". Le même mot peut donc signifier à la fois lotissement et cité de grands ensembles. Ce type de quartier est nommé à partir d'un processus général, *urbanizar*, dont l'action consiste à rendre *urbano*. Ainsi le type d'urbanisme n'entre-t-il pas en ligne de compte pour dénommer les nouveaux quartiers créés de toutes pièces, même si les quartiers de grands ensembles ont leur propre dénomination *polígono*.

[21] Selon le *Dictionnaire étymologique de l'espagnol* (op. cit.), *metrópoli* (« métropole ») est construit à partir du bas latin *metropolis* (« capitale d'une province », « ville principale », « capitale »), directement calqué du grec *mêtropolis* (« ville mère ») formé à partir de la racine *mêtêr, mêtros* (« mère ») et polis. L'usage du mot *metrópoli* est selon (M. MOLINER, 1999) : "1. ciudad que es capital de un estado, particularmente si éste tiene colonias. 2. nación que tiene colonias, con respeto a éstas. 3. ciudad principal, muy poblada y de gran extensión (=> area metropolitana). 4. iglesia arzobispal.".

quelque peu archaïques de Luis Goytisolo, usages qui entrent dans son projet d'appréhender la ville du point de vue socio-historique, aucun sens spécifique ne peut se dégager de ces trop peu nombreux exemples.

Le maître mot pour se substituer au nom propre est bien celui de *ciudad*, conformément à la pratique courante de la langue castillane. Cet usage ne fonctionne cependant pas toujours dans le même champ connotatif, ce qui mérite un examen quelque peu approfondi.

*La ciudad* est parfois utilisé dans un sens assez vague qui recouvre tous les aspects de la ville et des sens dénotés du mot, par exemple :

> *" […] Carvalho se negaba a buscar nuevos informadores, como si sustituir a Bromuro fuera un acto de póstuma fidelidad […] a una ciudad que se le moría en la memoria y que ya no existía en sus deseos."* (ELG, p. 131-132)

Ce sont à la fois les paysages, dans leurs dimensions matérielle et symbolique, les gens, les événements collectifs, les traditions qui disparaissent de la mémoire de Carvalho, mais sans que cela soit précisé : ici le mot se substitue sans apport de sens à *Barcelona* dans tous ses aspects, conservant le flou de son signifiant exact.

Le plus souvent le mot n'endosse qu'une partie du sens de la ville, et ce sens nous est donné par les adjectifs qui la qualifient ou le discours immédiatement environnant. Soit il s'agit d'une appréhension plutôt matérielle :

> générale et abstraite sous la forme d'une vue panoramique : *"[...] y desde algún repecho de las lomas yermas contemplaba la ciudad inmensa, sumida en una bruma baja […]."* (*Recuento*, p. 72) ;
>
> ou bien référant à la dimension physique (site topographique et incidences d'ordre géomorphologique) avec une interprétation symbolique : *"[…] ciudad no de ríos, de entre ríos, de arterias rutilantes trazadas sobre ramblas, edificadas en la arena […]"*. (*Recuento,* p. 181) ;
>
> ou bien encore la dimension matérielle englobe à la fois les éléments physiques et les habitants : *"[...] ciudad asaltada por mar y tierra, así por los españoles como por sus aliados ocasionales […]"* (*Recuento*, p. 234) *;*

soit il s'agit de la Cité en tant qu'entité socio-politique voire économique :

> *"[…] el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia."* (CP, p. 474).

soit encore la *ciudad* réfère à l'espace couvert par Barcelona :

> *"el carrer Gran de Gràcia es como otra parte de la ciudad"* (Anna Ent.1 t.232)

L'usage métonymique de *la ciudad* pour *Barcelona*, peut être très restreint et bien délimité. Souvent suivie d'un attribut, elle réfère à un lieu particulier de la ville et non à la ville entière : dans ELG, « *la ciudad anhelada* » (p. 87, la ville désirée) représente l'entrepôt où se trouve l'objet de la quête des personnages, « *la nueva ciudad* » (p. 110, la nouvelle ville) désigne le quartier du *Raval* transformé et contraste avec « *la vieja Barcelona* » énoncée dans la ligne précédente, qui correspond au même quartier avant les transformations ; dans *Le*

*pianiste*, « la ville interdite » (p. 54) désigne strictement *la plaza Real* et ses alentours ; elle peut de même référer à un groupe social précis comme c'est le cas pour « *la ciudad instalada* » (HMV p. 236, la ville installée), référant à la classe aisée.

Un autre processus remarquable du glissement de sens ou d'utilisation partielle du sens connoté du mot *ciudad* peut être apprécié lorsque celle-ci désigne ce qui n'est pas la montagne dans cet ensemble urbain. Le mot *ciudad* connote l'antithèse de la campagne, voire de la nature, et dans le contexte topographique de Barcelone, la campagne et la nature c'est la *montaña*, représentée soit par la *sierra de Collserola*, petite chaîne côtière culminant à 450 m, aujourd'hui support d'un parc naturel régional dont le versant oriental relève de la municipalité de Barcelone ; soit par les collines infra-urbaines, les *turós*. Comme nous le développerons dans la présentation de la géographie globale barcelonaise selon les représentations des habitants (§I.2), Barcelone correspond à la dimension urbaine du lieu, par opposition à la montagne. C'est la ville qui se trouve dans la plaine et en bord de mer, dans tous les cas en bas (et cela en dépit du fait qu'une grande partie du territoire de la ville soit en position haute et située sur la *montaña*). Ce n'est pas le lieu ici de montrer et comprendre cette représentation, mais de constater comment les connotations communes du mot *ciudad* (la ville *versus* campagne et par extension versus nature) incite à l'utiliser plutôt que le nom « *Barcelona* ». C'est probablement par un processus de transfert métonymique que l'on retrouve de même utilisé le mot « *Barcelona* » pour signifier la ville qui est en bas, opposée à la montagne. Puisque *Barcelona* équivaut à la *ciudad*, alors *Barcelona* peut être aussi utilisé ponctuellement avec pour unique signifié « ville dans la plaine ». On retrouve cet usage très couramment lorsqu'un personnage regarde d'un point haut (*Vallvidrera* et *Tibidabo*, *Turó de la Rovira*, *Monte Carmelo*, *Montjuich*, etc.) vers la partie basse de la ville, notamment lors de descriptions de paysages panoramiques où le point de vue est celui d'un personnage qui se sent dans la nature ou à la campagne[22]. Selon le même procédé, la *ciudad* peut représenter la ville centrale, la ville reconnue comme civilisée, policée et puissante par opposition aux quartiers périphériques[23] ou par opposition aux pueblos de Barcelone (dans ce cas la connotation rural versus urbain n'est pas absente et rappelle l'opposition *montaña versus ciudad*)[24].

[22] Il est à noter que cet usage du mot *ciudad* diffère de celui rencontré dans l'entretien avec *Adrián* (Ent. 3, t.86) : l'opposition *ciudad versus montaña* est explicitée, mais ici la *ciudad* ne se substitue pas au nom « *Barcelona* », le mot est utilisé dans son genre général, pour signifier l'urbanité. On peut considérer éventuellement qu'il connote les parties urbaines du quartier où vit Adrián, mais dans ce discours il n'exclut pas la montaña de Barcelone (il n'y a pas équivalence entre *Barcelona* et *ciudad*, ce qui est l'objet de ce paragraphe).

[23] Cet usage est fréquent dans les romans de Juan Marsé dont les séquences se déroulent fréquemment sur le *Monte Carmelo* ou sur les pentes du quartier de *la Salud* qui sont des quartiers populaires excentrés et symboliquement éloignés de la ville centrale (cf. par exemple UTT, p. 77, reproduit dans l'Extrait 6).

[24] Barcelone est considérée comme étant une ville de *pueblos* du fait du processus d'annexion municipale des petites villes alentours, ancien pour Gracia, Sants et Les Corts, à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème pour les autres (*Sant Martí de Provençals*, *Sant Andreu de Palomar*, *Sant Gervasi* en 1897, *Horta* en 1904, *Sarria* en 1921 et *Vallvidrera* en 1921). Ces anciens *pueblos* sont aujourd'hui des quartiers de la ville, mais leurs habitants considèrent qu'ils ont leur identité propre au point de juger symboliquement dans le discours, que ces quartiers ne sont pas Barcelone, même s'ils se trouvent à Barcelone. Ces noyaux urbains incorporés à la ville sont repérés sur la carte 7 dans l'annexe 3.1, sans leur nom cependant. Ces noms correspondent en partie aux districts actuels de la ville dont on peut prendre connaissance grâce à la carte 5 située dans l'introduction générale.

Enfin tout comme *Barcelona* est fréquemment personnifiée, notamment sous les traits féminins, de même *la ciudad* (substantif heureusement de genre féminin) réfère parfois à une femme qui n'est que métaphore, "*Barcelona, ciudad prostituida*" (*Recuento*, p. 245), en est une illustration. Le procédé de personnification est l'un des procédés discursifs les plus courants pour signifier la ville, nous en étudierons les différents aspects en d'autres lieux. Retenons d'ores et déjà que le processus de personnification passe entre autres par la substitution du nom toponymique par le nom féminin commun, ou par le renforcement de l'un par l'autre.

Une étude lexicologique où interviendrait l'outil statistique nous permettrait sans doute d'affiner les enseignements que nous pouvons déjà énoncer concernant l'usage du mot *ciudad* lorsqu'il se substitue explicitement à « *Barcelona* ». L'observation de la fréquence du substantif remplaçant le nom propre montre que c'est dans l'ouvrage de Luis Goytisolo que nous en rencontrons le plus grand nombre et dans des contextes syntaxiques et narratifs souvent similaires : lors d'une description extensive, rythmée par la répétition de qualités attribuées à la ville. Le mot *ciudad* vient alors en rappel thématique, afin de ne pas perdre le référent qui est qualifié et pour composer une musique fondée sur le thème répété25. Les valeurs sémantiques du mot ne sont pas spécifiques, ils recouvrent tous les aspects de la ville, même si une tendance certaine à la restriction des sens est remarquable, comme dans tous les autres romans.

Nous avions déjà remarqué cette tendance à restreindre le sens dans l'usage du mot « Barcelona » (cf. *supra*), et nous la retrouvons assez logiquement dans l'usage de son substitut. Que ce soit *Barcelona* ou *la ciudad*, le signifiant si général sert pour des signifiés très variables englobant rarement l'intégralité des sens. Derrière *la ciudad*, il n'y a bien souvent qu'un fragment de la ville. Bien souvent il s'agit d'un lieu particulier de la ville, qui nous est révélé par des qualificatifs et le contexte présent de la diégèse (la *ciudad* pour le *casco* par exemple), et parfois une partie de ses habitants qui forment un ensemble du fait de telle ou telle caractéristique sociale

Tout au long de cette étude consacrée aux noms de la ville, nous avons pu remarquer l'importance du processus métonymique dans les dénominations, en particulier dans les dimensions spatio-temporelles, ce qui confère au lieu urbain une instabilité intrinsèque. Son espace-temps n'est pas fixe, il est toujours en mouvement, toujours reconfiguré dans le discours. Les auteurs qui ont un certain goût pour la déstabilisation, exploitent assez bien ce phénomène en multipliant les référents pour un même mot, que ce soit *Barcelona* ou la *ciudad*

[25] Les syntaxes le plus souvent rencontrées sont donc : *Barcelona, ciudad de…*relayé ensuite par *ciudad* + qualificatif sous forme d'adjectif ou de locution nominale, généralement en début de phrase ou de subordonnée (cf. par exemple dans E16 : "Barcelona, ciudad de rancias tradiciones y extravagancias modernistas, ciudad cargada de resonancia, ecos de coros, de danzas acordadas y orfeones sonoros, […] ciudad de bandos, bipartida, consumida en luchas intestinas cuando no en expansiones conquistadoras, […] ciudad de encantos y desencantos, […] ciudad de agonías y reapariciones, […] ciudad enterrada y desenterrada, sepulcral, momificada, petrificada, ciudad transfigurada tal Jerusalén celeste".

substitué au nom propre. Un petit nombre de catégories de référents peut cependant être repéré : le référent territorial, qui fait de la ville une Cité importante dans sa région, une Cité policée parfois opposée à ses alentours qui le sont moins, les alentours évoluant évidemment au fur et à mesure du temps et du milieu. En effet, un couple d'opposition assez stable dans l'histoire de la ville est remarquable, celui de l'opposition *Barcelona* ou *ciudad* / *montaña*. Cette représentation spatiale structurante influence considérablement l'imaginaire de la ville dans la mesure où les montagnes (prises au sens que leur donnent les habitants de Barcelone, sens que nous définirons plus précisément dans le CH. 4) sont à la fois ponctuelles dans la ville (les *turós*) et à la fois bordent la ville par la *sierra de Collserola* au nord ouest. Naît, de la réalité topographique et des connotations affectées à la ville de Barcelone, une ambiguïté permanente sur le caractère barcelonais ou non de certains lieux. Une grande partie de la Barcelone des romans de Marsé entre dans cette catégorie de lieux ambigus.

Les seconds référents relativement stables qui nous guident dans la construction de l'imaginaire de la ville sont les métaphores qui réfèrent à la ville moderne industrielle, fondée sur une structure sociale duelle bourgeoisie / monde ouvrier, la *Manchester catalana*, monde qui laisse peu à peu la place à une ville marquée par les phénomènes postmodernes, la Barcelone *Copacabana*. Le processus de relais d'un champ à l'autre indique sans doute un schème structurant dans l'imaginaire de la ville : celui de la destruction (effacement) / construction (survisibilité).

Les métaphores de la ville guident par ailleurs vers un espace-temps privilégié, la guerre civile et la *posguerra*. Nombreuses sont les métaphores qui définissent cette ville, telles des blasons identifiant des pans entiers de l'imaginaire : la « *ciudad podrida* », «*ocupada* », « *vencida* », « *cautiva* », ville qui intègre de façon clandestine la « *ciudad roja* », « *la rosa de fuego* » mais aussi la « *ciudad de los prodigios* », étouffée dans cette période mais toujours prête à se manifester à nouveau. Un double visage, un double mouvement se distingue déjà de ces champs métaphoriques : le travail de la contradiction, le mouvement antagonique qui « travaille » la ville en profondeur et dont rend compte non chacune des métaphores mais leur mise en perspective les unes par rapport aux autres.

## .II Les langues de Barcelone

« - Parles català ?
- No
- Pero l'entens.
- Mal
- Pero una mica sí.
- Mal
- Pero lo suficient, vamos !
- Pues no chico, lo siento. A ver, espera : setze jugtes mengen fetge!"[26]
(*La oscura historia de la prima Montse*, p. 95-96)

A l'origine, cette étude des langues de la ville était centrée sur les toponymes énoncés en castillan ou en catalan, selon des logiques qu'il nous semblait intéressant de démêler. Considérant que le nom d'un lieu est l'une des premières marques de son identité, la langue dans laquelle il est énoncé imprime une connotation spécifique et lui accorde des caractères différents selon qu'il est énoncé dans telle ou telle langue : entre *Eixample* et *Ensanche*, il n'y a pas que le signifiant qui varie, les connotations du signifié varient aussi. Le bilinguisme27 catalan / castillan imprime une spécificité à la question de la dénomination des lieux, notamment du fait des changements des noms de lieux publics imposés de façon régalienne à deux reprises depuis la guerre civile. Comment les habitants se sont-ils emparés des nouveaux noms ? Y a-t-il des logiques discernables dans le choix de la langue pour les énoncés toponymiques ? Que révèlent-elles pour l'imaginaire de la ville et pour la relation des locuteurs aux lieux de la ville ?

Rapidement nous nous sommes aperçue que cette étude ne pouvait pas être décontextualisée du phénomène général du multilinguisme quotidien et littéraire barcelonais, et qu'il faudrait donc mettre en perspective l'étude des toponymes avec une analyse de tous les énoncés non castillans des textes littéraires en premier lieu (les entretiens n'intervenant que comme élément comparatif ponctuel). Plusieurs arguments plaidaient par ailleurs en faveur de cette étude généralisée, et en premier lieu l'argument ethnolinguistique qui affirme que l'identité de chacun est révélée par sa façon de parler. La façon dont on parle ou on écrit, trahit ou montre indirectement des visions du monde, des structures imaginaires d'une part ; des structures sociales et des relations sociales d'autre part (la question de l'interdiction de la langue catalane pendant quarante ans est un élément primordial pour comprendre la relation des écrivains barcelonais, et de tous les habitants de plusieurs générations, castillanophones, au catalan). Une étude ethnolinguistique est une entrée intéressante pour connaître les

[26] Traduction proposée par Juan Vila : « Tu parles catalan ? / Non / Mais tu le comprends / Mal / Mais un peu, oui / Mal / Mais suffisamment, n'est-ce pas…/ Mais non, mon gars, je regrette. Attends tu vas voir : […] » suit un extrait de test phonétique pour castillanophone.

[27] La distinction entre les notions de bilinguisme et de diglossie semble se situer à l'échelle du phénomène : le bilinguisme serait individuel tandis que la diglossie désigne un phénomène plus collectif. Cf. (C. BADOSA, 2004) p. 51. Pour les sociolinguistes, la diglossie est caractérisée par la coexistence de deux systèmes linguistiques hiérarchisés, l'une des langues étant dominée par l'autre. C'est donc une situation de conflit linguistique.

habitants de la ville, surtout dans le contexte spécifique de bilinguisme en Catalogne[28] ; prolonger cette étude dans les discours littéraires l'est d'autant plus que s'y mêlent les usages volontaires et réflexe des langues : les usages volontaires sont des pistes que nous trace l'auteur pour comprendre tel phénomène, les usages réflexes, comparés avec ceux des entretiens des habitants, révèlent d'autres aspects plus immédiats du lien au pays, à la dimension régionale de leur identité. Un second argument, d'ordre méthodologique, motivait cette étude. Le bilinguisme barcelonais est très présent dans la littérature castillane, et fait partie intégrante de l'environnement textuel des paysages de la ville exprimés dans ces romans. Dans le cadre de notre engagement méthodologique à comprendre le texte dans toutes ses dimensions avant de pénétrer dans le paysage, on se devait d'effectuer cette étude linguistique.

Outre le point de vue quelque peu décalé par rapport à la conception classique du paysage auquel nous venons de faire référence, et qui anticipe déjà sur les études paysagères des chapitres à venir, nous avons conçu cette étude comme une première approche des représentations des paysages sonores de la ville : parmi les composantes sonores de ces paysages il y a les paroles des habitants, ce qu'on entend dans la rue mais aussi toutes les composantes écrites du paysage (pancartes, banderoles, plaques de rue, enseignes de boutique, etc.). Ces aspects seront développés dans les chapitres qui suivent, mais nous proposerons ici de se sensibiliser progressivement à la caractéristique essentielle des langues multiples, qui donne une impression étrange à tout voyageur qui séjourne à Barcelone. Il y a du bizarre dans la façon de parler, et ce bizarre révèle un imaginaire spécifique et s'exprime dans des paysages linguistiques.

Au départ, l'étude a été réalisée de façon approfondie dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán, et notamment à partir de *El hombre de mi* vida, puis elle a été étendue à d'autres romans de Marsé surtout, et ponctuellement à la CP et à *Recuento*.

### .II.1 *Étude des énoncés catalans au sein des discours castillans*[29]

Cette étude doit être contextualisée dans la production générale romanesque contemporaine en Catalogne. Pour cela on peut se référer à la communication de Cristina Badosa (C. BADOSA, 2004) qui rappelle qu'après une période de clandestinité et d'exil des écrivains catalonophones, a suivi une période de normalisation et d'institutionnalisation linguistique à partir de la mort de Franco, qui s'est accompagnée d'une reconquête de la langue catalane dans les publications (passage de 500 par an à 6000 aujourd'hui). La prose castillane n'a pas disparu pour cela, loin s'en faut, et la modalité d'usage du castillan adoptée est héritée de la période historique qui imposait la clandestinité. Nous verrons que dans les romans de Montalbán comme dans ceux de Marsé, le catalan apparaît comme langue

[28] La convergence de recherches en ethnolinguistique permettent d'affirmer que « la ville est le lieu par excellence où le parler bilingue s'enracine et devient l'expression d'une identité urbaine composite et spécifique » (L. MONDADA, 2000a) Le bilinguisme barcelonais, en tant que trait identitaire fondamental, doit donc nécessairement être étudié.

[29] Cette étude s'entend à l'exclusion des toponymes catalans et castillans dont l'étude détaillée sera réalisée *infra*. dans le § I.2.

clandestine, fréquemment subversive mais aussi tout simplement comme langue de l'enfance opprimée.

### I.1.1 Évaluation du phénomène

La première approche pour évaluer le phénomène d'intrusion de la langue catalane dans les discours castillans consiste à en mesurer la fréquence, en gardant toujours à l'esprit que les énoncés en catalan, sauf dans quelques rares occasions, ne sont pas nécessaires à la communication et que leur présence, même peu répétée, fait déjà sens. La grande fréquence des énoncés est surtout un élément facilitateur d'interprétation parce qu'elle permet de dresser des typologies qui aident à la compréhension. L'autre élément de mesure est la longueur des énoncés.

L'usage du catalan dans les textes littéraires castillanophones varie d'un auteur à l'autre, et au sein d'une même œuvre d'un roman à l'autre. Chez Manuel Vázquez Montalbán, dont nous avons étudié le plus systématiquement l'œuvre selon cette perspective, l'usage du catalan est déjà très installé dans ses premiers romans. Dans *La solitude du manager* (1977), deuxième roman de la série Carvalho, les énoncés catalans marqués de l'italique[30] sont déjà nombreux (27 occurrences[31]) et parfois de longueur appréciable, de l'ordre de la phrase, notamment dans les dialogues (p. 21-22 par exemple). Cette tendance se confirmera dans tous les romans de la série Carvalho et des « romans blancs »[32] avec des variables de fréquence (on relève par exemple 25 occurrences pour MDS en 1979, 32 pour *O César o nada* en 1998, 33 pour HMV en 2000, mais seulement 5 dans ELG en 1991 et aucune dans *El estrangulador* en 1994, ce qui peut paraître logique pour un roman qui se déroule à Boston essentiellement). La longueur de ces énoncés varie également entre un mot isolé jusqu'à une vingtaine de lignes consécutives relevées dans *O César o nada* (p. 365-366 de la traduction française), mais en moyenne ils sont courts et ne dépassent pas les deux lignes. La présence de la langue catalane est donc d'importance dans l'œuvre de Montalbán, bien qu'il faille relativiser avec le fait que la pratique de l'intrusion de lexique ou de phrases entières en langue étrangère (en particulier l'usage de la citation intertextuelle littéraire ou de culture populaire), soit courante chez lui (surtout le français, l'anglais et rarement l'italien ou le latin) : cela relève de l'usage

[30] La marque typographique de l'italique pour les énoncés catalans dans la littérature castillanophone est généralisée, ce qui signifie que cette langue est mise à pied d'égalité avec toute autre langue étrangère, qu'elle soit anglaise, française, italienne, latine. On comprend d'emblée que ce « détail typographique » a au moins deux implications d'importance : d'une part le catalan a le statut de langue étrangère, connotant ainsi le fossé culturel qui existe entre les castillanophones et les catalophones et d'autre part les énoncés catalans sont mis en relief, apparaissent immédiatement dans la page et conquièrent ainsi une place plus importante dans le texte, place que la fréquence et la longueur des énoncés seules ne peuvent évaluer. Recuento fait exception ; roman à l'écriture expérimentale, il déroge à toutes les règles typographiques, notamment dans les dialogues (pas de retrait ni tiret typographique, insertion de discours direct sans marque typographique dans le discours indirect etc.). L'irruption des énoncés catalans dans l'océan castillan ne signifie pas particulièrement que les deux langues s'assimilent : ce sont toutes les manifestations du réel extra-textuel, notamment le quotidien exprimé par des langages parlés, qui sont introduites sans prévenir dans le texte. L'intention de l'auteur ne vise pas particulièrement la langue catalane, mais l'ensemble de la parole populaire.

[31] Ne sont pas comptabilisés ici les patronymes.

[32] La critique littéraire nomme roman blanc les romans de Manuel Vázquez Montalbán qui ne sont pas à caractère policier (roman « noir ») comme *el Pianista* ou les romans à caractère plus historique comme *O César o nada*.

du collage et du métissage textuel qui caractérise l'écriture *subnormal*. Il n'y a pas de différence majeure dans la fréquence et la longueur des énoncés catalans entre les premiers romans et les tout derniers, ceux-ci variant en fonction des thématiques centrales des romans ou lorsque beaucoup de séquences se déroulent en Catalogne hors de Barcelone, et non en fonction de l'usage plus ou moins grand du catalan chez Manuel Vázquez Montalbán ou à Barcelone[33]. Le changement essentiel intervenu au cours de l'œuvre est l'adoption de la traduction systématique en castillan par l'auteur, en note infra-paginale, des énoncés catalans : jusqu'à *Los mares del sur* (1979) aucun des énoncés n'est traduit (exception faite d'une chanson dans ce roman), ensuite les traductions apparaissent peu à peu et deviennent systématiques à partir de 1990[34].

L'observation des romans de Juan Marsé à la fois confirme des phénomènes observés chez Montalbán et apportent de nouveaux éléments. Plusieurs études peuvent faire référence sur la question du catalan dans les romans de Marsé. La thèse de Juan Vila (J. VILA, 1996), qui ne traite pas spécifiquement de ce phénomène mais qui l'aborde et de ce même spécialiste une communication centrée sur la question bilingue chez Marsé (J. VILA, 2004), proposent de nombreuses ouvertures pour comprendre les phénomènes diglossiques dans l'œuvre de cet auteur[35]. Juan Vila rappelle que Marsé est issu de classe populaire et qu'il n'a pas eu, le loisir d'apprendre à écrire en catalan dans sa formation intellectuelle de jeunesse. Pour lui, le catalan est une langue vernaculaire, une langue parlée par les habitants du quartier de son enfance et aujourd'hui la langue majoritaire de son quartier (Gracia[36]). Selon les observations de Juan Vila dans les premiers romans, *Encerrados con un solo jugue*te (1960) et *Esta cara de la luna* (1962), seule une occurrence d'énoncé catalan a été relevée, une chanson que l'on retrouvera dans *Ronda*. Le catalan n'apparaît véritablement que dans UTT et *La oscura historia de la prima Montse* (1970). Il est donc exclu d'envisager un usage inconscient de la langue catalane chez Marsé. Le cas particulier du roman *El amante bilingüe* confirme l'usage objectivé de cette langue dans les romans : la question de la langue catalane est au cœur du discours du roman et un élément important de la diégèse (J. VILA, 2004) p. 270. Dans ce roman nous avons pu relever 32 occurrences à l'échelle de la phrase et 31 mots isolés en catalan, ce qui est exceptionnel par rapport aux autres romans.

[33] Il faut rappeler que le catalan avait déjà reconquis Barcelone avant la mort de Franco en 1975 et que sa pratique était à nouveau courante avant les lois de 1979 affirmant le catalan comme langue propre de la Catalogne.

[34] Nous émettrons l'hypothèse que l'auteur a introduit ces traductions personnelles au fur et à mesure que la géographie de ses lecteurs s'étendait : évoluant essentiellement dans un cercle catalan, voire barcelonais, l'activité et le cercle des lecteurs de Montalbán se sont ensuite élargis ; la majorité de ses lecteurs espagnols était désormais susceptible de ne pas comprendre ces passages (les traductions étrangères présentaient aussi une traduction des énoncés catalans).

[35] A titre informatif, nous indiquons qu'il existe un ouvrage consacré à cette question, mais nous n'avons pas pu le consulter. Il s'agit de Heinemann U., Puigdomènech L. (1996) *Novel.la entre dues lengües : el dilema català o castellà*, Ed. Reichenberger (Estudis Catalans).

[36] Cf. carte des habitants de Barcelone parlant catalan en famille dans (V. BERDOULAY et M. MORALES, 1999) p.82. Plus de 50% des habitants de Gracia sont dans ce cas.

Nous convoquerons assez souvent des exemples d'usage de la langue catalane dans les entretiens, nous tenons donc à préciser rapidement l'ampleur du phénomène selon les cinq habitants. Tous à un moment ou un autre ont énoncé des mots en catalan, y compris Jaime le Chilien, à Barcelone depuis seulement deux ans. Les quatre autres parlent tous catalan couramment, même s'ils ne sont pas à l'aise de la même façon avec cette langue. Anna et Joana ont pour langue maternelle le catalan, leur discours en castillan en porte de très fréquentes marques. Adrián ne parle pas catalan spontanément, mais a suivi logiquement sa scolarité en catalan, son discours porte donc des traces du milieu catalan. Isabel, d'origine andalouse, a vécu toute sa vie à Barcelone ; elle utilise fréquemment des mots catalans dans son discours en castillan. Les analyses qui suivent montreront à la fois les modalités de métissage des deux langues et les fonctions des énoncés catalans dans les discours castillans.

### I.1.2 Les caractéristiques d'une langue métisse

La fonction la plus évidente des énoncés catalans dans les textes castillans est celle qui permet d'obéir aux exigences de la *mimesis* en introduisant des éléments du monde référentiel. Cependant, ce n'est pas seulement par souci de construire une illusion de réel que les auteurs usent du catalan. Ces énoncés endossent bien d'autres fonctions et portent un discours idéologique sur la Catalogne, les Catalans et la question catalane.

#### *Rendre compte de la « cohabitation linguistique »*

Les textes fictionnels font œuvre de vraisemblance, installent une illusion de réel en insérant des propos catalans dans leur narration puisque cette pratique est courante dans les conversations quotidiennes des habitants barcelonais, à des degrés divers certes. Cette pratique manifeste le fait social d'importance à Barcelone qu'est la cohabitation d'habitants issus de cultures différentes, y compris étrangères. Une observation rapide pourrait tendre à qualifier ce phénomène de simple cosmopolitisme, parfaitement courant dans les grandes villes. Toutefois il doit être nuancé par l'« étrangeté » quelque peu atypique des premiers migrants massifs, puisqu'il s'agit d'Espagnols, considérés à tout point de vue comme étrangers (bon nombre de Catalans considérant la Catalogne comme une nation à part entière), bien que les plus grosses vagues de migration de *charnegos* aient eu lieu pendant la période franquiste, très répressive quant au sentiment national et à la langue catalane. Le cosmopolitisme qui peut être décrit dans cette ville a donc des caractéristiques particulières, dont rend parfaitement compte l'étude linguistique des discours : La cohabitation linguistique, telle que Manuel Vázquez Montalbán l'a bien précisée[37], rend compte d'un certain mode

[37] Dans un article écrit dans *El País, Cataluña*, du 12. 05. 1995, (p. 2) intitulé "*El catalán y el castellano*" , Montalbán développait la question de la pertinence du combat linguistique contre l'invasion de l'anglais en Catalogne, qui pourrait s'imposer comme seconde langue au détriment de la langue espagnole. A ce propos, il précisait les conditions d'une bonne cohabitation linguistique entre le catalan et la castillan, en définissant ce qu'il entendait par cohabitation linguistique et en la distinguant du phénomène du bilinguisme : "*Obsérvese que utilizo cohabitación lingüística y no bilingüismo, desde la perspectiva de que el bilingüismo o el trilingüismo es una situación social y la cohabitación es a la vez situación y disposición cultural*" (« Remarquez que j'utilise cohabitation linguistique et non bilinguisme, partant du point de vue que le bilinguisme ou le trilinguisme est une situation sociale et la cohabitation est à la fois une situation et une disposition culturelle »). Cette notion de

relationnel, fondé non seulement sur une situation sociale objective (la simple présence de gens aux langues différentes), mais aussi sur une « disposition sociale », que l'on pourrait rapprocher de l'*habitus* bourdieusien. Voyons comment se manifeste cette cohabitation linguistique et ce qu'elle nous enseigne sur cette disposition sociale.

La modalité textuelle la plus courante qui rend compte de la cohabitation linguistique est celle du collage des deux langues : les énoncés catalans émergent au milieu du castillan sans aucune transition, selon deux modes principaux. Soit il s'agit d'une unité de sens à l'échelle de la phrase, soit il s'agit d'un mot isolé souvent précisé par des déterminants, des adjectifs ou autres en castillan, créant ainsi une langue hybride à toute petite échelle. Pour le premier cas, le plus courant est le surgissement du discours direct en catalan, souvent sans annonce préalable ; l'effet de rupture est souvent accentué par le changement de ton ou de niveau de langue :

> *"Uno de los presuntos motoristas trataba de tranquilizarle.*
>
> *- Són coses d'en Quimet. Ja el coneixes*
>
> *- Quin collons de servei d'informació es aquest?*[38] *" (HMV, p. 69)*
>
> *« Collons, maca, dit au fond une voix d'homme, peut-être celle de Valls Verdú en personne, ara sí que m'has fotut.*[39] *"* (*L'amant bilingue*, p. 69)

Au sein d'une même réplique deux langues peuvent être utilisées :

> *« - Il nous quitte. Esta molt malaltet.*[40] *» (SM, p.176)*
>
> *« Adéu, vaja. Rappelez lundi. Adéu » (L'amant bilingue, p. 71)*

Lorsque les deux langues sont juxtaposées dans un dialogue, chaque interlocuteur parlant la sienne, cela s'apparente davantage à un dialogue de sourds et l'on perçoit alors les limites de la cohabitation linguistique : une forme d'incompréhension mais aussi d'entêtement de part et d'autre des communautés linguistiques marquent les relations sociales de milieu[41].

---

cohabitation linguistique est reprise par exemple dans l'entretien avec Georges Tyras (*Le désir de mémoire*, 1997, p. 53) et précisée par une dimension historique d'importance pour comprendre la relation qu'entretient cette génération castillanophone à la langue catalane (ce qui est le cas des quatre auteurs privilégiés de notre étude) : « Quoi qu'il en soit, ma relation à la catalanité a toujours été de cohabitation, ce qui était à l'époque naturel, car j'appartiens à une génération où les deux prolétariats, l'autochtone et l'immigré, cohabitaient. […] Et cohabiter, c'était savoir qu'il y avait quelqu'un de différent, parce qu'il parle différemment, et qu'il a des us et coutumes différents, des référents symboliques autres, dont tu t'imprègnes peu à peu comme d'une nourriture précise, le club de football de Barcelone par exemple. » Selon lui cette cohabitation n'est pas réalisée dans des conditions d'égalité, ce qu'il affirmait dans l'article de *El País* en 1995 et que l'on retrouve dans l'entretien avec G. Tyras (p. 55) : « J'ai fait l'expérience de mon premier rapport de distanciation lorsque j'ai connu à fond la littérature catalane, et que je me suis rendu compte qu'il y avait une cohabitation inégale entre, d'une part, une langue propre, originale, qui avait développé une culture littéraire, et, d'autre part, un idiome qui était en effet un facteur imposé soit par le pouvoir politique, soit par la pression démographique de l'immigration ».

[38] « Un des motards présumés essayait de le tranquilliser ».
- C'est des trucs de Quimet. Tu le connais.
- Qu'est-ce que c'est que ce putain de service d'information ? » (les deux répliques sont traduites d'après la traduction en castillan fournie en note infra-paginale par l'auteur).

[39] « Merde, mignonne, là alors tu m'as eu. ».

[40] « Il est très malade ».

[41] Par exemple dans *L'amant bilingue* (p. 68) un *charnego* téléphone à un agent de l'*Assessorament lingüistic* (le service linguistique) de la municipalité qui, bien qu'elle entende que son interlocuteur ne parle pas catalan, lui répond en catalan et lui demande expressément de parler dans cette langue.

Dans la narration, les énoncés catalans sont fréquemment de nature intertextuelle et reprennent de courts passages de chansons, comptines, contes, poèmes etc. ou se contentent de citer leur titre. Par exemple, au cours de la description d'une jeune fille catalane, émerge sans transition sinon par des points de suspension, la phrase incantatoire du roman :

> *"Y como guardiana de su refugio aparecía una muchacha […] dispuesta a marchar…de bon matí quan els estels es ponen, hem de sortir per guanyar el pic gegant…"*[42] (HMV, p. 236).

Ou bien dans le surgissement du monde référentiel, sans transition aucune avec les discours environnants, avec l'énoncé d'une affiche municipale dans ELG, affiches dont se couvrent notamment les façades en travaux à Barcelone dans le cadre de la campagne municipale de réhabilitation des façades :

> *"Barcelona posa't guapa. Barcelona més que mai "* (ELG, E2)

Ces passages intertextuels peuvent être parfois assez longs; ainsi dans *L'amant bilingue* huit vers du poète Sagarra sont cités à la suite (p. 149). Les énoncés intertextuels sont quasiment toujours marqués par une typographie particulière, ce qui distingue les deux langues au sein des énoncés. La disparition complète de ces marques typographiques achève le processus de mixité linguistique, Goytisolo procède à ce mélange linguistique de façon très fréquente.

Ils peuvent de même contribuer à faire surgir un élément paysager au milieu d'un discours de type informatif : l'affichage municipal, associé à la campagne depuis 1985, a véritablement envahi les échafaudages et murs de la ville. Elles affirment la présence du catalan dans la ville, un catalan en l'occurrence institutionnel, marqué du sceau de l'*Ajuntament*. Dans ELG (p. 61), la phrase « *Barcelona posa't guapa. Barcelona més que mai* » surgit du texte sans aucune forme d'embrayage et traduit ainsi le collage linguistique paysager.

L'autre procédé d'insertion du discours catalan est celui de noms ou d'adjectifs énoncés en catalan au milieu d'un discours castillan relié grammaticalement par un article castillan pour les noms, mais qui sonne le plus souvent de façon identique dans les deux langues (« *el* », « *la* », « *un* », « *una* »). L'auteur nous signifie que ces articles sont castillans par leur absence d'italiques et lorsqu'ils sont au pluriel (exemple dans HMV, « los *botiflers* » p. 181, « los *aous de reig* » p. 195, « *los* » est énoncé au lieu d' « *els* »). De manière comparable, une conjonction de coordination castillane est suivie d'une proposition catalane en italiques (exemple HMV, p. 22 : « *Pero anem per feina* »). Ainsi se produit un phénomène d'intégration et non plus uniquement de juxtaposition des deux langues : le caractère hybride de la langue des pays catalans est particulièrement évident dans ces exemples43. Les mots catalans insérés dans les textes ne semblent pas appartenir à une catégorie particulière, sinon

[42] Le passage intertextuel en catalan signifie : « de bon matin quand les étoiles se couchent, je dois sortir pour gagner le pic géant ».

[43] Les auteurs étudiés adoptent une position affirmée quant à la caractéristique métissée de la société barcelonaise, et pour cela ils n'hésitent pas à utiliser l'arme patronymique, celle qui déclare le plus immédiatement l'identité des personnages. On retrouve surtout ces patronymes métissés dans les romans dont le propos est clairement la question de l'identité des habitants de la Catalogne : ainsi les patronymes de HMV sont-ils à la limite de la caricature : la famille Pérez i Ruidoms, Madrona Campalans Martínez, Guifré González.

en ce qui concerne les toponymes. C'est la catégorie lexicale la plus couramment énoncée en catalan, y compris dans les discours qui font peu cohabiter les deux langues. Il semblerait que les toponymes aient un statut particulier quant à leur langue d'énonciation, ce que nous développerons dans l'étude particulière qui leur est consacrée (cf. *infra*).

Ces deux formes qui font cohabiter catalan et castillan, parfois en les entremêlant, sont les plus répandues et ont été observées dans tous les romans qui usent du catalan dans leur prose castillane[44] mais aussi lors des entretiens. Ce ne sont pas des phrases, même courtes, que nos interlocuteurs inséraient dans leurs discours, quasiment toujours involontairement, mais plutôt des mots isolés. Ces mots qui échappent ne sont cependant pas de même nature selon la relation que l'interlocuteur a avec la langue catalane. Pour Anna, dont la langue catalane est la langue maternelle et la langue quotidienne, bien qu'elle parle aussi souvent le castillan avec son compagnon mexicain, des mots courants en catalan lui échappent de temps en temps, comme dans cet exemple où elle donne des indications pour localiser un parc : "*tomas la Diagonal llegas dónde están las universidades sobre los entornes de Barcelona*" (Ent.1 t. 238). Ces mots n'ont pas de valeur précise et ne sont pas particulièrement utilisés dans la ville. Ce sont seulement des échappées involontaires que Joana, catalanophone qui ne pratique pas très couramment le castillan, énonce également, comme dans cette localisation (Ent.1, t.84) : "*sí pero es más en la calle nueva bueno carrer nou de la Rambla*".

Ce phénomène est encore plus courant dans les discours d'Isabel, personne âgée dont la langue maternelle est le castillan puisqu'elle est venue à Barcelone à l'âge de quatre ans et qui, jusqu'à l'âge adulte, parlait castillan. En fait, la pratique quotidienne du catalan dans le cercle des personnes âgées où elle se rend chaque jour l'éloigne de sa langue maternelle et ce ne sont pas seulement quelques toponymes ou interjections communes qu'elle laisse échapper, mais bien comme Anna des mots sans valeur particulière sinon qu'ils sont pensés, dans le présent de l'énonciation, en catalan. Ainsi dans ces extraits : (Ent.1 t.114) "*pues casi somos veinte veinte dos en tot la familia*" ou (Ent.1 t.243) "*tot tot todo el mar es precioso*".

Pour Adrián, castillanophone qui avoue mal parler le catalan, bien qu'il ait eu une scolarité en catalan, l'insertion de mots catalans dans son discours arrive aussi, montrant à quel point la présence sonore et écrite de la langue a des incidences sur les façons de parler, de dire ce qui nous entoure. Ce sont cependant généralement des toponymes ou des catégories lexicales communes dont il fait usage, par exemple *Turó* parfois castillanisé en *turón* selon la pratique courante barcelonaise.

Enfin Jaime, hispanophone étranger puisque chilien arrivé depuis deux années lors des entretiens, ne parle pas catalan (bien qu'il partage un appartement avec un collocataire catalan), ne formule quasiment aucun énoncé en catalan, à l'exception de quelques mots volontairement dits en catalan pour apporter un effet particulier au discours (ex. Ent.1 t. 176).

[44] Luis Goytisolo dans *Recuento* pratique essentiellement la juxtaposition brute des deux langues, exprimant l'intégration de l'une et de l'autre dans un parler spécifique qui serait le parler local. C'est avec les procédés de l'écriture expérimentale postmoderne, notamment la contiguïté syntaxique, que Goytisolo rend compte de ce parler ou bien en proposant le même mot dans les deux langues, sans autre commentaire que ce qui le qualifie (p. 264): "*la Cataluña libertaria, la Catalunya de la Generalitat*". Bien évidemment, le discours direct est aussi très utilisé, par exemple p. 118 : "*Hosti, tú, qué bufa llevo, repetía riendo* […]".

Parfois l'échappée est semi-volontaire : le locuteur est parfaitement conscient qu'il introduit un énoncé catalan dans son discours castillan, il le marque d'ailleurs dans son discours, mais il ne trouve pas d'autres façons d'exprimer ce qu'il désire. Ainsi Joana voulant exprimer son déracinement dans l'entretien 1 :

> *"yo estoy allí pero parezco como un como bueno en catalán se dice como un bolet como una seta no"*[45] (Ent.1 t. 33)

Juan Vila rapporte une ultime modalité de textualisation de la cohabitation linguistique, qui est le fait aussi des discours quotidiens des castillanophones habitant Barcelone. Il s'agit des « interférences codiques » c'est-à-dire des transformations subies par un mot catalan inséré dans un discours castillan au point de connaître des modifications orthographiques. Nous reprenons l'exemple développé par Juan Vila (J. VILA, 2004)p. 274, le mot *trinxa* (forme abrégé de *trinxeraire* qui désigne un adolescent sans foyer qui traîne par les rues) couramment employé dans l'œuvre marséenne, connaît plusieurs orthographes et graphies. L'une d'elle, dans *Teniente Bravo* (1987) castillanise le mot en *trincha* et dans *El embrujo de Shangai* il est écrit "trinxes", sans italiques, comme tout mot castillan.

Il faut préciser concernant cette cohabitation linguistique que son histoire lui donne des nuances dont les auteurs rendent bien compte : la langue catalane a été tout au long du 20ème siècle une langue persécutée, et à quelques exceptions près lors de la période plus détendue de la *Mancommunitat* et de la première République, la cohabitation ne reposait pas sur un principe d'égalité mais, comme le précisait Manuel Vázquez Montalbán, sur une tension jamais résolue. Pendant la période franquiste, le catalan était une langue parlée dans la sphère privée mais toujours réprimée dans la sphère publique et par ailleurs la pression migratoire des *charnegos* la rendait chaque jour plus marginale dans les milieux populaires. Lorsque le catalan est devenue langue officielle et qu'une reconquête linguistique a été opérée tant par les milieux intellectuels que par les institutions, d'opprimée elle est devenue oppresseur ou tout du moins ségrégative (ce dont rend bien compte le roman *El amante bilingüe*). La cohabitation linguistique n'est donc pas neutre mais marquée par une certaine tension, comme cela est lisible dans cet extrait du roman *La oscura historia de la prima Montse* (p. 95-96):

> *"- Parles català ?*
> *- No*
> *- Pero l'entens.*
> *- Mal*
> *- Pero una mica sí*
> *- Mal*
> *- Pero lo suficient, vamos !*
> *- Pues no chico, lo siento. A ver, espera : setze jugtes mengen fetge!" (La oscura historia de la prima Montse,* p. 96)

[45] Moi je suis là-bas mais je ressemble à bon en catalan on dit comme à un champignon [mot catalan] comme à un champignon [mot castillan].

Les deux langues fonctionnent donc entre elles selon des mouvements antagoniques : elles s'intègrent l'une l'autre, elles se métissent et s'hybrident et en même temps elles s'excluent, se frottent. Elles représentent fidèlement les rouages de la société catalane.

### *Catalogne et Catalans vus à travers les usages de leur langue*

Parmi les fonctions de l'usage volontaire du catalan dans les textes, celle qui consiste à donner d'une part une représentation de la société catalane, et notamment barcelonaise, et d'autre part de sous-entendre un discours axiologique sur la Catalogne et les Catalans, n'est pas des moindres. Ces deux motivations sont généralement fondues dans un même énoncé, dont on peut toujours tirer un enseignement d'ordre sociologique ou ethnologique.

Plusieurs types de connotations associées à l'usage du catalan sont repérables dans les romans, en particulier la dérision que l'on retrouve chez Manuel Vázquez Montalbán et chez Juan Marsé mais aussi chez Mendoza . Cette dérision stigmatise bien souvent la pédanterie et le snobisme des Barcelonais catalans et est une façon de les remettre à leur place. Parmi les procédés de dérision nombreux chez Manuel Vázquez Montalbán, on peut donner en exemple celui qui consiste à faire parler Charo en catalan (dans HMV par exemple). Charo est le prototype de la *charnega* et elle a tendance à vouloir paraître plus cultivée et plus élevée dans la société qu'elle n'est. Elle cherche à fuir sa culture *charnega,* même si elle lui colle à la peau, et dans sa bouche le catalan prend une intonation ridicule. Plus directement, des discours grandiloquents en catalan[46] traitent par l'ironie la classe des grands bourgeois et affirment un complexe de supériorité renforcé par une forte tendance à l'égocentrisme. Les *progres,* c'est-à-dire la gauche catalane considérée comme progressiste, ne sont pas épargnés par les railleries, par exemple dans *El amante bilingüe*. Núria Valentí et son socio-linguiste catalan apparaissent bien souvent dans leurs discours pédants et méprisants envers les non-catalans, notamment les immigrés[47]. Cette dérision n'est cependant pas toujours connotée négativement, elle est aussi parfois une simple détente, un moment d'humour que l'usage de la langue catalane offre[48]. Le catalan comme les catalanophones apparaissent alors sous un jour nettement plus sympathique ce qui montre que la position de ces auteurs, quant au jugement de type culturel, n'est jamais univoque et rigide.

---

[46] On peut relever par exemple la réplique de la figure masquée à la réunion secrète chez Pérez i Ruidoms (HMV, p. 93). Le ridicule de la scène renforce celui du personnage catalan qui, dans sa grandiloquence n'affirme qu'une chose à savoir qu'il est catalan. Cet énoncé a une forte valeur axiologique en affirmant l'excès d'affirmation identitaire de certains Catalans, notamment de la haute société (la scène que nous évoquons est une rencontre secrète de puissants barcelonais catalans et qui ont créé une secte ; par glissement ce caractère sectaire semble être aussi celui des Catalans à l'identité excessive. Ce jugement vaut aussi pour les nationalistes catalans qui sont considérés par Manuel Vázquez Montalbán généralement comme excessifs et donc ridiculisés.

[47] Voir par exemple la scène où Núria Valentí, en compagnie de ses amis, se fait cirer les chaussures dans le Café de l'Ópera, repère des "*progrés*" (personnes qui affichent des opinions de la gauche progressiste bien pensante), par le *charnego* déguisé. Cette scène cruelle montre le manque de sincérité de ces Catalans progressistes dans leur solidarité avec les classes populaires.

[48] cf. dans *Amante*, à la fin du chapitre 11, la scène de traduction de mots castillans en catalan où les mots eux-mêmes sont mis en musique pour nous jouer une petite comptine drôle et dans HMV (p. 25) par exemple la réplique de Carvalho ou la transformation du chant d'*Els Pastorets* par les gosses du quartier (p. 66).

Le caractère dérisoire ou peu sérieux attribué fréquemment aux énoncés catalans a donc pour effet premier de caractériser les locuteurs du discours. La récurrence des types de locuteurs et de leurs discours associés sert d'indices pour définir quelques traits majeurs des Catalans et affirmer ainsi la fonction essentielle de marqueur socio-politique de la langue catalane dans les textes, ce que l'on retrouve aussi avec l'usage des langues populaires notamment la langue *charnega*.

La langue catalane réfère peut-être avant tout chez nos auteurs au monde bourgeois, décliné en plusieurs catégories que nous avons pu évoquer dans le paragraphe précédent. Ce sont d'une part ces fameux entrepreneurs, souvent représentés par les grandes familles catalanes, telles Pérez i Ruidoms dans HMV, les Stuart Pedrell ou le personnage de Planas dans MDS, les Serrat dans UTT[49]. Planas n'échappe pas au fleuret ironique du marquis de Munt, aristocrate plus subtil que ce grand bourgeois, dont la morgue apparaît une fois de plus comme un trait de classe. Cette grande bourgeoisie catalane méprisante et très puissante est présente dans la plupart des romans de nos auteurs. Ils semblent s'être accaparé la langue comme ils l'ont fait des biens de productions et marquent peut-être d'une tâche indélébile la langue catalane tout entière. On peut cependant distinguer des nuances dans leurs traits identitaires, en fonction de la période historique dans laquelle ils évoluent : la morgue de cette grande bourgeoisie apparaît au grand jour dans les romans se déroulant lors de la *Transición*, lorsque le catalan, comme la culture catalane, n'est plus bridé par le régime franquiste. En revanche, les grandes familles catalanes de la *posguerra* sont souvent marquées par l'orgueil ravalé, un sentiment de défaite qui les rapproche davantage des autres Catalans de classe populaire, comme s'ils étaient tous dans le même bateau de l'oppression. Paradoxalement, la situation démocratique a permis aux distinctions de classe de ressortir au grand jour. Les nuances apportées à la caractérisation des personnages de bourgeois catalans dans l'œuvre de Juan Marsé sont particulièrement éclairantes à cet égard. Les connotations des énoncés en catalan, placés dans la bouche de cette catégorie sociale par cet auteur, peuvent servir d'indices pour caractériser la société qu'il décrit et son évolution.

S'affirmant à partir des années 1960, la seconde catégorie qualifiée de bourgeoise est constituée par les fameux "*progres*". Ils sont généralement distingués par leur identité catalane et bien souvent égratignés par nos auteurs qui les ont fréquentés dans les années 50 ou 60 à l'Université ou dans les cercles cultivés. Ce fait n'est sans doute pas innocent dans la connotation très fréquente de la langue catalane comme langue des groupes cultivés et modernes[50]. Ce qui permet d'affirmer cette connotation de modernité c'est bien évidemment

[49] Juan Vila mentionne un tournant dans l'œuvre de Marsé concernant la sociologie des catalanophones : avant 1970 et incluant *La oscura historia de la prima Montse*, la langue catalane est réservée aux grands bourgeois dans une problématique de lutte entre bourgeoisie catalane et *charnego* castillanophone. A partir des romans de la mémoire, inaugurés par la trilogie (STD, UDV et *Ronda*), les catalanophones se superposent au groupe des vaincus de la guerre civile, bourgeois ou classe populaire. *El amante bilingüe* tient une place particulière dans cette catégorisation puisqu'il n'est pas un roman de la mémoire tout en ayant été écrit dans la période des romans de la mémoire. C'est notamment par l'usage du catalan dans le texte qu'il se distingue.

[50] Il faut noter que la langue catalane n'a pas le monopole de la connotation cultivée et sa version négative de pédantisme. Le français, très fréquemment utilisé par Manuel Vázquez Montalbán dans ses romans (il parlait très bien cette langue et avait une connaissance très approfondie de la culture française), endosse aussi ces

le contenu de ces discours, souvent rapporté par le narrateur. Dans HMV, par exemple, ces personnages portent les valeurs de vie saine et équilibrée défendue par les Européens du Nord (c'est-à-dire y compris les Français) : Quimet assume un slogan anti-tabagique (p. 14), la cuisine catalane est présentée comme anti-calorique et saine (p. 27). Ces personnages qui s'expriment en catalan sont donc des Européens modernes, toujours à la pointe de l'actualité. Mais à nouveau ces gens n'ont pas tous les mêmes valeurs, n'ont pas tous exactement la même identité. Sont distingués clairement "*los seniors*"[51] que Marsé nomme ailleurs "*los señoritos de mierda*" (UTT)[52] et qui sont les personnages principaux de la première partie du roman de Luis Goytisolo *Recuento*. Dans leur bouche, de langue de la modernité, le catalan devient souvent langue du snobisme et du mépris comme nous l'avons évoqué plus haut. Très différents sont les personnages de Beser et Fuster, que l'on retrouve fréquemment dans la série des *Carvalho* et dont le catalan est souvent langue d'humour cultivé mêlé d'humour populaire à résonance plus rurale. Leur identité plus ambiguë fondée sur le métissage entre le monde de la campagne catalane, du *pueblo* catalan, et celui de la culture urbaine et intellectuelle, a davantage la sympathie de l'auteur et les dialogues aussi souvent dérisoires voire délirants nous montrent une langue chargée d'humour et de distanciation[53].

Il est donc caricatural et erroné de penser que la langue catalane n'est connotée uniquement que comme langue de la bourgeoisie dans nos romans. Bien au contraire, le catalan est aussi souvent la langue portant la culture populaire, culture aussi bonhomme que rebelle et révoltée. Le personnage de Biscuter incarne à lui seul cette frange de la population catalane : depuis son apparition dans *La soledad del manager* il s'exprime de temps en temps en catalan, y compris avec Carvalho, en chantant des chansons, en laissant échapper des interjections. Ses répliques sont courtes en général, mais elles rappellent tout au long de l'œuvre que sa langue et sa culture sont catalanes. Dans HMV (p. 273), lorsqu'il se retrouve à Noël avec Charo et Carvalho, il chante un chant traditionnel en catalan contrairement à Charo qui chante un *villancico*. Son identité catalane est incontestable et ce qu'il incarne est très éloigné des caractéristiques de la bourgeoisie ou de l'illusion de progressisme idéologique d'une certaine gauche : il est tout entier bon sens et très généralement porte l'idéologie assumée par Montalbán. C'est un Catalan populaire, révolté mais pas nationaliste. Son discours sur le nationalisme porte quasiment de façon transparente la position de l'auteur :

---

connotations négatives. Par exemple, dans HMV, des expressions françaises énoncés par Biscuter (p. 80) ou le mot « boutique » par Charo (p. 14), sonnent, dans leur bouche, snob et décalés. La France et le français sont marqués par un certain complexe de supériorité dans les représentations espagnoles, et cela est ressenti particulièrement négativement par les Barcelonais qui n'aspirent qu'à une chose : être comme eux. Nos auteurs se font l'écho de cette représentation (par exemple en faisant référence au groupe *Tel quel* (MDS, p. 102) de façon ironique ou en citant Chrétien de Troyes (MDS, p. 56) dans un contexte tout aussi ironique. De façon indirecte, cette utilisation du français est un procédé supplémentaire pour rappeler une certaine affectation des Catalans eux-mêmes qui utilisent cette langue de l'affectation.

[51] Cf. par exemple dans MDS p. 55, ils désignent les petits intellectuels pédants de la conférence se déroulant dans le *Barrio chino*.

[52] Cette dénomination insultante est désormais consacrée par l'article de Sagarra consacré à Marsé et intitulé "*los señoritos de mierda*" (J. d. SAGARRA, 2003).

[53] Cf. par exemple la réinterprétation du Cid en catalan lors d'une soirée bien arrosée avec Carvalho (MDS, p. 103) et des interjections argotiques fréquentes lancées par ces personnages.

> *"Yo soy más catalán que nadie, pero ya me cansa tanto nacionalismo. ¿Por qué los nacionalistas son tan nacionalistas? ¿Por qué son tan pesados y unidimensionales?"*(HMV, p. 81)

Biscuter n'est pas le seul à représenter le type du personnage populaire catalan, dont les discours directs en catalan expriment souvent l'ancienneté d'une culture mais aussi une certaine résistance, un caractère rebelle. Les romans de Marsé nous en offrent plusieurs exemples prononcés par des habitants modestes du quartier de *Gracia*[54] et dont le contenu connote une certaine résistance. C'est le caractère transgressif du catalan pendant la période franquiste qui transparaît dans ce cas, caractère que nous évoquerons de façon plus détaillée un peu plus loin. Quant à l'ancienneté et à la richesse de la culture vernaculaire catalane, Manuel Vázquez Montalbán s'applique à la montrer à travers un art qu'il considère comme l'expression artistique de la culture populaire à savoir l'art gastronomique. Et en effet le lexique gastronomique est peut-être le plus représenté dans les énoncés catalans dans son œuvre, car il considère qu'elle ne peut être bien exprimée que dans sa langue propre, la transmission symbolique de la saveur d'un plat ne peut être réalisée que dans la langue originelle. Ainsi beaucoup de plats ou de vins français sont cités dans ses romans, mais les plats catalans connotent encore davantage que la saveur imaginée (en particulier nombre de plats, boissons ou pâtisseries renvoient à l'enfance de Carvalho, la *horchata*, les *cocas*, les *tortons*, etc.)

Dans une autre forme de catégorisation, le catalan permet aussi d'identifier les nationalistes catalans, dont la réalité sociale est bien différente du simple clivage monde bourgeois / monde populaire, et idéologie de « droite » ou de « gauche ». Le nationalisme catalan est aussi bien représenté par la petite et moyenne bourgeoisie traditionnelle, ce qui est le cas dans le roman *El hombre de mi vida*, où les personnages sont marqués à la fois par leur engagement nationaliste et leur appartenance à la bourgeoisie catalane. Dans ce roman la classe économique et politique dominante n'est pas distinguée de la cause nationaliste, celle-ci étant assimilée au nationalisme plutôt traditionnel voire réactionnaire du parti alors au pouvoir de Jordi Pujol (CiU). La bourgeoisie de gauche, désormais installée dans le siège de la municipalité de Barcelone, est aussi une autre déclinaison du nationalisme bourgeois catalan : le personnage du maire de *La aventura del tocador de señoras*, roman récent de Mendoza, en est un représentant. Cela n'exclut cependant pas l'existence et la représentation fréquente dans la littérature d'un nationalisme affilié aux idéologies progressistes, plus intellectualisé du type « intello catalan de gauche » (bien représenté dans *El amante bilingüe* ou dans *Recuento*, p. 430-450 notamment), parfois plus violent puisque d'affinité aussi avec la cause anarchiste du début du siècle.

[54] Les paroles du Capitán Blay par exemple dans *El embrujo de Shangai* ; dans *Ronda* les tournures catalanes contaminant le discours castillan sont quasiment toutes énoncées par l'orpheline Rosita ; cette procédure d'hybridation linguistique nous semble d'ailleurs plus caractéristique des classes populaires que de la bourgeoisie.

Les énoncés des locuteurs nationalistes et les commentaires ou répliques environnants donnent des repères pour percer à jour le point de vue des auteurs vis-à-vis du nationalisme, puisque les discours explicites argumentés les concernant sont plutôt rares. Le point de vue des auteurs vis-à-vis de cette question du sentiment national varie bien évidemment, mais chez nos quatre auteurs, une orientation assez commune est repérable : tous reconnaissent une identité spécifique aux Catalans, considèrent que la langue catalane est une valeur en soi mais prennent de la distance avec l'excès nationaliste en tant qu'idéologie politique. Comme souvent, c'est par le procédé de l'ironie que l'on perçoit leur distance à l'idéologie nationaliste et, bien évidemment, il est souvent difficile de connaître exactement la pensée des auteurs. Seuls les contenus assez dérisoires des énoncés en catalan, qui contrastent avec les discours lénifiants sur la Catalogne ou la langue catalane, quelques légères connotations ironiques semées ici et là dans des commentaires[55], nous donnent quelques indices. Ce qu'ils disent en catalan est assez souvent sans grand contenu idéologique mais plutôt très quotidien. Il est intéressant de noter que les discours proprement nationalistes ou qui tendent à défendre l'identité et l'unicité de la Catalogne, intègrent bien souvent un raisonnement et sont de ce fait assez longs. Ils ne peuvent donc pas être énoncés en catalan (y compris lorsque, dans le monde réel, lis seraient selon toute vraissembalnce prononcés en catalan dans la diégèse)[56]. L'usage de la langue catalane dans les énoncés a surtout cette fonction de marqueur socio-politique.

Plus largement la langue catalane est donc utilisée pour sa fonction de marqueur d'identité, et dans les textes littéraires, sert évidemment à la construction des personnages. Cela passe par l'énonciation directe en catalan, mais plus subtilement, la récurrence d'éléments identitaires énoncés en catalan rappelle la dimension catalane d'un personnage. Carvalho lui-même, tout apatride qu'il est et plutôt *charnego*, affirme son identité catalane en rappelant ses souvenirs d'enfance liés à la langue catalane (les comptines, les piécettes, les jeux avec les autres enfants, les "*correcames*" (p. 87) dans HMV), mais aussi en énonçant constamment des plats qui lui sont définitivement associés, comme les *butifarra amb seques* ou le *bacallà a la llauna* qui reviennent sous forme d'intertextualité interne dans les romans de toute la série.

Langue identitaire, elle a aussi été langue de la transgression pendant le franquisme. Manuel Vázquez Montalbán rappelle dans HMV, lors d'une pause informative offerte par le narrateur, que lors de l'ouverture relative de la période franquiste, il avait été autorisé que des pièces de théâtre religieux soient jouées dans les centres paroissiaux (HMV, p. 62-63). Parler

[55] Par exemple dans HMV : "*Era evidente que Margalida las verdades absolutas sólo las decía en catalán*" commentaire qui est précédé d'une phrase et demie en catalan qui n'est en rien une vérité absolue mais plutôt un message circonstancié autoritaire (p. 123).

[56] Cf. par exemple dans HMV, le discours du nationaliste Ximet (p. 111-118), la conférence avec Guifré Gonzalez (p. 178-179), la réunion de la secte chez Pérez i Ruidoms (p. 89-95). Dans *Recuento* par exemple, un long dialogue prononcé par des intellectuels catalans n'apparaît évidemment pas en catalan (il s'étend de la p. 430 à la p. 450) : leur discours est ponctué de mots isolés ou petites phrases en catalan (comme p. 436), signifiant la langue dans laquelle ils s'expriment ou redonnant une ambiance catalane ponctuellement.

catalan était ressenti comme un moment de liberté mais aussi comme un moment de transgression. Aujourd'hui la langue catalane s'est imposée largement et, nous le savons est même devenue à son insu, instrument de ségrégation sociale voire de domination économique. Malgré tout, son statut de langue régionale lui confère une fragilité intrinsèque qui nécessite une certaine veille de la part de ceux qui veulent la défendre. Elle est donc toujours langue en lutte, langue transgressive aujourd'hui, malgré son statut officiel bien assis.

Photo 8 Sur les murs de Gracia : « Sers-toi de ta langue », « Luttons pour le catalan ». 2003. © P. Putelat

Langue de la transgression certes, mais aussi langue d'une nation profondément attachée à la religion catholique. Le catalan est souvent associé à une isotopie religieuse qui stigmatise le lien existentiel entre la société catalane et la culture catholique, lien que l'on retrouve aussi très solide dans toute la culture espagnole, mais qui est nuancée d'une couleur locale du fait de rituels et de personnages mythiques proprement catalans (cf. *Sant Medir* et sa fête à *Gracia*, *Santa Eulalia*, la pratique des piécettes religieuses dans les paroisses, qui du temps du franquisme était une façon de contourner l'interdit de parler catalan). Ce lien entre la religion catholique, et le sentiment religieux en général, est particulièrement mis en évidence dans HMV et dans *Recuento*.

Les différents sens des énoncés catalans informent donc des représentations que les auteurs ont construites de la Catalogne et des Catalans. Ils explicitent une idéologie dont la teneur est complexe du fait que la population catalane n'est pas représentée par un groupe social stable, mais par des groupes sociaux dont la configuration est mouvante : l'identité catalane se niche autant dans la personnalité d'un nationaliste traditionnel de la grande bourgeoisie que dans celle d'un intellectuel cultivé à l'humour subtil et aux racines rurales. Bien souvent un même roman représente, par ses énoncés en catalan, des facettes variées de la

caractéristique catalane, y compris parfaitement contradictoires. Ainsi cette étude nous oriente-t-elle vers l'hypothèse d'une culture dont la caractéristique première est la multiplicité des facettes organisées selon un mouvement principal : la contradiction. C'est dans cette direction que nous dirigerons notre regard dans les développements à venir, lorsque nous approfondirons l'analyse des imaginaires de la ville.

### *Les fonctions narratives et poétiques du bilinguisme*

La situation bilingue du milieu barcelonais offre une occasion incomparable aux amoureux des mots de jouer avec le langage et de montrer toute la richesse de l'autre langue. Ces jeux sur les mots peuvent prendre une tournure quasi pédagogique lorsqu'ils revêtent la forme de l'explication lexicale d'un mot catalan. Ainsi dans HMV (p. 66) pour la traduction du mot *cizaña*, trois propositions sont faites en catalan par Madrona Campalans à Carvalho. Dans ce cas l'auteur offre à son lecteur une petite distraction linguistique[57] qui a la vertu de montrer la richesse de la langue catalane et le bonheur des mots étrangers. Marsé dans *El amante bilingüe* se délecte véritablement de mots catalans dans un passage humoristique où le *charnego* fait traduire au téléphone des mots en catalan, soi-disant pour les utiliser dans son magasin. Il fait ainsi traduire à la suite sur deux pages onze mots tels que manteaux, ceintures, chemisettes, caleçons, jarretières, soutiens-gorge, etc[58]. Eduardo Mendoza use également du catalan comme levier humoristique. Or l'humour est le filtre privilégié de Mendoza pour représenter la réalité et rendre compte de sa ville. Le bilinguisme offre à ces auteurs des occasions humoristiques, car tout comme dans la réalité sont fréquentes les situations humoristiques dues au bilinguisme. Ceci est un véritable trait de la ville que les romans dégagent avec créativité.

L'ensemble de ces jeux avec les mots de l'autre langue met en évidence la richesse linguistique de la Catalogne. Ils rendent compte d'une certaine ambiance linguistique par la poétique spécifique qu'ils suscitent, poétique qui repose souvent sur le ressort humoristique, sur les jeux avec les mots, mais pas uniquement. En effet le recours à l'intertextualité culturelle, très fréquente chez Manuel Vázquez Montalbán et courante chez Juan Marsé et Luis Goytisolo, permet de pénétrer immédiatement dans le monde culturel catalan, d'écouter la musique de cette langue gutturale grâce aux poètes catalans cités (Ausias March, Verdaguer, Sagarra, Josep Pla, etc.) mais aussi grâce aux chansons populaires, aux piécettes traditionnelles que représentent les enfants à Noël (cf. Rosita dans *Ronda* qui répète pour jouer le martyr de Santa Eulalia et Carvalho-lui-même, pour qui le souvenir des pièces de théâtre à tonalité religieuse qu'il apprenait étant enfant lui laisse un goût de nostalgie[59]).

Dans tous les cas le procédé essentiel sur lequel repose cette poétique du bilinguisme est la simple énonciation de mots étrangers, mots dont la truculence est évidente par exemple

[57] N'était-ce qu'une boutade lorsque Manuel Vázquez Montalbán affirmait que le *hobby* préféré des Catalans était la glose linguistique et que dans la rue il y avait grande chance qu'on surprenne une conversation sur des thèmes linguistiques ou …géographiques ? (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1991).
[58] *L'amant bilingue*, p. 30 et 31.
[59] Cf. par exemple dans HMV, *Els Pastorets* de Folch i Torres, dont de courtes citations reviennent comme une ritournelle.

dans les plats gastronomiques : il est évident que l'auteur, comme le lecteur, goûte la langue comme le plat imaginé à la simple lecture de "*escudella barrejada y peus de porc amb cargols"*, rencontré dans les romans de Montalbán.

Chez Juan Marsé les phénomènes de métissage et d'hybridité linguistique, ce que Christian Lagarde, repris par Juan Vila désigne comme « marque transcodique » dans le texte, pourraient bien être un « des signes d'identité de son écriture » (J. VILA, 2004) p. 274. Ces phénomènes doivent être mis en relation avec le caractère polyphonique de la narration marséenne (J. VILA, 1996)). Cet aspect est particulièrement évident dans *Ronda del Guinardó* où, grâce aux notes rédigées par Fernando Valls dans la nouvelle édition critique du roman, il est aisé de repérer les modalités originales de cette polyphonie bilingüe. On retrouve évidemment des exemples de mots catalans insérés dans le discours, généralement sans marque typographique particulière, obéissant ainsi au présupposé marséen d'un lecteur membre de la communauté (par exemple *maulería* dès la deuxième page du roman, *pencar* p. 27, ou *atrafagado* p. 3860.) Plus intéressant est le procédé de contamination du catalan dans le discours castillan, par détournement d'expressions catalanes littéralement traduites en castillan, mais non usitées dans la langue courante. Ces expressions sont de véritables fleurs populaires dans le texte 61: "*ya no volverá a hacer mal a nadie*" affirme Rosita (p. 26), détournement du catalan *fer mal* pour *hacer daño* ; "*vamos a mirar de arreglarlo*", énoncé ici par l'inspecteur, à partir du catalan *mirar arreglar-ho* (p.27) ; "*pensé que lo dejaría correr*"*62* influencé par le catalan "*ho deixaria córrer*" p.45. L'interférence linguistique manifeste une solidarité sociale au-delà des différences linguistiques quand les deux langues imbriquées sont le catalan populaire et la langue *charnega* (l'andalou populaire que parlent les *charnegos* de Barcelone). Les paroles de Rosita, dans *Ronda*, en fournissent un bon exemple :

> "*¡Y usted no tiene sensibilidá de poesía ni de na! ¡Usted hoy s'ha levantao de mala uva y con la idea malaje de llevarme a ver a un muerto...!"* (*Ronda*, p. 99).

La variété des modalités d'insertion de la langue catalane dans le discours castillan, et le choix des locuteurs, invalident l'hypothèse dans ce roman d'un usage involontaire de la diglossie de la part de l'auteur63. Elle est un instrument supplémentaire pour créer un texte polyphonique, servant à la fois une poétique et une axiologie que nous avons ailleurs précisée.

Par comparaison, nous avons examiné les entretiens afin de chercher des traces d'une intention poétique ou d'un simple plaisir poétique, à rendre compte de la ville dans sa

[60] Comme me l'a fait justement remarqué Juan Vila à la lecture de ce passage, ces mots catalans se trouvent aussi dans les dictionnaires castillans : *maulería* et *atrafagado* sont répertoriés dans le dictionnaire (M. MOLINER, 1999). Ce sont des exemples de transferts réciproques d'une langue à l'autre.

[61] Tous les exemples suivants sont issus des notes du roman rédigées par Fernando Valls. Les pages des exemples proposés sont en revanche celles de l'édition utilisées jusqu'ici dans ce travail.

[62] On repère aussi cette expression dans *Recuento* p. 641.

[63] Cet usage est en revanche involontaire de la part des personnages, imprégnés par la situation socio-culturelle de la ville, et particulièrement du quartier de Gracia. Ils représentent le type d'habitant du quartier, tel Ísabel, la personne âgée avec qui nous nous sommes entretenue deux fois et qui offre des exemples de contamination linguistique.

dimension bilingue. Force est de constater que les rares occurrences d'énoncés catalans ne présentent pas de réelle intention heuristique : la ville ne s'énonce pas particulièrement dans son bilinguisme. Celui-ci est considéré comme un fait, qui s'exprime ici et là par inadvertance ou pour des raisons de commodités communicationnelles, notamment chez les catalanophones. L'usage de mots catalans ne sert ni à rendre un esprit humoristique, ni à se délecter d'une langue étrangère ou maternelle, mais plutôt à se sortir d'une difficulté d'expression ou à désigner des lieux. La personnalité des habitants rencontrés est à prendre en compte pour expliquer cette absence d'intention poétique chez quatre d'entre elles. Jaime présente un cas à part, car bien qu'hispanophone il est étranger en Espagne et récemment arrivé (depuis deux ans lors des entretiens), et il a montré à plusieurs reprises dans les entretiens un goût marqué pour l'humour, une certaine propension à regarder le monde qui l'entoure d'un point de vue critique, et notamment à observer et juger le monde catalan.

Les romans proposent donc une représentation reconstruite du bilinguisme barcelonais, qui repose sur l'axiologie des auteurs et notamment sur leur relation à la Catalogne et à la question linguistique en Catalogne mais aussi sur leur usage de la langue catalane dans leur enfance. L'usage des deux langues n'est pas le fait d'une simple imitation d'une situation réelle mais relève d'intentions plus riches, notamment pour rendre compte du monde barcelonais dans toute sa complexité culturelle. Ce monde est marqué par un métissage linguistique qui constitue un trait structurant de la construction de la ville dans les discours. Ce phénomène en engendre un second à savoir la présence d'un métadiscours sous-entendu sur les Catalans, la culture catalane, la langue catalane qui transparaît dans les fonctions des énoncés catalans. En utilisant le catalan, on dit toujours quelque chose sur le catalan. L'étude de ces fonctions permet ainsi de saisir l'axiologie des discours par rapport à la question de l'identité et de la langue catalane, qui est un élément d'indexation idéologique essentiel à Barcelone. Bien évidemment l'usage du catalan entre également dans des stratégies poétiques et narratives telles les figures du collage ou l'humour.

### *.II.2 La répartition castillan / catalan des toponymes*

Accorder une place à part aux toponymes est parfaitement compréhensible dans le cadre d'une thèse de géographie qui a pour objectif d'étudier les lieux de la ville 64. Peut-être n'apparaîtrait-elle pas utile pour une étude strictement littéraire des usages du bilinguisme dans des romans. Pourtant nous avons pu constater, à partir de la première étude entreprise sur l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán, que les toponymes ne suivaient pas exactement les logiques des autres types d'énoncés. Ce constat nous permet de poser l'hypothèse d'une certaine autonomie linguistique des toponymes dans les discours qui portent une attention marquée aux lieux. Tout semble fonctionner comme si la langue du toponyme attribuait un sens particulier aux lieux fictionnels et par ricochet aux lieux référentiels : les logiques de

[64] L'étude ne peut pas concerner le nom de la ville puisque dans les textes il est impossible de distinguer si Barcelone est désignée par un mot catalan ou castillan : bien qu'ils se prononcent différemment, ils s'écrivent de façon identique.

choix du catalan ou du castillan sont significatives pour le lieu lui-même, elles sont un élément essentiel de ce que l'on nomme le sens du lieu et informe également sur l'auteur dans sa relation au monde référentiel et dans sa façon d'en faire usage dans son processus créatif. Ainsi littérature et géographie trouveront-elles, nous l'espérons, leur compte dans cette étude.

### I.1.3 Évaluation de l'usage du catalan pour les toponymes

Cette première géographie linguistique a été entreprise à partir de l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán puis élargie aux romans de Juan Marsé et à quelques autres romans en dehors du corpus. Un premier constat a pu être tiré de l'étude de l'œuvre montalbanaise : l'usage du catalan pour les toponymes n'est pas inscrite dans la même temporalité au sein de son œuvre que l'usage du catalan pour tout énoncé.

Chez cet auteur, un lent processus de catalanisation des toponymes est remarquable à partir des années 1990, puis exceptionnel avec *El hombre de mi vida* (2000). En 1979 (*Los mares del Sur*), le paysage linguistique fait cohabiter le castillan et le catalan dans les dialogues, sous forme d'intertextualité, dans les patronymes etc. comme nous avons pu le constater dans l'étude précédente ; les toponymes sont en revanche très majoritairement castillans[65]. La langue de Manuel Vázquez Montalbán est le castillan bien qu'il ait baigné dans un certain bilinguisme consensuel dans son enfance (la langue officielle était cependant le castillan ainsi que la langue de ses parents). Il continue à vivre les lieux barcelonais en castillan, l'énonciation naturelle des toponymes est en castillan, et cela alors que l'usage de la langue catalane est désormais à la fin des années 1970 plus ou moins tacitement autorisée. Les lieux énoncés en catalan à Barcelone ne sont pas encore dans les usages, du moins pour les non-catalans, et en particulier pour cet auteur. En revanche les toponymes d'autres lieux en Catalogne sont plus fréquemment en catalan, notamment dans *La soledad del manager* (1977) : ce n'est donc pas l'autocensure politique qui s'opère chez lui mais bien le contrôle inconscient de la langue maternelle. Les lieux de l'enfance sont énoncés dans la langue de l'enfance : ce constat est un premier jalon pour l'étude de la construction des paysages selon les schèmes mis en place dans l'enfance[66] et pour la construction personnelle des lieux.

Il est en revanche plus étonnant qu'il y ait encore peu de toponymes catalans dans *El Laberinto griego* en 1991, lorsque le catalan est devenu langue officielle et que les toponymes catalans sont entrés dans les usages, et cela d'autant plus que la langue des J.O. est le catalan. D'ailleurs l'évolution, malgré tout discernable dans ce roman vers une catalanisation, est liée

[65] Les toponymes catalans désignant des lieux internes à Barcelone sont au nombre de 5 sur 177 et concernent soit des toponymes qui n'avaient pas été castillanisés comme *el Clot* (p. 35), soit une citation d'un livre catalan (*Sant Magí* p. 106-107). Quelques autres toponymes en catalan sont repérables pour désigner des villages en dehors de Barcelone, là où l'usage du catalan est plus courant que dans la capitale (*Palafrugell* p. 70), une région (*Empordà* p. 37 mais *Ampurdán* p. 85) ou des hauts lieux (*Montserrat* p. 60) en Catalogne. En tout, cela concerne moins de 10 toponymes, et certains explicitement catalans sont énoncés en castillan (ex : *San Cugat* p. 91, 95 (qui serait Sant Cugat en catalan); *Ampurdán*). Quant à la Catalogne elle est désignée 2 fois par *Catalunya* (voix de nationaliste catalan ou insertion dans le nom d'un parti politique de gauche nationaliste) et 2 fois par *Cataluña*. Les toponymes catalans en dehors de Barcelone sont plus nombreux dans *La soledad del manager* (roman écrit à une période proche de MDS) car beaucoup plus d'action se passe en Catalogne et celle-ci est plus explicitement sujet du roman.

[66] cf. CH.10.

aux transformations urbanistiques en relation avec les J.O. Quelques-uns des toponymes sont en effet en catalan lorsque la diégèse fait beaucoup référence aux J.O., mais ce n'est pas toujours le cas [67]. Peut-être pouvons nous supposer un usage encore artificiel et non intériorisé de ces toponymes catalans de la part de l'auteur, un usage à valeur démonstrative afin de signifier notamment la distance avec les nouveaux lieux. Ce peut être aussi un usage non maîtrisé, aléatoire, uniquement par contamination environnementale (*media*, etc). En 2000, avec *El hombre de mi vida*, la catalanisation change d'échelle. On compte plus d'une cinquantaine de toponymes strictement catalans et même catalanisés, sans compter les locutions hybrides catalan / castillan et les noms qui ont toujours été prononcés en catalan comme *Vallvidrera*. Les lieux existentiels de Carvalho n'échappent pas à cette catalanisation massive : *Les Rambles*, la *Via Laietana*…ont brusquement changé de langue.

Nous constatons donc une évolution différentielle entre l'utilisation du catalan dans la narration et celle des toponymes catalans. Le catalan est régulièrement convoqué dans les romans, au moins depuis *La Soledad del Manager* (1977), en revanche la catalanisation des toponymes barcelonais, et même d'autres lieux de la campagne catalane, apparaît de façon remarquable dans *El Laberinto griego* donc au début des années 1990, et liée à l'isotopie olympique ; cette évolution est confirmée par le roman HMV avec une intention de l'auteur d'insister sur l'isotopie catalane.

Si l'on procède à une rapide comparaison avec les romans de Marsé, on constate que le catalan n'a quasiment pas pénétré les romans pour la dénomination des lieux. L'identité des lieux définie par leur nom est celle de la langue maternelle de la langue de l'enfance, et cela y compris dans le roman un peu particulier ne ce qui concerne l'usage du catalan, *Amante*. Les rares occurrences de toponymes en catalan ne laissent pas de possibilité d'envisager une quelconque logique à leur choix. Dans UTT nous avons relevé *Turó de la Peira et Torre Baró* (p. 107), deux lieux externes au *barrio mental* ; dans *Ronda Can Baró* (p. 80) et *plaza del Padró* (lieu du Raval) p. 98 ; dans *Embrujo* : *Torrent de l'Olla* (p. 110), qui est une rue proche du domicile actuel de l'auteur et que tout le monde dans le quartier nomme en catalan. Ceci dit, d'autres lieux désignés couramment en catalan, y compris chez les castillophones sont énoncés en castillan : c'est le cas de Hospital San Pablo (Hospital Sant Pau). En ce qui concerne Amante, on relève certes des tooponymes catalans, avec y compris exceptionnellement nommé en catalan l'avenue symbolique nommée *Mare de Déu de Montserrat*, nommée *Virgen de Montserrat* ou *la Avenida* dans les autres romans. Christian Lagarde (C. LAGARDE, 2001) repère un légére infléchissement dans ce roman quant à l'usage du catalan dans la toponymie, mais il constate qu'il s'agit surtout de toponymes extra-barcelonais. Seul *Sant Just Desvern*, la banlieue au sud ouest de Barcelone prend une tonalité

[67] Le *Moll de la Fusta* (p. 48 et 93) apparaît dans *El Laberinto griego*., ainsi que *Poble Nou* (p. 75) qui est énoncé comme traduction de *Pueblo Nuevo*, toujours en castillan à part dans cette occurrence. De même *Villa* ou *Ciudad Olímpica*, nommées plusieurs fois, sont en castillan. Dans *El delantero centro* on relève aussi *Pueblo Nuevo* et *Villa Olímpica*, et non leurs homologues en catalan. Il est possible que nous aient échappé quelques occurrences de toponymes catalans liés aux transformations des J.O. dans les romans qui ne sont pas étudiés précisément dans cette recherche, mais si c'est le cas, cela revêt probablement un caractère exceptionnel.

particulière dans ce roman : il s'agit du lieu où est situé le Walden 7, l'immeuble construit par Ricardo Bofill (représentant de l'intelligentsia catalane), cible de sarcasmes dans le roman. Enfin dans *Rabos*, on retrouve la même logique que dans les autres romans de la mémoire, avec deux exceptions à Barcelone : el *Parc de Les Aigües*, (p. 75) dans le barrio mental, et la calle *Robadors* dans le *Barrio chino*, qui n'a jamais porté de nom castillan et qui est toujours ainsi nommée bien que le véritable toponyme soit *carrer d'en Robador* (rue du voleur).

Par comparaison, nous avons procédé à un petit inventaire des toponymes de quelques romans contemporains barcelonais, qui montrent des attitudes différenciées dans leur usage des toponymes relatifs à Barcelone en catalan. Certains auteurs n'utilisent aucun toponyme catalan comme Francisco González Ledesma pour tous ses romans des années 1980, Andreu Martín dans *Barcelona connection* (1988), *Jésus aux enfers* (1990) avec une exception pour *Sant Martí*, « Barcelone : le crime et l'effroi » (1995)68 et dans la nouvelle « La *mujer del valiente* », publiée dans *Barcelona, un día* (1998) dont l'histoire se déroule en 1949. Quelques autres nouvelles de ce même recueil ont été examinées et nous constatons aussi que pour la grande majorité des nouvelles en castillan, les toponymes sont castillans : c'est le cas pour la nouvelle de Rafael Argullol, de Francisco Casavella (de même que dans ses romans récents en de la série *El día del Watusi*), de Ramón de España, de Ignacio Martínez de Pisón, de Juan Antonio Masoliver Ródenas, de Terenci Moix, de Marcos Ordóñez, de Rosa Regàs (à l'exception de 2 cas : *Palau de la música*, *Montjuïc*), de Ignacio Vidal-Folch. D'autres pratiquent le métissage des toponymes selon des logiques qui se rapprochent de celles définies dans l'œuvre de Montalbán : Maruja Torres qui fut elle aussi une petite fille du *Barrio chino* et qui s'en est allée vers les hauts quartiers et vers Madrid, dans *Mientras Vivimos* (2000). Enfin un auteur comme Vila-Matas semble préférer les toponymes catalans dans *La ciudad nerviosa* (2000) qui n'est pas un roman mais plutôt des chroniques sur la ville, mais n'exclut pas l'usage des toponymes castillans et les toponymes hybrides comme "*paseo Sant Joan en Rojo*".

Afin d'examiner quelques hypothèses que nous avons pu repérer dans les romans, nous avons procédé à un rapide sondage dans les entretiens. Sans surprise nous avons constaté que les deux catalanophones, Joana et Anna, utilisent quasi exclusivement des toponymes catalans dans leurs discours et bien souvent aussi des désignations génériques topographiques par exemple *baixada* / *pujada* pour dire montée / descente, utilisées dans la toponymie barcelonaise (cf. *baixada de la Gloria* Anna, Ent.6). Cependant elles n'excluent pas la désignation des lieux en castillan dans un discours castillan. Le phénomène de mixité linguistique est encore plus évident chez les trois autres interlocuteurs, de toute origine. Tous nomment des lieux autant en castillan qu'en catalan selon des logiques qu'il n'est pas très aisée de découvrir, sinon de procédéer à un complément d'enquête et à des analyses systématiques très fines. Quelques traits sont peut-être remarquables, nous ne les énonçons

[68] Les éditions françaises des romans consultés ne permettent pas de savoir en quelle langue sont énoncés des lieux comme la *Vila Olímpica*, puisque il est traduit par « village olympique » (dans *Jésus aux Enfers* notamment).

qu'à titre d'hypothèses. Les lieux ont leur langue, autrement dit pour chacun des interlocuteurs, chaque lieu est préférentiellement énoncé en catalan ou en castillan. Pour Adrián *Can Baró* et *plaza Font Castellana* sont énoncés en catalan mais la *calle Francisco Alegre* et la calle Barón de San Luis (rue de son domicile) en castillan : ces trois lieux sont situés dans son territoire personnel, il les fréquente autant. Pourquoi cette différence linguistique ? Nous ne saurons le dire. Ce phénomène se produit de la même façon dans les discours de Jaime qui utilise les deux langues pour les toponymes, y compris dans un même tour de parole. C'est le cas dès les premières paroles du premier entretien :

> *"claro perfecto bueno yo soy chileno nací en Santiag nací en Santiago de Chile y hace dos años quatro meses cinco meses en Barcelona y principalmente en la Ciutat Vella he vivido en el Gótico en el Raval y en el Borne los tres barrios de Ciutat Vella bueno Barceloneta sí en Barceloneta he vivido un tiempo cinco meses en el puerto en el Port Vell en un barco."* (Ent.1 t.2).

Le cas d'Isabel est un peu différent car, bien qu'elle utilise assez fréquemment des toponymes en catalan (et insère nous le savons constamment des mots catalans dans son discours castillan), la plupart du temps elle désigne les lieux en castillan : *parque Guëll, Pueblo Nuevo, los Encantes* (marché aux puces de Barcelone), *Carmelo* etc. Pourquoi cette femme qui vit à Barcelone depuis quasiment sa naissance, qui est entourée de catalanophones et qui parle une langue véritablement métisse, désigne-t-elle envers et contre tous les efforts de renomination des pouvoirs publics les lieux en castillan ? Nous ne saurions le dire. Le fait est intriguant et suggère qu'une enquête linguistique plus approfondie sur la question des langues de la dénomination des lieux en situation bilingue serait sans doute pleine d'enseignements.

Nous avons pu observer dans cette brève enquête sur les langues des toponymes, dans les romans comme dans les entretiens, que les lieux ont une langue en fonction du sens que leur donne la personne qui les énonce. La langue de l'enfance a beaucoup d'incidence sur la façon de désigner les lieux qui réfèrent à cette période de l'histoire personnelle, mais cela est vrai davantage dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé, que dans les entretiens. Cela suggère que ce phénomène est peut-être lié au projet littéraire de ces deux auteurs, modelé par tout ce qui se rapporte à la mémoire.

Il est parfois possible de repérer une logique dans le choix de la langue utilisée pour désigner certains lieux dans les romans, les auteurs ayant un usage beaucoup plus conscient de la langue. Chez Manuel Vázquez Montalbán, cela est net en ce qui concerne les toponymes quoi ont un lien avec les transformations de la ville à partir de la fin des années 1980. Les grandes transformations urbanistiques à Barcelone, du fait qu'elles concernent de très nombreux lieux, ont eu une incidence sur la dénomination de ces lieux dans les romans montalbanais. Les J.O. et les actions urbanistiques engagées à Barcelone sont le fait d'un groupe social qui défend la normalisation linguistique et qui applique cette politique dans la communication qui concerne ces actions. Cela a un impact sur la dénomination des lieux qui, par les actions urbanistiques ont changé d'identité à part entière, ou sont nés avec une identité

catalane. Manuel Vázquez Montalbán, la plupart du temps intentionnellement, mais peut-être pas toujours, montre le changement d'identité des lieux par le passage d'une langue à l'autre, en l'occurrence le passage de lieux de son enfance à ceux de la ville postmoderne gérée par les pouvoirs politico-urbanistiques fortement catalanistes. Ce phénomène repéré dans les fictions de Montalbán peut-être est-il aussi remarquable dans la réalité ? Nous n'avons fait qu'effleurer cette question ici, mais ce que nous avons repéré dans les textes de fictions devrait être un marchepied pour poursuivre l'enquête dans d'autres formes de discours. Dans nos entretiens, rien ne permettait véritablement de le faire.

### .II.2.1 Typologie des toponymes catalans à Barcelone (étude sur des romans de Montalbán)

Afin de mieux comprendre les logiques, volontaires ou involontaires, qui mènent un auteur à utiliser telle langue plutôt que telle autre, nous avons procédé à une étude précise des toponymes du roman *El hombre de mi vida* (2000) de Manuel Vázquez Montalbán, roman où la logique linguistique des toponymes est particulièrement remarquable. En premier lieu nous proposons une typologie des toponymes catalans en fonction des lieux référentiels ; selon ce critère les toponymes métis entrent dans la même catégorie que les toponymes catalans du fait du noyau sémantique toponymique catalan, même si nous les mettons à part afin d'analyser leurs particularités.

Nous avons défini quatre types de toponymes catalans en fonction du critère de lieu référentiel. La première catégorie correspond aux espaces post-olympiques, récemment réaménagés pour l'événement : la *Vila Olímpica* a une orthographe presque fixe dans ce roman[69], ce qui n'est pas le cas dans *ELG,* le *Moll de la Fusta***,** le *Port Nou* ou *Port Olímpic* (différenciés de l'ancien *puerto* énoncé en castillan), la flambante *Torre de les Arts*. Il est remarquable que les plages (« *playa de la Mar Bella* » p. 81) gardent leur caractère castillan et cela bien qu'elles aient été réaménagées dans la foulée des travaux pour les J.O. (réaménagement qui se poursuit encore aujourd'hui aux environs du Besòs dans le cadre des plans urbanistiques liés au Forum 2004). Le catalan est pour Manuel Vázquez Montalbán un marqueur de la Barcelone post-olympique, ce qui était en germe déjà dans *El laberinto griego*[70], mais qui n'apparaissait pas par exemple dans *El delantero centro…*(1988) où seuls sont utilisés les toponymes de *Pueblo Nuevo* et *Villa Olímpica* .

La seconde famille de toponymes strictement catalans est représentée par les noms de bars, de restaurants et de boutiques au nom catalan ; ce sont souvent des lieux déjà rencontrés

[69] On relève un seul cas d'énonciation en castillan, *Villa Olímpica*, p. 26, sans justification apparente dans le texte (l'environnement immédiat du mot contient d'autres toponymes catalans, et ce toponyme castillan n'offre pas un effet particulier sinon peut-être qu'il rappelle le métissage culturel de la ville puisque qu'il est entouré de toponymes catalans). L'instabilité linguistique de ces toponymes montre aussi la réalité du bilinguisme, même si en général chaque lieu est associé par une personne à une langue.

[70] Les connotations du caractère catalan de ces lieux sont implicites et on ne peut à ce sujet qu'émettre des hypothèses : c'est sans doute l'imaginaire des Catalans modernes, puissants et conquérants, travailleurs et courageux, mais aussi austères et sains qui est ici connoté, autrement dit, entre autres l'univers des collectivités locales au pouvoir et des pouvoirs autres pouvoirs locaux : urbanistes et architectes, entrepreneurs, etc. Cette connotation affectée aux toponymes catalans affecte indirectement les lieux référents et les caractérise aussi. Les espaces post-olympiques sont donc caractérisés par cet ensemble imaginaire auquel l'auteur s'identifie avec difficulté et qui, pour lui, représentent une des formes des espaces désenchantés de Barcelone.

dans les romans précédents, des lieux familiers qui ont toujours porté leur nom catalan comme le bar *Can Boadas* ou le restaurant *Can Solé* ; apparaissent aussi de nouveaux lieux comme la boutique traditionnelle *Lluquet i Rovelló* et le bar *el Xampanyet*.

La troisième catégorie, plus floue mais dont les individus donnent des indices précieux sur le processus de catalanisation des toponymes, rassemble des cas isolés qui ne semblent pas relever de familles particulières : *Poble Sec*, *Paral.lel*, *Pla del Palau*, ne s'assemblent que du fait de leur langue d'énonciation commune et leur métamorphose catalane[71]. Ce sont des lieux proches de la vieille ville, dans l'orbite de la Barcelone de l'enfance de Carvalho et de l'auteur. Pour les deux premiers, ce sont aussi deux stations de métro sur la ligne qui passe par les *Ramblas* (donc des mots que l'on voit, et qui sont entendus grâce aux hauts-parleurs annonçant les stations, si l'on fréquente cette ligne).

Enfin, la quatrième catégorie rassemble des lieux en Catalogne hors de Barcelone, où le cosmopolitisme est moins marqué et la langue catalane plus systématiquement utilisée (par exemple les toponymes *Llança* et *Empordà)*. Barcelone est à entendre au sens strict de ses limites communales puisque des villes ou pays désormais dans l'aire d'influence directe de la capitale et intégrés à *l'área metropolitana*, sont identifiés par un nom catalan : c'est le cas de *Sant Cugat* et *El Vallès.* Dans cette dernière famille, il est étonnant, en revanche, que les entités spatiales englobantes du monde catalan, à savoir la Catalogne et les « Pays catalans », soient énoncés en castillan (*Cataluña* apparaît 40 fois, dans le cadre de focalisations différentes, ce qui exclut une simple négligence). Ce détail trahit la non-appartenance de l'auteur à la population strictement catalane, mais surtout il perturbe l'environnement catalanisant installé par le roman, et cela d'autant plus que ce toponyme revêt une forte valeur symbolique. Tout est mis en place pour que le lecteur ne prenne pas de raccourci idéologique, et pense que l'auteur est devenu un idéologue catalan ou simplement un prosélyte régionaliste. Les choses sont plus complexes selon lui, tout n'est pas blanc ou noir, catalan ou castillan. Le monde culturel de la Catalogne est fondamentalement métis et relève d'une entité nationale qu'est l'Espagne : *Cataluña* réfère à une autonomie parmi d'autres, une région espagnole au nom espagnol. D'un autre côté, les régions qui ont une langue identitaire ont aussi un droit de revendication, ce que signale notamment l'énonciation en basque (*Euzkadi*) du Pays Basque. La langue d'énonciation des toponymes pour Manuel Vázquez Montalbán est donc parfaitement significative et c'est par le jeu du passage d'une langue à une autre qu'il exprime son opinion sur la question du régionalisme et des langues régionales : comme le signale le couple "*Cataluña* y *Euzkadi*" (p. 152), sa position est médiane, entre défense régionaliste et revendication d'une appartenance à un État plus centralisateur.

Nous réservons une place à part aux phénomènes d'hybridation toponymique, proches de ceux que nous avions définis dans le cadre de l'étude de tout énoncé catalan. Il s'agit des toponymes catalans associés à un article, un adjectif ou une catégorie spatiale castillane. Ils peuvent être composés de deux façons : soit ce sont des toponymes strictement catalans ou

[71] Dans les romans antérieurs ils étaient nommés *Pueblo seco* et *Paralelo* (par exemple dans MDS, p. 137, dans ELG, p. 156).

toujours cités en catalan et affectés d'une catégorie en castillan, par exemple "*los muelles del Port Nou*" (p. 230)[72], "*apeadero de Vallvidrera*" "*cementerio de Port Bou*", "*Parque nacional de Sant Llorenç*" ; soit ce sont des toponymes redevenus catalans pendant la *Transición* : *calle Ciutat, plaza de Sant Jaume* et l'exemplaire "*Calle Salvà esquina Paral.el*" (p. 103) qui manifeste cette imbrication quotidienne des deux langues. Cela relève aussi d'un phénomène que l'on pourrait nommer contamination linguistique, à savoir que le contexte général castillan induit des pénétrations castillanes dans les unités sémantiques catalanes, il les contamine par proximité. Même le lieu symbolique, social et personnel pour le personnage comme pour l'auteur, subit cette contagion : Carvalho descend *"las Rambles"* (p. 20) et à nouveau prend en voiture *"Rambles abajo"* (p. 43). Cette contamination est sans doute renforcée par une forme de résistance de la langue naturelle de l'auteur, résistance qui apparaît avec d'autant plus d'évidence dans les toponymes qui restent envers et contre tout castillans.

Comment peut-on alors interpréter cette prolifération des toponymes catalans dans ce roman de Montalbán ? Il est évident qu'elle doit être incluse à l'isotopie catalane très dominante dans ce roman et donc aux discours sur la Catalogne comme nation sans État, sur le nationalisme catalan, sur la culture catalane. Une première lecture permet de déterminer que les toponymes catalans prêtent main forte aux autres énoncés catalans pour créer cette ambiance catalane. Ce procédé mimétique sonore donne directement un effet de réel qui sert essentiellement à la qualité du roman. Les toponymes comme les patronymes ont d'ailleurs un effet mimétique plus immédiat puisqu'ils ne nécessitent pas une traduction (or tous les énoncés catalans dans *El hombre de mi vida* sont traduits). La multiplication des toponymes catalans réintroduit peut-être l'impression sonore catalane telle qu'elle apparaissait de manière plus immédiate dans *Los mares del Sur* puisque les traductions n'étaient pas systématiques. Plus intéressant est, selon nous, le constat fait lors d'une lecture plus approfondie. Dans la mesure où les toponymes représentent symboliquement des lieux, des morceaux de territoires fictionnels et référentiels, leur catalanisation symbolique exprime une forme de catalanisation effective : dire les lieux en catalan est un procédé performatif pour affirmer leur identité catalane. C'est tout à fait le cas des lieux post-olympiques qui ont été créés dans un environnement idéologique de conquête linguistique du catalan véhiculé par les instances officielles, notamment *l'Ajuntament* de *Barcelona* et *la Generalitat de Catalunya*[73] : toute communication sur et autour de ces nouveaux aménagements était réalisée en catalan, le

[72] Il est à noter qu'en revanche le *Moll de la Fusta* est toujours intégralement en catalan, *moll* étant l'homologue catalan de *muelle* et signifiant quai. Dans ce cas, Moll a bien sa majuscule, il fait partie du tout du nom propre définitivement catalanisé par sa renaissance dans la géographie barcelonaise (le *Moll de la Fusta* a été entièrement réaménagé dans la vague de l'urbanisme olympique) ; le mot « moll » n'a pas vraiment sa valeur sémantique. Avant le réaménagement, amplement relayé par la communication officielle toujours catalane, l'usage intégrait l'hybride *muelle de la fusta*. La puissance sémantique de la communication officielle est sans doute pour quelque chose dans l'adoption de ces toponymes totalement catalans. Ceci est un exemple du processus de conquête linguistique induite par la communication officielle.

[73] Voir la thèse de Núria Benach (N. BENACH ROVIRA, 1997) sur le rôle des instances officielles dans la création d'un nouvel imaginaire barcelonais. Núria Benach, elle-même catalane, ne pointe cependant pas cet aspect de la propagande officielle comme levier indirect de catalanisation.

phénomène de contamination linguistique a donc pu s'opérer dans la réalité comme dans les œuvres fictionnelles à partir d'une ambiance linguistique générale (et non par proximité au sein d'un même discours comme pour le cas des toponymes hybrides). Le travail de l'auteur dans son roman est ici remarquable pour nous montrer ces phénomènes de contamination linguistique qui, certes, existent dans la réalité et l'on pourrait les repérer à partir d'études de discours ordinaires, mais ceux-ci ne bénéficient pas de cette intention de l'auteur d'attirer notre attention sur ces phénomènes qui sont à la fois mis en scène dans la fiction et déjà munis d'une interprétation. Le texte fictionnel à travers l'isotopie catalane (le jeu avec les énoncés catalans, et notamment les toponymes, mais aussi les discours explicites sur le nationalisme catalan ou les personnages à caractère catalan), nous propose une vision du monde, une compréhension du monde référentiel et montre des processus complexes de façon très immédiate, en utilisant la valeur symbolique du langage : c'est ce que nous avons pu constater lors de l'analyse de l'usage de *Cataluña* en décalage avec les autres toponymes.

La prolifération des toponymes catalans dans HMV informe donc sur le monde référentiel et notamment sur les lieux référentiels. Mais ne nous dit-elle pas aussi quelque chose du personnage principal et du narrateur (et à travers eux, nous le savons, de l'auteur) quant à sa relation aux lieux de la ville ? L'analyse des toponymes catalans barcelonais (en dehors des bars et restaurants) énoncés par Carvalho et le narrateur (lorsqu'il relève d'une focalisation zéro incarnée dans Carvalho)[74] montre que l'univers de Carvalho est clairement contaminé par cette recatalanisation mais que c'est le narrateur qui la prend en charge : le cas le plus démonstratif est sans doute celui des *Rambles*, citées cinq fois par le narrateur et une seule fois dans sa forme familière dans le reste de l'œuvre, *Rambla*. Elles sont toujours cependant métissées par un article ou une catégorie spatiale en castillan comme "*Rambles abajo*" ou "*las Rambles*" : la concession faite à la langue catalane est donc systématiquement nuancée et connote surtout le caractère métissé des *Ramblas*, et donc à travers lui de la ville (les *Ramblas* étant une évidente synecdoque de Barcelone. Ces concessions catalanes coïncident par ailleurs avec le processus d'acceptation par Carvalho de la nouvelle géographie olympique barcelonaise[75] : on peut donc peut-être les lire aussi comme un renoncement, un découragement quant à l'espoir qu'il reste quelque chose de la Barcelone de son enfance. Les Barcelonais entreprenants l'ont emporté sur la nostalgie : la ville olympique catalane enfouit la ville kitch castillane, souvenir de franquisme et de résistance au franquisme.

[74] Les toponymes catalans prononcés par Carvalho sont : *Vila Olímpica* (p. 74, 106), *Ronda de Sant Pau* (p. 109) ; et ceux énoncés par le narrateur sont : *las Rambles* (p. 20, 43, 56, 226), *Moll de la Fusta*, *Vila Olímpica* (p. 19, 43, 44, 45, 56, 86, 229), *Port Nou* (p. 21, 230), *Torre de les Arts* (p. 24, 39) *Via Laietana*; *Port Olímpic* (p. 43) ; *Poblenou* (p.44); *Club natación Montjuïc* (p. 45), *montaña de Montjuïc* (p. 46) ; *plaza de sant Jaume, plaza de Sant Just, calle Ciutat* (p. 66-67); *calle Salvà esquina Paral.lel* (p.103), *Poble sec* ( p. 103); *calle Parlament* (p. 105).

[75] cf. HMV p. 19 ou 20 "*Pero estaba reenamorándose de su ciudad y especialmente debía reprimir la tendencia a la satisfacción cuando bajaba por las Rambles, desembocaba en el puerto al borde del Moll de la Fusta comenzaba un recorrido junto al mar en busca de la Barceloneta y la Vila Olímpica.*"

### .II.2.2 La résistance des toponymes castillans

La logique inverse de persévérance dans le caractère castillan de certains toponymes est aussi significative dans ce même roman. Les toponymes de lieux espagnols extérieurs à la Catalogne sont très logiquement énoncés en castillan : ils auraient pu être catalanisés comme on le fait couramment pour des lieux étrangers (les Français disent Barcelone et pas Barcelona). Manifestement tous ces lieux appartiennent à l'aire culturelle castillane et ont donc un nom castillan (à l'exception déjà mentionnée de *Euzkadi*). De même les bars et restaurants au nom castillan sont énoncés dans cette langue : par exemple *la Estrella de Plata* ou *el café Velódromo.* Peuvent être qualifiés de véritablement résistants dans le contexte du roman, deux types de toponymes. D'une part les lieux symboliques ante-olympiques, soit marqués par le franquisme (*edificio de la central de Policía* ou *Jefatura Superior de Policía* -4 citations- ; *cárcel Modelo*) ; soit des lieux de rencontre dont la sociabilité est ancienne et qui sont étroitement liés à la mémoire de l'enfance de Carvalho (*el Liceo, Plaza de Toros Monumental*, *Museo de Arte*, *centro de los Jesuitas*, *Teatro Condal*, *Antiguos baños de San Sebastían*) ; soit d'anciens bâtiments administratifs ou de services publics (*Hospital de la Santa Cruz*, *Diputacíon*). D'autre part les lieux de la vieille ville qui appartiennent toujours à l'aire écologique de Carvalho : *El puerto, la Plaza Real, le Barrio Chino, Plaza de la Garduña, Plaza de la Catedral.*

Cette résistance des toponymes castillans révèle-t-elle quelque chose des lieux référents, autrement dit la répartition des toponymes entre catalan et castillan dépend-elle d'une logique géographique du monde référentiel, ou bien cette logique est-elle purement narrative et répond-elle aux exigences d'un équilibre dicté par le récit ? Afin d'examiner cette question nous avons dressé deux listes des toponymes de la vieille ville pour chacune des langues. La réduction de l'espace et son unité géographique permettent de clarifier la comparaison puisqu'on se situe d'emblée dans le territoire identitaire de Carvalho / Montalbán et que le nombre de toponymes est à peu près égal entre les deux langues dans cet espace.

Tableau 1. Comparaison des toponymes de la vieille ville en castillan et en catalan

Les cas d'hybridation sont inclus, les pages de référence de l'occurrence sont entre parenthèses.

| **Toponymes en catalan** | **Toponymes en castillan** |
|---|---|
| Pla del Palau (26) | Mercado de Santa Catelina (39) |
| Montaña de Montjuïc (46) / cementerio de Montjuich | Plaza Real (163-164) |
| dans *El Laberinto griego* (133) | Plaza de la Garduña (157) |
| Moll de la fusta (48, 93) | Plaza de la Catedral (294) |
| Plaza de Sant Jaume (66) | Barrio Chino (169) |
| Plaza de Sant Just (67) | Hospital de la Santa Cruz (158) |
| Calle Ciutat (67) | Cárcel Modelo (80) |
| Mercado de Sant Antoni (88) | el Liceo (32) |
| Poble Sec (103) | Plaza de Toros Monumental (63,68) |

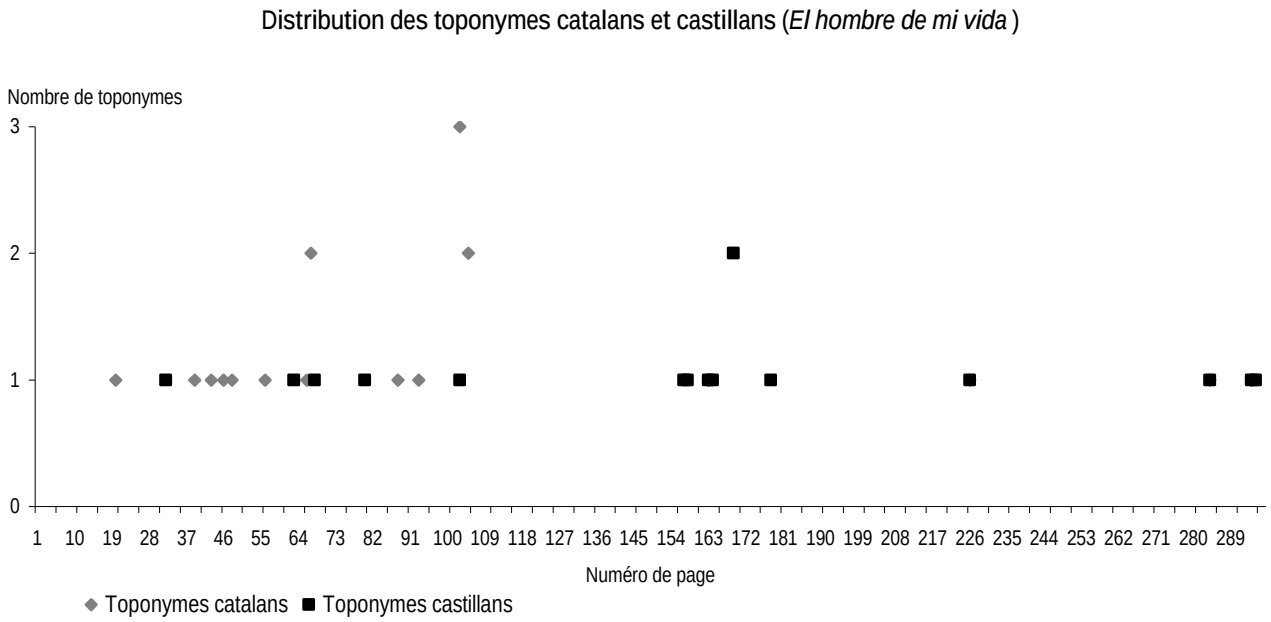
| | |
|---|---|
| El Paral.lel (103) / Paralelo dans *El Laberinto griego* (156) | Centro de los Jesuitas (178) |
| Calle Salvà esquina Paral.lel (103) | Teatro Condal (103) |
| Calle Parlament (105) / Parlamento dans *El Laberinto griego* (155) | Museo de arte et Casa Caridad (169) |
| Ronda de Sant Pau (105) | Antiguos baños de San Sebastían (295) |
| La Boqueria (163) | Jefatura Superior de policía (226) ou Central de Policía (284) |
| Las Rambles (20, 43, 56, 226, 294) | |
| Via Laietana (285) | |

Il semblerait que ce qui détermine le choix de l'auteur pour attribuer telle ou telle langue aux toponymes soit à la fois une logique narrative et une logique symbolique. En effet la distribution des uns et des autres n'est pas totalement aléatoire puisque deux salves de toponymes catalans sont repérables : p. 66-67 et p. 103-105. La première est encadrée par le même toponyme castillan (*Plaza de Toros Monumental*, p. 63 et 68) ; la deuxième immédiatement suivie du toponyme castillan *Teatro Condal* (p. 103). La première salve est située dans une séquence à l'isotopie catalane marquée où les énoncés en catalan sont nombreux, la seconde intervient dans une séquence sans connotation catalane particulière. Ainsi, il semblerait que cette concentration de toponymes catalans renforce ponctuellement l'isotopie catalane, avec certes un peu plus d'insistance que pour les autres toponymes isolés mais avec la même fonction. Le plus important dans la distribution est probablement l'alternance entre toponymes castillans et toponymes catalans, tout au long du roman et selon une certaine régularité dans la première moitié du roman fort desne en toponymes ; ce fait affirme le métissage des lieux de la vieille ville barcelonaise (voir le graphique 1). Le cas du métissage simultané du toponyme *Central de Policía de Via Laietana* (p. 284) en est un indice laissé bien visible pour nous orienter vers cette hypothèse.

Les choix linguistiques des toponymes de la vieille ville semblent donc répondre à des logiques symboliques, signifiant dans le monde fictionnel et dans le monde référentiel. Ils permettent de représenter un lieu fondamentalement métissé, de définir le territoire affectif de Carvalho par les toponymes résistants castillans même si, bien évidemment, tous n'ont pas résisté et que c'est en concédant de grands pans de son territoire à la langue catalane que Carvalho, par la voix du narrateur généralement, admet sa défaite face à une certaine Barcelone catalane et que l'auteur rend compte du véritable métissage. Les autres résistants du passé sont les lieux symboliques anciens, notamment les bâtiments référant au pouvoir central ou à la culture espagnole[76].

[76] Ces toponymes sont : *Hospital de la Santa Cruz, Cárcel Modelo, el Liceo, Plaza de Toros Monumental, Centro de los Jesuitas, Teatro Condal , Antiguos baños de San Sebastían, Central de Policía* ou *Jefatura Superior de policía, Casa Caridad*. Seul le *museo de Arte* est récent mais accolé à la *Casa Caridad, Plaza Real et Plaza de la Catedral.*

Graphique 1 Redistribution des toponymes selon leur occurrence chronologique dans le récit[77]




Quant aux toponymes catalans, ils relèvent essentiellement de deux logiques. D'une part ce sont des lieux à connotation institutionnelle catalane, et la logique est toujours symbolique : *Plaza de Sant Jaume* (place où sont situés le siège de la *Generalitat*[G] et l'*Ajuntament*[G]) ou immédiatement proche de cette place (*Plaza de Sant Just*, *Calle Ciutat* qui borde l'*Ajuntament*). Ces toponymes catalanisés de manière préférentielle sont des indices pour déterminer les connotations afférentes à la Catalogne et au caractère catalan dans ce roman ; ce sont bien les connotations des Catalans au pouvoir et notamment ceux idéologiquement proche du *CiU* de Jordi Pujol. D'autre part, on peut peut-être définir une logique plus géographique rassemblant les toponymes d'espace marginaux à la vieille ville situés dans sa partie sud-ouest[78]. Pourquoi ceux-ci sont-ils en catalan, de même que les marchés systématiquement cités en catalan ? Il nous faut avouer qu'il est difficile de l'interpréter. Pour le toponyme *Pla del Palau*, il nous semble que son usage courant est en catalan et qu'il n'y ait pas vraiment d'équivalent castillan utilisé.

L'analyse linguistique des toponymes de romans nous a donc permis de rendre compte de l'évolution des lieux et de leurs connotations, autrement dit de leur dimension imaginaire dans le monde fictionnel et référentiel. Elle montre le caractère personnel et circonstanciel du choix de l'énonciation des toponymes (la relation personnelle au lieu est déterminante pour sa

[77] Nous nous sommes aperçu lors d'une dernière lecture que des données n'apparaissent pas sur le graphique. En effet, il faudrait rajouter des toponymes catalans p. 163, 284 et 294.
[78] Ces toponymes sont : *Poble Sec, El Paral.lel, Calle Salvà esquina Paral.lel, Calle Parlament, Ronda de Sant Pau, Montaña de Montjuïc*, *mercado de Sant Antoni*.

dénomination : les lieux de l'enfance sont marqués d'une inertie linguistique). Le choix des toponymes barcelonais dans les discours informe en fait autant sur le référent que sur le locuteur, et dans les romans par ricochet sur l'auteur.

On remarque par ailleurs un décalage entre la toponymie officielle et ses usages littéraires, au-delà de la simple assimilation des changements toponymiques. Les temporalités sont décalées entre les dénominations officielles et leur usage. Ces décalages et distorsions par rapport à la toponymie officielle ne sont pas exactement similaires dans les textes littéraires et dans la vie courante, du fait d'une intention axiologique accentuée dans les textes littéraires : le texte littéraire a un effet verre grossissant par rapport à la réalité.

De façon plus générale, ce bref aperçu des phénomènes bilingues dans les textes nous a permis de compléter certaines indications que l'étude des procédures de dénominations avait fournies. Des éléments essentiels de l'imaginaire de la ville s'en dégagent, tels la caractéristique du métissage ou l'enjeu symbolique de la langue catalane pour les Barcelonais. Bien évidemment notre enquête est incomplète, et c'est avec regret que nous ne l'avons pas poursuivie dans ce travail. Ainsi aurions-nous aimé évoquer les langues populaires, qui sont particulièrement vivantes à Barcelone et très présentes dans les romans. La langue *charnega* (le parler andalou) offre un intérêt particulier : elle fait partie du paysage textuel des romans qui se chargent de conserver cette langue orale, même si c'est parfois sous le signe de la dérision (comme dans *Amante*).

D'autres parlers ou dialectes circulent à Barcelone, du fait même de sa nature cosmopolite : parlers sud-américain (les entretiens avec Jaime en sont un bon observatoire), les langues nord-africaines, notamment l'arabe, la langue pakistanaises sont aussi partie prenante du paysage de la ville des quartiers populaires, du *Raval* à *Nou Barris*. Elles sont en revanche absentes dans les romans (tout juste de façon allusive une fois dans *Tocador*), ce qui pourrait excuser leur négligence dans cette étude.

L'objectif des deux études onomastiques et linguistiques de la ville de Barcelone était de trouver les premiers indices de champs structurant l'imaginaire barcelonais. Entrer dans la ville par ses noms, y compris métaphoriques, et sa langue s'est révélé être une démarche particulièrement fructueuse. Nombre d'hypothèses peuvent être énoncées grâce à ces études, nous ne reviendrons pas sur leur contenu rassemblé à la fin de chacune d'elles. La ville a commencé à se révéler. Il faut encore confirmer ces champs en cherchant d'autres manifestations des images découvertes, des schèmes entrevus pour pouvoir définir quelques-uns des champs de l'imaginaire de la ville. Le chapitre 4 a pour rôle de confirmer et compléter ces pistes, dans les domaines plus spécifiquement spatiaux et sociologique.

# CHAPITRE 4 : CARTOGRAPHIE ET SOCIOLOGIE DE LA VILLE FICTIONNELLE

Dans ce chapitre nous continuerons à pister les différents éléments qui permettent de reconstruire les champs imaginaires de Barcelone en nous fondant sur les deux approches spatiales et sociologiques. L'approche spatiale est relativement courante dans l'analyse des villes fictionnelles mais le recours à la cartographie l'est moins, et est, en tout cas, surtout le fait des géographes. Nous essaierons donc de montrer l'intérêt heuristique que présente le langage cartographique pour comprendre un monde fictionnel.

Quant à la seconde partie, il ne s'agit pas vraiment d'une analyse sociolittéraire, qui supposerait une véritable méthodologie, intégrant notamment une coopération avec des sociologues. L'analyse sociologique des textes supposerait en effet à la fois le relevé et la compréhension des faits sociaux dans les textes (événements historiques, faits remarquables telles des grèves, les fêtes collectives, etc.) et dresser un tableau des acteurs de la diégèse, principaux ou simples figures éphémères, afin de dégager les structures sociales, ou du moins les logiques qui semblent régir la société fictionnelle. C'est cette seconde perspective qui sera proposée, destinée à repérer globalement quels sont les habitants de la ville fictionnelle, ce qui les caractérise et quelles logiques sociales évidentes ressortent de cette première approche.

Il s'agira en somme d'engager la troisième et la quatrième étape sur les six proposées comme méthode d'étude de la ville fictionnelle.

## I Éléments d'analyse spatiale de la ville fictionnelle

Cette analyse a été réalisée à plusieurs niveaux et selon différents procédés. D'une part nous avons dessiné des cartes de « topographie mimétique » à deux niveaux. Selon une technique de sondage dans plusieurs romans pour tenter de définir une première géographie à l'échelle d'une œuvre, c'est-à-dire la géographie d'un monde fictionnel construite par fragments au cours du temps (étude sur Montalbán, Carte 6). On distinguera les lieux assidûment fréquentés, véritablement territorialisés et les lieux qui sont surtout sujet de discours. Le second niveau est celui de la « topographie mimétique » d'un roman, qui est l'objet central de la Carte 9. Elle propose une représentation graphique du parcours des personnages dans *Ronda* en rendant explicites les modalités de construction du parcours, c'est-à-dire en mettant en évidence la part d'extrapolation que requiert ce type de représentation, et la nécessaire opération de mise en relation entre le texte et la ville référentielle.

Le second type de cartes réalisées suppose un niveau supérieur d'interprétation : la carte est davantage thématique et objectivée en fonction du sens que l'on assigne au texte. Les quatre autres cartes (cartes 7, 8, 10, 11) entrent donc dans des logiques plus complexes de réalisation et pour certaines sont le fruit d'une double lecture (Carte 11 de *Ronda* réalisée en coopération avec Fernando Valls). Deux cartes ont pour objectif de rendre compte

d'organisations spatiales de la ville sous-jacentes au discours, ce sont celles réalisées à partir des romans *Los mares del sur* (carte 9) de Montalbán et *Últimas tardes con Teresa* de Marsé (carte 7). Cette dernière sert également à la représentation des territoires de personnages (elle est assistée de la carte, 3 focalisée sur un quartier et un personnage), carte qui permet non plus de donner à voir une organisation globale et cohérente de la ville, mais de fournir le point de vue d'un personnage.

Un aspect important doit être précisé : ce n'est que parce que presque tous les toponymes sont référentiels et les lieux décrits reconnaissables dans la ville réelle que ces cartes ont pu être réalisées. Autrement dit le fait même que nous ayons pu réaliser des cartes si précises fournit une information sur la tension référentielle qui s'exerce dans les romans étudiés, en l'occurrence ceux de Marsé et de Montalbán. Les techniques adoptées pour cette cartographie ne peuvent être réinvesties pour tous les romans, elles sont subordonnées au rôle que joue le monde référentiel dans le texte. Dans le cas de romans aux toponymes inventés ou sans toponymes du tout, il est évident que d'autres modalités cartographiques devraient être adoptées.

Grâce à ce petit jeu de cartes et à l'étude de l'ensemble des discours de nature géographique dans les romans, nous poursuivrons quatre objectifs. Le premier consistera à poursuivre la définition du lieu *Barcelona* en définissant ses limites et ses échelles d'appréhension (I). Le second proposera une géographie du *barrio mental* dans l'œuvre de Marsé (II), le troisième un exemple d'interprétation spatiale de la ville à partir de la logique géographique du roman MDS (III) et enfin nous présenterons un exemple de « critique cartographique » d'un texte littéraire, le roman de *Ronda* (IV).

### *.I.1 Frontières et portes de Barcelone selon les romans du corpus*[79]

Tous les romans ne sont pas aussi explicites que ce dernier pour borner Barcelona :

> "*Un extenso ambito subido de mar a monte y de río a río, abierto por poniente a los llanos del Llobregat y, por levante, al Besós y al Maresme, ciudad no de ríos, de entre ríos*" (p. 181).

Ces limites sont dessinées non pas en décalquant ce que la nature poserait comme une évidence, mais en fonction de l'interprétation du sens de la ville (ce que dément le texte en première lecture, puisque celui-ci pose les limites comme une vérité et feint d'en déduire ensuite des significations pour la ville elle-même). Ces limites sont présentées comme naturelles même si l'auteur (sinon le narrateur) n'est pas dupe : les limites sont fonction du sens du contenu et non d'un donné « naturel ». Elles correspondent à une certaine représentation de la ville, à une certaine échelle (cf. *infra*.). On en donnera pour preuve le fait que, d'un roman à l'autre et d'une œuvre à l'autre, le territoire de Barcelone est défini de façon mouvante. La formule consacrée pour limiter la ville est trompeuse car elle ne donne qu'une des représentations du territoire barcelonais qui existe en fait à plusieurs échelles,

[79] Nous rappelons que pour suivre plus aisément le propos qui suit le lecteur a à sa disposition des cartes de la ville à plusieurs échelles en avant-propos et dans les Annexes 3.

comme il a pu déjà être constaté dans l'analyse des usages du lexème *Barcelona*. On peut définir plusieurs échelles de territoires barcelonais, qui tous sont effectivement Barcelone, mais peut-être pas tous considérés comme urbains.

Pour ce faire, nous avons eu recours à deux types d'outils. D'une part la carte représentant les territoires dessinés par les aventures de Carvalho dans l'œuvre montalbanaise (CARTE 6 : « Les lieux de la Barcelone fictionnelle de Manuel Vázquez Montalbán ») et accessoirement la carte des lieux fréquentés par les personnages de UTT (CARTE 7 « *Últimas tardes con Teresa* : territoires et projections territoriales imaginaires par les paysages », reproduite plus loin dans le chapitre en II.1. ), qui dessinent les territoires respectifs de Manolo et Teresa et où l'on voit qu'il nous sera impossible de se passer de la dimension paysagère, tout du moins panoramique, dans ce milieu de « montagnes », pour comprendre les extensions de Barcelone. Le lecteur trouvera ces cartes dans les deux pages suivantes. D'autre part les discours qui délimitent la ville, qui dessinent ses frontières et marquent ses portes, mais aussi les itinéraires des personnages qui sont de bons indicateurs des limites et seuils des territoires. Sera fait recours aussi aux entretiens, au cours desquels était posée une question explicite sur les limites de la ville, mais qui par ailleurs indirectement fournissait aussi des indications sur ce thème.

Nous présenterons ces différentes extensions en suivant une logique d'emboîtement d'échelles, en commençant par définir le territoire le plus restreint, le cœur de la ville qui est aussi toute la ville, jusqu'à ses conceptions les plus vastes.

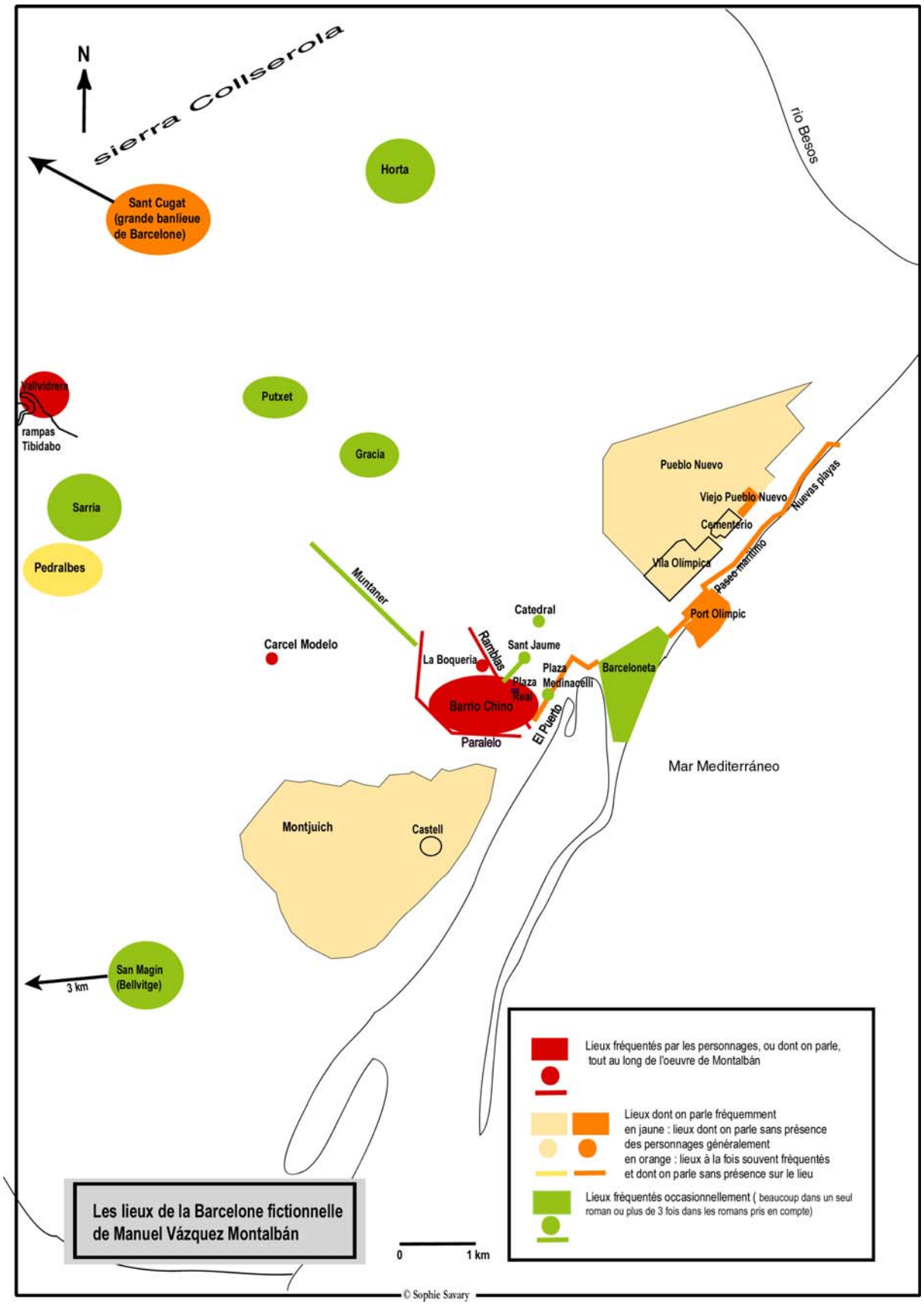
### .I.1.1 *Barcelona ciudad vieja / ciutat vella*

Barcelone pour Carvalho, c'est la vieille ville, et peut-être même seulement le *Barrio chino*. La *Barcelona, patria o país de infancia,* est évidemment celle du quartier populaire à caractère portuaire, comme le définit Jaime (Ent.1 déjà cité), limité par les *Ramblas*. Jaime, a une expérience d'habitant bien différente de celle de Carvalho / Montalbán puisqu'il est tout jeune barcelonais (depuis seulement deux ans). Chaque jour il construit son territoire dans le vieux quartier qui est, pour lui, toute la ville :

> *"claro y además que es un pueblo chico éste Barcelona he sido en una ciudad de seis millones de personas acá hay dos. dos y Barcelona para mí es Ciutat Vella y el resto es […] es Cataluña" (Ent. 1 t.208)*

Il le réaffirme une seconde fois dans l'Ent.2 t .340 lorsqu'il est interrogé sur les limites de *Barcelona* et poursuit dans le t. 358 en attribuant à la vieille ville les caractéristiques d'un pôle urbain (innovation artistique, commerce...). Carvalho comme Jaime, rendent compte d'une représentation collective qui ignore la distinction entre ville fictionnelle et ville non fictionnelle, représentation qui s'exprime aussi dans l'usage du lexème *Barcelona* (cf. supra). Ce n'est pas seulement parce que le quartier est un territoire personnel, de résident ou ex-résident, que la vieille ville est considérée comme Barcelone tout entière. Si c'était le cas, le *barrio mental* de Marsé serait aussi Barcelone, or précisément ce quartier de « *las afueras* » n'est pas considéré comme la « *ciudad* », mais en tant que ville des origines, celle avec

Carte 1 Les lieux de la Barcelone fictionnelle de Manuel Vázquez Montalbán



laquelle on s'identifie si on est Barcelonais, et cela même lorsqu'on réside en dehors de ses murs. Tous les romans consacrent cette évidence et en particulier UTT, où le « *casco* » apparaît clairement comme centre identitaire, comme « *Barcelona* » pour Manolo et Teresa, c'est-à-dire pour les deux représentants symboliques d'une certaine société scindée.

Les limites de cette Barcelone - qui, il faut le noter au passage est déjà plusieurs « *Barcelones* », puisqu'elle recouvre par exemple la "*Barcelona de la droga y del pinchazo*" (la Barcelone de la drogue et de la seringue) et la *Barcelona* oisive récemment réaménagée : "*la Barcelona redescubridora del mar en el Moll de la Fusta"*. (ELG, E1) - sont clairement définies ainsi que ses portes, et c'est là sans doute l'une des raisons principales qui fait que l'on considère que toute la ville est là. Elle a ses frontières, lignes nettes sans espaces véritables de transition, des espaces frontaliers restreints marqués par des portes claires à l'ouest et plus floues à l'est. Les limites sont d'une part les *Rondas* (*Ronda de la Universitad* / *calle de Pelayo, Ronda de Sant Pere* pour le Nord, *Ronda de San Antonio, Ronda de San Pablo* et le *Paralelo* pour l'ouest) par lesquelles s'échappe le plus souvent Carvalho pour retrouver son terrier à *Vallvidrera*. Les portes sont les entrées des rues principales du *Raval* qui débouchent sur les *Rondas* : *calle Nou de la Rambla, calle de Sant Pau, calle de la Cera* (porte personnelle de Carvalho), etc. Au Nord, la *Plaza de Cataluña* est un espace flou, une porte dilatée sans véritable épaisseur symbolique (elle est peu fréquentée, généralement citée pour marquer dans un itinéraire l'entrée dans la vieille ville). Au sud, la *puerta de la Paz* et le *monumento a Colón* marque l'entrée maritime de la ville, alors que le territoire de Barcelone s'étend au-delà dans les espaces portuaires qui mangent déjà la mer. Les limites orientales sont plus floues et s'apparentent davantage à un espace frontalier plus indéfini, un espace / marche où se joue aussi l'identité de la ville : une certaine indécision demeure pour intégrer la *Ciutadella* (devenu parc urbain depuis l'Exposition de 1888, dont l'aménagement n'était pas sans volonté d'intégrer cet espace au territoire barcelonais) mais aussi la *Barceloneta* (intégrée dans le district administratif *Ciutat Vella*). Les itinéraires dans la vieille ville excluent *généralemnet* la *Barceloneta*, sauf pour Carvalho qui l'intègre dans son itinéraire rituel des *Ramblas* à la mer. Mais la *Barceloneta* est déjà un quartier à part, hors les murs lorsque *las murallas* étaient encore debout. Au sud les limites seraient donc plutôt le *Paseo de Colón*, la porte, le *Pla del Palau* ou la *Estación de Francia*, porte sur la Côte et autrefois la France. Le *paseo de Lluís Companys* fait sans doute office de frontière orientale, marquée au nord par un repère, el *Arco de Triunfo*, qui ouvre sur le *Paseo de San Juan*, déjà autre Barcelone. C'est donc quasiment les anciennes murailles de la ville qui dessinent son territoire (à l'exception du Nord où des espaces entre les *Rondas* et la vieille ville sont intégrés symboliquement dans cette Barcelone du cœur, et l'on ne s'étonnera donc pas qu'elles prennent tant d'importance comme composante paysagère dans le roman de Mendoza, la CP, et même dans d'autres romans.

L'organisation de ce territoire restreint est facile à lire, et tous les itinéraires ou discours sur les lieux de cette ville convergent pour lui donner un fleuve, une artère qui la structure et où circulent son sang : les *Ramblas*. Il est en revanche intéressant de constater que

les centres symboliques diffèrent quelque peu entre la ville fictionnelle et la ville actuelle institutionnelle : la Barcelone fictionnelle a pour centre le *Barrio chino*, vivant ou imaginé selon la temporalité des diégèses et quartier marginal dans tous les sens du terme[80]. Le *barrio gótico* est moins central, sauf dans *Recuento* qui s'attache à fouiller les racines de la ville, les racines rêvées, reconstruites par le discours surtout catalanisant. Néanmoins la *plaza Sant Jaume*, certes reconnue comme centre politique et donc symbolique de la ville fictionnelle, n'est pas le lieu qui concentre les actions, les rencontres. Cette place, qui correspond au forum romain, est symbolique pour les Barcelonais revendiquant haut et fort leur identité catalane. Là sont situés les sièges de la *Generalitat*[G] et de *l'Ajuntament*[G] [81], au cœur de l'ancien quartier romain (plus que gothique !), et qui a pu inciter les institutions à accorder une importance toute idéologique à la période et aux espaces romains de la vieille ville comme le montre un article de Jorge Romero Gil à propos de l'exposition « Barcino. Barcelona » organisée par le *Museu d'història de la Ciutat* en 1995 (J. ROMERO GIL, 1997), mais aussi le discours ambigu de *Recuento* dans la séquence / visite de ce même musée. Il n'en est pas tout à fait de même pour la calle *Fernando* (ou *Ferrán*), qui fut l'artère commerciale principale de Barcelone jusqu'à ce que le *Paseo de Gracia* ne le relaie à la fin du 19ème siècle. La *calle Fernando*, proche de la *Plaza Real*, extension plus tardive du *Barrio chino*, est jusqu'aux années 80 un lieu central pour Carvalho par exemple. Historiquement, la ville fictionnelle se situe aussi dans cette partie du *casco* (cf. carte de la Barcelone littéraire entre 1833 et 1843 reproduite dans l'ouvrage de Carles Carreras (C. CARRERAS, 2003) p. 124) et cette rue est aussi centrale dans la CP, jusqu'à l'extension de l'*Ensanche*. Les quartiers de la *Ribera* et de *Sant Pere* ont aussi un statut particulier dans l'histoire de la ville fictionnelle : ils ont vu naître des personnalités littéraires telles Santiago Rusiñol et Joan Maragall et ils sont considérés comme territoire à part entière de la Barcelone du cœur chez Manuel Vázquez Montalbán, bien qu'ils soient malgré tout moins fréquentés par les personnages, comme en témoigne la Carte 1

La représentation du territoire de la ville dans ses limites les plus restreintes est relativement claire, quoique déjà marquée par des indécisions et des ambiguïtés. Elle correspond au *casco*[G], à la *Ciutat Vella* en tant que district (district I, cf. carte annexe 3.2.) dont l'unité est plus mythique et construite, notamment par les institutions, que véritablement claire dans l'imaginaire de la ville fictionnelle.

### .I.1.2 "*Barcelona de mar a montaña, de Besòs a Llobregat*"

Bien que la Barcelone fictionnelle se concentre incontestablement dans la vieille ville, elle constitue aussi un territoire plus étendu et cela dans un même roman voire une même séquence. Ce territoire est alors celui né du 19ème siècle, de son extension littérale

[80] La majorité de son territoire correspond à un espace historiquement hors les murs, le *Raval*, hérité du mot *arrabal* (faubourg), jusqu'au transfert du cœur de Barcelone de l'est à l'ouest, du *Gótico* et *Ribera* vers les *Ramblas* et le *Pla de la Boqueria*, qui entraîna le développement de ce quartier.

[81] La *Generalitat de Catalunya* est le nom donné au gouvernement autonome de Catalogne, pouvoir exécutif historique reconquis le 29 septembre 1977 pendant la transition démocratique. *L'Ajuntament de Barcelona* est l'institution municipale de Barcelone.

(*l'Eixample*), et de ses annexions[82]. Les origines d'une grande partie du territoire barcelonais sont donc très récentes, ce qui n'est pas sans incidence sur l'imaginaire collectif barcelonais qui garde vivante l'opposition *ciudad* / *pueblos* dans Barcelone même. Ce territoire étendu occupe une surface définie par d'autres limites symboliques, qui confèrent à ce qui est embrassé un sens particulier, comme nous l'avons suggéré un peu plus haut. Le territoire ainsi dessiné a la forme géométrique du rectangle, dont la symbolique cosmologique est explicite. Luis Goytisolo s'est emparé de l'évidence pour interpréter cette cosmologie (cf. E9, p. 181 puis à nouveau reformulée en E15, mais aussi dans *Las afueras* p. 246), concevant la ville comme une figure fermée par un amphithéâtre rassurant, les montagnes parallèles au littoral qui façonnent un nid à la ville, ouverte à l'autre extrémité, aux horizons maritimes. Ainsi, de part et d'autre bornée par des fleuves, symboles frontaliers reconnus dans l'univers sémantique occidental, et fermée d'un côté par une muraille, de l'autre ouverte sur l'horizon, la ville apparaît comme une entité équilibrée, entre territoire concret borné et ouverture vers le monde. Cette représentation mythique de la ville est cependant quelque peu ébranlée dans la première description de *Recuento* puisque celle-ci insiste aussi sur le fait que les artères de la ville tracent des sillons dans les alluvions déposés par les anciens cours d'eau qui ont guidé leur tracé. Les fondations de la ville sont donc aussi fragiles et mouvantes, elles contrastent avec la solidité des limites du territoire.

L'apparente simplicité frontalière ne doit donc pas occulter la véritable complexité de ce territoire dont la caractéristique est essentiellement l'indécision et l'ambiguïté. Contrairement au *casco antiguo*[G], les tracés des frontières sont rien moins que simples lorsqu'on les observe à plus grande échelle. Les deux *rios* en premier lieu servent certes de limites symboliques mais enserrent en fait un territoire approximatif si l'on considère l'ensemble des lieux de la ville dans les œuvres de Manuel Vázquez Montalbán ou de Marsé par exemple, à cette échelle. Le *Llobregat* en particulier traverse la commune de *l'Hospitalet* et débouche en un delta incertain dans lequel s'est installé l'aéroport du *Prat*, commune officielle du delta. Ainsi, tout ce qui est situé à l'est du *Llobregat* devrait être considéré comme barcelonais, ce qui n'est pas le cas. Les espaces du sud-ouest sont quasiment exclus de la ville fictionnelle sauf quelques îles qu'il faut considérer comme des satellites de la Barcelone que nous nommerons désormais "*banda a banda*" (par référence à "*banda Llobregat* / *banda Besos*"[83]). Ainsi la *Zona franca*, le *polígono industrial de la Pedrosa*, les quartiers des années 60 de *l'Hospitalet* comme *Sant Ildefons*, *Sant Josep*, *Cornellà de Llobregat* et plus au Nord *Esplugues de Llobregat*, *Sant Joan Despí* ne sont pas « *Barcelona* ». Quant aux territoires de la commune barcelonaise ils ne sont pas plus identifiés comme appartenant à cette Barcelone : l'extrémité occidentale de *la Diagonal*, notamment les grands territoires du campus universitaire autrefois vastes champs, ne sont pas territoires barcelonais. L'espace frontalier est de fait *Montjuïc*, la colline originaire de la ville dans la légende qui place Hercule comme fondateur de la ville : cet espace est encore un

[82] Plusieurs formulations sont fréquemment utilisées pour désigner ces quatre limites. Par exemple dans la CP (E25) elle est un peu différente : "*veía todo Barcelona, del puerto a la sierra de Collcerola y del Prat al Besós*".
[83] L'expression désigne à Barcelone l'opposition entre « côté *Llobregat* » et « côté *Besòs* » de la ville.

espace ambigu, qui dans l'imaginaire est à la fois centre, cœur originaire et marge. Quelques satellites sont accrochés à Barcelone par le hasard de diégèses qui mettent en valeur ces types d'espace (et non ces lieux particuliers) : *Bellvitge* nommée *ciudad satellite* de *San Magín* dans MDS (cf. carte) et *Sant Just Desvern*, entrevu uniquement par l'emplacement de l'ensemble architectural de Bofill, le Walden 7, dans *El amante bilingüe*, (ce qui, de ce fait, par le hasard d'itinéraires en bus permet de découvrir l'extrémité de *la Diagonal*). L'exclusion de toute une partie de l'espace sud-oriental de la commune de Barcelone est particulièrement explicite dans cette remarque du narrateur de *Embrujo*, qui explique qu'il connaît Barcelone par cœur pour l'avoir arpentée dans tous les sens, et qui au détour nous propose une délimitation vécue de la ville des années 40 :

> "[…] *a los quince años ya me conocía la ciudad palmo a palmo con todas sus calles y sus plazas, sus líneas de tranvías y sus estaciones del metro, desde el Barrio chino al parque Güell y desde Sants al Poblenou*". (*Embrujo*, p. 225)

La *banda Besòs* est un peu plus claire, au moins dans sa partie orientale. Les récents aménagements de la partie littorale de Barcelone ont attiré l'attention sur des quartiers auparavant totalement exclus du territoire barcelonais. Manuel Vázquez Montalbán a beaucoup investi le *Poblenou*, ex-commune de *Sant Martí*, et posé indirectement la question de l'identité de ce quartier. Celle-ci est ambiguë car le *Poblenou* est à la fois "*afueras de Barcelona*" (cf. description de la CP au 19ème siècle, E4) mais aussi le lien où naît l'un des traits majeurs de la symbolique de Barcelone : l'identité ouvrière et rebelle. Ce quartier est ainsi élevé, d'une certaine façon, au statut de territoire de Barcelone, non par sa localisation *entre bandas*, mais du fait de son histoire sociale qui convient au mythe de la ville. D'ailleurs les autres quartiers voisins (quartiers *Besòs*, *Poblenou* entre *Diagonal* et *les Corts* - à cet endroit autoroute -, les quartiers au Nord des *Corts*, *la Verneda*, *la Sagrera*, le *polígono sud-oest Besòs*, *el Bon Pastor*) alternent quartiers de logements collectifs construits à la va-vite lors du mandat de Porcioles, espaces industriels et de transport, terrains occupés par les *barracas* jusqu'à la fin des années 1970 intégrant des lieux aussi ambigus et douloureux que le *campo de la Bota*[84]. Ces quartiers abandonnés de la ville, ayant perdu toute urbanité symbolique au cours de la seconde moitié du 20ème siècle, sont identiques à ceux développés de l'autre côté du fleuve (jusqu'à récemment en fait canal / égout), à *Sant Adrià de Besòs*. Le fleuve n'est pas du tout une véritable frontière symbolique à l'échelle de ces quartiers : il ne l'est qu'à l'échelle macro, lorsque cette partie de la commune barcelonaise est regardée de loin, du centre sans véritable connaissance de ces territoires. La partie septentrionale ne diffère pas vraiment : ce sont d'autres *polígonos*, industriels ou d'amassement des classes populaires (*Trinitat Nova*, partie septentrionale de *Sant Andreu*) qui retrouvent leurs homologues de l'autre côté du cours d'eau. Comme *banda Llobregat*, la ville fictionnelle

[84] Le *campo de la Bota* est un lieu maudit : très proche de l'usine d'incinération, cet ancien terrain militaire a été le lieu des exécutions sommaires durant la guerre civile, tant du côté républicain que franquiste. Par la suite, il s'est couvert de *barracas* jusque dans les années 1970. C'est un lieu de mort, de misère, de souvenirs douloureux complètement occultés. Isabel fait une très brève allusion au *Campo de la Bota*, laissant suggérer qu'il s'y est passé des événements terribles, sans en dire plus : "*e: so el Camp de la Bota oh una pena yo era molt joveneta*" (Isabel, Ent.1 t.237) : c'est un « lieu tabou ».

lance quelques cordes vers ces îles urbaines, à l'occasion de diégèses explicitement destinées à pointer le doigt sur ces quartiers, tel *Trinitat* dans MDS.

Une question se pose cependant à propos des panoramiques appréciés du haut du *Carmelo* ou du *Turó de la Rovira* dans les romans de Marsé, et en particulier dans UTT. Sur la carte des territoires de Manolo (cf. CARTE 8 *infra*), les lointains ont été intégrés en tant qu'espaces appropriés par le regard, paysages identitaires pour le personnage qui doivent être compris dans son territoire (cf. commentaire de cette carte infra). Peut-on dire pour cela qu'ils sont barcelonais ? Sûrement pas pour Manolo, pour qui Barcelone est bien la ville d'en bas, celle du *llano* qui se perd dans la mer, et plus particulièrement la ville des anciens quartiers. Ainsi, dans la même logique l'on peut exclure tous les quartiers septentrionaux du piémont de la *Collserolla* comme espace véritablement barcelonais, que ce soient les quartiers populaires des *Nou Barris* du Nord ouest (*Roquetes*, *Torre del Baró*, la ville hospitalière de la *Vall d'Hebrón*) que ceux huppés des *Penitents*, *Pedralbes* et *Vallvidrera*. *Vallvidrera*, dernier *pueblo* annexé par Barcelone, n'est jamais considéré par Carvalho comme Barcelone : c'est un territoire refuge, hors de la patrie de l'enfance, hors de Barcelone mais aussi hors de la ville. Cette exclusion est compréhensible par le statut de Vallvidreara comme *pueblo* annexé, mais aussi par une distinction fondatrice de l'identité de Barcelone en tant que ville : la distinction *montaña* / *ciudad*.

Nous reviendrons plus précisément sur ces espaces opposés dans les commentaires particuliers sur les cartes réalisées à partir des romans de Juan Marsé, et aussi dans le chapitre traitant du rapport ville / nature envisagé à partir des paysages. La dichotomie est particulièrement marquée et signifiante dans l'œuvre de Marsé, elle se manifeste outre par des oppositions sémantiques, par la désignation des espaces situés en bas de la montagne comme la *ciudad* (cf. *Rabos* p. 297, le personnage est sur la partie haute du *barrio*, et le narrateur rapporte : "*Se queda mirando en dirección a la ciudad*" et dans UTT, E3 : "*las miradas de los jóvenes del Carmelo al contemplar la ciudad desde lo alto*"). On la retrouve néanmoins aussi dans les descriptions panoramiques, tels celles de *Recuento* ou de la CP, qui se déroule à une période où la montagne est considérée comme la campagne éloignée destinée à la villégiature estivale des Barcelonais. Montalbán, on le verra dans ses descriptions paysagères, considère aussi la montagne comme un hors-ville, un lieu où l'on s'élève pour échapper à la "*mierda*" (MDS) de la pollution et de la ville viscérale (dans tous les sens du terme) : lui aussi, dans HMV, par exemple, fait dire à son narrateur que Carvalho regarde la "*ciudad*" puis de *Vallvidrera*. Ce couple d'opposition *montaña* / *ciudad* n'a pas tout à fait le même sens d'un roman à l'autre, il varie selon des axes métaphoriques différents qui ne prennent leur véritable épaisseur que dans les énoncés paysagers. Cette symbolique opposée est absolument décisive pour définir le territoire de Barcelone à cette échelle. Or, là encore, on se trouve face à une indécision structurante. Si l'on superpose Barcelone à la ville (ce qui est fréquemment le cas, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent), alors tous les espaces de montagnes doivent être considérés comme en dehors de la ville, ce qui redessine un territoire beaucoup mois géométrique. D'une part, la frontière délimitée par la *Collserola* passe au pied de celle-

ci et ne comprend donc pas les quartiers situés sur ces versants, mais d'autre part les *turós* - ces petites collines tête de pont de la *sierra* - sont aussi considérés comme hors-ville (cf. le *Turó de la Rovira* et le *Carmelo*, et de fait la *cadena de los tres turós* dans l'œuvre marséenne). Ce fait est essentiel pour la compréhension de l'espace du *barrio mental* qui ne se réduit pas à une *barriada* en dehors de la ville, mais doit être envisagé comme espace transition (espace frontalier à part entière, espace ambigu) entre la grande Barcelone[85] (ici représentée par le Nord de *Gracia* et le *Baix Guinardó*) et *las afueras* (cf. *infra* les cartes réalisées à partir de *Ronda* et surtout les approfondissements dans les Parties III et IV).

Reste *el* ou *la mar* pour fermer cette ville quadrangulaire, mitée et rongée sur ses marges. Cette limite est tout aussi indécise que les trois autres car la question est posée de son inscription ou non dans le territoire de la ville. Son exclusion par la "*muralla de mar*" pendant longtemps a généré le mythe de la ville tournant le dos à la mer, qui est de ce fait considérée comme étrangère à la ville. Dans cette perspective où la mer est hors la ville, la ligne frontière est dessinée par les voies qui la bordent (*Paseo de Colón*, autoroute au sud, ligne de chemin de fer au nord). Incontestablement, le port est ce qui ouvre vers cet extérieur, d'où vinrent les premiers habitants mythiques de Barcelone (ce qui à nouveau situe l'origine de la ville à la marge). C'est aussi par cette porte que pénétrèrent les richesses acquises lors de la domination méditerranéenne du 13ème au 15ème siècles. La dimension symbolique du port, en tant qu'embouchure des *Ramblas*, donc lieu recueillant l'âme de la ville qui coule en elles, et en tant que lieu de contact avec la mer, ne doit pas être effleurée dans un paragraphe rapide. En d'autres moments, nous développerons le sens de cette partie de la ville essentielle pour sa compréhension, tout d'abord en commentant la CARTE 5 réalisée à partir du roman *Los mares del sur* (où le port est un « sud » de la ville), puis à plusieurs occasions dans le CH. 5 rassemblant les éléments de l'imaginaire de la ville. Bien évidemment, ce sera surtout par l'analyse des paysages du port que son sens profond sera véritablement dévoilé.

Ce que l'on peut retenir du territoire barcelonais à l'échelle de la grande ville c'est le flou de la plupart de ses frontières. Ce qui est clair est sa forme rectangulaire et la formule qui en dessine les côtés : de *mar a montaña* et de *Besòs a Llobregat*.

On pourrait penser avoir levé toutes les équivoques du territoire de cette Barcelone rectangulaire, et pourtant une ultime indécision consacre l'ambiguïté fondatrice du territoire barcelonais. Il s'agit du statut de *l'Eixample* : est-ce le centre de cette Barcelone ou son ventre mou, espace traversé et ignoré, désert imaginaire quadrillé par des voies qui l'ignorent ?

Tout dépend du discours choisi pour représenter la ville et de la relation personnelle que les auteurs entretiennent avec ce quartier qui est, de ce point de vue, un quartier comme un autre malgré sa grande extension et ses repères symboliques (*Sagrada Familia*, *Paseo de* Gracia, la *Diagonal*, etc.). Prenons l'exemple du discours de Mendoza dans la CP, qui est

[85] Par opposition à la *Barcelona* / *casco*

PLANCHE II. *Barcelona de mar a montaña.* Du matin au soir, grand tour de 360°… Photos 9, © Pierre Putelat

relativement clair : le processus d'agrandissement de la ville selon une grande opération urbanistique a libéré la ville de son carcan (les murailles) et permis aux habitants aisés du *Casco* entassés dans un lieu insalubre et archaïque, de trouver la respiration digne de leurs ambitions et de leur besoin d'extension. Le processus d'*Eixample* n'est rien moins que la construction d'une seconde ville que la bourgeoisie du 19ème et du 20ème siècle s'est accaparée. Ainsi le définit Mendoza dans la CP :

> *"Por fin las murallas fueron derribadas. Ahora parece que ya podemos respirar, se dijeron los barceloneses. Pero la realidad no había cambiado: con murallas o sin murallas la estrechez de la ciudad era la misma."(CP, E11).*

ou

> *"Se mostraron reacios a comprar, fríos y deslucidos a la hora de edificar y remisos a ocupar aquel espacio que durante siglos habían anhelado y reclamado; [...] los especuladores acabaron por adueñarse del terreno, por tergiversar el plan original y por hacer de aquel barrio gentil y saludable una urbe ruidosa y pestilente, tan aglomerada como aquella Barcelona antigua que el plan trataba precisamente de superar. Por falta de ideología [...] Barcelona se quedó sin centro neurálgico (con la posible salvedad de paseo de Gracia burgués y pretencioso, pero eficaz aún hoy día para fines estrictamente comerciales) donde pudieran producirse fiestas y algaradas, mítines, coronaciones y linchamientos. [...] Los barrios acabaron de segregar para siempre las clases sociales y las generaciones entre sí y el deterioro de lo antiguo se convirtió en el único indicio cualitativo del progreso" (CP, E12).*

L'Extrait 13 est aussi intégralement consacré à la question de la spéculation immobilière lors de la construction de *l'Ensanche*. On ne peut alors s'étonner que la littérature contemporaine, imprégnée du genre du polar quand elle ne l'adopte pas complètement, boude ce quartier neuf et marqué par la domination, l'argent et les processus de spéculation. Pour cette littérature, dont relèvent les œuvres de Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé, *l'Eixample* est un vaste espace symbolique vu d'en haut ou une série de voies qui relient la montagne à la mer. L'observation des cartes 1 et 2 impose de dresser un constat proche de celui de Carles Carreras dans son étude qui précise les lieux de Barcelone où se déroulent les romans barcelonais depuis le 19ème siècle :

> *"[…] l'Eixample ha inspirat relativament molt poc els escritors catalans, i encara menys els forasters i estrangers. […] l'Eixample apareix normalment a les narracions només com un lloc de pas, com un espai de trànsit obligat, llevat, és clar, d'alguns punts especials d'atracció, com és ara el passeig de Gràcia, sobretot a l'època del tombant dels segles XIX al XX.*[86]*" (C. CARRERAS, 2003) p. 151-152.*

En revanche, les projets de Mendoza dans la CP et de Luis Goytisolo dans *Antagonía*, de montrer que les fondateurs véritables de la Barcelone actuelle sont les bourgeois catalans, expliquent qu'ils ne négligent pas *l'Ensanche*, qu'ils décrivent sa construction, qu'ils lui

[86] « […] l'*Eixample* a relativement peu inspiré les écrivains catalans, et encore moins ceux de l'extérieur et de l'étranger. […] l'*Eixample* n'apparaît habituellement dans les romans que sous la forme d'un lieu de passage, d'un espace de transit obligé, excepté, bien sûr, quelques points d'attraction particulière, comme l'est par exemple le passeig de *Gràcia*, surtout à la charnière des 19ème et 20ème siècles ».

attribuent le statut de second cœur de la ville, malgré la dilatation de l'espace et sa quadrangulation qui fut si difficile à accepter pour les Barcelonais.

### .I.1.3 L'*àrea metropolitana de Barcelona* : absente de la ville fictionnelle?

Nous avons déjà constaté le désintérêt relatif pour les quartiers marginaux de Barcelone, même si cela doit être nuancé au regard de ce qui été dit ci-dessus[87]. De la même façon *l'área metropolitana* définie par 36 communes dont Barcelone[88], est désinvestie par la littérature. Les espaces au-delà des limites précisées dans le paragraphe précédent, ne sont plus dénommés *Barcelona*, bien que dans l'imaginaire l'agglomération urbaine se poursuit bien au-delà de ces limites. Il s'agit bien de *l'agglomération urbaine* et plus du tout de *la* ville, même si d'autres espaces sont reconnus comme urbains, mais relevant d'autres villes. Ainsi, certains territoires sont-ils reliés organiquement (et les réseaux de transport de la ville réelle ne sont pas indifférents à la géographie satellite de la Barcelone fictionnelle) à Barcelone, au petit bonheur la chance des expériences des auteurs. Pour ce qui est de Montalbán, les petites villes qui entretiennent une relation avec Barcelone sont essentiellement celles du *Vallés oriental* : (*Sant Cugat*, *Les planes*, etc. prolongeant ainsi le territoire hors-les murs de *Vallvidrera*, et cela d'autant plus depuis la construction du *túnel de Vallvidrera* et de la *Ronda de Dalt)* mais aussi les espaces proches de l'aéroport du Prat au sud de l'agglomération. Carvalho s'aventure aussi assez fréquemment au-delà de l'aire métropolitaine, (vers *Vic* et ailleurs dans SM, vers *Port Bou* dans HMV)[89], par exemple, montrant un espace vécu du personnage plus ample que celui de la ville / terrier. La Catalogne est largement visitée dans la série Carvalho et cela est parfois l'occasion de montrer les

[87] Ce doit être nuancé aussi par l'importance accordée aux quartiers populaires périphériques dans le roman policier contemporain barcelonais, et cela conformément au genre qui scrute les territoires de marge (le quartier de « *la Mina* » est décrit par exemple dans « Jésus en Enfers » d'Andreu Martín). Un autre roman, bien éloigné du genre policier, *Mientras vivimos* (2000) écrit par Maruja Torres, entraîne également le lecteur dans un quartier excentré, celui de S*ant Andreu* et des *Nou barris*. Malgré tout, le traitement de ces quartiers est ponctuel et n'est pas investi par les auteurs au même titre que les quartiers auxquels ils s'identifient. Ils décrivent et situent leurs actions dans ces espaces mais ils ne les habitent pas : cela est sans comparaison dans la qualité du sens délivré par les descriptions paysagères.

[88] *L'área metropolitana* de Barcelone occupe environ 600 km$^2$ et rassemble trois millions d'habitants. Cette entité de gestion de l'espace ne se superpose pas aux divisions politico-administratives comarcales (elle en comprend 6), mais reflète une réalité géographique, une conurbation polarisée par Barcelone. Elle a peu de réalité pour les habitants qui ne la reconnaissent pas encore comme territoire unifié et cela malgré le premier document stratégique de développement concerté, le *Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona* signé le 10 mars 2003 par les 36 communes, qui remplace la logique du plan métropolitain (*Pla territorial metropolita* et *Pla General Metropolita*, dont la logique est celle des grands plans fonctionnalistes et organicistes. Cette entité spatiale a aujourd'hui une réalité fonctionnelle mais plus politique (comme cela était le cas de la *Corporació Metropolitana* dissoute par le gouvernement catalan en 1987 parce que cette entité politique était trop lourde par rapport au reste de la Catalogne). Elle est composée de trois entités : *Entitat del medi ambient* (environnement), *Entitat del transport*, *Mancomunitat de municipis* (l'entité qui gère les services supra-municipaux des municipalités de l'aire métropolitaine). Le problème de la constitution d'un véritable organe exécutif reste encore en débat, le président de l'*'área metropolitana* est aujourd'hui le maire de Barcelone.

[89] Dans HMV, 27 lieux situés en Catalogne, hors de l'agglomération, sont cités. Les lieux les plus cités sont *Andorra* (lié à Charo et son retour à Barcelone après 10 ans passés en Andorra) avec 18 occurrences, *Empordà* (3), les monastères romans qui ont abrité la résistance nationaliste catalane ou la symbolise *Sant Miquel de Cuixà* associé à *Prada* (2) en France, *Sant Pere de Roda*, *Montserrat* (2) ; également *Morella* (souvent associé aux truffes, vers Castellón, à la limite sud de la Catalogne et du Pays Valencien, appartenant au monde originel de Fuster (2) et *Lérida* (ville associée à la prison où Montalbán a passé quelque temps dans sa jeunesse ).

contrastes avec la ville capitale ou de développer un discours sur la Catalogne et les Catalans, notamment dans HMV. Cependant, les lieux catalans cités sans présence des personnages sont beaucoup plus nombreux, du fait de leur usage « gastronomique », lorsque est précisée l'origine de tel vin ou tel plat catalans.

La géographie catalane extra-barcelonaise de Juan Marsé est simple à dessiner car elle se réduit à peu de choses. C'est surtout dans UTT que les personnages sortent de Barcelone pour aller à *Blanes*, la ville balnéaire où les parents de Teresa ont une villa. D'autres petites villes de la côte du *Maresme* et de la *Costa Brava* sont évoquées ponctuellement *Mataró*, *S'Agaró*, *Palafrugell*, *Calafell* où Marsé possède une maison secondaire. Cependant, ces lieux ne sont pas véritablement investis : on ne sait quasiment rien d'eux et peu de descriptions fournissent au lecteur une représentation possible.

Ce n'est pas le cas des romans de Luis Goytisolo qui se situent fréquemment dans les campagnes environnantes (*Las afueras*, par exemple) et qui décrit de nombreux lieux dans le Barcelonès ou plus éloignés encore de la capitale. Dans *Recuento*, c'est surtout le balancement rituel entre la maison principale de *Sarria* et la maison de villégiature de la famille de Raúl qui offre l'occasion de montrer comment la ville est en relation avec des espaces ruraux environnants, sur le mode de la consommation de loisir. Cette pratique, très répandue à Barcelone, de villégiature dans les montagnes proches (la *Budallera*, proche de *Vallvidrera* dans la CP par exemple) ou dans les petites stations balnéaires, étend le territoire où la ville exerce son influence : certains romans en rendent compte, beaucoup plus que des espaces industriels ou résidentiels populaires. Le phénomène de l'exode rural, massif après la guerre, est aussi une thématique importante dans *Las Afueras*. Indirectement par l'histoire de personnages qui quittent la campagne pour venir à la capitale, les lieux extérieurs à la ville sont mis en relation avec elle dans le discours, et l'on comprend ainsi les enjeux qui président à leur relation : relation de fascination dans un sens, mais aussi de peur et de regret de l'abandon de certaines valeurs davantage défendues à la campagne, relation d'absorption de population dans l'autre qui prive d'une partie de leur vitalité les campagnes environnantes. Ce mouvement est cependant aujourd'hui un phénomène passé et d'autres l'ont relayé, notamment le mouvement inverse de rurbanisation, très important à Barcelone qui, comme toutes les grandes métropoles européennes, perd de la population chaque année depuis les années 1980. A ce phénomène, aucun des romans n'y fait allusion, pas même les romans de Manuel Vázquez Montalbán, habituellement attentif aux phénomènes de société.

L'observation des territoires de la ville incite à penser qu'une certaine ambiguïté régit sa symbolique. On est bien loin avec la Barcelone fictionnelle d'une ville nucléaire simplement encadrée par des auréoles historiquement repérables. Barcelone existe à plusieurs échelles : le cœur (*Ciutat Vella* irriguée par les *Ramblas*), le rectangle de la grande ville, l'aire métropolitaine ponctuellement investie. Les limites de ces territoires sont aléatoires et même le phénomène de polarité n'est pas simple : il existe à Barcelone en fait deux centres, un ancien et affectivement légitimé, et un récent, très vaste, peu investi affectivement. Les

romans rendent bien compte du statut ambigu de *l'Eixample* : tous lui reconnaissent ses fonctions polarisantes (commerces, entreprises et sièges sociaux, administrations, tourisme etc.) mais tous s'accordent pour le représenter comme un centre sans consistance affective, un centre que la bourgeoisie a surinvesti et quelle a transformé en énorme quartier sans vie. Les habitants de *l'Eixample* s'insurgeraient face à cette représentation, car elle est évidemment caricaturale : elle n'est méritée que parce que le quartier est lieu de pouvoir et donc lieu de suspicion pour les auteurs étudiés.

### .I.2 *Cartographie de géographies personnelles*

La partie précédente a contribué à donner une représentation des territoires de Barcelone dans leur globalité. Ce qui suit propose d'adopter le point de vue d'un monde (celui du *barrio mental*, d'abord construit par le territoire personnel de Manolo dans UTT, puis enrichi par celui dessiné par le parcours de la *Ronda*) et le point de vue d'un personnage, celui de Carvalho, dont le modèle géographique de la ville est relativement simple.

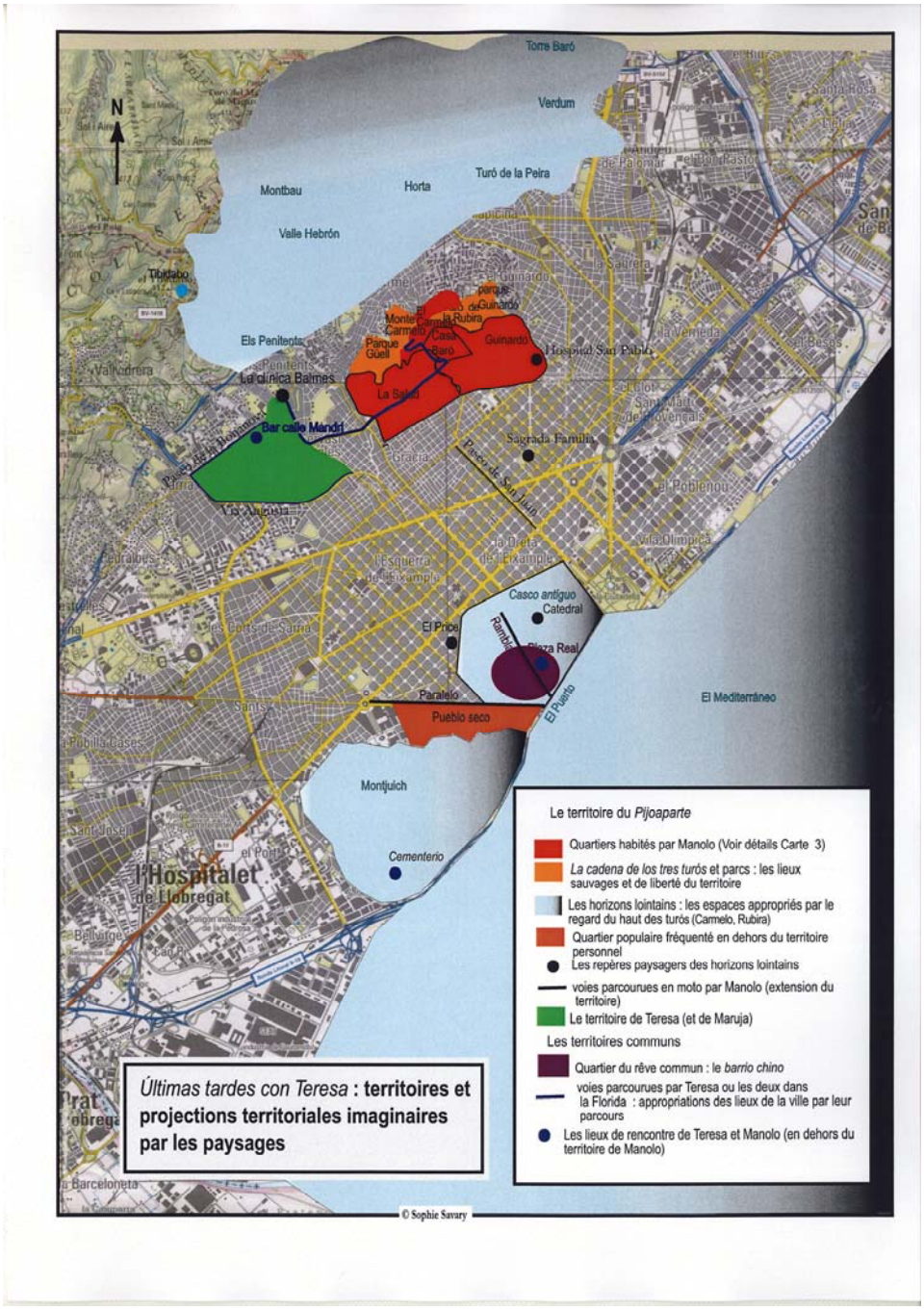
#### .I.2.1 La construction du *barrio mental* dans l'œuvre marséenne

L'archéologie du *barrio mental* de Marsé peut être reconstituée grâce à la représentation des territoires de Manolo dans UTT. Ce territoire ne correspond pas au lieu de résidence de l'enfance de l'auteur (la maison familiale était située carrer *Martí* dans le haut de Gracia), qui sera réinvesti dans les romans de la mémoire plus tard. Le territoire personnel de Manolo correspond à l'espace de jeu de l'auteur enfant. Le territoire du personnage s'insère dans un réseau de territoires secondaires, répartis dans la grande ville, que l'on peut repérer grâce à une carte à petite échelle, la Carte 7.

Le territoire de Manolo, défini dans les années 1960 dans le roman, est situé dans une zone encore peu urbanisée à cette période, sur les confins de la ville et en position dominante du point de vue topographique. Accroché aux flancs de la chaîne des trois collines peu élevées (*Turó de la Rovira*, *Carmelo* et *Turó du Guinardó*) dont les sommets culminent à environ 260 mètres, le quartier de *barracas* où vit Manolo constitue ce que les romans nomment alors le quartier du *Carmelo*[90]. Son territoire, qui dépasse évidemment le seul site des *barracas* est un haut quartier mais pas de ceux huppés du sud ouest de la ville, tel celui de *San Gervasio* où réside la jeune bourgeoise Teresa. Ce lieu est considéré par Manolo comme par tous ses habitants (y compris dans la ville réelle) comme une montagne, dans toutes ses dimensions tant topographiques que symboliques (nous y reviendrons ci-dessous en commentant le territoire du personnage à plus grande échelle). C'est un quartier anciennement rural où

[90] En fait le quartier du *Carmelo* est plutôt situé sur le flanc occidental de la montagne qui descend vers les quartiers de la *Valle d'Hebrón* et de *Horta*. Selon la carte de l'association de quartier de *Can Baró* et celles des du tome 4 de l'ouvrage (J. FABRE et J.-M. HUERTAS CLAVERIA, 1976-1977), l'ensemble du territoire de Manolo est situé sur celui du quartier de *Can Baró*, la *carretera del Carmelo* faisant frontière entre les deux. L'association de quartier du *Carmelo* est d'ailleurs située sur le flanc occidental, *calle Feijoo*. Cela étant dit, ce quartier est aussi un quartier populaire, constitué de petites maisons autoconstruites ou d'immeubles collectifs pas toujours de bonne qualité, et marqué par des pentes extrêmement raides pour un quartier urbain.

Carte 2 : *Últimas tardes con Teresa* : territoires et projections territoriales imaginaires par les paysages



venaient en villégiature les bourgeois de Barcelone dans des maisons qu'ils s'étaient fait construire pour supporter les chaleurs de l'été. L'évolution de ce quartier, le narrateur de UTT l'explique de façon très didactique dans l'extrait E3, est celui d'un quartier qui a été peu à peu abandonné par la bourgeoisie et investi par les vagues d'immigrants qui se contentaient des pentes arides pour installer leurs petites maisons.

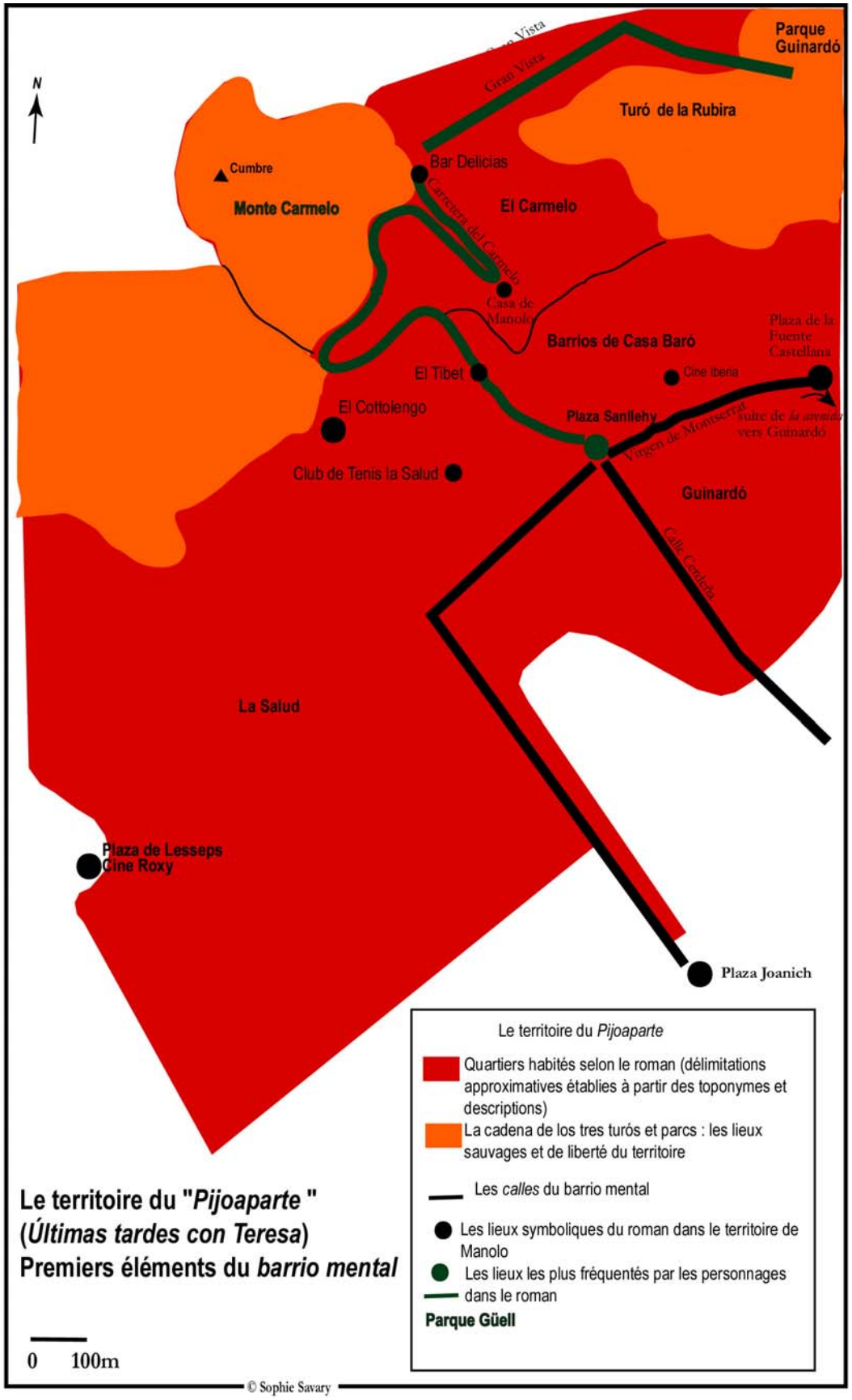
Les quartiers du *barrio mental* sont donc d'une part ceux du haut de la *montaña*, le *Carmelo* et le haut du parc du *Guinardó* et ceux intermédiaires de la *Salud* et de *Can Baró*, qui font le lien avec les quartiers de *Gracia* et du *baix Guinardó*. Il comprend l'un des hauts lieux de la ville, l'ancienne Cité-jardin dessinée par Gaudí, aujourd'hui fameux parc municipal communément nommé *parque Guëll*.

Le territoire de Manolo ne s'arrête cependant pas aux limites des quartiers fréquentés quotidiennement, il est prolongé jusqu'aux horizons lointains qu'il perçoit chaque jour du haut de son nid d'aigle, qui permet de voir l'intégralité de la ville à 360° (les panoramiques de la Planche II ont été pris sur le haut du *turó de la Rovira*). Ces territoires appropriés par le regard sont indiqués en bleu dégradé sur la Carte. Tous les lointains ne sont pas cités et tous ne sont pas appropriés également, mais le fait est que le territoire du personnage ne s'arrête pas au sol que ses pieds touchent, mais jusqu'où son regard le porte et ce qu'il préfère regarder. Ce sont à l'ouest les versants de la *Collserola* avec les quartiers du *Valle d'Hebrón*, de *Montbau* et plus au sud des *Penitents*, au nord les quartiers alors en construction et eux aussi à flanc de montagne, le *turó de la Peira* et l'ensemble des *Nou Barris*. De l'autre côté de la montagne, côté ville, côté civilisé pourrait-on quasiment dire, les territoires des horizons lointains sont la colline de *Montjuic*, qui émerge devant la mer, la mer elle-même, ultime horizon, et les quartiers où bat le cœur de la ville, l'ensemble du *casco antiguo*. Ce quartier est aussi un territoire pratiqué, celui du rêve commun qu'il vit avec Teresa (les Ramblas et ses bars et boîtes, *la plaza Real*).

Enfin certains lieux deviennent au fur et à mesure du roman, territoires communs des deux personnages : les rues sillonnées dans la ville dans la voiture décapotable de Teresa, la Clinique où ils se retrouvent quotidiennement au chevet de Maruja etc. Ce sont pour Manolo des territoires d'adoption, ceux qui peu à peu, à les fréquenter lui laissent caresser l'espoir de quitter son *Carmelo*.

Manolo ne pourra pas le quitter réellement, et la fiction de Marsé ne quittera pas non plus le *barrio mental* à partir de ce roman. Il est précisément configuré dans UTT, c'est par la Carte 8 que nous connaîtrons davantage ce quartier.

Carte 3 : « Le territoire du *Pijoaparte* : *Últimas tardes con Teresa* »

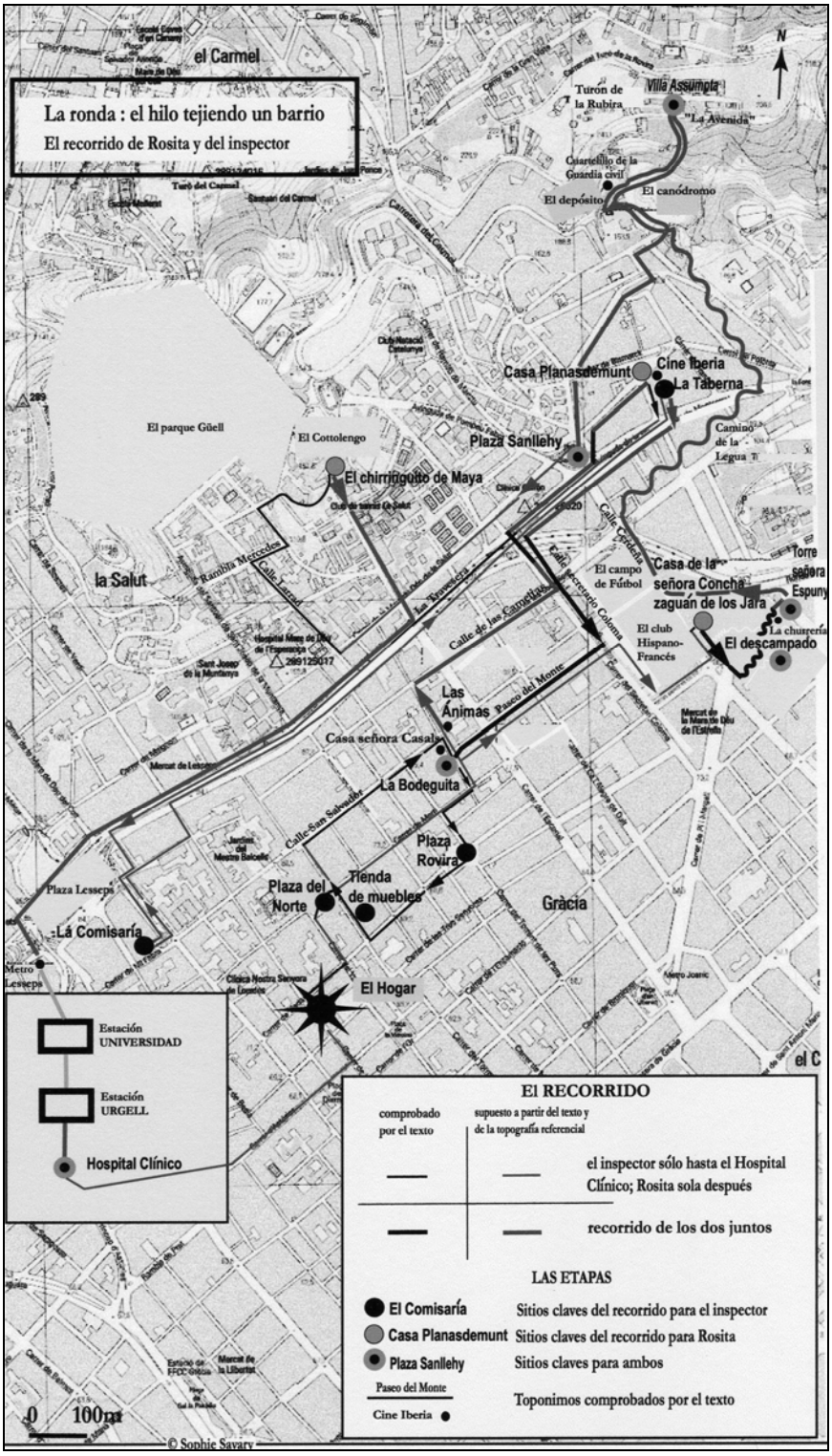


La carte 8 met en évidence un premier fait qui concerne l'ensemble des romans de Marsé. Deux espace distincts sont remarquables : la *montaña* (en orange sur la carte) correspond aux espaces collinéens peu bâtis (sauf le petit quartier de *Marià Lavèrnia* sur le *Turó de la Rovira*), ce sont les pentes caillouteuses, sèches couvertes de végétations plus ou moins sauvages (ces pentes sont représentées dans le photo 14 de la Planche III ci-dessous dans le II.I.3., on en verra d'autres représentations dans le CH. 7). Ces lieux sont des aires de jeux pour les enfants, des lieux de liberté et d'évasion (les connotations de la montagne seront étudiées précisément grâce aux descriptions paysagères dans le CH. 11). Le second espace est celui de la ville, espaces bâtis tout aussi pentus mais « policés ». Le caractère urbain des quartiers s'accentue au fur et à mesure que l'on descend la colline (vers le sud-est). Manolo vit entre ces deux espaces, dans un entre-deux géographique qui caractérise essentiellement son territoire. Cet aspect essentiel structure la construction du *barrio mental* au cours de l'œuvre, on peut le vérifier en comparant la carte du territoire de Manolo avec celle du parcours réalisé par les deux personnages principaux dans *Ronda* (Carte 9), et en confrontant ces cartes avec les relevés toponymiques réalisés dans deux autres romans (*Embrujo* et *Rabos*).

Le territoire de Manolo sert incontestablement de matrice au *barrio mental*, même si un glissement est perceptible du *Carmelo* vers un espace dont l'axe structurant est *la Avenida Virgen de Montserrat*. Des lieux très symboliques tels le bar *Delicias* ou le *Tibet* n'apparaissent plus dans les romans postérieurs. La *cumbre del Carmelo* est aussi moins investie, la *Gran vista* ne laisse voir aucun prolongement sur la ville de « derrière » (représentée dans la PLANCHE XVIII CH.10) dans *Ronda*, et les personnages ne grimpent pas jusque là dans les romans postérieurs. Le territoire de montaña reste celui du haut du *turó de la Rovira* dans *Ronda* (tout le passage du parcours du *camino de la Legua* qui serpente jusqu'au *depósito de agua*, puis jusqu'à la *Villa Assumpta* situé sur « la Avenida » qui n'est autre ici que la Gran vista) mais il est transféré sur la partie plus basse des pentes du *turó*, aux limites du quartier de *Can Baró* (c'est le haut *del callejón del viento* dans *Rabos*, qui correspond à la *calle Francisco Alegre* et *Tenerife*.

Ainsi les lieux « indurés » du *barrio mental* tout au long de l'oeuvre sont-ils ceux d'un territoire structuré par l'axe de « *la Avenida* » (*Virgen de Montserrat*) et du pôle de la *plaza Sanllehy*. Avec de part et d'autre le monde de la *ciudad* et le monde de la *montaña*, et au cœur, un espace-frontière, entre-deux, ambigu. C'est ce cœur qui s'impose peu à peu, un cœur qui se construit par remontée dans le temps de l'histoire personnelle de l'auteur, un retour vers le pays de l'enfance : entre deux mondes, entre réalité et rêve. Les caractéristiques de ce cœur apparaîtront avec les études paysagères (notamment ses composantes dans le CH. 7). Le caractère fondamental du noyau du *barrio mental* est l'ambivalence et l'ambiguïté, ce que

Carte 4 : « *La ronda : el hilo tejiendo un barrio. El recorrido de Rosita y del inspector*" (« La ronda : un fil qui tisse le quartier. Le parcours de Rosita et de l'inspecteur »)[91]




[91] Cette carte, comme la Carte 11 à venir, a été réalisée pour sa publication dans la préface de la nouvelle édition critique du roman (F. VALLS, 2005) (p. 45 pour la Carte 9 et p. 55 pour la Carte 11). Cela explique pourquoi elles soent intégralement en castillan, contrairement aux autres cartes qui ont été réalisées pour le mémoire de thèse.

l'analyse de l'espace de *Ronda* réalisée par Georges Tyras remarquait déjà (G. TYRAS, 1993), mais aussi à sa suite bien d'autres commentateurs. Ses lieux structurants, outre ceux déjà nommés, sont, parallèlement à *la Avenida*, *la Travessera de Dalt* et la *calle Camelias*, qui jouent le rôle de frontière entre ville du haut et ville du bas, et la *plaza Lesseps*, porte du territoire dans sa partie orientale. Côté *montaña*, le *parque Guëll* et l'hôpital pour les pauvres géré par l'Église, le *Cottolengo*, sont les lieux symboliques principaux. Côté *ciudad*, ce sont les rues qui descendent (*Cerdeña*, *Secretario Coloma*, *Escorial* et *Verdi*, absentes des romans UTT et *Ronda*), les places de *Gracia* (*Rovira*, *del Norte*), la *calle Legalidad*, et enfin des lieux ponctuels tels les cinémas de quartier, (*Roxy* à *Lesseps*, *Iberia* et *Delicias* dans *Can Baró*, *Rovira* etc.), le *descampado* de *la calle Cerdeña* ou de la *calle Legalidad*, la paroisse de *las Ánimas*.

Le *barrio mental* est donc bien un "*cóctel de barriadas"* (F. VALLS, 2005), "*un barrio mental (...) compuesto flexible de La Salud, el Carmelo, el Guinardó y Gracia*"mais qui est charpenté par des lieux-repères. C'est avec évidence un territoire personnel qui repose sur la remémoration et la réactivation mémorielle par la fréquentation quotidienne du quartier (Marsé habite toujours dans ce quartier, *calle Balcells*, dans le nord de *Gracia*). Il mêle les temporalités mais l'enfance de l'auteur est le référent dominant. Ce territoire est une reconstruction par le langage romanesque (un subtil mélange entre mémoire et imagination) du territoire infantile, ce qui permet de réaliser dans le présent de l'écriture le territoire dans lequel vit l'auteur. L'enfance est alors perçue non comme un passé (et donc une catégorie temporelle) mais comme un ailleurs.

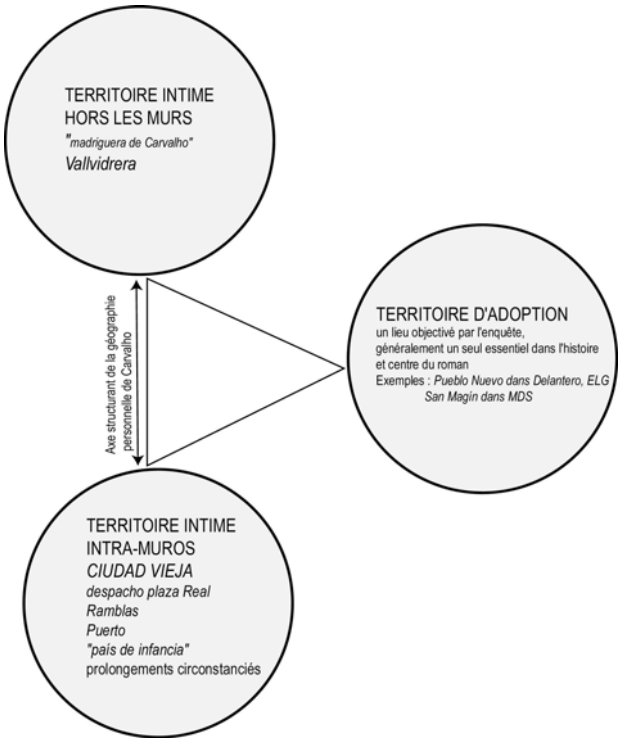
### .I.2.2 Géographie de Carvalho

La seconde construction territoriale que nous développerons est celle du personnage de Carvalho, construction qui s'élabore sur trois décennies environ (dans la diégèse des romans comme dans le temps de l'écriture). La Figure 2 représente la structure des territoires de Carvalho selon une représentation non plus localisée mais schématique (la Carte 5 réalisée à partir de MDS, que l'on trouvera un peu plus loin dans cette partie, est une application particulière de ce schéma général).

La géographie de Carvalho est structurée à partir de trois territoires : les deux territoires intimes reliés par un cordon matérialisé par les itinéraires en voiture de l'un à l'autre (parcours de la vieille ville à *Vallvidrera*, représenté sur la Carte 5) et un territoire d'adoption, un quartier dans lequel Carvalho s'investit pour résoudre son enquête, et au niveau narratif un lieu qui est abondamment décrit et qui trahit une intention de l'auteur de donner à voir ce lieu référentiel de Barcelone, d'avoir un discours sur le monde référentiel.

Ce triangle territorial de Carvalho est généralement complété par quelques lieux secondaires qui ne bénéficient pas de la même appropriation territoriale par le personnage et qui sont donc représentés de façon plus superficielle. Ces lieux sont évoqués soit dans le cadre d'une enquête parallèle (*Gracia* dans ELG par exemple), soit sont des lieux d'habitation de

Figure 1. La géographie territoriale triangulaire de Carvalho




Source : S. Savary

personnages principaux, ou encore des lieux secondaires de l'action (la maison de Stuart Pedrell dans le quartier du *Putxet* dans ELG, *Horta* dans HMV, etc.).

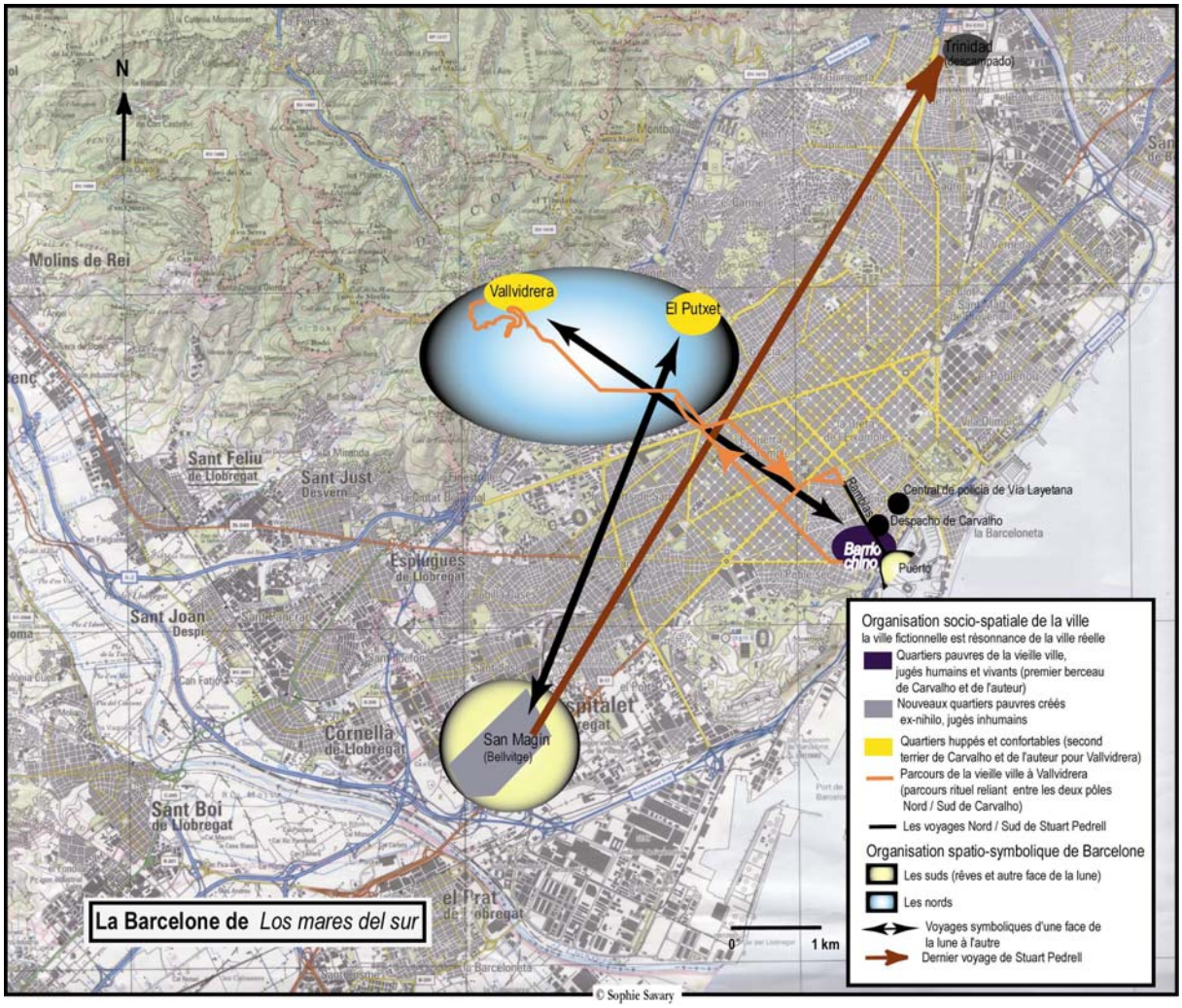
Le territoire intime est constitué d'un doublon, constant dans l'œuvre carvalhesque, bien que connaissant une évolution. Le territoire intime intra-muros, dans la vieille ville est composé d'une part du "*país de infancia*", matrice territoriale organisée autour de la *plaza del Padró*, d'autre part du bureau de Carvalho (*despacho*) où réside son assistant Biscuter, sur les *Ramblas* au niveau de la *plaza Real*, enfin du *puerto* (prolongé par la *Barceloneta*) où Carvalho se réfugie pour purger sa mélancolie. Le second pôle du doublon est le refuge de *Vallvidrera*, la maison de Carvalho située sur la *Collserola*, nid d'aigle qui lui permet de s'extraire des tripes de la vieille ville. L'importance affective de ces deux territoires évolue au cours du temps, puisque *Vallvidrera* est de plus en plus présent dans les derniers romans, de plus en plus décrit, comme s'il avait fallu au personnage (et à l'auteur qui vit aussi à *Vallvidrera*) deux décennies pour s'approprier symboliquement ce territoire devenu intime dans la vie adulte.

Les territoires de circonstance sont des quartiers que l'on découvre au fur et à mesure des enquêtes (enquêtes toujours menée à deux niveaux, celles commanditée à Carvalho et celles sur un lieu de la ville). C'est grâce à elles, que peu à peu le personnage s'approprient ces espaces et qu'ils deviennent des territoires d'adoption. Souvent circonstanciel dans l'œuvre, comme *San Magín* dans MDS, un quartier s'est peu à peu imposé comme véritable territoire permanent dans le temps : il s'agit du *Poble nou*, bordé par les plages flambant

neuves et le *paseo marítimo* qui, à partir des romans publiés après 1985, est présent quasiment dans tous les romans.

Cette structure territoriale de Carvalho (et on le sait de l'auteur) est lisible par exemple dans le roman MDS. Celui-ci est cependant particulier car il propose une véritable organisation spatiale symbolique de la ville, qui mérite que l'on s'y arrête. Outre cette organisation générale, la Carte 10 peut être le support d'un commentaire sur une métaphore montalbanaise qui court tout au long de l'œuvre et qui est particulièrement heuristique pour saisir un élément de l'imaginaire de la ville : il s'agit de la métaphore du Sud, dont la complexité provient notamment de l'emboîtement des sens selon une logique d'emboîtement d'échelle.

Carte 5 : La Barcelone de *Los mares del sur*




La géographie de la Barcelone de *Los mares del sur* rend compte de la géographie « vécue » ou phénoménologique des Barcelonais : c'est une représentation quadrangulaire de la ville avec la *Collserola* au Nord et la mer au sud, imaginée de façon horizontale, c'est-à-

dire décalée par rapport aux coordonnées géographiques réelles. Cette organisation est explicite par exemple dans l'extrait E5 :

> *"Tal vez hubiera ido hacia el norte en busca de su ciudad o quizá hacia el sur, hacia el puerto" (MDS, E5).*

Ce décalage entre coordonnées astronomiques et « coordonnées vécues » est une donnée anthropologique, une représentation collective dont on retrouve des manifestations dans d'autres romans du corpus (par exemple *Embrujo* : p. 84 en "*ese tranvía que cruza la ciudad de norte a sur*", il s'agit du 24 dans les années 1940 qui effectuait le trajet du *Carmelo* aux bas des *Ramblas*) et constamment dans les représentations iconographiques de Barcelone dans le monde réel.

Superposée à cette représentation collective, la métaphore du sud dans MDS surmotive cette géographie décalée par rapport à la ville référentielle. Pour le comprendre, il nous faut examiner de façon détaillée ce que signifie « le sud » dans ce roman.

Le sud comme symbolisant est la synthèse de plusieurs référents à différentes échelles : le sud est celui métaphorique utilisé dans l'expression géopolitique Nord / Sud qui signifie pays riches / pays pauvres à l'échelle de la terre ; c'est aussi dans un autre champ imaginaire, pas totalement déconnecté du premier, le sud conçu comme espace échappatoire, de fuite et de bonheur (l'ancrage sémantique est alors celui des mers du sud comme terres lointaines paradisiaques). Par ce croisement métaphorique, l'auteur fait preuve d'une fine connaissance de la géopolitique mondiale où interfèrent dans les mêmes espaces des problèmes politiques, sociaux et économiques quasi-insolubles (Polynésie) et des processus de développement aliénant liés au tourisme international, qui repose lui-même sur une image de ces régions parfaitement mythique et diffusée dans les pays du Nord. Ce premier niveau de sens, qui croise un sens géopolitique et un sens onirique, compose l'arrière-plan des suds particuliers de Barcelone.

Deux « suds » sont repérables sur la Carte 10 : un sud rêvé et refuge (bas du *Barrio chino* et vieux port, embouchure des *Ramblas*) et un sud perçu comme « Tiers-monde », l'autre face de la lune, le quartier créé ex-nihilo de *San Magín*, (*Bellvitge* dans la réalité) construit sur le territoire de *l'Hospitalet*. Le point commun de ces deux territoires, tant diégétiques que réels, est une certaine misère sociale (*Barrio chino*). Les différences sont surtout diégétiques : le sud comme territoire intime de Carvalho diffère de celui de Stuart Pedrell (le riche entrepreneur qui est à l'origine de la construction du quartier, et qui choisit de s'y perdre, plutôt que de s'envoler vers les mers du sud avec sa maîtresse) dans la géographie barcelonaise : l'un est un sud « pâtiné », l'autre est un sud flambant neuf.

Pour se retrouver dans cet imbroglio métaphorique, nous reprendrons un à un les différents symbolisés du symbole « sud » pour Montalbán. Ils sont au nombre de quatre :

1°. le sud en tant que région méridionale du continent européen : c'est un sud ensoleillé et méditerranéen (identitaire). Son extension imaginaire est le sud des mers du sud, découvert par les enfants de la génération *posguerra* par les films des années 1950 ;

2°. le sud représente aussi à Barcelone les immigrés du sud, les Murciens et Andalous (sud sociologique). Le sud est alors une perte dont les immigrés sont nostalgiques ;

3°. le sud à Barcelone, dans les représentations géographiques locales, c'est le port comme embouchure des *Ramblas*. Carvalho et l'auteur sont habitants de Barcelone, et en tant que tels adoptent la géographie vernaculaire de la ville (qui pose la mer comme sud). Ce sud est l'un des points cardinaux de la ville, qui s'étend jusqu'à la *Barceloneta*, située elle aussi au sud (sic !). Ce sud topographique s'est facilement chargé de connotations figurées dans l'axiologie de Montalbán car ses métaphores existentielles sont très fréquemment géographiques : les repères existentiels sont matérialisés par des repères géographiques, souvent les points cardinaux, qui sont à la fois repères d'un homme et repères de la ville (par exemple dans *Delantero*, le narrateur dit que "*el mar y la Barceloneta*" constituent le sud de Carvalho) ;

4° le sud intertextuel, emprunté aux œuvres de Pavese, T.S. Eliott, Melville, Joseph Conrad et Gauguin.

Dans ces quatre origines métaphoriques, les trois premières mettent en image les désirs et les fantasmes de l'auteur ou participent de sa famille élargie (le sud sociologique), très représentée dans son quartier d'enfance. Pour cet auteur le sud est donc identifié à un fantasme ou à un désir (là où se fondent mémoire et désir), combine un lieu (le port) et le fantasme collectif héliotropique et exotique (commun ici avec celui de Stuart Pedrell). Le port concentre les différentes dimensions du sud comme fantasme : le territoire intime de l'enfance et de l'adolescence. C'est la représentation topologique du fantasme de la *muchacha dorada*[92]. Carvalho, dans ses moments de nostalgie ou d'abattement, descend les *Ramblas* pour aller chercher ce fantasme féminin qui n'est satisfait que par la présence dans son lieu, le port. C'est aussi l'isotopie de l'embouchure (la mer, la fuite, l'horizon, mais aussi la profondeur et la mort).

Le sud, en tant que fantasme personnel disséminé dans l'œuvre, est éclaté entre plusieurs champs imaginaires mais présente une certaine cohérence dans une aspiration du moi à trouver un lieu d'épanouissement d'où il ne souhaite jamais revenir, un lieu de plénitude (A. ORIOL-BARCELO, 1998a). Il est donc objet de quête et donc d'un voyage : en ce sens Carvalho et Stuart Pedrell agissent de façon similaire dans leur tentative de répondre à leur fantasme : le voyage. Pour Stuart Pedrell, il est d'abord envisagé dans les mers du sud (conformément au mythe collectif) avec sa maîtresse, puis dirigé plutôt vers le sud postmoderne des quartiers populaires, qui est pour lui un lieu d'exotisme, où il pense pouvoir opérer un retour vers (ou sur) lui-même. Pour Carvalho, ce voyage est davantage celui d'un rituel qui fait descendre les *Ramblas* jusqu'au port, puis poursuivre vers la mer et les plages,

[92] La *muchacha dorada* est l'expression incarnée du désir de l'homme chez Montalbán. Elle apparaît dans le premier roman de la série Carvalho (à l'exclusion de *Yo mató a Kennedy*), *Tatuaje* (1974). Cette image est le fruit de l'imaginaire cinématographique des années 1950, celle de la femme blonde américaine pulpeuse. Andrée Oriol-Barcelo (A. ORIOL-BARCELO, 1998a), fait l'hypothèse que ce mythe personnel supplée le mythe antique de Pénélope et que son imagination est inspirée de la Danaé telle qu'elle est représentée dans les tableaux de Klimt. Elle s'apparente enfin quand elle flotte sur les eaux, comme l'image de la dernière description de ELG, à Ophélie noyée. Elle relève donc à la fois d'un imaginaire du vivant et de la mort.

lorsque cela sera rendu possible par les nouveaux aménagements. Parfois, ce voyage l'entraîne loin du port et de Barcelone, à *Buenos Aires*, à *Bangkok* dans un tour du monde sans retour.

La surimposition de la métaphore géopolitique dans MDS, ouvre d'autres perspectives d'interprétation de la géographie de la ville, outre celles définies précédemment, bien qu'en partie connectées (le sud géopolitique et le sud nostalgique des immigrés andalous). Les suds sont alors tous les quartiers populaires dominés, perdants, c'est-à-dire d'une part le sud de la vieille ville (sud de Carvalho) et d'autre part *San Magín* et *Trinidad* (tout aussi méridionale que la *Barceloneta* dans d'autres circonstances !) : ces sont des suds déshumanisés, encore plus perdants que le *Barrio chino*. Une conception aujourd'hui devenue consensuelle dans la société (mais ici énoncée en 1977) et reprise par exemple dans Jésus aux enfers d'Andreu Martín, où il oppose *la Mina* au *Barrio chino*.

Dans le roman, ces suds sont reliés par leur logique d'opposition aux nords. Les flèches sur la Carte 10 représentent ces liens. La géographie Nord / Sud de Stuart Pedrell est celle mettant en relation San *Magín* / *Trinidad* (« sud ») et le quartier huppé du Putxet où le personnage réside et qu'il a fui. La géographie Nord / Sud de Carvalho est celle du doublon structurel *Barrio chino* / *Vallvidrera*. Les nords sont riches, les suds sont pauvres et perdants : une géographie dont la logique fonctionne, mais qui ne doit pas être simplifiée par une juxtaposition axiologique du type : le sud représente « les gentils » et le nord « les méchants ». Tout cela est bien plus complexe et plus subtil, à l'image de l'axiologie de l'auteur. Si l'on essaie d'en dresser le bilan, on peut avancer que dans l'œuvre de Montalbán, le sud à Barcelone est un élément clé de son monde, complexe, du fait d'interférences de sens provenant de plusieurs champs :

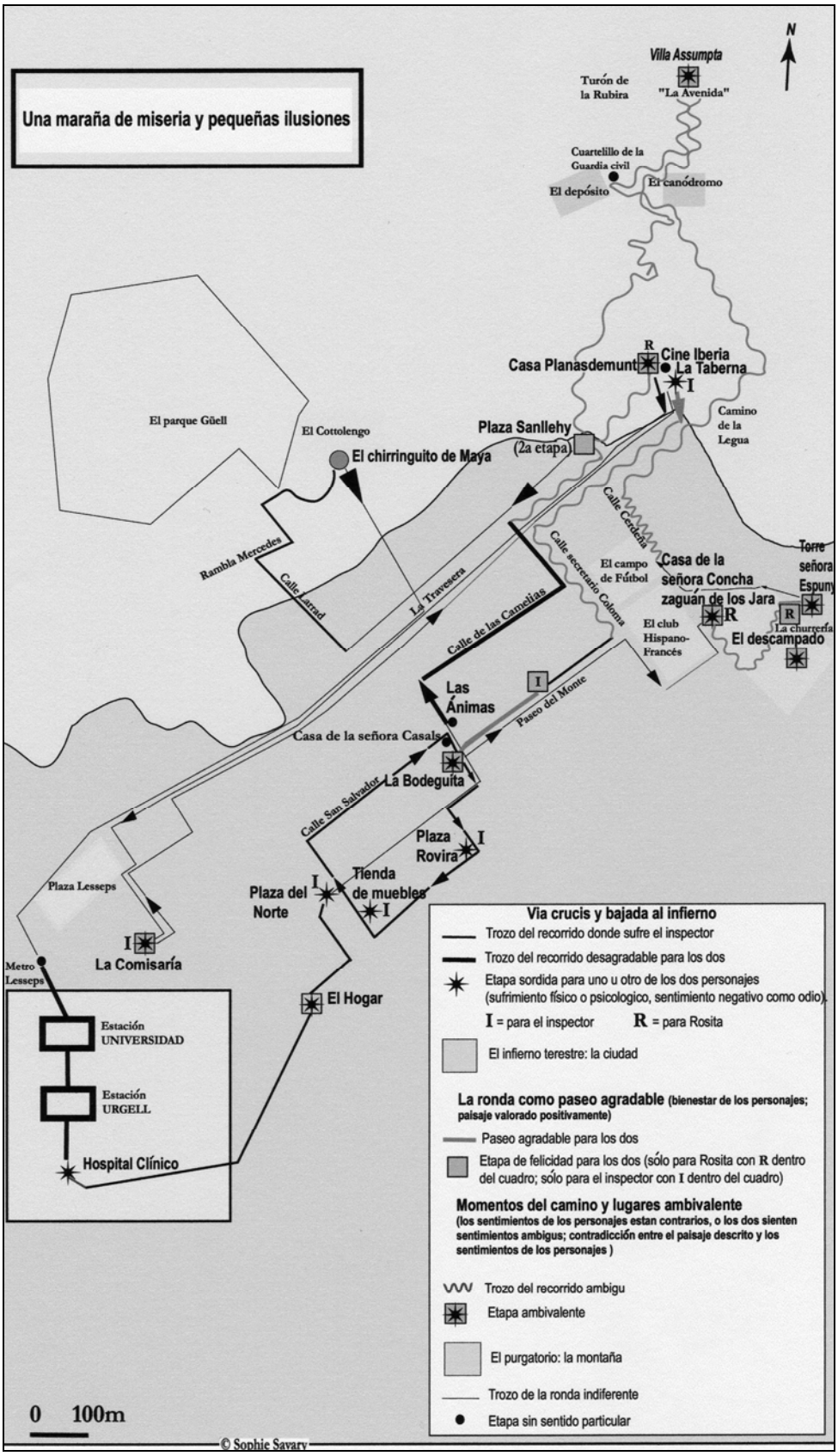
- d'une part il appréhende les lieux en termes géographiques, soit par comparaison à la géopolitique mondiale (savoir savant), soit par représentation culturelle des coordonnées de la ville par les Barcelonais (savoir populaire), c'est-à-dire la géographie de l'espace vécu. Cette double géographie explique pourquoi la Barcelone fictionnelle de Manuel Vázquez Montalbán est si intéressante ;

- d'autre part la métaphore du sud relève de l'isomorphisme du paradis, décliné en paradis perdu que chacun a le désir de reconquérir. Cette mer du sud pour Carvalho, c'est l'eau sale des *Ramblas* où l'attend la *muchacha dorada*.

### *.I.3 La carte : un petit plus de sens ?*

La dernière carte que nous commenterons dans ce chapitre est celle réalisée à partir du roman *Ronda del Guinardó* (Carte 11 : "*Una maraña de miseria y pequeñas ilusiones*" (« Un enchevêtrement de misère et de petits plaisirs »), réalisée comme nous l'avons déjà mentionné en coopération avec Fernando Valls. Elle a pour objectif de montrer la forme structurante de l'enchevêtrement dans le roman de *Ronda* et l'alternance entre réalité plutôt « euphorique » et réalité dysphorique.

Carte 6 : "*Una maraña de miseria y pequeñas ilusiones*" (« Un enchevêtrement de misère et de petits plaisirs »)



La carte 9 (présentée dans la partie définissant le *barrio mental* de Marsé) montrait comment la *ronda* des deux personnages tisse un territoire. C'est la pratique même de la marche qui démarque à chaque pas le territoire, un marquage par la présence (factuelle par les personnages, symbolique par l'auteur) et par l'élaboration de représentations paysagères qui transcendent la seule ville fictionnelle pour venir heurter les propres représentations du lecteur. La forme dessinée par le parcours est rendue évidente par la représentation graphique : c'est un parcours enchevêtré, emmêlé (*una maraña*). Or la figure de l'enchevêtrement est une des principales dans les textes de Marsé. La construction de l'espace diégétique participe de cette figure primordiale, cela est rendu visible par la représentation cartographique. La figure de la *maraña* est un des éléments, dans la construction du monde fictionnel marséen, qui génère une atmosphère d'ambiguïté permanente.

La carte 11 précise le sens de ce parcours, exprimé par la métaphore chrétienne du chemin de croix (*via crucis*) et de la descente aux enfers (*bajada al infierno*). Le parcours enchevêtré, fait de tours et de détours, a malgré tout un sens. Il part de l'orphelinat de Rosita (e*l hogar*), situé dans la partie du *barrio* qui correspond à l'enfer terrestre (la partie ville du *barrio mental*), et se dirige lentement vers le sommet de la montagne où sont permis de petits moments de bonheur, où les paysages s'éclairent momentanément. La *montaña* est purgatoire, en attendant de redescendre rapidement (le parcours du retour est beaucoup plus rapide que celui qui monte à la *Villa Assumpta*) en enfer, où la mort attend les personnages (le cadavre du vagabond à la morgue de l'*Hospital clínico*). Le parcours s'achève par le retour de Rosita à son foyer, fermant la boucle sinueuse du parcours.

Le monde dans lequel se déroule ce parcours apparaît à la lumière de cette interprétation comme un monde de *miserias y sordidez*, selon les propres mots de Fernando Valls, mais aussi de petits plaisirs qui rendent la vie, le temps d'un instant, supportable voire heureuse. Ainsi les étapes du chemin de croix sont-elles marquées parfois par un caractère de franche sordidité ou de douleur (*plaza Rovira* pour l'inspecteur, la *plaza del Norte* pour Rosita, *el Hospital clínico* ou le *chiringuito*[93] de Maya pour les deux), mais la plupart du temps, c'est l'ambiguïté qui l'emporte. Le moment est vécu positivement par les personnages, mais le paysage est dysphorique (la traversée du *descampado*, décrite négativement comme lieu du souvenir douloureux du viol de la jeune fille, apparaît comme un moment agréable pour Rosita, qui se réjouit à l'idée de manger des *churros* à la *churrería* située à l'extrémité du *descampado*) ; au contraire, le moment est marqué par une ambiance de mort, mais un détail paysager rappelle que la vie est toujours là, combative, ou bien l'action mêle des aspects désagréables et agréables à la fois (la séance d'onanisme dans l'entrée de l'immeuble de frères Jara)

A l'issue de cette partie consacrée à la définition des territoires de la ville, et aux différentes interprétations spatiales à petite et grande échelle que l'on peut déduire des textes

[93] Petite taverne ouverte, construite avec des matériaux précaires. Il en existe de nombreuses sur les nouvelles plages de Barcelone, ceux de la *Barceloneta* ayant aujourd'hui disparu.

et représenter avec l'outil cartographique, il apparaît évident que chez les quatre auteurs la géographie barcelonaise construite dans les romans est symbolique tout en étant singulièrement référentielle. Les traits symboliques que l'on peut retenir pour compléter l'imaginaire de la ville sont en premier lieu le contraste, la ville étant fréquemment appréhendée selon une logique binaire : définition de la grande ville entre mer et montagne, lecture de la ville selon la logique Nord / Sud dans MDS, territoire personnel fondé sur un entre-deux métonymique du monde pour le *barrio mental* (entre *ciudad* et *montaña*), etc. C'est une ville présentée sous forme d'oscillation pendulaire entre deux pôles, le plus souvent, ou quatre (points cardinaux). C'est l'image de la ville antagonique qui s'exprime par ces représentations, une ville qui est aussi *Antagonía* dans sa spatialité.

La représentation globale qui peut être déduite des textes comporte un second aspect remarquable : la ville est certes évoquée à plusieurs de ses échelles, mais celle privilégiée est celle du *barrio*, autrement dit de l'espace vécu et du paysage proche (échelle de la rue et inférieure). Il n'est pas étonnant dans ces circonstances que les romans ne fournissent pas au géographie les éléments pour reconstruire une ville parfaitement cohérente et systémique au-delà d'un roman, mais plutôt une ville-archipels de lieux qui émergent des discours telles des îles. La carte des lieux représentés dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán en fournit une image symbolique : elle reflète le caractère fragmentaire de la construction de la géographie de la ville dans les textes, et cela en dépit de l'effort des auteurs pour proposer des logiques spatiales à la ville qu'ils construisent dans leurs fictions.

Nous n'aurons donc pas de représentation spatiale synthétique pour rendre compte de la spatialité barcelonaise, les romans ne nous proposant que des morceaux de réalité qui ne sont pas tous cohérents les uns avec les autres. Ce qui est intéressant est la multiplication des propositions de représentations spatiales de la ville, qui toutes tendent cependant à adopter un schème imaginaire binaire, voire antagonique. Retrouve-t-on cet aspect dans la représentation de la société barcelonaise ? Une étude d'ordre sociologique des romans nous fournira-t-elle d'autres éléments contribuant à enrichir l'imaginaire de la ville ?

## .II La chair de la ville : ses habitants et leurs pratiques des lieux

Sans avoir approfondi la méthode sociolittéraire dans ce travail, il était malgré tout nécessaire de poser quelques jalons pour procéder à cette reconstruction, certes partielle, de la société barcelonaise dans les romans. Parmi ceux qui ont guidé l'analyse, Pierre Barberis d'une part, et M.P. Schmitt et A. Viala d'autre part, ont fourni des repères. Les travaux de sociologues sur des villes fictionnelles, tels ceux de Pierre Lassave, Catherine Bidou-Zachariasen, ou J. N. Blanc pour n'en citer que quelques uns, nous ont fourni également des indications intéressantes[94]. Pierre Barbéris (P. BARBERIS, 1980), représentant du courant de

[94] cf. notamment l'ensemble d'articles du numéro *Villes écrites* de la revue *Espaces et Sociétés* (3 / 1998, n°94), et (J. N. BLANC, 1991).

la sociocritique[95], insiste en premier lieu sur la nécessité de pratiquer une lecture de l'explicite et de l'implicite dans les textes. L'explicite est matérialisé par des traces de l'histoire du monde référentiel, les faits historiques et sociaux, mais aussi des comportements de personnage, des façons d'être en société qui trahissent ou montrent, selon une intention d'auteur, des caractéristiques sociales. Si les faits historiques ou à caractère social ne sont pas ici commentés spécifiquement, ils ont été bien évidemment pointés consciencieusement dans les romans. L'implicite socio-historique des textes se manifeste notamment selon Pierre Barbéris dans les discours des personnages, leur façon de s'accorder à leur condition sociale diégétique par leur langage ou d'user au contraire de transgressions formelles par rapport à leur groupe social. Duchet, pour sa part, relève aussi cette présence d'un implicite social dans le texte du fait qu'il intègre les conditions sociales d'écriture et les exigences de la réception. Le texte possède une teneur sociale, sa « socialité », qui ne peut être comprise que dans la mise en relation du texte avec le hors-texte, notamment en examinant les figures intertextuelles en donnant un sens large à ce terme. Les impensés, la *doxa implicite*, sont des éléments essentiels des textes. Sans fouiller scrupuleusement les romans dans ce sens, on ne peut être totalement sourd aux conseils de cette sociocritique, même si cela n'apparaît pas explicitement dans l'analyse qui suit.

Concrètement, et suivant en cela la démarche suggérée par M.P. Schmitt et A. Viala (M. SCHMITT et A. VIALA, 1982), on donnera à voir, de façon probablement simplifiée, les représentations que proposent les romans du monde social. Quels sont les habitants que l'on rencontre dans les romans contemporains espagnols étudiés ? La pratique des lieux représentée dans les romans participe-t-elle à la propagation / élaboration de l'image de ces lieux, et par métonymie à celle de la ville ?

### .II.1 *Les stéréotypes d'habitants : figures littéraires ou représentants de la ville réelle ?*

Dans les discours, il est souvent difficile de distinguer la ville de ses habitants. L'analyse sémantique du mot « ville » ou "*ciudad*" met bien à jour ce phénomène puisque l'un des sens du mot revêt celui de Cité, c'est-à-dire l'ensemble des citoyens formant une entité politique. Cet ensemble est régi par des principes ou des traits communs, qui transforment l'amalgame informe d'habitants en une unité, le "*pueblo*" (peuple)[96]. Le peuple de Barcelone se définit et s'identifie par l'histoire de la ville, son territoire, ses légendes, ses mythes et par glissement, ceux qui s'en revendiquent sont alors Barcelone ; il y a principe d'identité entre Barcelone et ses habitants. Ses caractéristiques, souvent décrites de façon abstraite (elle est rebelle, vantarde[97], laborieuse, etc.[98]), se rapportent donc toutes au

[95] Pour connaître les recherches du courant de la sociocritique né au début des années 70 en France, se reporter aux ouvrages de (C. DUCHET (dir.), 1979) et pour avoir une autre perspective, concurrente de la précédente, voir (P. V. ZIMA, 2000)

[96] Rappelons que le double sens du mot « *pueblo* » rend bien davantage qu'en français cette identité entre le lieu de vie et ses habitants puisqu'il signifie à la fois village et peuple.

[97] cf. article de Javier Marías (J. MARÍAS, 1990).

« Barcelonais » et leur analyse permet d'élaborer un portrait typique, un habitant mythique, dont les traits dessinent les clichés parmi les plus tenaces.

Le trait spécifique qui marque un très grand nombre de personnages des romans étudiés est la marginalité ou le décalage. La majorité des habitants de Barcelone représentés dans les romans contemporains sont des marginaux ou des grands bourgeois, voire des nobles, remarquables et souvent décalés. Les habitants de Barcelone ne sont pas des *quidams*, ils forment une société décalée. Par rapport à quoi, par rapport à qui sont-ils décalés ? Et pourquoi cette sur-représentation du caractère marginal du peuple barcelonais ? La seconde caractéristique du « Barcelonais » typique est son identité catalane (ce qui est une forme de marginalité par rapport à la société espagnole) : quels traits du « Catalan » le « Barcelonais » hérite-t-il dans les fictions ? Enfin, le « Barcelonais » accompli possède aussi des traits hispano-méditerranéens, révélés notamment par ses pratiques de la rue.

### .II.1.1 Le Barcelonais : un décalé, un marginal

La marginalité sociale adopte plusieurs visages dans les romans étudiés. *Recuento* est sans doute le roman qui insiste le moins sur ce trait identitaire des Barcelonais puisqu'il tend au contraire à définir toute la complexité d'une classe sociale locale, la Bourgeoisie barcelonaise, qui a certes tendance à vouloir s'extraire du groupe, mais sans y parvenir réellement : c'est l'histoire de la jeunesse du narrateur, Raúl Ferrer Gaminde, et de ses amis ou cousins, qui à l'Université dans les années 1950 ont des velléités révolutionnaires, des discours marxisants et des comportements que la morale bourgeoise et la société franquiste tout entière réprouvent. Pourtant, ces jeunes gens n'échappent finalement pas aux rets de leur condition, malgré un petit tour en prison pour Raúl. Leur révolte, motivée notamment par le mythe du bon peuple et des fantasmes que génère dans la classe bourgeoise le monde ouvrier ou « prolétaire », est celle d'adolescents immatures, de jeunes *pijos* des quartiers élevés de la ville, qui après leur brève crise adolescente, se rangent gentiment dans une vie "*como dios manda*". Cette figure du *pijo* constitue bien évidemment aussi l'une des figures centrales du roman de Marsé, UTT, représentés par Teresa et ses amis, notamment Luis Trias. Ce qui ressort du roman de Goytisolo, comme celui de Marsé, est la superficialité de ces jeunes gens, le manque d'authenticité dans leurs convictions politiques et leur désir de marginalité (le seul marginal authentique est Manolo, le *charnego* que l'on appelle précisément le *pijoaparte*). La gauche dorée barcelonaise, qui remplissait les bars et clubs branchés de la ville dans les années 1960-1970 (*Bocaccio*, *Boadas* ou *Copablanca* dans le *Barrio chino (cf. El Pianista), el Sot* (cf. description p. 67-69 dans SM), *Café Ópera*, le *Jazz Colón*, le *Jamboree* ) donne certes une tonalité décalée à la ville, mais ce décalage n'est que simulacre de groupes sociaux en fait inscrits dans leurs schémas historiques et qui dans leurs jeunesses agitées répondaient davantage aux imprécations de leur condition d'adolescents travaillés par la sexualité et la vie

[98] cf. les longues listes de qualificatifs caractérisant la ville dans *Recuento*, comme celle-ci p. 242 : "*ciudad encastillada, circunvalada, ciudad de asedios numantinos, asaltada, conquistada, reconquistada, conquistadora, impulsora de expediciones y ocupaciones, ciudad de suertes trocadas, liberadora y cautiva, sojuzgada y renaixent, recalcitrante y díscola, incivil, cuidad de rebeliones y restauraciones, de alzamientos, motines, atentados, bombas* [...]".

amoureuse, plus qu'à une exigence de bouleversement social. Dans les romans qui situent leur histoire dans une période postérieure, la fin des années 1980 ou 1990, l'évidence de la parfaite intégration de ces personnages à la société dominante apparaît au grand jour : Norma Valentí et son sociolinguiste Verdú par exemple dans *Amante*, et les personnages du roman *El Pianista*, Schubert, Ventura, Irène et Luisa n'échappent pas au bilan décevant qu'ils dressent sur eux-mêmes, la quarantaine passée.

La marginalité, ou du moins le décalage, n'est pas toujours falsifiée y compris dans les groupes installés de la bonne société. Plusieurs personnages, qui incarnent l'esprit de la ville, sont des figures traditionnelles de la littérature que l'on rattache à la grande famille des marginaux installés. Onofre Bouvila en représente un type : celui du jeune campagnard venu à la ville qui, grâce à une volonté et un manque de scrupules affirmés, conquiert la ville et devient un acteur social détenteur de pouvoir. Mais malgré son enrichissement et son pouvoir, Onofre Bouvila continue à adopter des comportements déviants (cf. par exemple la séquence du Chapitre VI. 4 où Onofre se perd dans les bas-fonds de la ville à un âge avancé, escapades qui s'achèvent par une attaque cardiaque) et finit sa vie seul et incompris. Julià Guillamon relève bien ce trait de la marginalité dans la normalité du personnage figure de la ville : « *fins i tot quan arriba a dominar la vida de la ciutat, Onofre Bouvila continua sent un marginat* »[99] (J. GUILLAMON, 2001) p. 119.

L'autre type du marginal issu de la haute société est représenté par le noble décadent. Même si elle n'envahit pas les romans, cette figure n'est pas absente : le Marqués de Munt dans MDS et le Marqués de Ut dans la CP en sont des exemples : truculents et intelligents mais relégués à leur seul pouvoir esthétique du fait de l'évolution de la société et notamment de la conquête bourgeoise, ces marquis s'apparentent quelque peu au Charlus proustien. Déviants, fins et élégants, ils forment dans la société barcelonaise des représentants baroques, fantaisistes et expressifs. Ils rejoignent ainsi la grande famille des personnages marqués par une certaine folie. Les fous sont nombreux dans la Barcelone fictionnelle : chez Mendoza l'ensemble des personnages principaux est toujours marqué d'une certaine folie, Onofre Bouvila, comme l'enquêteur sorti de l'asile psychiatrique dans les romans de « détectives » (*El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas, Tocador* etc.), mais aussi le maire de Barcelone dans *Tocador*. Dans ces récits, narration et diégèse (personnages notamment), se combinent pour créer une ambiance baroque et décalée qui déteint sur les représentations de la ville, et en particulier sur ses représentations paysagères comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Les fous par traumatisme de la guerre sont également fréquents, comme le *capitán Blay* dans *Embrujo*.

C'est cependant dans les populations souffrantes et exclues des réseaux de pouvoir et d'intégration sociale que s'exprime l'autre facette de la marginalité. Les figures les plus représentatives sont logiquement celles du monde de la guerre civile et de la *posguerra*, surtout chez Marsé et Vázquez Montalbán. Deux figures sont particulièrement intéressantes

[99] « Même lorsqu'il parvient à dominer la vie de la ville, Onofre Bouvila continue à être un marginal. »

car elles tiennent une place de choix dans l'imaginaire collectif de la ville : la prostituée et le vagabond.

La prostitution est une activité qui colle à l'image de la ville, et cela pour plusieurs raisons. Bien évidemment, elle est à mettre en relation avec le mythe du *Barrio chino*, pour lequel elle est une des activités principales et identitaires. Les prostituées de ce quartier sont partie intégrante de la société barcelonaise du monde fictionnel de Montalbán, Charo en étant la digne représentante. Ces femmes du quartier, contrairement à Charo, sont généralement marquées par la misère de leur condition, la souffrance et la dégradation physique. Des portraits expressifs définissent les caractéristiques des différents types de prostituées qui, lorsqu'elles travaillent dans la rue, sont des composantes essentielles des paysages de la ville.

Parmi les nombreuses descriptions montalbanaises, celle extraite de SM dresse les caractéristiques du stéréotype de la prostituée du *Barrio chino* avant leur exil pré-olympique du quartier :

> « Les camionnettes de livraison et les vieilles putains en gilet de laine angora ressemblant à des bouchons de carafe se partageaient la rue. Dans une main un petit porte-monnaie terni par des vieilles transpirations, l'autre main ou tout simplement l'ongle partait à la recherche de quelque fibre de viande bouillie dans un coin caché entre l'incisive et la première molaire. Le même doigt profitait du voyage pour étaler le rouge sur les lèvres ou soulager l'oreille de ses picotements, croûtes ou vieilles cires. » (SM, p. 64).

Ce n'est cependant pas seulement la prostitution circonscrite dans un quartier particulier, un quartier de ville portuaire comme le dit Jaime dans son premier entretien (cf. Ent.1 t.537), qui est représentée dans les romans, mais aussi la prostitution que l'on pourrait qualifier d'ordinaire, la prostitution « amateur », celle qui pousse les mères de famille et les toutes jeunes filles, ou jeunes hommes, à recevoir un maigre salaire pour de plus ou moins grands actes sexuels. Ces prostituées de quartier peuplent le monde de Marsé. Ce sont les mères de famille, surtout républicaines donc perdantes, qui se prostituent dans les cinémas ou dans les beaux appartements de bourgeois de *l'Eixample*, ou les orphelines telle Rosita dans *Ronda*. On pourrait évoquer également la prostituée handicapée de *Un día volveré* ou celle de STD, Aurora-Ramona, la *puta roja* du quartier autour duquel tourne l'intrigue, qui pratiquent aussi la prostitution dans le *Barrio chino*. Cette dernière est une icône de la ville, la Barcelone perdante des années 1940, la *ciudad podrida* si tenace dans l'œuvre de Marsé. Le texte dit cette fusion dans ce court fragment :

> *"[dans Ramona] se operaba la misteriosa putrefacción de la ciudad…" (p.154).*

Le vagabond ou le mendiant constitue une autre des figures traditionnelles de la ville en littérature. Il hante particulièrement les rues de Barcelone dans les romans. Dans la série Carvalho, il est représenté par Bromuro, qui n'est pas à proprement parler un vagabond, puisqu'il est cireur de chaussures surtout *Plaza Real*, mais il revêt un trait principal du vagabond, celui de vivre dans la rue, de la rue, pauvrement. Dans MDS, un grand bourgeois (Stuart Pedrell) se travestit en pauvre, comme si la marginalité attirait tellement qu'elle

poussait à une métamorphose sociale inversée. Dans l'œuvre de Marsé, comme le souligne justement Fernando Valls, (F. VALLS, 2005) p. 108, le mendiant est omniprésent et revêt principalement trois variantes qui toutes sont le fruit d'une observation attentive de la situation de pauvreté de la société espagnole des années 1940. Le vagabond est fréquemment représenté sous les traits d'un homme qui déambule dans le quartier en poussant un petit chariot et qui ramasse tout ce qu'il trouve au passage. (cf. le chapitre 4 de *Ronda*, de multiples occurrences dans STD). L'autre type d'homme de la rue est le mendiant qui dort dans les entrées de maisons, qui empeste comme dans *Embrujo* (Chapitre 1), dans STD et dans les nouvelles de *Historias de detectives*. Enfin le vagabond apparaît sous les traits d'un homme qui titube et tombe dans la rue, de faim ou de faiblesse dans *Ronda*, dans STD par deux fois et dans *Embrujo*. Le vagabond est enfin l'absent du roman dans *Ronda*, celui que Rosita doit reconnaître comme son violeur, la figure de l'homme de la rue devenu animal et mauvais.

Enfin, parmi les représentations de marginaux stéréotypés à Barcelone figure le travesti ou l'homme homosexuel. Dans la CP, le tenancier de la pension d'Onofre bien que marié, fréquente les bars décadents du quartier du *Morrot* habillé en femme ; dans ELG est fait allusion aux nombreux bars *gays* du quartier de *Gracia*, fameux pour leur fréquentation par la communauté homosexuelle. La prostituée, le travesti et le vagabond constituent ainsi un triangle remarquable dans nombre des romans contemporains barcelonais.

La marginalité des habitants barcelonais est un mythème constitué de plusieurs mythes conjugués : la ville unique, originale, distincte des autres villes espagnoles (et notamment de Madrid) mais jamais reconnue à sa juste valeur ; la ville baroque, fantaisiste. Mais aussi la ville souffrante, où ses habitants sont plongés dans des processus de déshumanisation qui leur confèrent un caractère intrinsèque d'anormalité : les personnages de Juan Marsé sont particulièrement exemplaires de ce trait, comme le souligne William M. Sherzer dans sa préface à STD (J. MARSÉ, 1973):

> *"Casi todos se definen por una anormalidad o característica especial : pelo rubio, sarna, tuberculosis, espalda jorobada ,etc. Estas características son esenciales al mensaje de la novela.[…] De esta manera se formula una deshumanización que se relaciona íntimamente con la brutalidad de la época". (p. 44).*

Ce qui est affirmé ici pour STD pourrait parfaitement s'appliquer à l'ensemble des romans de Marsé. Ces mythes sont ranimés du fait des genres des romans, du contexte historique d'écriture et des histoires narrées.

### .II.1.2 La dimension catalane des Barcelonais

Nombre de Barcelonais dans les romans sont caractérisés par leur identité catalane : la bourgeoisie de la ville est toujours assimilée à l'identité catalane, aux grandes familles responsables de l'enrichissement de la ville par la colonisation américaine en premier lieu puis par l'industrialisation et l'urbanisation de la ville à la fin du 19$^{ème}$ siècle. C'est dans les œuvres de Eduardo Mendoza, (et en particulier dans la CP), et de Luis Goytisolo que Barcelone est envisagée avant tout comme capitale de la Catalogne et que par conséquent les

Barcelonais sont identifiés en tout premier lieu par leur caractère catalan. Evidemment, cette dimension n'est absente ni des romans de Juan Marsé ni de ceux de Manuel Vázquez Montalbán, mais la réflexion véritablement socio-anthropologique liée à une recherche historique sur la ville, est essentiellement le fait des deux premières œuvres. Pour tenter de cerner en quelques lignes les éléments de typicité du Barcelonais catalan ou du Catalan de Barcelone, on peut adopter le point de vue de Goytisolo car son approche prismatique de la société barcelonaise est particulièrement intéressante. Bien évidemment, les approches des autres auteurs sont aussi enrichissantes, mais nous aurons l'occasion en d'autres lieux de les aborder (et nous avons déjà pu saisir rapidement, pour Marsé et Montalbán leur vision de la Catalogne et des Catalans dans le Chapitre 3 II.1.2.). L'approche de Mendoza nous sera révélée à l'occasion d'analyses de descriptions paysagères dans les parties suivantes et également dans le CH. 5.

Les caractéristiques *du* Catalan comme celle du peuple catalan dans son ensemble font l'objet de très longs développements dans *Recuento,* généralement sous la forme d'argumentaires assumés par des points de vue aux idéologies différentes voire antagonistes. Un premier discours chauvin et élogieux est mis dans la bouche de jeunes gens au service militaires, amers de ne pas obtenir les mêmes avantages que les Aragonais dans le camp. C'est l'occasion, par contraste, de vanter la grandeur historique de la Catalogne et son courage face aux envahisseurs. C'est un trait essentiel qui est repris tout au long du roman, par maints discours historiques énoncés par le jeune narrateur, mais aussi lors d'une conversation truculente entre clients catalans d'une librairie. Ressortent également de leur conversation d'autres traits distinctifs des Catalans tel l'esprit fin et cultivé grâce à une langue particulièrement subtile selon leur point de vue :

> *"una inteligencia basada en un material más sutil que la llama del fósforo como es la lengua, el catalán en este caso, inteligencia establecida a partir de algún matiz fonético, sintáctico o morfológico presente en las primeras palabras que el librero les invitó a cruzar, a partir de la significativa justeza de alguna expresión o término, en contraste con los degradados castellanismos que paulatinamente se han ido introduciendo en el barcelonés coloquial" (Recuento p. 431).*

Mais aussi :

> *"Cataluña, el caracter catalán, sus rasgos más distintivos, realismo, laboriosidad, sensualidad, individualismo indisolublemente unido a un fuerte sentido de la fraternidad, espíritu irónico, civilizado, sabiamente escéptico, casi pagano, sensible a las bellezas naturales, a los goces de los sentidos, apegado a sus tradiciones, dotado de institivas aptitudes mercantiles, propenso, en caso de dilema, a la solución más razonable, a la transacción, ajeno a todo dogma inconmovile, a todo furor fánatico, rasgos lo bastante expresivos como para definir las causas la de superioridad de Cataluña, en los terrenos más diversos, sobre cuantos pueblos la circundan, economía y arte, deporte y cultura, paisage, incluso un paisaje que es fruto de la perfecta conjunción de naturaleza y trabajo humano, superioridad que es, en última instancia, la de un modo de vida más abierto, más rico, más vivo, si se nos permite la redundancia* […]" (*Recuento,* p. 433).

Ce qui ressort de ces longs passages dithyrambiques est, finalement, surtout la fierté quelque peu excessive des Catalans, leur peu de modestie, mais aussi le conservatisme

fréquemment dissimulé par des discours apparemment progressistes. C'est la thématique de l'inauthenticité de la bourgeoisie catalane constamment présente dans les romans de Juan Marsé.

Le lien entre bourgeoisie et identité catalane est également le cœur du discours axiologique de *Recuento*, présentés au lecteur de façon différente selon les points de vue. Ici, il s'agit du point de vue des jeunes étudiants marxistes :

> *"Porque, si bien es cierto que nosotros déndemos la incuestionable personalidad política y cultural de Cataluña, lo hacemos en cuanto comunistas, esto es, en cuanto vanguardia de las clases obreras catalanas, por ellas y para ellas y sin menoscabo, antes al contrario, de los intereses de nuestros hermanos de los demás pueblos de España. No al viejo modo catalanista, según las posiciones tradicionales del nacionalismo burgués que naufragó en el curso de la guerra civil, más burgués que realmente nacional, sin sus egoístas intereses, de clase camuflados de folklore y sentimentalismo. Y si ya entonces, antes de la guerra civil, la alta burguesía catalana, acuciada por el miedo al proletariado en movimiento, fue la primera en traicionar su propia causa cuando con Cambó y compañía abandonó la nave del nacionalismo y su tripulación de pequeña burguesía y capas intermedias, al repetir, con la ayuda de Primo de Rivera, la paviada que tan buenos resultados dio para desembarazarse de la Primera República, después, en la posguerra, no ha hecho más que ratificar su traición al integrarse total y definitivámente en la oligarquía monopolista española, entrando así en fase aguda el conflicto de sus intereses expansionistas no ya sólo con los del conjunto de la clase obrera, sino incluso con los de sus antiguos aliados separatistas."* (*Recuento* p. 219-220).

Cette bourgeoisie d'entrepreneurs, du fait du besoin constant de main d'œuvre, a adopté une capacité assimilatrice des populations étrangères, qui donne à Barcelone son caractère intrinsèque cosmopolite :

> *"El hecho de que gran parte del proletariado de Cataluña, la mayor parte, me atrevería a decir, esté formado por obreros no catalanes, por emigración andaluza y castellana, tiene importancia meramente desde un punto de vista metódico y coyuntural, dado que la capacidad asimiladora de Cataluña es algo de sobras conocido por todos" (Recuento* p. 220).

L'axiologie du roman maintient cependant une certaine ambiguïté quant à la question catalane et propose surtout des éléments de réflexion aux lecteurs pour la penser et en comprendre la complexité.

### .II.1.3 Les Barcelonais et l'espace public : la dimension hispano-méditerranéenne

Des romans, on peut déduire que la pratique du bavardage entre voisins est une pratique identificatrice. On y lit beaucoup de dialogues entre voisins qui s'aiment ou pas, qui parlent de tout et de rien (les conversations égrenées le long du parcours du *capitán* Blay et de Daniel dans *Gracia* par exemple, dans *Embrujo*). Si ces dialogues sont une façon de rendre vivant le monde fictionnel, ils rendent compte aussi d'une réalité sociologique dans le monde réel où l'espace public peut être considéré comme le milieu naturel des Barcelonais. De nombreux lieux, mais aussi certains lieux en particulier, sont investis par les habitants : bien évidemment la « *calle* » (la rue) et la *plazoleta* (petite place de quartier) sont au premier rang des lieux-territoires des habitants, mais aussi les commerces, les bars et *tabernas* (petits bars

## PLANCHE III. L'espace public : le milieu naturel des Barcelonais

Photo 10. Calle Providencia - © S. Savary

Photo 11. Playa Icaria (2004) - © S. Savary

Photo 12. Las Ramblas de Barcelona - © P. Putelat

Photo 13. Plaça Sant Gaudric (Raval) - © S. Savary

Photo 14. Concours de paëlla à la *festa major* de Can Baró (2003) - © S. Savary

Photo 15. Travessera de Dalt (2005) - © S. Savary

de quartier), le *Mercadillo* (marché, couvert en général), les terrains vagues que nous aurons l'occasion de commenter à de nombreuses reprises dans ce travail. Ces lieux sont particulièrement représentés dans les romans de Marsé[100], du fait de la période historique dans laquelle se déroulent ses histoires (les années 1940), représentation parfois un peu idyllique mais qui ressemble aux descriptions de la *calle Quevedo* (rue de *Gracia*) dressées par Isabel dans son premier entretien (cette rue a été son domicile dans les années 1960). Les espaces publics populaires sont à Barcelone prolongés par les plages et les *paseos marítimos* du vieux port ou de la Barceloneta jusque dans les années 1990, des nouvelles plages ensuite. Les fêtes collectives participent également beaucoup de cette vie dans les espaces publics. Dans les romans seules quelques-unes véritablement traditionnelles sont évoquées : *la verbena de San Juan* surtout (UTT, HMV, *Recuento* par exemple), les *fiestas mayores* (UTT) de quartier qui font revivre le mythe du pays de Cocagne. La représentation littéraire signale cependant une réalité transformée en nostalgie pour les habitants actuels barcelonais, qui ont l'impression que ce caractère éminemment hispano-méditerranéen de la vie quotidienne a disparu (cf. Joana, Ent.1).

Cependant, il faut aussi signaler, dans les romans étudiés, une contre représentation de l'espace public qui se révèle surtout dans les paysages : le caractère morbide de la rue dans les années de *posguerra*, l'espace public de la "*ciudad podrida*". L'isotopie de mort, de vacuité et de tristesse est relevée par Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) (p. 73), et elle n'est pas cantonnée qu'aux romans marséens : « elle semble être une constante de la littérature barcelonaise contemporaine (Manuel Vázquez Montalbán, Juan et Luis Goytisolo, Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma…). » (p. 73),

Le rôle de *la calle*, qui est de favoriser les rencontres, « de canaliser la convivialité naissante » est pervertie dans son rôle et devient simple voie. L'espace public représenté dans les romans est donc marqué par un balancement entre vie et mort.

Les espaces publics « fermés » jouent un rôle essentiel dans les « romans de la mémoire » de Marsé ou Montalbán. Les *tabernas* et bars, les cinémas de quartier dans les années 1940 sont constamment présents. Le nombre d'occurrences de ces lieux dans les romans est très impressionnant, soit sans les dénommer, soit le plus souvent en les nommant : *cine Delicias*, *cine Iberia*, salle de boxe du *Price*, bar *Boadas*, bar *Moderno*, etc. Michel Bourret a commenté ces lieux en ce qui concerne les romans de Marsé (M. BOURRET, 1984). Il remarque que ces espaces de prédilection chez Marsé revêtent des sens différents, du fait que ce ne sont pas les mêmes populations qui fréquentent les uns ou les autres. Par exemple, le bar est le lieu des rencontres fortuites et anonymes, des rencontres mystérieuses. « le bar est à la ville ce que la confidence ou l'aparté sont à la narration », « son indépendance

[100] On retrouve aussi ces ambiances particulièrement bien représentées dans les romans de Mercè Rodoreda. Un fragment de *La plaza del diamante* commenté en compagnie de Anna a révélé toute la richesse de la représentation et l'actualité pour elle de l'investissement de l'espace public (cf. commentaire dans l'Ent.2). La différence d'opinion avec Joana est-elle une question de personne ou le fait qu'elles parlent de quartiers différents (le *Raval* pour la seconde et *Gracia* pour la première) ?

n'est qu'apparence, en fait il s'intègre dans un réseau qui quadrille "l'envers" de la ville officielle et dont la connaissance est nécessaire à qui veut, tels Manolo Reyes et Teresa Serrat, appréhender la cité […]. » (p. 9). Une certaine logique sociale est discernable dans la pluralité des bars représentés. On y trouve le bar de quartier dans lequel la vie s'organise autour de trois pôles : la *barra* ou *mostrador* (le comptoir-bar), les tables et le billard. Le bar de métier où la clientèle est constituée d'une seule profession (les bars de *tranviarios,* les conducteurs de tramway, ou de policiers comme celui de la *Via Layetana* évoqué dans *Rabos* notamment) ; les cafeterias au décor fonctionnaliste et froid qui servent de succédané aux cafés de luxe pour la clientèle des vainqueurs et des cadres du nouveau régime pendant la période franquiste ; le bar d'intellectuels : le « Saint Germain des Prés » par exemple, bar clos, sombre, subversif. (ce sont les discours qui s'y tiennent qui le distinguent) ; « le bar de *magreo* » : entre cafeteria et boîte tel le *Cristal City*. On pourrait continuer ainsi la liste des différents bars (Michel Bourret, suivant en cela les prescriptions de Pierre Sansot, réalise une typologie exhaustive de ces lieux dans sa thèse). D'autres lieux mériteraient commentaire, mais cela serait un peu long dans le cadre de ce travail[101].

Ces pratiques et usages que les habitants font de la « *calle* » comme des espaces publics « fermés » dont témoignent les romans, et que relaient discours des entretiens (mais aussi nos propres observations de terrain), sont autant d'indices de leur identité méditerranéenne et de leur appartenance au sous-ensemble espagnol. L'appréhension paysagère de ces lieux, abordée dans les chapitres suivants, donnera tout son contenu à la relation habitant / espace public à Barcelone.

### .II.2 *La société barcelonaise : une société antagonique*

> "*Ciudad* […] *corazón de un pueblo de impulsos contradictorios*" (*Recuento,* E18).

La société barcelonaise, telle que l'on peut la recomposer à partir des romans, est structurée selon un principe que l'on définira plus loin comme le schème (compris ici selon la conception de Gilbert Durand) fondamental de l'imaginaire barcelonais : l'antagonisme. C'est une organisation binaire, conflictuelle et complémentaire, issue de la société industrielle qui se dégage des romans : sont représentés d'une part les ouvriers et classes populaires, dont les *charnegos* et autres immigrés forment un sous-ensemble, et d'autre part la bourgeoisie barcelonaise, notamment les fameux entrepreneurs décrits par Robert Ferras (R. FERRAS, 1977), dont les noms illustres servent de drapeaux à la nation catalane tout entière.

Dans *Recuento,* les origines de l'antagonisme barcelonais remontent aux périodes lointaines de l'histoire (cf. p. 225 et 244-245) mais celui qui est surtout représenté dans les romans contemporains est un antagonisme social, qui se manifeste par une société constituée de deux pôles principaux, dont les caractéristiques se rapportent globalement aux classes

[101] Nous conseillons à quiconque voulant approfondir ces analyses des lieux fermés publics dans la littérature barcelonaise, de consulter la thèse de Michel Bourret, déjà citée, qui propose une analyse fine de ces lieux dans l'œuvre marséenne : les cinémas, les boîtes de nuit, les *salones* ou dancing, les hôtels et les pensions, les clubs et les associations, les paroisses mais aussi les refuges anti-aériens devenus lieux de jeu des enfants du quartier.

marxistes (bourgeoisie / prolétariat et sa déclinaison en petite classe moyenne) et qui fonctionne selon un mouvement dialectique. Globalement la société barcelonaise, telle que l'on peut la reconstituer dans les quatre œuvres, est une société scindée par des contradictions qui cherchent à se résoudre mais sans y parvenir : le nationalisme catalan est, de ce point de vue, présenté comme le lieu de réconciliation de la société barcelonaise dans *Recuento* (c'est également en partie le cas dans les romans de Marsé, notamment dans *El amante* bilingue). Les manifestations de cet antagonisme dans les textes sont nombreuses, la plus marquante étant les personnifications de la ville comme être schizophrène ou au double visage. Nous reviendrons sur cette figure antagonique de Barcelone et l'approfondirons dans le CH. 5.

Cette société antagonique a pour conséquence une organisation régie par l'inégalité sociale. La CP montre que cette société inégalitaire est un trait hérité du 19ème siècle (p. 142, on y rencontre notamment l'avocat don Humbert Figa i Morera qui utilise cet antagonisme pour se construire une situation : se faire l'avocat des pauvres, qui sont beaucoup plus nombreux). Or le 19ème siècle est la période où s'est façonnée la société actuelle. Mendoza, par cette description de la société du 19ème siècle, nous invite à tirer des enseignements sur les fondements de la société barcelonaise actuelle.

Seconde conséquence, cette société est foncièrement violente : des manifestations de violence sociale sont décrites chez chacun des auteurs. Cela passe par la description dans *Recuento* (p. 243-244) d'un peuple violent révélé par les choix de ses personnages symboliques tel Sant Jordi (Saint Georges). Mendoza utilise l'excès comique pour décrire une Barcelone-Chicago dans la CP, mais aussi dans *Savolta*. Cette récurrence de la violence dans les romans est en fait le produit de la collusion entre un trait de la société barcelonaise référentielle et un effet de genre urbain.

Trois ensembles d'acteurs composent essentiellement la société antagonique barcelonaise, acteurs qui illustrent les conflits qui animent la ville : ce sont les ouvriers, les immigrants, et notamment les *charnegos*, (dont l'archétype est Manolo, le *Pijoaparte* dans UTT), et enfin le bourgeois catalan. Nous proposons d'examiner sommairement ces trois groupes sociaux à travers les représentations fournies par les romans, à commencer par l'ensemble des ouvriers. Ceux-ci apparaissent sous plusieurs facettes : celle de la classe populaire gaie et jouissant des petits plaisirs simples de la vie (ce sont les ouvriers à bicyclette dans *Ronda*) ; celle du glamour de l'ouvrier militant (point de vue de la jeune bourgeoisie de gauche que représente Teresa dans UTT, elle tombe amoureuse de Manolo parce qu'elle le croit membre de la classe ouvrière engagée politiquement) ; celle déshonorante de l'ouvrier exploité et vivant dans des conditions proches de l'animalité (représentation dominante dans la CP).

Le second groupe, qui ne se différencie pas toujours du premier bien évidemment, est celui des « *charnegos* »[G] et de tous les immigrants. Le groupe social des *charnegos* est spécifique à Barcelone. Ville traditionnelle d'immigration, Barcelone est souvent qualifiée de

ville cosmopolite, trait que les auteurs de littérature policière ou de gauche ont tendance à surexploiter pour des raisons idéologiques. Ce cosmopolitisme est marqué par une spécificité à Barcelone puisque il est d'abord issu d'émigrés des autres régions d'Espagne, autrement dit non pas d'étrangers au sens strict de population issue d'autres États, mais d'étrangers parce que parlant une autre langue et venant de régions économiquement fragilisées lors de l'industrialisation. Cet étranger spécifique, c'est le « *charnego* », le métèque local, dont les qualités sont relativement stables d'une représentation à l'autre. Le prototype du *charnego* dans les romans étudiés est Manolo dans UTT, le "*pijoaparte*"[102] et ses déclinaisons dans les autres romans, y compris quelque peu caricaturé dans le personnage de Marés dans *Amante*. Le personnage de Manolo rassemble les traits typiques du *charnego,* tel que Marsé le percevait dans les années 1940-1950. Fils d'une veuve qui faisait le ménage dans la maison d'un marquis en Andalousie, dans la ville de Ronda, il décide un jour de s'attribuer le titre de marqués et part à Barcelone rejoindre son frère qui y a déjà émigré. Comme paradis, il ne trouvera évidemment que le quartier des *barracas* du Carmelo où réside son frère. Manolo vit alors des motos volées qu'il fournit à un receleur haut en couleur, mais bien mal en point (le *Cardenal*). Dans cette activité Manolo excelle, il n'a pas son pareil pour faire céder une moto cadenassée. Cet art qu'on lui reconnaît ne satisfait cependant pas ses ambitions, il aspire à une vie meilleure, à celle que vivent les bourgeois de *San Gervasio* chez lesquels il pénètre un jour « par infraction », en s'invitant à une *verbena* privée[103].

La figure du *charnego* trouve une seconde représentation dans les romans de Marsé, ce sont les *Kabileños*, les jeunes adolescents enfants d'immigrés, souvent fils de Républicains qui ont perdu un ou deux de leurs parents (père en exil ou mort pendant la guerre civile, ou encore en prison), mère absente ou occupée à trouver de quoi subvenir aux besoins de sa famille. Ces enfants, au crâne rasé et pourtant rongé par la gale, ont fait de la rue leur territoire, et notamment des angles morts de la rue, désertés par la vie « normale » : les terrains vagues, les flancs de la *montaña*, les refuges anti-aériens.

Le groupe antagoniste aux deux précédents est évidemment celui de la bourgeoisie. Plusieurs types sont représentés ; là où la recherche analytique est la plus fouillée est dans *Recuento*. Goytisolo y définit les types de bourgeoisie à Barcelone et leurs caractéristiques communes et spécifiques : les grands bourgeois entrepreneurs (les « *empresari* », les grandes familles d'une part ; la petite bourgeoisie d'autre part. Les traits de la bourgeoisie barcelonaise sont identifiés à ceux de la Sainte Famille : le père créateur, fondateur de dynastie, la mère immaculée, le fils aimé et futur héritier, noyau idéal de la famille bourgeoise

[102] Le terme de « *pijoaparte* », inventé par Juan Marsé, renvoie à celui de la langue courante « *pijo* » qui signifie jeune bourgeois branché, mais dans le cas présent c'est un « *pijo* » marginal, n'appartenant pas de fait à cette classe, mais qui tend à vouloir y accéder.

[103] Le paradigme du « *pijoaparte* » est particulièrement bien étudié par Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) p. 256-269.

(cf. la description paysagère sociologique en E11[104]) et c'est pourquoi la *Sagrada Familia* fonctionne si bien comme symbole du triomphe de la bourgeoisie barcelonaise

*Recuento* opère une dépréciation progressive de cette classe sociale par le narrateur (qui est issue de cette classe bourgeoise traditionnelle, comme l'auteur d'ailleurs) notamment lorsqu'il en montre la vulgarité (*Recuento*, E20). On peut retenir comme formule finale de la bourgeoisie barcelonaise selon Goytisolo : solidité, goût pour le travail et vulgarité. (p. 375). Cette bourgeoisie, définie dans un commentaire du roman par Fernando Valls essentiellement comme "*unas clases "ancladas en el pasado*""(F. VALLS, 1991), est l'habitant phare de Barcelone dans les romans du cycle *Antagonía*.

Les autres auteurs du corpus mettent aussi en scène cette classe bourgeoise (voir en particulier la consécration de la bourgeoisie à la charnière du 19ème et du 20ème siècle comme thématique de la CP, la bourgeoisie surtout républicaine perdante après la guerre dans les romans de Marsé, et toutes sortes de grands et petits bourgeois protagonistes des romans de la série Carvalho) selon des points de vue différents que nous aurons le loisir de préciser à d'autres moments de l'étude. Tous semblent cependant converger vers une idéologie que Stéphane Michonneau a défini comme « libéralo-provincialiste » et qui s'est mise en place dans la seconde moitié du 19ème siècle (S. MICHONNEAU, 1999) et vers une pratique financière qui leur est quasiment identitaire dans les romans, la spéculation foncière.

### .II.3 *Les habitants d'un quartier mythique : le* barrio mental *de Marsé*

Le *Barrio mental* constitue un exemple de sociologie infra-urbaine particulièrement intéressant. Bien d'autres auraient valu la peine (le *Raval* avec Manuel Vázquez Montalbán, *Poblenou*, *Sarria* avec Goytisolo, *Eixample* avec Mendoza, etc.) mais un exemple fournit déjà de nombreux éléments sur l'imaginaire de la *Barcelona* à l'échelle du *barrio*. Pour caractériser ce quartier, nous partirons de deux hypothèses. La première est définie à partir de UTT par (F. DÍAZ DE CASTRO et A. QUINTANA PEÑUELAS, 1984), affirme que les habitants (sous-entendus personnages secondaires) ont une fonction de "*decorado humano ambiental*". La seconde hypothèse, issue de la thèse de Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) dérive de la première, et présume que la population de deuxième voire de troisième plan configure « une "*escenografía*" *ambiental* » fondée sur "*una vida propia de los personajes*" (paroles de Marsé dans son entretien avec Michel Bourret en 1982) qui est à rapprocher de l'univers narratif de Simenon. Ces personnages ont une autonomie limitée par rapport à la détermination géo-sociale qui les produit et les distingue. Ne seraient-ils que des archétypes d'habitants ?

[104] *La Sagrada Familia : "una familia que si por una parte reproduce el esquema de la Santísima Trinidad o unicidad de los tres -tres personas y una sola naturaleza- por otra es concebida a imagen y semejanza de su propio ideal familiar, un padre que es más, mucho más que el hombre igual a cualquier otro que aparenta ser, un padre que es realmente el creador, el fundador, fuerza generadora por excelencia, y una madre de pureza inmaculada y, sobre todo, un hijo amado que, - satisfaciendo las esperanzas en él puestas, tras superar una tras otra las pruebas que la vida le reserva, consolidará definitivamente la empresa paterna, convirtiéndola en un verdadero imperio*". (*Recuento* p. 183)

Le territoire construit par l'œuvre de Juan Marsé est celui des romans de la mémoire, déjà en germe pour certains de ses éléments typiques (et mythiques) appartenant alors au territoire nommé *Carmelo*. Le *barrio mental* traverse les frontières des quartiers réels tels que les définissent l'administration ou les habitants des associations de quartier par exemple (cf. CARTE 3 « Le territoire du *Pijoaparte* : *Últimas tardes con Teresa* ») et reconstruit un territoire à part avec ses habitants : c'est un véritable laboratoire sociologique qui permet de repérer les stéréotypes d'une part et les « fantômes » personnels de l'auteur d'autre part.

Les composantes sociologiques de ce territoire sont les différents groupes sociaux que l'on peut définir et les différentes fonctions socio-économiques des espaces du quartier.

Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) propose de lire la société du *barrio mental* selon un axe structurant ce territoire, ancré dans une période historique qui s'étend de la guerre civile au début des années 1950. Cet axe sépare les privilégiés et les « damnés de la guerre ». Le premier rassemble les fameux « *empresari* » décrits par Robert Ferras, les descendants de la bourgeoisie d'affaires de la Barcelone du 19ème siècle, ceux que l'on nomme « les vieux Barcelonais », faussement par ailleurs. Ce sont les Claramunt dans *La prima Montse* par exemple, qui vivent dans des *torres con jardín* (l'analyse des ces lieux dans le CH. 8 montrera la richesse qu'offre l'approche paysagère pour saisir le sens de ces lieux comme territoire d'habitants particuliers), vont dans les clubs et organisent des *verbenas* privées. Au sein de cette bourgeoisie d'entrepreneurs, se distinguent les hommes, presque toujours chefs d'entreprise ou cadres dirigeants, qui incarnent la stabilité de l'édifice patrimonial dont ils ont hérité. Les femmes sont cantonnées aux rôles d'épouses, de mères, ou d'amantes et celles qui dérogent à cet ordre sont rejetées (comme Lavinia Quero dans *Esta cara de la luna*). Les femmes bourgeoises sont présentées comme des personnes dévotes, piliers de la paroisse qui occupent leur temps à s'occuper d'actions de charité, et qui sont très liées à ces autres femmes très importantes dans ces années, les sœurs religieuses. Celles-ci animent les centres paroissiaux, tel celui de *las Ánimas* que l'on retrouve quasiment dans tous les romans et prennent en charge également les orphelinats, comme celui de la *calle Verdi*. La troisième catégorie est représentée par les adolescents tardifs, oisifs malgré leurs études universitaires, qui s'efforcent de s'éloigner de leur condition de *pijos* en alternant fêtes et sorties plus ou moins décadentes et activité politique, mais cela seulement tant que leur adolescence dure. Les privilégiés sont aussi les parvenus du régime telle *Doña* Elvira qui s'auto institue *baronesa* dans STD et les vainqueurs qui tiennent l'administration (notamment *l'alcalde de barrio*), le pouvoir et les media, et l'Église, représentée, par exemple, par l'évêque aux mœurs douteuses pour sa condition dans STD. Ce sont aussi ceux qui défilent fièrement, portés par l'idéologie officielle, les *camisas azules* dans STD (p. 132-133) et plus quotidiennement les *grises*[105] dont la présence, certes discrète mais permanente, installe une atmosphère systématiquement dysphorique. Les inspecteurs et policiers pervers de la *Jefatura*, bien qu'externes au *barrio*, sont aussi des figures présentes dans le *barrio*, mais

[105] Pendant la période franquiste, on appelait *grises* les policiers de la *Policía armada* qui étaient vêtus d'un costume gris.

contrairement à ceux présentés comme véritablement pervers lorsqu'ils évoluent dans leur territoire (policiers dans le bar proche de la *Jefatura* pare exemple dans *Rabos*), les inspecteurs de *Ronda* et l'inspecteur Galván dans *Rabos*, ont un statut bien ambigu que l'on précisera un peu plus loin.

Les « damnés de la guerre » forment un groupe qui transcende les classes sociales classiquement définies. Ce sont d'une part les immigrés *charnegos* (cf. *supra*) et d'autre part la bourgeoisie catalane républicaine dont les membres se différencient des autres privilégiés par leur choix politique, mais leur mode de vie est commun et l'attachement à la religion catholique aussi intense. Les femmes de la *Congregación del Virolai Vivent* dans *Ronda*, sont des bourgeoises dévotes qui ont notamment organisé des tours pour garder la petite chapelle de la *Virgen de Montserrat*, devant laquelle Rosita raconte qu'en famille ils prient avec ferveur (*Ronda*, p. 70). Cette ferveur religieuse ne semble pas incompatible avec le choix républicain et surtout est clairement connotée dans toute l'œuvre de Marsé comme une caractéristique liée à l'identité catalane. Ainsi, comme cela a déjà été remarqué lors de l'étude des énoncés catalans dans les textes castillans, la guerre a rebattu les cartes du jeu social et notamment fait exploser la bourgeoisie qui, pour une certaine part se retrouve dans le même groupe de perdants que les classes modestes ou la masse importante de l'ancienne petite bourgeoisie d'artisans, de commerçants et d'employés que la pénurie, ou le licenciement des administrations, a déclassée. Les damnés parmi les damnés sont sans doute ceux qui sont acculés à la clandestinité, comme le *capitán* Blay, représentant quelque peu folklorique dans *Embrujo* mais surtout *les maquis*[106], figures principales de STD mais aussi très présents dans *Embrujo*, à la fois héros guerriers mystérieux et pauvres hères perdants de la guerre ; les orphelins et orphelines, celles notamment du pôle central du *barrio, la casa de Huerfanas de la calle Verdi,* ces orphelines qui partagent leur temps entre travaux dans les maisons bourgeoises et jeux avec les autres enfants de la rue, les *Kabileños* ou *trinxas*, tels les frères Chacón dans *Embrujo*, qui s'accaparent la rue et les angles morts de la ville pour fonder leurs royaumes de rêve et raconter des *aventis*, ou pour laisser libre cours à leurs jeux pervers. Bien sûr aussi les prostituées, celles évoquées dans les développements précédents, et toutes les femmes seules, soit parce que leur mari est mort, soit qu'il est en exil ou caché comme Víctor Bartra dans *Rabos* : la *pelirroja*, la mère de David dans ce roman, la mère de Marés dans *El amante*, Anita dans *Embrujo*, la *Betibú*, toutes sont des femmes abandonnées, obligées à trouver des solutions à leurs misères économiques et sentimentales, notamment en se remariant ou en pratiquant des activités illégales[107].

Cette lecture sociale du *barrio* n'est cependant pas totalement satisfaisante pour deux raisons principales : la première, comme le montre Fernando Valls (F. VALLS, 2002; F. VALLS, 2005) mais aussi Juan Vila (J. VILA, 1996) et bien d'autres, est que dans la société

[106] Les *maquis* sont les Républicains qui ont poursuivi le combat après la victoire des franquistes et qui vivaient nécessairement dans la clandestinité.

[107] La figure de la femme républicaine qui a tout perdu et qui est obligée de se débattre dans la vie pour survivre après la guerre est une figure typique de la littérature catalane d'après-guerre, le plus bel exemple étant peut-être la *Colometa* dans *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda.

franquiste de la *posguerra* il n'y a pas vraiment de gagnants et de perdants mais seulement des perdants. Les inspecteurs dans l'œuvre, de *Ronda* et *Rabos*, sont à part entière des acteurs du Régime, et pourtant ils ne peuvent pas être considérés comme des privilégiés ou des gagnants : ce sont des figures souffrantes, déprimées et malheureuses dans leur vie personnelle. Les habitants du quartier, comme toute la société issue de la guerre civile espagnole, vivent dans une atmosphère de mort que tous subissent plus ou moins indirectement. Cette perspective nuancée pour envisager la vie sociale du *barrio*, comme la société globale, est bien plus évidemment montrée par l'analyse du milieu, par les paysages. On le verra dans les parties qui suivent.

Rendre compte de la société du *barrio mental* suppose aussi de décrire les activités du quartier, les fonctions socio-économiques qui y sont représentées. A nouveau nous fonderons cette brève description sur les travaux de Michel Bourret (M. BOURRET, 1984), en ne retenant que ce qui n'a pas été abordé précédemment. Cet auteur remarquait que les espaces du travail sont relativement absents du monde marséen, ce qui se vérifie assez bien effectivement jusqu'à son dernier roman. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune représentation du monde du travail ; c'est surtout l'activité des petits commerces et des petits artisans (les *colmados*[108], les kiosques, les petits ateliers installés dans les *sótanos*[109], auxquels il est fait allusion dans *Ronda* et *Embrujo*) qui retiennent l'attention du narrateur, ce qui n'est en rien surprenant pour un narrateur qui, généralement, rend compte du monde de son enfance et adolescence. Ce monde est celui de la quotidienneté mais aussi celui de l'expérience personnelle de l'auteur qu'il partage avec ses narrateurs (le travail de Daniel dans un atelier de bijoux par exemple dans *Embrujo*). L'activité industrielle est quasiment absente du quartier, à l'exception notable de la fabrique de plexiglas, propriétaire de la cheminée incriminée par le *capitán* Blay dans *Embrujo*. Mais ces espaces ne sont pas ceux de la conquérante Barcelone, comme le *Poblenou*, *Hostafrancs* ou *Sants*, c'est un quartier *barriada*, résidentiel et populaire, en marge de la Barcelone de l'imaginaire collectif (du moins avant que Marsé n'écrive ses romans).

Donner un bref aperçu des caractéristiques sociologiques du territoire fictionnel marséen incite en dernier lieu à chercher si dans son œuvre peuvent être définis des principes unificateurs qui font de ce *barrio* un territoire identifiant pour un *pueblo*.

La multiplicité des points de vue et la polyphonie érigée en principe d'écriture rendent très intéressante l'appréhension des représentations collectives sur le quartier. En ce qui concerne les habitants et leur caractère identitaire, le point de vue de l'inspecteur dans l'incipit de *Ronda* met le doigt sur certains traits des habitants de *Gracia* / la *Salud*, que l'on retrouve énoncé sous d'autres points de vue, mais qui ici apparaissent comme parfaitement négatifs au premier degré de lecture. Ce n'est pourtant qu'un procédé, pour montrer par la négative la dimension positive de ces traits (mais l'axiologie reste ambiguë car l'inspecteur

[108] Petite épicerie de quartier ; le terme est plutôt employé en Andalousie à l'origine.
[109] Les *sótanos* sont les entresols situés en contrebas de la rue (*entresuelo* étant réservé en Espagne à l'étage entre le Rez-de-chaussée et le premier étage).

exprime ce qui, peut-être, est aussi pensé comme valeur négative par le l'auteur, mais ce n'est pas lieu d'en débattre ici).

> *"Habían pasado tres años desde su traslado y otras competencias lo alejaron del barrio, pero nunca logró desconectar su imaginación sensorial y su belicoso olfato de estas calles enrevesadas y de su vecindario melindroso, versado en la ocultación y la maulería. En el recuerdo enquistado de rutinarias inspecciones y registros domiciliarios persistía un cálido aroma a ropa planchada y almidonada, a festividad clandestina y vernácula, ilegal y catalanufa."* (*Ronda,* E1)

Ce qui ressort des pensées amères de l'inspecteur est d'une part le caractère rebelle et insoumis des habitants de *Gracia,* leurs comportements frondeurs vis-à-vis du pouvoir et un peu déviants. Cela rencontre l'image qui est diffusée généralement sur ce quartier, encore aujourd'hui, et qui est justifiée en partie par une histoire de fait assez frondeuse du quartier. C'est donc toute forme de résistance qui identifie ce quartier (et notamment les activités clandestines telles celles de torréfaction du café par la vieille Maya dans *Ronda* ou les activités d'Augé et Mianet dans *Rabos*) mais aussi, comme on le repère dans d'autres passages de *Ronda,* la liberté comme mode de vie, ce que symbolisent les ouvriers dévalant les pentes à bicyclette à toute allure. Pure coïncidence ou lien de cause à effet (cela n'est pas vraiment clair chez Marsé, contrairement aux romans de Mendoza ou Goytisolo), la résistance des habitants est à mettre en relation avec leur caractère catalan qui identifie véritablement le quartier de *Gracia* : c'est souvent dans les fêtes clandestines « *catalanufas* » que sont réunis ces deux traits identitaires du *pueblo* de *Gracia*. Résister et conserver avec obstination sa culture et notamment sa langue, implique pour ces habitants une auto-marginalisation par rapport à la société franquiste. Cette marginalité est un trait commun des personnages du *barrio mental*, mais aussi de la Barcelone fictionnelle en général, comme nous l'avons abordé précédemment. Il y a cependant un effet loupe sur *Gracia* et *la Salud* dans l'œuvre marséenne qui a pour effet d'ignorer un peu l'échelle supérieure de la grande ville et de ne caractériser le monde qu'à la grande échelle du *barrio*. Dans cette œuvre, c'est donc bien *ce* quartier qui est peuplé de marginaux, sans postuler réellement du caractère marginal de la grande Barcelone.

La représentation de la vie de *barrio* dans l'œuvre n'est pas celle, linéaire et monographique, du sociologue, mais une « diffraction » selon Michel Bourret. Une représentation éclatée certes, mais qui ne gomme pas les caractères communs et les constantes. Cette représentation d'une sociologie relativement cohérente d'un bout à l'autre de l'œuvre participe activement à la construction d'un territoire que l'on peut dénommer quartier dans une géographie de l'espace vécu. Le *barrio mental* est donc bien le territoire de certains habitants que Marsé construit en fonction des données de sa mémoire, de son idéologie mais aussi des besoins de la création fictionnelle.

Quel est l'apport de l'étude des habitants fictionnels pour une connaissance socio-anthropologique de la ville ?

L'objet de ce second sous-chapitre n'était pas de proposer une étude sociolittéraire exhaustive et achevée. Il s'agissait plutôt de rassembler certaines pistes préparatoires à une telle étude, qui constituent autant de clefs de lecture de la société fictionnelle, et donc de l'imaginaire de la société barcelonaise. Chacune de ces perspectives tisse ensemble des faits et des situations qui pourraient être issus de la réalité (ou le sont effectivement), et des mythologies spécifiques (barcelonaises, bourgeoises, littéraires, etc.) Les éléments rassemblés permettent cependant de tracer quelques lignes générales concernant la société barcelonaise d'après le corpus étudié.

En premier lieu semble se dessiner une sorte de Barcelonais typique, née de plusieurs stéréotypes mis ensemble selon des logiques qui ne répondent pas nécessairement à celle de la cohérence sociologique mais aussi aux traditions stéréotypiques des genres des romans. Ainsi la marginalité affirmée des personnages dans les romans ne peut être interprétée comme une représentation objective de la réalité sociale barcelonaise. Il s'agit bien plutôt d'une subtile alchimie entre mythe collectif et stéréotypes littéraires : la prostituée par exemple, est une figure de Barcelone à la fois parce qu'il y a eu une certaine réalité de la prostitution dans la ville, et notamment lors de la période difficile de la *posguerra*, mais aussi parce que c'est une figure stéréotypique du roman urbain. Cette conjonction de réalité objective et de codification génère la construction mythique sociologique de la ville. Nous pouvons donc rappeler que les traits de typicité du Barcelonais relevés sont la marginalité (marginaux sociaux dans la réalité et anti-héros dans l'imaginaire littéraire) qui prend plusieurs visages : feinte ou provisoire pour la gauche dorée, elle peut aussi affecter les grands puissants de ce monde (Onofre Bouvila dans la CP, le *marqués* de Ut dans MDS) ; involontaire et source de souffrance, elle caractérise les prostituées et les vagabonds. Le second trait évident est le caractère catalan, dont le stéréotype est l'homme sérieux, laborieux et fier de sa culture et sa nation (la langue étant un vecteur privilégié pour manifester ce dernier trait).

On retrouve également au niveau sociologique le caractère antagonique, que nous avons déjà défini grâce aux études du CH. 3, et qui constitue sans aucun doute le fondement du schème imaginaire. La société barcelonaise est une société scindée et travaillée par des contradictions, que représente notamment la scission de classe lisible dans tous les romans entre bourgeoisie et classe populaire, représentée surtout par les ouvriers et les immigrés *charnegos*.

L'étude de la sociologie à l'échelle du quartier dans une œuvre s'est révélée aussi fructueuse. On y retrouve certes des stéréotypes mais aussi des fantômes personnels de l'auteur (les gamins de la rue par exemple) qui créent à part entière un territoire à la fois personnel et collectif. Marsé construit aussi un monde fondamentalement scindé, mais selon des critères qui transcendent la dialectique bourgeoisie / prolétariat. Il montre davantage comment, dans le quotidien d'un quartier, se manifestent la séparation entre les privilégiés et les damnés de la guerre, sachant qu'en fin de compte, tous apparaissent perdants d'une histoire douloureuse. La sociologie du *barrio mental* n'est cependant pas née d'un réel préexistant : c'est dans le discours des textes que cette réalité s'est construite, notamment

grâce à une polyphonie constante dans les énoncés, qui montre et crée une réalité sociale complexe, infléchie par la propre idéologie de l'auteur.

A l'issue de cette double étude spatiale et sociologique de la ville, complément de la précédente, onomastique et linguistique, réalisée dans le chapitre 3, nous sommes en mesure de tenter une synthèse des champs imaginaires de la ville que nous avons pu reconstruire. Pour cela, d'autres discours devront encore nous venir en aide.

# CHAPITRE 5 : ÉLÉMENTS DE COMPRÉHENSION ET D'INTERPRÉTATION DE L'IMAGINAIRE BARCELONAIS

> " *[...] por fin se integraba [el mar] como uno de los cuatro elementos de la ciudad: Gaudí, las gambas a la plancha, la torre de comunicaciones de un tal Foster que tenía avión privado y estaba casado con una sexóloga española y el mar*."
> Manuel Vázquez Montalbán (HMV, p. 20)

Les deux chapitres précédents ont abordé différents aspects de la mythologie barcelonaise. L'organisation spatiale, reposant le plus souvent sur un imaginaire bipolaire au fonctionnement dialectique, ainsi que l'organisation sociale, tout aussi bipolaire, annonçaient le caractère peut-être premier de Barcelone : l'antagonisme, l'*Antagonía* éponyme de la tétralogie de Luis Goytisolo. Bien que d'autres indices de l'imaginaire barcelonais aient été présentés précédemment, il s'agit maintenant de les insérer dans des récits tissant les sens de la ville, dans une mythologie où, s'ils ne construisent pas un système fermé de sens, l'on tend à comprendre la ville, c'est-à-dire rassembler ce qui est éclaté, recomposer le puzzle jamais achevé du sens.

Nous verrons comment les caractéristiques fondatrices de l'identité et de l'urbanité barcelonaise s'insèrent ou interfèrent avec des bassins sémantiques plus vastes que le champ mythologique de la ville ; nous remonterons le cours des mythes, en suivant les signes explicites ou cachés de leur existence, et nous en rendrons compte, en les décrivant et en proposant une interprétation. Cette mythologie est bien aussi la trame d'une poétique de la ville, dont l'autonomie par rapport au régime général d'écriture des auteurs sera à définir.

Outre rassembler les indices découverts dans les études précédentes, nous appuierons l'étude sur l'examen de discours d'ordre général, sans appréhender la dimension paysagère, discipline bien souvent difficile à respecter tant les discours urbains sont imbriqués. Les remarques allusives et les véritables argumentaires concernant l'histoire, la sociologie, la culture et les arts de la ville, relevés dans les textes ont été étudiés méticuleusement et rassemblés en isotopies qui donnent accès aux champs principaux de l'imaginaire de la ville.

On ne peut s'attendre, dans un chapitre comme celui-ci, à trouver un véritable fil directeur reliant logiquement chacun des macro champs. En effet, l'imaginaire n'a pas été défini comme un système fermé, cohérent et linéaire, mais bien au contraire comme un ensemble ouvert en constante mutation selon des principes de mouvements remarquables. Ces champs se recoupent, se superposent partiellement sur certains mythèmes et se distinguent totalement sur d'autres. Toute construction ordonnée est donc en quelque sorte un leurre, une représentation qui aide à la compréhension du propos, mais en rien une représentation reflet d'une réalité. Il est sain, selon nous, d'accepter cette forme fragmentaire du propos, qui rend compte du fait que jamais on ne peut « faire le tour » ou rassembler la totalité d'un

imaginaire. De ce fait nous proposerons, dans un ordre quelque peu arbitraire, de décrire les grands mythes urbains que la ville particulière réactive (I), puis ce sera l'imaginaire du centre qui sera scruté à travers l'appréhension des *Ramblas* (II). Un troisième champ sera constitué par l'examen des dimensions socio-économiques (III), puis nous aborderons le mythe particulier qui veut que Barcelone soit une ville née des arts et qui génère la création artistique (IV). Connecté à de nombreux mythes décrits précédemment, le mythe de la ville décalée et martyre sera l'objet de l'avant dernière partie (V). Le dernier moment de ce recueil provisoire de l'imaginaire barcelonais abordera une question chère à Manuel Vázquez Montalbán, la qualité ou non de ville postmoderne (VI).

## .I Les mythes universels urbains réactivés dans Barcelone

Barcelone, comme toutes les villes du monde, est à la fois un lieu unique nommé et localisé et une abstraction. En tant que ville, elle hérite de l'imaginaire urbain universel et plus spécifiquement de celui de chacun des bassins sémantiques auxquels elle se rattache : bassin de notre société dite occidentale, bassin méditerranéen et bassin européen. Il ne faut pas penser pour autant que ce bagage est un élément passif, indestructible dans l'imaginaire de la ville particulière. En fait, celle-ci n'hérite pas de ces traits mais les réactive et les interprète selon son fonctionnement propre. Quels sont donc les « universels » que la mythologie barcelonaise accueille et régénère ?

### *.I.1 Le temps et la ville*

Les discours sur la ville ont souvent implicitement une dimension temporelle, soit pour inscrire la ville dans une temporalité linéaire, lui assigner des repères, la situer. Dans cette préoccupation sous-jacente aux discours est discernable comme une véritable obsession le désir de retrouver, de reconstruire les origines de la ville, de ranimer constamment les mythes fondateurs. Pourquoi cette constante dans les discours ?

***Les mythes fondateurs : la question de l'origine et la quête du paradis perdu***

Trois des quatre œuvres envisagées abordent la question des origines de la ville, trois car celle de Juan Marsé représente non pas la grande Cité dans son ensemble mais prise dans son espace vécu quotidien. Le discours des origines pour cet auteur se situe au niveau du *Carmelo*, dans UTT (E3), à une autre échelle certes, mais selon une procédure classique : description d'un milieu, avec ses caractéristiques physiques et sociales et rattachement à un mythe collectif, en l'occurrence celui de la tradition judéo-chrétienne du Mont Carmel d'où fut exclut le Dieu Baal par amour de Jézabel. Une procédure que l'on retrouve dans les autres œuvres qui proposent des hypothèses pour comprendre la grande Barcelone, et notamment dans la CP. La fondation légendaire de Barcelone dans l'incipit est une parodie de récit mythique de fondation de la ville. Il puise ses éléments dans l'histoire en ayant recours à des personnages ou à des événements historiques mais en en pervertissant le discours par des éléments humoristiques. Le discours savant est totalement discrédité par le contenu des

énoncés revêtus de la gangue du langage scientifique, et les Barcelonais passablement pris pour des imbéciles :

> "*Está probado que los elefantes de Aníbal se detuvieron a beber y triscar en las riberas del Besós o del Llobregat camino de los Alpes, donde el frío y el terreno accidentado los diezmarían. Los primeros barceloneses quedaron maravillados a la vista de aquellos animales. Hay que ver qué colmillos, qué orejas, qué trompa o proboscis, se decían*".
>
> puis "*A los fenicios siguieron los griegos y los layetanos. Los primeros dejaron de su paso residuos artesanales; a los segundos debemos dos rasgos distintivos de la raza, según los etnólogos: la tendencia de los catalanes a ladear la cabeza hacia la izquierda cuando hacen como que escuchan y la propensión de los hombres a criar pelos largos en los orificios nasales. Los layetanos, de los que sabemos poco, se alimentaban principalmente de un derivado lácteo que unas veces aparece mencionado como suero y otras como limonada y que no difería mucho del yogur actual*". (CP, E1)[110]

Les grands acteurs de la légende fondatrice sont bien mentionnés dans cette description (les Phéniciens, les Carthaginois, les Grecs, les Layetanos, Hercule étant l'absent surprenant de ces dignes ancêtres), mais les traits humoristiques qui les accompagnent marquent le caractère mythique du récit, signalant que les habitants croient à ces données et surtout que légende et histoire ne sont pas dissociables : les deux formes de pensée se conjuguent pour confectionner le *mythos* fondateur. Ce qui est dit par Mendoza dans cette description, et dans celles qui suivent sur le même schéma dans le roman, c'est que la ville est fondée par le discours, que le langage est le maître d'œuvre de sa fondation et de la construction de son identité historique.

De son côté, Luis Goytisolo écrit et réécrit l'histoire de la ville et refonde constamment ses origines dans des digressions marquées par l'expérimentalisme (c'est le cas de la séquence dans le *Museu d'història de la ciutat* par exemple p. 218-228). Son objectif est de saisir, par des tours et détours, le caractère des habitants et en particulier l'identité catalane. Comme nous l'avons mentionné dans le CH 3 quand ont été évoqués les ancêtres du mot *Barcelona*, la période fondatrice choisie par Goytisolo est plutôt la période romaine, et pré-romaine, celle de *Barcino*, mais ce n'est finalement pas vraiment dans ce fait que réside le sens de la ville, mais bien plutôt dans le mouvement historique qui l'anime (cf. infra).

Manuel Vázquez Montalbán, bien que lui aussi cherche les racines de la ville dans son histoire « avérée » par les historiens, rend compte de ces informations dans sa chronique historique *Barcelones*[111], et retient surtout le mythe qui donne pour père à la ville Hercule et les Troyens échappés du naufrage, venus pour convaincre ce dernier de participer à la guerre de Troie (cf. supra CH. 4). L'acte fondateur de la ville est dédoublé dans cette légende puisque la ville naît d'une part du regard que le demi-dieu pose sur la plaine côtière du haut de Montjuich (acte que reproduit le diable accompagné du maire de Barcelone dans la CP (E. 24) et d'autre part de l'installation de ces Troyens naufragés. La ville est donc née d'un

[110] Nous rappelons que la traduction française de ces passages de l'Extrait 1 se trouve dans l'Annexe 1.
[111] Nous avons travaillé sur la publication catalane et française de ce texte. Lorsque nous précisons « fr. », cela fait référence à l'édition française, sinon les citations renvoient à l'édition catalane.

paysage, mais aussi d'un événement catastrophique que l'écrivain transforme en métaphore identitaire de la ville. La métaphore du naufrage court tout au long de l'œuvre, elle signale le caractère tragique inhérent à la ville, elle le rattache à une esthétique romantique et lui assigne comme champ imaginaire tous les mythes des villes naufragées, l'Atlantide étant celle qui vient le plus évidemment à l'esprit. Dans HMV, la *Vila Olímpica* est "*esta atlántida de pronto emergente de los mares"* (HMV, E2).

La ville-naufrage dans l'œuvre de Montalbán recouvre plusieurs dimensions symboliques et entretient une relation complexe avec le temps. En tant que ville née d'un naufrage, elle possède nécessairement un caractère tragique et morbide dès sa fondation et rejoint le champ imaginaire de « l'eau noire » décrite par G. Durand, inspiré notamment de Bachelard (G. BACHELARD, 1942). L'eau noire est celle qui engloutit, celle de la chute abyssale dans les profondeurs, celle de la noyade ophélienne. Montalbán, comme l'a montré par exemple Andrée Oriol-Barcelo (A. ORIOL-BARCELO, 1998a), est obsédé par ce champ isomorphique d'images reliant l'eau à la mort, dans son œuvre en prose comme dans sa poésie (dans *Ciudad* ce sont des « voix noyées » qui parlent de la ville engloutie, ces voix noyées qui appartiennent à « *los muertos que sólo yo recuerdo* » (le *yo* étant tout à la fois Carvalho dans la prose, le narrateur et l'auteur). Selon le principe de miniaturisation qui régit le régime nocturne de l'imaginaire (cf. Durand), l'engloutissement de la ville est réalisé dans un lieu où elle est tout entière : le *puerto*, celui de l'embouchure des *Ramblas*. Le port et les eaux du port rejoignent la métaphore obsédante du naufrage, c'est le lieu où s'opère l'acte de disparition des personnes, des images comme celle de la *muchacha dorada*, et celle de la ville. Le champ métaphorique du naufrage intègre évidemment un sentiment de plus en plus envahissant au fur et à mesure de l'œuvre, sentiment on ne peut plus romantique, le désenchantement. Désenchantement individuel du personnage, qui naît à la fois du caractère tragique de la vie (la mort en étant son plus sûr aboutissement et le retour au paradis perdu un désir jamais satisfait) et désenchantement collectif d'une société espagnole qui a sans doute raté son tournant historique avec la *transición*, celle-ci étant bien loin d'avoir satisfait les espoirs qu'elle suscitait pour la gauche espagnole.

Le naufrage est donc vision tragique de la vie qui s'inscrit dans une temporalité orientée vers la mort. Néanmoins, la persévérance dans la métaphore en ce qui concerne la ville (très présente dans la poésie, surtout dans *Ciudad*) indique aussi une temporalité cyclique, un naufrage chaque jour recommencé, autrement dit un retour aux origines, une temporalité qui regarde vers la naissance, une renaissance. L'interprétation qui affirmerait donc la métaphore du naufrage urbain comme représentation de la décadence de la ville (décadence par rapport à son histoire glorieuse, qui est un *topos* de l'imaginaire barcelonais, mais aussi décadence partagée avec l'ensemble de la société occidentale que Montalbán qualifie de postmoderne) n'est pas erronée, mais elle doit être complétée par l'autre face de l'image, l'idée de renaissance. C'est donc un double mouvement temporel (vers la mort, vers la naissance ou l'origine) qui structure la métaphore du naufrage dans l'œuvre, mouvement

qui rejoint celui de la dialectique entre désir et mémoire, nostalgie vivifiante et découragement, axes qui traversent toutes les productions de Manuel Vázquez Montalbán .

Ainsi, la ville née d'un naufrage, et tout entière située dans le port, a-t-elle un caractère foncièrement maritime. Le mythe herculéen de sa fondation est une affirmation de ville portuaire[112], comme le rappelle Luis Goytisolo dans l'une de ses descriptions étirées sur l'histoire de la ville (la citation s'inscrit dans une phrase de plusieurs pages):

> "[…] *migraciones y merodeos que, sin duda, conocieron las cercanías de aquel promontorio destacado a flor de mar como una fortaleza natural, abrigo de navegantes y colonizadores, playas donde Herakles o Hércules, al arribar en su barca novena, dispersadas las otras por el temporal, había de fundar Barcanona, ciudad, en tal supuesto, de origen marítimo* [...]". (*Recuento*, p. 223).

Ville née de la mer, elle est aussi, on le sait, dans *Recuento*, ville nichée dans l'amphithéâtre montagneux : ville-naufrage, ville de la terre des montagnes, elle est donc surtout ville du double contradictoire.

Une évidence apparaît à l'issue de ce bref examen des mythes fondateurs de la ville mobilisés dans les romans : ils sont exploités en fonction du sens de l'œuvre et du sens hypothétique fait par l'auteur sur la ville. L'usage de ces mythes est conforme à leur fonction : refonder chaque jour le lieu et lui donner, par la représentation symbolique, une identité. Si cela est traditionnel dans le roman urbain, cette quête identitaire est particulièrement remarquable dans les œuvres étudiées. Un besoin constant de retrouver les racines de la ville est discernable. Il peut être rapproché au besoin de justifier constamment l'identité de la ville : foncièrement ambiguë et pourtant si évidente par les Catalans, l'identité de la ville semble toujours fuyante. Pour résoudre provisoirement cette insatisfaction, les romans, comme la plupart des discours sur la ville, tentent dans un premier temps de lui trouver une paternité et des racines. Mais aucun des auteurs n'est dupe du discours mythique réinterprété : tous savent que le problème réside dans l'identité indécidable de la ville ajoutée à l'impossibilité définitive de rendre compte de la réalité par le langage. La tentative de refonder la ville est aussi à rapprocher de l'obsession du paradis perdu, plus ou moins perceptible dans les œuvres mais toujours présente. C'est sans doute chez Montalbán que les deux quêtes se superposent avec le plus d'évidence, quêtes motivées par un manque fondu aussi dans des images communes et qui actualise un processus de transfert du personnage à la ville. Le manque personnel, qui est manque de la mère, nostalgie de la vie intra-utérine, et le manque collectif, peut-être un manque historique de reconnaissance de la ville et donc une tension vers une volonté d'affirmer sa solidité et son originalité, ces deux manques

[112] Dans les entretiens, Jaime donne à Barcelone (qui est pour lui la vieille ville située à proximité de la mer) un caractère essentiel de ville maritime et ville portuaire. Les éléments paysagers, d'ambiance notamment, et l'identité de la ville prennent racine dans ce caractère maritime. (cf. Ent.1). A l'inverse Joana (née dans les montagnes intérieures de la province de *Lleida*), qui vit dans le même quartier, reconnaît beaucoup moins le caractère maritime de la ville (Ent.1). Ainsi, cette dimension identitaire de la ville est-elle une incertitude variant en fonction des expériences des personnes, qu'elles soient romancières ou non.

convergent en un même mythème obsédant qui, nous le verrons, régit nombre d'autres composantes de l'imaginaire de la ville fictionnelle.

***Les modes de temporalisation de la ville***

La ville s'inscrit dans des temporalités variables qui sont déterminées par la conception abstraite du temps. Il peut être conçu comme linéaire, et sa représentation est spatiale, ou bien son mouvement est cyclique, et sa représentation spatiale sera alors plutôt le cercle ou la roue ; plus que « tension vers », cette seconde représentation l'apparente à un rythme, une répétition qui adopte un mode musical. Le temps linéaire, comme le temps cyclique, peuvent être d'autre part soit représentés comme un long fleuve tranquille, un continuum, soit agités par des soubresauts, des ralentissements et des accélérations. Quels sont les modes d'appréhension des temps de la ville fictionnelle ? Qu'héritent-ils de la ville réelle et en quoi la dynamique temporelle de celle-ci est-elle signifiante pour son imaginaire ?

Le fait que les discours historiques sur la ville soient très nombreux dans nombre de romans, surtout dans la CP et dans *Recuento* mais aussi dans la série Carvalho, projette très généralement la ville dans une temporalité linéaire orientée, une chronologie répondant aux exigences de l'avant et de l'après. Ce mode d'appréhension du temps, qui est certes le plus familier de notre civilisation, n'est pas innocent de toute motivation axiologique, puisqu'il postule d'une part que le passé est sous-jacent au présent, ce qui entraîne maintes implications dans la façon de voir le monde, et d'autre part éventuellement que l'histoire a un sens, une logique qui peut être reconstruite. Ainsi, d'un passé sous-jacent au présent, les discours glissent subtilement vers l'idée d'héritage, que la ville est héritière du passé, qu'elle en est redevable et que ce passé est concrétisé dans un patrimoine sur lesquels les habitants ont des droits et des devoirs, notamment dans sa conservation, et que ce patrimoine prouve la grandeur et la richesse de la ville. Joana, l'habitante catalane du *Raval*, en répondant à la question qui lui demandait de caractériser Barcelone en général, répond en premier "*es una ciudad con mucho patrimonio histórico*" (Ent.4 t.234). Cette réponse est quelque peu énoncée sur le mode de la défensive, comme si l'on niait à ce quartier le fait qu'il n'est pas seulement un quartier populaire nourri par des mythes que la morale réprouve. Ce que Joana sous-entend c'est qu'il est important pour un quartier, comme pour la ville entière, de pouvoir se référer à des éléments patrimoniaux dignes, que cela est une nécessité pour qu'un lieu soit reconnu.

On saisit aisément les facilités qu'il y a à enclencher des discours conservateurs ou nostalgiques dans ce type de cadre temporel : Mendoza n'hésite pas à subvertir ces discours pour en montrer la perversité et Montalbán au contraire plonge fréquemment sans retenue dans la nostalgie. Enfin, si le passé est le fondement du présent, il est éminemment important de bien choisir ses références historiques pour donner du sens à la ville présente. Les discours historiques servent ainsi à divers types d'argumentation et les périodes ou événements mobilisés le sont en fonction de l'objectif idéologique du discours. Les cas du siège de Barcelone en 1713 ou de la Semaine tragique en 1909, fréquemment évoqués dans les passages historiques, sont exemplaires : ils servent souvent à faire ressortir le caractère martyr de la ville plus que les événements eux-mêmes en tant que tel. C'est un procédé courant à la

fois métonymique (le sens de la ville est concentré dans un événement) et métaleptique (l'énoncé n'a de sens que dans ce qu'il dit sur autre chose que lui-même) dont fait grand usage Mendoza dans la CP (par exemple dans le retour historique du siège de Barcelone par Felipe V, p. 38-40) mais aussi Luis Goytisolo dans *Recuento*.

La temporalité historique permet aussi de découper le temps en périodes reconnaissables, bornées, proposant ainsi un système de repères rassurant. Ce qui est toujours un peu mystérieux et qui donc constitue la quête de ceux qui veulent comprendre la ville, c'est la période dans laquelle s'inscrit le présent. Chaque auteur a son hypothèse, celle que propose le narrateur dans ELG n'est pas sans intérêt pour comprendre la représentation de la ville dans la série Carvalho :

> "*Todo el mundo parecía estar de paso, la ciudad incluso estaba de paso entre un pasado sabido y un futuro sin límites precisos*". (ELG, E2).

La ville se trouve prise dans ce temps trouble de l'entre-deux, elle est de passage, et donc bien sûr à un moment de son histoire passionnant, d'autant plus pour cet auteur qui affirme s'intéresser surtout à ce qui est en cours, à l'entre-deux.

La logique du temps linéaire n'est pas seule représentation des temporalités du monde fictionnel car des temporalités cycliques sont également perceptibles, et cela sans contradiction avec la première forme de représentation du temps. Les cycles de Barcelone sont régis par une alternance entre périodes d'apogée, où elle brille de ses richesses, construit ou se reconstruit, et périodes de décadence, d'occultation, de destruction ou de mise en sommeil. Ce type de cycle est classique dans la temporalisation des villes, mais il semble qu'à Barcelone ce soit une logique qui caractérise le mode de fonctionnement de la ville, du moins dans les discours des aménageurs et des gens de pouvoir (on peut rappeler que la métaphore du réveil de la ville après une longue période de sommeil était l'une de celle qu'utilisait le plus Pascual Maragall, le maire de Barcelone maître d'œuvre des Jeux Olympiques de 1992, pour caractériser ce que vivait la ville à travers cet événement). Cette théorie des cycles de la ville doit être appréciée avec attention car elle inscrit la ville dans une logique non plus de progrès vers un avenir plus florissant qu'hier, mais au contraire elle postule une forme de continuité dans la mentalité des habitants, dans la façon de construire la ville, dans la *médiance* de la ville : une sorte de persévérance dans le mode d'être au-delà des soubresauts apparents que sont les grands événements qui l'agitent régulièrement[113]. Cette continuité est affirmée dans la CP, sous un discours qui semble affirmer le contraire (puisque le roman insiste sur les bouleversements que connaît la ville avec l'organisation des deux Expositions universelles) : ce qui demeure c'est la logique individualiste des Catalans sous couvert d'âme collective, individualisme manifesté par exemple par la persévérance de la logique spéculative

[113] Cette hypothèse de la continuité dans les grandes idées sur la conception de la ville, mais aussi de la continuité économique, est défendue par Carles Carreras (C. CARRERAS, 1993b) p. 169-170, et relayée par Núria Benach (N. BENACH ROVIRA, 1997) p. 89, qui insiste sur le fait que les représentations du développement de la ville sous forme de ruptures ou sous la forme continue ne sont pas contradictoires mais bien deux réalités conjointes.

et de la ségrégation spatiale. Cela était déjà vrai avant la construction de l'*Eixample*, l'échec du plan Cerdá confirme cette logique et les deux expositions universelles ne la trahissent pas (cf. CP, développement p.195-206). Il est aisé de repérer ce continuum dans la période porcioliste[G] puis dans celle de la *transición*, sans exclure l'événement des Jeux Olympiques : d'autres romans de Mendoza l'exhibent, en particulier *Sin noticias de Gurb* et *Tocador*. Les écrivains barcelonais (la posture de Montalbán est un peu plus ambiguë mais celle de Marsé beaucoup moins, même s'il n'évoque pas du tout les grands événements urbanistico-culturels) nous avertissent donc de ne pas se laisser berner par les apparents soubresauts et sursauts de la ville. Certes son rythme de croissance est celui d'alternances de longs moments de léthargie et de sursauts de vitalité, (et encore les périodes devraient être relues, car en termes urbanistiques, on ne peut pas vraiment affirmer que les années 1950-1960 et 1970 furent des années d'endormissement urbanistique, même si les réalisations sont sans doute critiquables), mais cette façon de percevoir les choses est aussi une façon d'endormir l'attention des habitants en leur faisant accepter à la fois des efforts inconsidérés pour réussir des exploits urbanistiques (efforts quotidiens du fait des travaux, efforts financiers, efforts affectifs en voyant disparaître des pans entiers de la ville), des actions soi-disant destinées à renforcer la ville alors qu'elles sont avant tout destinées à accroître son potentiel économique et la richesse de quelques-uns, mais aussi à apprendre à régulièrement s'endormir, courber l'échine et accepter l'inacceptable, telle la pénurie de logement qui a donné naissance au *barraquismo* des années 1940 aux années 1980, problème qui, encore aujourd'hui, demeure aigu. Ce mythe de la ville au rythme saccadé peut-être lu dans les romans comme récit inventé par les pouvoirs publics et les classes dominantes pour faire accepter aux habitants le rythme alternant des cycles économiques.

***Le passé de la ville est en grande partie son présent***

Bien que des cycles soient reconnaissables dans l'histoire de la ville, c'est malgré tout la représentation d'une temporalité cumulative qui reste dominante et qui se manifeste notamment par des métaphores que nous avons déjà évoquées dans le Ch. 3. Barcelone est"*Ciudades sumergidas"* chez Montalbán mais est aussi appréhendée selon une perspective géologique, dans ELG par exemple : sédimentation après sédimentation, les strates de la ville constituent les fondations de la ville présente et l'érosion se charge en certains endroits de faire affleurer des fragments des strates inférieures. Les champs sémantiques mobilisés dans ces métaphores ont tous pour point commun de concrétiser la fluidité du temps. La ville est l'antithèse du temps qui fuit, elle est matérialité qui demeure et qui conserve des moments passés. Elle se trouve donc investie de la lourde charge de sanctuaire de la mémoire individuelle et collective. Le couple ville / mémoire est primordial dans l'axiologie des écrivains de la *transición* dans la mesure où ils se sont assignés un devoir de récupération de la mémoire[114]. Les périodes privilégiées pour définir les caractéristiques principales de la ville

[114] La thématique de la mémoire dans les œuvres étudiées fait l'objet du CH. 10 de la Partie 4. Les éléments généraux concernant la relation entre mémoire et écriture et mémoire et ville seront développés dans ce chapitre, qui se donne pour objectif de montrer la part des paysages dans ces relations.

présente sont celles des mythes fondateurs et des refondations légendaires : le Moyen-Âge (13ème-14ème siècles où prend racine la nation catalane selon les historiens catalans), la période « américaine » lorsque Barcelone envoie ses habitants s'enrichir à Cuba et que ceux-ci lui rapportent les richesses du nouveau continent, la période de l'industrialisation et de la *Renaixença*[G] et enfin celle de la démocratisation et de la période du renouveau urbanistique à partir des années 1980. Les périodes obscures ne sont pas totalement occultées mais lorsqu'elles apparaissent dans les discours c'est pour servir l'image de la ville-martyre, d'une ville opprimée mais résistante (cf. *infra* IV). Ainsi, comme nous l'avons relevé pour les mythes fondateurs précédemment, les écrivains ne se lassent pas de définir et redéfinir l'identité de la ville en faisant référence aux périodes historiques qui selon eux la caractérisent. Certains, Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé, s'attachent surtout à récupérer la mémoire de la sombre période de la guerre civile et du franquisme, passé que les cercles d'élites et de puissants démocrates ont voulu effacer, selon des procédures des plus classiques telles les changements de nom de rue, la mise au ban de toute création ou pensée affiliées à l'idéologie franquiste ou phalangiste, le contre-pied systématique dans tous les domaines pris par rapport à la période antérieure, etc.

Ce passé de la ville dans le présent trouve plusieurs représentations métaphoriques que nous voulons expliciter. Ces écrivains entretiennent le mythe tenace de la ville décadente et rétrogradée lors de l'expérience franquiste : dans l'œuvre de Marsé, c'est l'ensemble de la construction du monde du *barrio* qui en rend compte (et l'étude des paysages est pour cela des plus éclairantes) ; dans *Recuento*, le discours catalaniste sous-entend généralement l'idée d'une nation catalane en perte de vitesse (par des discours indirects sur les grands moments de l'histoire catalane par exemple comparés au temps présent de la diégèse), et ces discours sont énoncés alors que Franco est encore vivant et que les Catalans vivent un sentiment de décadence imputable au régime franquiste. La décadence remonte à un passé plus lointain selon Mendoza, comme l'atteste la dernière phrase de la CP :

> "*Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia.*" (p. 474)

Cette hypothèse peut cependant aussi être lue comme une inscription habituelle de la ville à faire se succéder apogées et décadences, dans la logique de cycle précédemment évoquée. En effet le roman s'achève sur l'idée de décadence de la ville comme il s'était ouvert sur l'idée de renaissance :

> "*El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación*" (p. 9)

Est ainsi mis en évidence le fait que ce récit a extrait un moment du cycle de la ville, un des moments qu'elle reproduit au cours de son histoire.

Néanmoins, dans les romans des autres auteurs, la ville décadente où plane l'idée de mort est bien celle de la *posguerra*. Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) p. 73, remarquait dans sa thèse l'isotopie de la mort dans la Barcelone fictionnelle. C'est vrai pour Marsé, mais

aussi pour Manuel Vázquez Montalbán (les *voces muertas* envahissent constamment la ville, la *ciudad podrida*, la *ciudad ocupada*, la *ciudad de la memoria*) mais aussi d'autres auteurs tels Juan et Luís Goytisolo, Terenci Moix ou le poète Jaime Gil de Biedma. Les romanciers actuels ne dérogent pas à la règle, puisqu'ils continuent à faire revivre la Barcelone de la guerre civile et de la *posguerra* où la mort est omniprésente (cf. *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, *El fil de plata* de Lluis-Anton Baulenas, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas). L'obsession de la mort flotte donc à la surface de l'imaginaire urbain fictionnel et lui confère un caractère tragique. Cela est sans doute imputable à une certaine fidélité aux thématiques classiques de la littérature espagnole, mais le fait est que les représentations littéraires de la ville sont empreintes de la présence de la mort tandis que toute l'imagerie médiatique et institutionnelle tend dans la ville actuelle à insister sur sa pulsion de vie. La ville de la mort serait totalement refoulée par la société barcelonaise actuelle, et notamment les détenteurs de pouvoir, mais la littérature fictionnelle se charge en quelque sorte de laisser des traces de cette ville funeste dans un processus de récupération mémorielle quasiment thérapeutique pour la société barcelonaise. Ce que disent ces auteurs désireux de récupérer la mémoire occultée c'est que le travail de deuil vis-à-vis de cette période n'a pas pu être réalisé et que tant qu'il ne le sera pas, la société espagnole, et en particulier barcelonaise, ne pourra pas vivre en paix avec elle-même. Ce qui est donc perceptible dans ce mouvement dialectique de lutte contre l'oubli menée par la communauté littéraire et l'enterrement des vieux démons scrupuleusement réalisés par les pouvoirs en place, c'est le fameux fossé défini par Argullol et Guillamon, celui qui sépare la Barcelone littéraire de la Barcelone réelle.

On ne s'étonnera pas dans ces conditions de relever une certaine nostalgie dans l'ensemble de cette littérature de la mémoire, nostalgie bien souvent surgie de souvenirs personnels des auteurs puisque ceux-ci ont vécu leur enfance précisément dans cette période que la société tente d'ensevelir. Ils n'auront de reste, et pas seulement pour des raisons idéologiques mais aussi simplement affectives, de faire réapparaître les souvenirs, doux ou douloureux de cette période fondatrice pour leur personnalité et indélébiles dans l'histoire de la ville. Cette nostalgie est perceptible dans tous les romans, mais c'est peut-être dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán qu'elle est la plus explicite. Les manifestations du discours nostalgique sont multiples, et bien évidemment les discours eux-mêmes l'affirment, mais une en particulier est récurrente dans la façon de parler de la ville : l'alternance du avant / après, la comparaison généralement exprimée par une syntaxe balancée par le mouvement avant c'était ainsi, et après ou aujourd'hui c'est ainsi, l'avant étant généralement valorisé par rapport à l'après. Tout aussi explicites sont les longs développements déposés dans la bouche des personnages de *Recuento*, les bourgeois de la famille de Raúl qui constamment regrettent le temps passé, mais aussi les intellectuels catalans : cette nostalgie apparaît dans ce cas clairement rétrograde.

### *.I.2 La ville : organisme, personne, personnage*

Monstres ou femmes, corps mécaniques sans âmes ou êtres vivants dotés d'une raison, l'imaginaire urbain est peuplé de ces représentations organicistes ou animistes de la ville.

Cette personnalisation ou animation est le fruit d'une représentation antique qui considère la ville comme un agent autonome des pouvoirs qui la gèrent et des habitants qui l'habitent. Ce mythe structurant de la ville en Occident, né dans l'Antiquité comme mode explicatif du monde et ravivé par le darwinisme en sciences sociales, a une conséquence idéologique essentielle, comme le souligne justement Núria Benach (N. BENACH ROVIRA, 1997), p. 122 et suiv. : le processus urbain est posé non comme le résultat du développement politico-économique décidé et exécuté par des protagonistes mais comme un acteur autonome vivant. L'idée de développement ou de croissance est alors un phénomène naturel, qui ne peut être remis en cause, puisque tout être vivant naît, passe par une phase de maturité, de vieillesse et meurt. Ces analogies s'étendent à la métaphore biologique, en particulier à l'anatomie, où l'on reconnaît dans la ville tous les éléments du corps : le cœur, les artères, la colonne vertébrale, etc. ; la ville est pensée comme organe s'alimentant et recrachant des déchets. La métaphore la plus courante selon Stoddart (1967), cité par Nuria Benach, (N. BENACH ROVIRA, 1997) p.117, est celle du vieillissement de la ville ou de ses organes : celles que l'on rencontre dans les romans étudiés sont plurielles mais rejoignent les constats des chercheurs en sciences humaines.

Nous présenterons succinctement les différentes modalités d'« animation » de la ville, de la personne (généralement la femme) à l'organisme (métaphore corporelle).

La modalité de personnification n'est quasiment jamais exprimée directement : elle use de chemins détournés. Généralement elle ne se laisse expliciter que par son adjectivation ou par des verbes d'action dont la ville est sujet. On déduit donc sa nature de l'implicite, et la personnification demeure un phénomène qui entretient le mystère constamment caché / dévoilé.

La ville-personne est toujours féminine (ce que nous avaient indiqué les études onomastiques d'ailleurs). C'est une métaphore stéréotypée, courante dans le langage et dans la façon de se représenter la ville. Jaime dans l'Ent.1, t.4 dit ainsi : *"es una ciudad que. que te quiere pero hay que: hay que tener paciencia es una ciudad*". Néanmoins, la ville-femme s'inscrit dans des champs symboliques différents. D'un certain point de vue, elle s'apparente à la maison-femme (G. DURAND, 1960), p. 277 et suiv., c'est-à-dire la femme en tant que mère. Ce champ relève de l'isomorphisme qui relie le ventre maternel, la cavité en général et la demeure fermée par un toit. Mère et maison sont des matrices humaines qui se confondent dans la ville. La maison est l'intermédiaire entre le microcosme du corps et le macrocosme, et la ville est aussi un entre-deux, entre microcosme et macrocosme, une patrie-maison qui sert de relais entre monde intime et vaste monde. La ville comme patrie-maison-femme est clairement signifiée dans les métaphores montalbanaises.

Cependant la ville-femme *Barcelona* est surtout représentée par deux femmes victimes : la prostituée (qui constitue logiquement l'un des personnages-clé des romans, comme nous l'avons évoqué dans le CH. 4 II.) et la donzelle naïve souvent bousculée voire victime de violence.

Pour la génération littéraire des quatre auteurs, Barcelone est surtout la prostituée, incarnée par exemple par Aurora / Ramona dans STD, ce personnage qui a déjà été évoqué dans le chapitre précédent (IV.1.1.). Personnage et ville se fondent en un même être puisque en Ramona « *se operaba la misteriosa putrefacción de la ciudad*… » (STD, p. 154). L'image de la *ciudad podrida* si tenace dans l'œuvre de Marsé trouve son incarnation dans la figure de la prostituée.

Concernant Manuel Vázquez Montalbán, Andrée Oriol Barcelo (A. ORIOL-BARCELO, 1998b) (Ch.4.1. ) relève avec justesse, que la ville est représentée comme un corps féminin dont la *Sierra de Collserola* est la chevelure (*El Hermano pequeño* p. 182), et le *Barrio chino*, le ventre (souvent sous le vocable de viscère) ou le cœur. Le corps de cette femme se dégrade au cours du temps, mais tout en gardant sa dignité : la représentation est identique à celle des prostituées dans l'œuvre, et notamment dans HMV, la description de Charo comme femme mûre mais encore belle et digne, pourrait être celle de la ville. Ces corps sont des corps souffrants, des corps que l'on charcute (métaphore filée tout au long de l'œuvre lorsqu'il est fait allusion aux interventions urbanistiques).

L'autre visage de la femme-victime est celle de la jeune femme, naïve, voire martyrisée. Elle est symbolisée par la sainte Eulalia, patrone de Barcelone, tournée en ridicule par Mendoza dans la CP dans la figure de *Santa Leocracia*. Luis Goytisolo s'empare aussi de cette figure féminine dans *Recuento*, dans une perspective historique :

> "*Historia repetida en el tiempo como la de una doncella reiteradamente violada por sucesivos salvadores, entre apasionadas promesas, cada vez, de amor eterno*." (*Recuento,* p. 599).

La ville-femme n'est pourtant pas une métaphore spécifiquement barcelonaise : c'est une métaphore extrêmement classique, que l'on doit pouvoir repérer dans toutes les villes ou presque (nous avons pu le vérifier dans une recherche antérieure consacrée à Séville, (S. SAVARY, 1994). D'autres femmes que la mère ou la prostituée incarnent souvent la ville, en particulier la femme fatale (cf. Tokyo comme femme fatale, métaphore étudiée par A. Bayard-Sakay (A. BAYARD-SAKAY, 2001), mais cette figure est discrète voire absente des romans étudiés. A Barcelone semble-t-il, la ville-femme n'est pas une dominatrice mais représente la facette souffrante (judéo-chrétienne) de Barcelone. C'est une femme qui s'inscrit dans un moment particulier de l'imaginaire de la ville, une période traumatique de son histoire, qui perdure notamment par ses figures féminines.

Le cas de la ville comme organisme monstrueux constitue une image classique de la ville-bête qui broie les hommes, la ville-ogre ; c'est une figure de la ville mauvaise qui pervertit. Cette métaphore est relativement peu présente dans notre corpus car c'est souvent d'autres forces du mal, plus concrètes, que les romans représentent, selon des analyses socio-politiques plus ciblées où les coupables du broyage sont dénoncés : la ville abstraite n'est plus source de tous les maux (thèse rousseauiste et romantique, rappelée notamment par Nathalie Blanc dans sa thèse) mais ce sont les hommes eux-mêmes : c'est par exemple le cas des

ouvriers de l'Exposition de 1888 puis de 1929 transformés en animaux par Eduardo Mendoza dans *La ciudad de los prodigios* (p. 51-53 : la ville n'est pas coupable en tant qu'organisme autonome, d'autres forces sont en cause). Quelques occurrences dans les entretiens comme dans le corpus romanesque s'apparentent cependant à la ville-monstre, notamment par des qualificatifs : *agobiante* (Joana, Ent.4 t.234), des descriptions telle celle rendant compte de la ville perçue par l'extraterrestre Gurb : "*La ciudad es enorme ; el gentío, constante ; el ruido, mucho"* (*Sin noticias de Gurb*, p. 20). Le monstre peut d'ailleurs revêtir des caractères féminins, comme dans *Recuento*, ainsi commenté par Fernando Valls (F. VALLS, 1991) : la ville est "*una vagina dentada, siempre amenazante, siempre dispuesta a engullir a sus habitantes y a veces, incluso a proporcionarles ciertas satisfaciones*".

Du processus de personnification relèvent aussi les métaphores corporelles ou biologiques de la ville. Les blessures, les cicatrices qualifient des tracés morphologiques qui déchirent la ville conçue comme corps. Les cicatrices sont les grandes voies, traits de scie dans les quartiers populaires et labyrinthiques (*Vía Layetana*) ou dans la logique de *l'Eixample*, la *Diagonal*. C'est aussi le vide de la *Ciutadella*, lieu de douleur et symbole d'oppression[115] pour la ville, qui est une blessure, pansée par la construction du parc et des pavillons de la première exposition universelle.

Ainsi, dans la fiction la ville peut être ce que l'imaginaire symbolise : une personne, une femme, un monstre. La fiction réalise l'image, et à Barcelone l'incarnation est restreinte à quelques figures : la prostituée, la donzelle ou le monstre-metropolis dévoreur. Ces métaphores sont relayées par la critique qui, avec les études sur le personnage conçu comme instrument narratif ou actant, abonde dans le sens d'une personnification de la ville (cf. par exemple l'hypothèse de B. González Ruiz (B. GONZÁLEZ RUIZ, 1998) que Barcelone est l'un des deux personnages principaux de la CP avec Onofre, p. 5).

### .I.3 *Barcelona-Antagonía*

Le troisième grand mythe urbain que reprend à son compte Barcelone est celui de la contradiction, du double, et plus exactement selon le juste néologisme de Luis Goytisolo de l'*antagonía*. Si dans les mythes universels, il n'est pas le premier à être convoqué dans les récits, pour Barcelone il en est sans doute le schème principal, nous en avons déjà relevé plusieurs manifestations.

Le terme *Antagonía* (antagonique, agonie, cosmogonie*)* présente l'idée d'une ville qui fonctionne selon le principe contradictoire, principe moteur combiné à un syndrome de martyre. C'est la thèse de *Recuento* et des autres romans de la tétralogie. Toutefois, ce

[115] La *Ciutadella* est un lieu de piètre mémoire pour les Barcelonais puisque celle-ci a été construite sous le règne de Felipe V, à des fins de surveillance de la ville rebelle, tombée le 11 septembre 1714. Du début du 18ème siècle à sa destruction (entre 1869 et 1888) la Citadelle a pointé ses canons sur la ville et a servi de lieu de répression (par exemple lors du soulèvement libéral de 1828-1830 contre les troupes de la Sainte Alliance crées pour restaurer pleinement Ferdinand VII sur son trône, et mettre fin aux débordements libéraux).

principe ne se réduit pas tout à fait à la seule contradiction : *Antagonía* répond aussi à la logique dualiste, antinomique, conflictuelle. L'image qui vient à l'esprit pour rendre compte de cette idée est celle des pôles qui s'attirent et se repoussent, mais enrichie par le principe dialectique, où chaque mouvement (contradiction, négation) génère toujours quelque chose. Ces pôles fonctionnent par deux mais les couples se composent et recomposent continûment, ils sont mobiles. On peut voir l'incidence de la pensée marxiste dans ce mode de vision de la ville, mais ce mythème, qui est aussi schème de l'imaginaire barcelonais, relève des mythes universels urbains, tel celui de Sodome et Gomorrhe, et va donc au-delà de la stricte pensée marxiste.

L'antagonisme se manifeste de différentes façons. Tout d'abord, l'*Antagonía* est le schème fondateur de la ville chez Goytisolo. C'est donc plus qu'un mythe mais un mouvement général qui détermine l'enveloppe mythique de la ville et notamment ses mythes d'origine (exemple : citation. Cf. supra). C'est une matrice de l'évolution et du fonctionnement de la ville, que l'on retrouve de façon récurrente dans la mise en texte du roman (sous la forme de série descriptives par exemple) où par glissement progressif ou selon des contrastes violents, les attributs de la ville se contredisent mais existent ensemble. Les autres figures de l'antagonisme sont l'usage d'un rythme binaire, la parodie de discours marxistes à la logique dialectique, l'alternance de discours idéologiques avec une focalisation interne : ce principe moteur opère à tous les niveaux du récit.

*L'Antagonía* est aussi spatiale (cf. CH. 4.I.). Goytisolo travaille une série d'oppositions spatiales sur lesquelles sont surimposées des organisations sociales pensées comme des oppositions, des espaces aux connotations antagoniques (ce sont les champs connotés de la *montaña* / *mar*, *montaña* / *llano* (plaine) ou *ciudad*, sud / nord, *Besòs* / *Llobregat*, *Barrios* / *Eixample*, *Barrios altos* / *llano*).

Ces interprétations spatiales cosmogoniques ne sont pas le fait unique de Goytisolo, elles sont largement relayées par les autres auteurs. Par exemple la géographie de la série Carvalho est fondée sur l'opposition symbolique *Barrio Chino* / *Ramblas* opposés à *Vallvidrera*, opposition qui repose sur une cosmogonie terre / ciel mais aussi mer / ciel qui inscrit la ville dans une temporalité mythique. La logique antagonique est aussi très présente dans UTT, principe organisationnel majeur que développe l'étude du roman des géographes majorquins (F. DÍAZ DE CASTRO et A. QUINTANA PEÑUELAS, 1984), au risque de la surinterprétation marxiste (UTT est lu comme une représentation spatiale de la lutte des classes). D'autres lecteurs ont critiqué la lecture du roman à travers le seul prisme de la dialectique antagonique (Jean Vila, Michel Bourret), mais il n'empêche que dans UTT, comme dans les autres romans de Marsé, le schème est remarquable, plus peut-être que l'organisation spatiale proprement dite. Cette logique contradictoire et dialectique lisible dans les espaces des romans est bien sûr aussi le produit d'une *antagonía* socio-politique, inscrite dans l'histoire (cf. CH. 4.II.) ce qui donne lieu à une sociologie fictionnelle assez caricaturale.

La métaphore de la ville antagonique est, selon un principe un peu distinct, plus psychologique, mais fondée aussi sur la dualité : la ville schizophrène. On en trouve plusieurs occurrences dans les romans, par exemple dans le contexte d'une isotopie de la falsification et du mensonge dans *Amante* :

> « [...] dans une ville schizophrène, aux multiples duplicités, pensait-il, ce qu'un citoyen sans défense doit faire, c'est se regarder souvent dans la glace, pour éviter les surprises désagréables » *Amante*, p. 90 [F].

Une des manifestations les plus fréquentes dans les romans du schème antagonique est le fonctionnement en couple dans la diégèse, de personnages qui symbolisent des visions du monde, des attitudes et des projets de vie différents (Teresa et Manolo dans UTT, Rosita et l'inspecteur dans *Ronda*, Carvalho et Biscuter etc.). A travers l'étude des paysages d'un de ces couples (Rosita / inspecteur) dans le CH.6, nous verrons comment cette représentation dialectique détermine la représentation d'un quartier.

Plus spécifiquement chez Manuel Vázquez Montealbán, la logique d'appréhension de Barcelone est fondée sur des oppositions ou des couples qui servent de repères (*laberinto / madriguera* (terrier) par exemple selon Colmeiro (J. F. COLMEIRO, 1996) p. 25. C'est une vision fondamentalement dialectique d'un auteur qui "*contempla la ciudad como un permanente espacio de conflictivo*" retrouvant la matrice duelle *memoria / deseo*, que l'on aura l'occasion d'aborder dans le CH. 10.

L'antagonisme est donc un schème structurant de l'imaginaire barcelonais, qui s'ancre dans les mythologies urbaines universelles (ou civilisationnelles). Il faut noter en complément que la dualité du mouvement est aussi déclinée en pluralité. *Barcelona-Antagonía* est aussi *Barcelones*, ville faite de fragments, ville plurielle, une pluralité intrinsèque aux multiples visages, construite de plusieurs *pueblos* annexés (un assemblage de territoires aux urbanismes différents), mais aussi ville stratifiée dans le temps.

### .I.4 Cosmos et ordres de la ville

On peut distinguer deux points de vue pour saisir dans quel ordre du monde la ville s'inscrit : un point de vue cosmogonique d'une part, qui consiste à mettre en relation les schèmes de représentation de la ville avec des principes d'ordonnancement du monde culturels ou universels. Un point de vue spatial ou territorial de niveau supérieur (échelle régionale, supranationale, continentale) d'autre part, qui permet de définir les traits identitaires affirmés ou désirés de la ville : traits ambigus pour Barcelone qui est fréquemment considérée comme la plus méridionale des villes européennes ou la plus septentrionale des villes espagnoles.

Quel est alors l'ordre du monde projeté dans les représentations de la ville ? Et quels champs imaginaires sont perceptibles dans les habitudes de définition d'appartenance spatiale de la ville ?

#### *La ville cosmogonique*

Le principe premier qui semble se dégager des discours sur la ville, le principe antagonique, est aussi une représentation cosmogonique. En tant que territoire collectif, intermédiaire entre la sphère privée intime et le vaste monde, la ville, est fréquemment représentée selon des formes symboliques, dont la géométrie varie en fonction des mythes et schèmes de telle ou telle culture. Dans le chapitre précédent, cet aspect des choses a été mis en évidence puisque nous y avions défini la forme matricielle du territoire de la ville, la grande ville, comme rectangle (CH. 4 I.1). Entre le principe dynamique et la forme géométrique symbolique, d'autres images sont proposées par les romans, issues de l'imaginaire personnel des auteurs, de l'imaginaire littéraire ou des images communes aux Barcelonais.

Selon Oriol-Barcelo, par le procédé de textualisation chez Manuel Vázquez Montalbán, Barcelone perd de son identité barcelonaise pour devenir un lieu privé et imaginaire et une métaphore de l'univers (A. ORIOL-BARCELO, 1998a). Cet aspect est particulièrement explicite dans *Los mares del sur* (cf. Carte 10 et commentaires dans le CH. 4) : la ville du roman est allégorie du monde, de même que la représentation du monde selon l'imaginaire montalbanais dessine la représentation de la ville. Les axes cardinaux inscrits dans un rectangle, dessinent une croix, certes déformée sur la carte (l'espace cartographique étant déformé dans l'imaginaire barcelonais par le décalage du sud et du nord). Cette forme rectangulaire, décline le carré qui est une forme rassurante, stable mais aussi défensive (G. BACHELARD, 1957). Une forme qui s'apparente à celle de la Jérusalem céleste (à qui elle est plusieurs fois explicitement comparée dans la CP ou *Recuento*), dont le symbolisme serait minéral (plan carré avec murailles) (G. DURAND, 1960) p. 190. Dans cette représentation on s'éloigne de la ville maternelle, représentée plutôt par un symbolisme circulaire. En revanche, l'image s'inscrit dans le champ de la ville sur la défensive, voire paranoïaque et martyre, autre mythe structurant de l'imaginaire collectif barcelonais (cf. *infra* V). La croix est symbole de structure primaire urbaine, *cardo* et *decumanus*, mais aussi symbole chrétien qui rejoint le champ du martyre. La cosmogonie de la ville proposée par *Recuento* est identique à celle qui ressort par exemple de MDS, bien que reposant sur des métaphores distinctes. La croix dans le rectangle est la représentation spatiale explicite de la description de *Recuento* (cf. E9), et son interprétation tend plus clairement vers le champ religieux : la ville est régie par un imaginaire collectif chrétien fondé sur le martyre.

La symbolique chrétienne et le mythème de la solidité / protection sont donc les références principales dans la représentation cosmologique de la ville. Ces références sont explicites et mêmes insistantes dans les textes (surtout Manuel Vázquez Montalbán et Luis Goytisolo). Pourquoi ces tentatives explicites de la part des écrivains de poser Barcelone comme représentation réduite de l'ordre du monde ? Ne serait-ce pas pour inscrire la ville dans un ordre supérieur, dans une dimension qui la dépasse, et lui donne ainsi de l'importance, une temporalité élargie, qui l'apparente aux grandes villes cosmiques. Peut-être est-ce tout aussi une tendance imaginaire de ses habitants de faire de Barcelone une ville

matrice, la ville des origines au même titre que Jérusalem. Cela manifesterait un désir de puissance connecté à celui de puissance insatisfaite, qui s'exprime par ces fantasmes d'universalité, puissance toujours frustrée. Les auteurs, à leur insu peut-être, relaient le discours mythique qui représente la ville comme toujours reconnue en deçà de ce qu'elle vaut. Malgré leur volonté distanciatrice vis-à-vis de ce discours, ils en sont quelque peu prisonniers malgré tout.

***Les territoires et espaces enveloppants de Barcelone***

Deux critères de spatialisation peuvent être définis : l'aire culturelle et géopolitique d'un côté, l'appartenance territoriale politique de l'autre. Pour Barcelone, le niveau territorial immédiatement supérieur est évidemment la Catalogne, mais c'est aussi l'Espagne). A ce titre, est fait allusion dans les romans au processus inverse qui consiste à intégrer l'entité supérieure à la ville même, selon un processus métonymique : Barcelone est l'Espagne entière.

Barcelone est l'image de la société espagnole tout entière qui se dilate en image de la grande ville en général (avec tous ses maux et bonheurs typiques). Selon Colmeiro (dans un livre consacré à Montalbán):

> "*La ciudad es la muestra material de una organización social particular, y como tal, una permanente metáfora del orden económico, social, político de una cultura*" (J. F. COLMEIRO, 1996) p. 25.

Symboliquement, Barcelone s'est appropriée l'Espagne en adoptant des toponymes des régions espagnoles. C'est à la fois une façon d'affirmer un certain cosmopolitisme (interne à la nation cependant), de rendre hommage aux populations immigrées venues de tout le pays, mais aussi de s'approprier symboliquement ce qui la domine. Cette toponymie est celle adoptée pour le *polígono de Bellvitge*, nommé de son nom ancien *San Magín*, dans MDS :

> "*Carvalho recorrió varias veces las calles con nombres regionales que trataban de arteriar la ilusió de una micro-España inmigrada, reunida gracias al impulso creador de los programadores de la ciudad satélite de San Magín*" (p. 111-112).

A un niveau supérieur, Barcelone est également la ville européenne par excellence : « C'est que Barcelone, c'est l'Europe » nous dit Biscuter dans *La soledad del manager* (SM, p.68). L'appartenance européenne de Barcelone est tellement affirmée par les Barcelonais que sa réalité en devient suspecte. Ce n'est pas à n'importe quelle Europe que la ville est affiliée cependant dans les discours catalans :

> "*Carvalho se le entretenía la mirada […] en la adivinanza de la procedencia de los extranjeros, convertida la ciudad en un mito europeo por su condición de ciudad mediterránea habitada por seres que, según las encuestas, cifraban su máxima aspiración antropológica en ser suizos o japoneses en el caso de no poder seguir siendo catalanes*" (HMV, p. 33)

Cette Europe est celle, riche, du Nord, dont la représentation est celle du monde civilisé mais aussi des lieux de pouvoir et de puissance. Le désir profond des Catalans, selon

Biscuter, est que Barcelone soit capitale de l'Allemagne ou de la Suisse (cf. les remarques de Biscuter dans *Sabotaje Olímpico*.). L'inscription de Barcelone dans l'Europe du Nord, ou plus exactement l'Europe dominante des grandes nations précocement industrialisées, apparaît comme une revendication des Catalans, revendication quasi-politique qui fait toujours soupçonner un complexe de non reconnaissance de la ville à son juste rang mais aussi un désir d'être autre, de sortir de clichés dans lesquels les Barcelonais ne se reconnaissent pas toujours, ceux hérités de l'image de ville méditerranéenne.

C'est bien en effet le dernier niveau territorial dans lequel la ville s'inscrit. L'appartenance méditerranéenne de Barcelone trouve une expression exemplaire dans le jeu de mot du fameux dessinateur Mariscal : « *Bar cel ona* » (loisir des bars, le ciel, la vague). Nous avons déjà commenté, dans le CH.4, un aspect de la culture méditerranéenne manifeste chez les Barcelonais en évoquant leur relation à l'espace public. Nous verrons comment, dans les paysages, est défini plus ou moins directement un milieu méditerranéen, notamment par le choix de descriptions de composantes topographico-biologiques connotées « aire méditerranéenne », et par les allusions constantes à la chaleur étouffante de l'été (le *bochorno*). Le premier extrait E1 de la CP est exemplaire de ce phénomène, même si cela est formulé sur le ton de la dérision, de même que les descriptions physico-symboliques dans *Recuento* où géomorphologie et société sont présentés comme des reflets l'une de l'autre. La dimension méditerranéenne de Barcelone repose aussi dans sa culture : le caractère judéo-chrétien (Barcelone est on le sait "*Ciudad de Dios*", une ville fille de l'Église), les fêtes collectives, sa gastronomie (cf. la thématique gastronomique dans les romans de Montalbán).

Finalement le titre de l'ouvrage du géographe Carles Carreras, *Geografia urbana de Barcelona. Espai mediterrani, temps europeu* (C. CARRERAS, 1993b), rend-il compte des appartenances territoriales de Barcelone ? Il manifeste surtout le tiraillement entre deux entités spatiales aux contours parfaitement polémiques et donc idéologiques, tiraillement auquel la ville n'arrive pas à échapper. Le plus intéressant n'est sans doute pas de choisir ou de trouver un compromis idéologique pour justifier la double appartenance, mais bien plutôt de mettre le doigt sur l'instabilité, la fragilité identitaire qui naît de l'indécision d'une part et surtout de la volonté même de choisir. Cette obsession d'affirmer son appartenance à des entités supérieures, et pas toujours les mêmes en fonction du contexte historique (rappelons qu'Eugeni d'Ors, ne voyait de digne salut pour la race catalane que dans la culture méditerranéenne), est surtout le symptôme d'une insatisfaction d'être ce qu'elle n'est pas, ou d'être reconnu dans la famille des puissants : cela change évidemment avec l'évolution de la géopolitique continentale. L'obsession est aussi une façon d'affirmer sa différence avec Madrid, qui apparaît aux yeux des Catalans moins européenne (comprendre riche, cultivée, c'est-à-dire développée, du « Nord ») et moins méditerranéenne (Madrid est tellement continentale !) que Barcelone, qui a régné un temps sur ce qu'ils ont aussi appelé la *mare nostrum*.

Les œuvres de Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza et Luis Goytisolo, montrent avec grande subtilité ces indécisions premières, ces symptômes de mal être, plus que des certitudes : ils mettent le doigt sur ce qui est probablement l'essentiel des questions géopolitiques qui concernent Barcelone.

### .I.5 *La ville-labyrinthe*

Le mythe de la ville comme labyrinthe est évidemment un mythe fondateur occidental, qui plonge ses racines dans la mythologie mycénienne, mais qui est résurgent dans la littérature contemporaine, du fait notamment que la pensée postmoderne s'est emparée de cette figure.

Selon Roland Barthes, le labyrinthe n'est ni une métaphore, ni une figure littéraire, c'est une forme[116] dont aucune interprétation consensuelle ne peut être proposée. Il est trop complexe pour être un symbole, il n'est pas un mythe car aucune unanimité populaire n'en propose une interprétation. Ce serait plutôt « une forme à la disposition d'une foule de métaphores »[117] qui a nourri l'imagination des architectes, des décorateurs et des jardiniers, forme qui est fondée sur la complexité ; on peut considérer que cette forme est un archétype spatial selon les psycho-sociologues de l'espace. A quoi se rapporte-t-il ? Selon Durand, qui se fonde sur les écrits de Freud et de Jung (G. DURAND, 1960) p. 130 et suiv., on peut faire le lien entre le labyrinthe, les intestins et les égouts de la ville (propos qui seraient à rapprocher de la digression sur les égouts de la ville par Montalbán dans *Barcelones*).

L'on sait aussi que le labyrinthe hante l'imaginaire du roman noir et du genre polar (J. N. BLANC, 1991). La concomitance du mythe urbain universel et d'un imaginaire de genre explique que cette figure soit omniprésente dans nos romans. C'est particulièrement le cas dans ceux de Manuel Vázquez Montalbán où les sens du labyrinthe et de la ville-labyrinthe revêtent des nuances particulières. Nous pouvons en présenter quelques éléments.

Pour éclairer le sens du labyrinthe, on peut l'observer dans le roman qui en fait la figure matricielle de l'œuvre : *El laberinto griego*. Le labyrinthe apparaît 8 fois dans le roman, le référent n'étant pas toujours le même. La première apparition (le titre du roman) et l'exergue sous forme de citation de René Char, ont un caractère énigmatique, même si l'un et l'autre se tournent plutôt vers l'un des champs sémantiques et référentiels du labyrinthe que vers d'autres champs qui sont dévoilés dans les 6 autres apparitions. Le labyrinthe est d'abord la métaphore des rues de la ville : p. 54 "*Carvalho salió del laberinto de callejas*" (celles de la vieille ville), p. 88 "*un laberinto de avenidas*" (il s'agit de la partie littorale du *Pueblo Nuevo* envahie par les rails et les usines). Dans les deux cas précédents la référence architecturale est beaucoup plus prégnante que le mythe lié au labyrinthe (l'histoire d'Ariane et Thésée, du Minotaure, etc). Cette dimension est présente également dans deux autres passages : "*pero estaban en la senda del laberinto*" p. 95 et "*Salieron del laberinto a la calle*". Ici, il désigne à la fois le plan des rues du noyau du *Pueblo Nuevo*, effectivement labyrinthique, et à la fois le

[116] Séminaire au Collège de France « La métaphore du labyrinthe. Recherche interdisciplinaire », 1978-1979.
[117] Rosenstiehl, P., 1982, « Le dodecadedale ou l'éloge de l'heuristique », *Critique*, vol. 38, n°423-424, p. 788. Cet article rend compte de quelques-uns des propos tenus pendant le séminaire de Barthes.

quartier lui-même que l'on appelle le labyrinthe comme l'atteste une petite rue qui débouche sur la *plaza Prim*, la *carrer del laberint (*cf..photo 123 reproduite dans le CH.8), à la fois métaphore et métonymie de ce quartier. La métaphore architecturale, dont l'origine est l'œuvre de Dédale qui avait pris pour modèle les labyrinthes de l'Egypte antique, est parfois combinée avec celle très ancienne de la quête de la vérité, qui est alors à atteindre à plusieurs niveaux : celle de l'énigme posée par la disparition d'Alekos et l'énigme du quartier que les personnages doivent percer pour parvenir à la solution de la première[118]. Les deux occurrences où le labyrinthe urbain et le labyrinthe comme obstacle à l'accès à la vérité sont confondus, sont les suivantes (c'est Carvalho qui imagine ces paroles que Claire pourrait prononcer):

> *"Señor Carvalho, si usted me hubiera insinuado algo, yo habría renunciado a mi griego irrepetible y me hubiera ofrecido a usted al final del laberinto."* (p. 62)
>
> et *"Los dos al final de un laberinto o de lo que parecía el final de un laberinto descubierto con la colaboración de su pobre linterna"* (p. 112).

Dans le roman la figure est donc à la fois forme urbanistique, chemin vers la vérité et donc solution d'une intrigue policière, chemin à obstacles vers l'amour (ici représenté par la figure de Claire qui est un peu Ariane lorsqu'elle montre les lieux et les paysages), la métaphore psychologique classique de la mémoire...

Un examen, certes non exhaustif, nous a permis de repérer un certain nombre de mythes universels urbains qui sont réinvestis dans l'imaginaire barcelonais mais infléchis par l'histoire particulière de la ville, par l'idéo-esthétique et la sensibilité propre aux auteurs (le postmodernisme, la nostalgie…). Ce que l'ensemble des mythes, et des visions du monde qui s'en dégagent, révèle sans doute en tout premier lieu c'est une quête identitaire collective, actualisée dans les textes par une quête personnelle des auteurs (ce parallélisme entre discours sur la ville et discours sur soi est par ailleurs un leitmotiv des discours étudiés). Paradoxalement c'est l'incertitude identitaire qui est lisible dans cette mythologie (malgré l'affirmation normative d'une identité catalane monolithique de la part de certains groupes sociaux) et un désir de reconnaissance non assouvi. C'est un trait que nous développerons dans la partie consacrée à la ville martyre et décalée (V de ce chapitre). L'une des conséquences de ce fait réside dans l'obsession de refonder constamment dans le discours la ville, de retrouver ses racines. Une obsession de l'origine est nettement lisible dans les romans étudiés ; à quelle époque exactement la définit-on, quel mythe précis conte la fondation de la ville, cela importe finalement relativement peu. C'est davantage l'acte de quête qui est signifiant, le désir d'identité qu'il manifeste.

Un bilan des éléments rassemblés dans cette partie n'est sans doute pas superflu pour poursuivre la description des grands ensembles de l'imaginaire de la ville. Nous avons défini le schème principal antagonique qui traverse la plupart des axes symboliques se rapportant à

[118] Cette quête de la vérité peut s'avérer excitante : *"la pareja se adentró en el laberinto con la curiosidad renovada, a la espera de otro monstruo nocturno tan estimulante como el que acababan de superar."* (E9)

la ville : c'est une matrice de l'évolution et du fonctionnement de la ville. La ville est par ailleurs inscrite dans deux formes de temporalité, une temporalité linéaire qui permet de penser l'histoire de la ville selon un passé, un présent et un avenir : le plus remarquable dans les discours étudiés est l'importance accordée au passé, non pas antérieur au présent mais dans le présent, et la possibilité d'un discours qui intègre les notions de progrès / régression (décadence). Le second mode temporel est celui des cycles de la ville faisant alterner périodes léthargiques et brusques moments de vitalité : c'est une conception idéologique portée essentiellement par le discours des pouvoirs publics. Parallèlement un discours de la permanence, de la constance, confère à la ville une image de stabilité.

Dans un tout autre champ imaginaire, nous avons défini la nature féminine de la ville, représentée par la figure principale de la prostituée et la figure secondaire de la jeune fille maltraitée, figures qui se retrouvent dans leur caractéristique de victime. Inscrit dans un imaginaire chrétien la victime se mue en martyr : la croix dans le rectangle symbolisant la morphologie de la ville selon Luis Goytisolo, manifeste cette image de la ville martyrisée (la croix) mais aussi sa solidité, sa résistance aux fores extérieures qui l'assaillent.

Enfin l'imaginaire urbain universel et l'idéo-esthétique postmoderne se rencontrent dans la représentation omniprésente de la ville comme labyrinthe. Ce dernier élément ne manquera pas de se manifester dans les paysages de la ville, nous le verrons dans les chapitres à venir.

## Toute une ville dans une artère : le mythe des *Ramblas* de Barcelona

La mythologie de certains lieux forme par dilatation la mythologie de la ville entière (soit les mythes du lieu sont des éléments de la mythologie, soit ils condensent les éléments fondamentaux de la mythologie de la ville). Il y a plusieurs types de lieux mythiques : les lieux consensuels, reconnus par tous et devenus des lieux-clichés, mais aussi et toujours réinvestis personnellement par des individus notamment des auteurs ; des lieux reconnus seulement par une catégorie sociale ; des lieux relevant de la mythologie personnelle d'un individu et donc susceptible d'acquérir une dimension sociale pour les lieux littéraires et ainsi fournir de nouveaux éléments à la mythologie de la ville. Les *Ramblas* font partie de la première catégorie.

Les *Ramblas* désignent un territoire identifiant plus vaste que l'artère : c'est en fait un système imaginaire dont les éléments sont les *Ramblas* / le port / la mer. Ce système repose sur une métaphore primordiale, une forme matrice : le fleuve et l'embouchure du fleuve. Les *Ramblas* sont la réanimation du fleuve assassiné, mais pour cela il faut que certains se chargent de créer la métaphore, de montrer ainsi le lieu. Les fictions jouent ce rôle en reprenant les éléments de la mythologie du lieu[119] et les interprètent. Ainsi une photographie comme celle reproduite ci-dessous est immédiatement appréciée au prisme de cette

[119] A part les ouvrages sur les Ramblas, qui permettront de situer les éléments du mythème « Ramblas », on peut se référer à *Barcelones* de Manuel Vázquez Montalbán (p. 66-67, description de G. Sand ; p. 86-94 ; p. 142-143).

métaphore : l'évidence du fleuve y apparaît, même si le mouvement généré par le va-et-vient des passants, n'y est pas représenté.

Photo 18 : Les Ramblas : un fleuve (années 1920) – © Zerkowitz

Les grands traits de la mythologie des *Ramblas* et du port peuvent être tracés grâce à une séquence du roman *El pianista* (p. 33-56) où les personnages descendent les *Ramblas* sur le mode de la "promenade critique" mais aussi "symbolique et commémorative". Ce sont surtout les changements du lieu qui sont d'abord commentés par les personnages : les bars transformés en parking (manifestation typique de la postmodernité selon Montalbán), mais une certaine permanence du caractère déviant et sulfureux du lieu est aussi reconnue (facette des *Ramblas* en tant que lieu appartenant au *Barrio chino*). Le narrateur ne manque pas de faire allusion à la métaphore fluviale (p. 44 et p. 53) et de là dérive vers la métaphore biologique de l'artère de la ville, là où coule le sang du corps urbain. Dans cette artère se sont déroulées les grands moments d'effervescence collective, telles les grandes manifestations après la mort de Franco et lors des premières élections démocratiques (ces événemenst marquants sont évoqués à plusieurs reprises dans MDS) : c'est un lieu où se produisent les grands événements nationaux, et dans les années 1970 elles furent un lieu de rébellion.

Cependant les *Ramblas*, ce sont aussi les lieux du pouvoir et de la bourgeoisie, symbolisé par le *Liceo* (l'Opéra de Barcelone), le *Palau de la Virreina* (siège de la *Diputación*, institution provinciale) et le lieu central économico-financier au 19$^{ème}$ siècle dans sa partie portuaire. Les *Ramblas* débouchent sur le port, dont on connaît les connotations pour Montalbán (mort et quête du fantasme de la *muchacha dorada*).

On retrouve certains de ces traits dans une seconde description, celle de *Recuento* (E2, commenté par Joana dans l'entretien 3). La représentation fluviale est ici à la fois humaine (les gens qui se promènent) et visuelle : ce sont les platanes qui donnent aux *Ramblas* (vues d'en haut, du *monumento a Colón* par exemple, comme la photographie précédente) sa qualité

de ligne fluviale (elle est "*la fluida riada de plátanos*"). Le mouvement des *Ramblas* est associé à la sensualité des corps qui se frôlent : tout dans la description mène à l'idée que ce lieu est marqué par l'érotisme, qui trouve son aboutissement le bas des *Ramblas.*

Les *Ramblas*, par ce bref aperçu, rassemblent des images diverses et pour certaines déconnectées. Plusieurs de ces images réfèrent à des éléments dans lesquels les habitants se reconnaissent, qui participent de la construction de leur identité. Le succès des *Ramblas* comme lieu identitaire pour les habitants est le fruit de la conjonction de phénomènes.

D'une part les *Ramblas* sont un lieu où l'on se promène, pratique méditerranéenne très investie par la culture espagnole (le *pasear* est une institution en Espagne) et déclinée régionalement en Catalogne par la pratique du *ramblear*. Cette pratique, dans la mesure où elle ravive le fleuve asséché, régénère quotidiennement un mouvement naturel étouffé. Cette image est dotée d'une grande force car les Catalans entretiennent avec la nature une relation imaginaire prégnante, et cela se retrouve chez les Barcelonais dans la grande ville. La nature est un élément identitaire important de la culture catalane (on le retrouve notamment dans la nostalgie des urbains d'une certaine campagne catalane ou lieux sauvages catalans). Ainsi le fleuve qui a été dompté et recouvert apparaît comme un élément supplémentaire du martyre barcelonais. La pratique du *ramblear* apparaît alors aussi comme une forme de résistance indirecte, subtile, des Barcelonais contre une action qu'ils dénoncent. Ils conservent la mémoire du fleuve par leur pratique. D'autre part la métaphore rappelle que les *Ramblas* relèvent d'un système global composé du fleuve, du port et du *Barrio chino*. Les *Ramblas* sont alors, en tant que fleuve, le lien entre la terre et la mer : l'élément aquatique crée ce lien et l'embouchure du fleuve a un rôle essentiel dans la construction de l'imaginaire global des *Ramblas* qui ne se conçoivent que comme pente (en fait imperceptible dans la topographie) : on va « *Ramblas arriba* » et le plus souvent « *Ramblas abajo* ». Le bas des *Ramblas* cumule tous les éléments symboliques du port et est un lieu essentiel où la ville retrouve la mer. Par le port et la mer, les *Ramblas* sont connectées à d'autres éléments de la mythologie urbaine, tels le commerce maritime et son rôle dans le développement de la ville, l'appartenance méditerranéenne par sa fréquentation assidue des espaces publics, mais elles sont aussi affectées du symbolisme portuaire, notamment de l'image funeste du port comme lieu de la fin (là où meurt le fleuve) et en tant que contact avec la mer (la mer comme image de la mort constitue un *topos* littéraire que l'on sait être exploitée par Montalbán).

## .II La ville du progrès et de la puissance économique

Dans la *Ciudad de los prodigios*, la représentation de Barcelone comme ville moderne, ville du progrès qui a changé les modes de vie et de pensée est l'une des deux visions de la ville élaborée par Eduardo Mendoza (J. GUILLAMON, 2001) p. 115 et suiv. Cette dimension de la ville lui attribue un caractère prométhéen.

### .II.1 *Une ville commerçante maritime*

PHOTO 19 : Le port de commerce (le « Wold Trade Center » en arrière-plan) – © G. Ducrot

Le commerce maritime est le fondement de la puissance de la ville. En ce sens la ville entretient avec la Méditerranée une relation étroite : c'était le seul espace maritime que l'État espagnol avait concédé à Barcelone lors de la conquête du Nouveau monde, en lui interdisant le commerce atlantique. Évidemment cette dimension de l'imaginaire de la ville confère au port un rôle économique de premier plan, rôle qui contribue à alimenter la complexité symbolique de ce lieu. Le commerce maritime est aussi connecté à d'autres éléments importants de l'histoire de Barcelone puisque par cette activité elle fut « la capitale des conquêtes méditerranéennes » catalanes.

La mer fut aussi par où partirent les Catalans pour aller s'enrichir en Amérique et d'où revinrent les « Cubains » en 1898, lorsque l'Espagne perdit Cuba et que les Catalans partis à la conquête de l'Eldorado durent rentrer dans leur patrie d'origine. Selon Begoña González Ruiz (B. GONZÁLEZ RUIZ, 1998), le roman de *Barcelona* part du phénomène de l'émigration en Amérique et de son enrichissement corollaire (c'est le point de départ de l'histoire récente de la ville). C'est sur le commerce maritime que s'est tissée la trame sociale des puissants de la ville : les grandes familles bourgeoises qui ont ensuite investi dans l'industrie, ont fondé leur fortune sur le commerce maritime. C'est effectivement l'une des thèses développée dans la CP, roman sur lequel porte l'ouvrage ci-dessus mentionné, et c'est aussi ce qu'affirme à plusieurs reprises *Recuento*. Cependant, cet aspect essentiel pour l'économie et le développement de la ville est peu investi dans les romans. Le fait est mentionné, mais les auteurs ne l'approfondissent pas dans leurs discours généraux, et ne donnent pas non plus davantage une représentation sensible de ces lieux par des paysages.

Cela est bien différent pour la période postérieure du 19ème siècle, lorsque naît la ville industrielle. C'est une véritable renaissance qui est opérée par ce phénomène, qui occulte la dimension commerçante et marine des périodes précédentes.

### .II.2 *La "Manchester catalana"*

L'exception économique barcelonaise au sein de l'Espagne est le résultat d'une industrialisation massive qui a transformé les structures productives de la ville au 19ème siècle (C. CARRERAS, 1993a). Aujourd'hui, malgré les processus de désindustrialisation (mais Barcelone est toujours aujourd'hui la première ville industrielle d'Espagne), l'image de la ville industrielle demeure au-delà de la réalité économique (N. BENACH ROVIRA, 1997). La croissance exceptionnelle de la ville (cf. annexe 3.1) est liée à l'industrialisation qui a créé un environnement et une sociologie de ville industrielle.

La morphologie urbaine a été bouleversée par cette métamorphose économique ; des quartiers monofonctionnels industriels sont nés à cette période dans des espaces qui aujourd'hui sont en cours de restructuration, après un abandon plus ou moins long. Les cathédrales industrielles du *Poble nou*, la *Catalana de gaz* sur le *Paralelo*, les fabriques de *Sants* et *Hostafrancs* ont fermé tour à tour, mais elles ont dominé la ville et sont devenues des symboles de sa puissance mais aussi de sa métamorphose monstrueuse. Les paysages de la ville de la première et seconde révolutions industrielles témoignent de cette ville aujourd'hui disparue (seules les fumées de la *Depuradora* de *Besòs* sillonnent encore le ciel Barcelonais lorsqu'on regarde la mer depuis les collines).

Ces métamorphoses économiques et morphologiques se sont évidemment accompagnées d'une transformation sociologique sans précédent : la société barcelonaise s'est reconfigurée selon le schème antagonique, bourgeoisie / prolétariat (cf. CH. 4). De cette renaissance sont nés des mythes fondamentaux qui structurent l'imaginaire barcelonais. En premier lieu, la ville est aux mains d'industriels entreprenants formant une sorte d'oligarchie moderne animée par l'idéologie « libéralo-provincialisée définie par Stéphane Michonneau dans sa thèse(S. MICHONNEAU, 1999), qui a évincé la noblesse traditionnelle. Cette classe de la bourgeoisie industrielle, « les entrepreneurs » est à l'origine de la ville moderne, prospère et dynamique (c'est la thèse de la CP et également celle de *Recuento*) mais a aussi installé ses pratiques et ses valeurs dans la gestion de la ville sans que ce soit toujours un atout pour ses habitants. Ainsi en est-il de la généralisation de la spéculation foncière dans la gestion de la ville et dans la façon des habitants de s'emparer des grands projets urbanistiques. Les propriétaires fonciers, issus généralement de la bourgeoisie, ont dans leurs mains un pouvoir énorme sur le destin de la ville en imposant une logique de développement et de gestion fondée sur le pouvoir de l'argent et de l'enrichissement personnel, marque de l'individualisme dominant qui contrebalance le mythe de l'unité du peuple catalan (cf. CP p. 195-206). Ce phénomène est particulièrement bien décrit dans la CP grâce aux développements expliquant comment s'est construit *l'Eixample*, notamment en pervertissant le projet Cerdá (p. 206, puis p. 217-220). Les descriptions et discours concernant le phénomène de la spéculation financière et foncière à Barcelone sont pléthoriques dans les romans contemporains barcelonais, et sont quasiment toujours associés au rôle joué par les grandes entreprises immobilières et de construction. Certes ces discours sont imputables au

genre policier toujours attentif aux dysfonctionnements socio-économiques de la ville, mais le phénomène, envahissant dans la ville réelle, impose aussi sa présence dans les romans.

Cette ville industrielle est aussi une ville de prolétaires, d'ouvriers, source d'agitation sociale, de rébellion sociale. De cette caractéristique sont nées les métaphores relevées dans le CH.3 : la "*rosa de fuego*", la "*Barcelona roja*", etc. Dans le prolongement, Barcelone l'industrieuse est la ville des tentatives utopistes, ancrées dans des lieux (le *Poble nou*) qui portent ces mythes bien qu'ils soient considérés comme tels seulement depuis la réanimation du mythe de la *Nova Icaria* par les travaux de la *Vila Olímpica*. Avant, ce n'était qu'un mythe de la ville, un mythe global sans véritable localisation. Ce mythe a été relocalisé par les actions d'aménagement des années 80 jusqu'à aujourd'hui, et relayé par la littérature.

Le processus d'industrialisation et d'enrichissement corollaire a permis à la ville d'entrer dans l'ère moderne, et cela bien avant les autres villes espagnoles. Cette singularité explique que les Barcelonais en fassent une fierté et que ce soit un élément assez souvent évoqué lorsqu'il s'agit de qualifier la ville. Mais la fierté n'est pas la seule raison qui porte les auteurs à insister sur ce fait. C'est davantage le contre mythe de la ville rétrogradée, décadente pendant la période franquiste, qui explique l'insistance thématique. L'acharnement du pouvoir franquiste à freiner l'innovation barcelonaise trouve sa contrepartie dans la surreprésentation de la modernité de la ville dans les romans, lorsque le récit adopte le discours catalaniste. Ceux-ci montrent bien la volonté des groupes de puissants que la ville soit toujours à la pointe. Les représentations passent alors par des descriptions précises sur ses services, ses infrastructures modernes qui tranchent avec le reste de l'Espagne et la Catalogne rurale. En ce sens elle se rapproche du mythe de la Barcelone européenne, puisqu'elle est source d'innovation. (cf. les descriptions de la *Barcelona* moderne dans la CP).

Les romans n'en restent cependant pas là lorsqu'ils évoquent la ville moderne. Ils montrent aussi que le progrès n'est qu'une image identitaire rassurante, qui situe et unit les barcelonais face aux autres (notamment les madrilènes) ; mais comme tout « progrès », surtout économique, il ne va pas sans laisser sur le côté une part importante de la population. Il a pour effet d'accroître et d'accélérer les inégalités et les injustices sociales, qui se manifestent à Barcelone notamment dans une crise chronique du logement. Les discours sur les *chabolas*[G], le *barraquismo* (phénomène d'urbanisation incontrôlée) sont fréquents dans les romans. Ils montrent comment la prospérité économique et les grands événements spectaculaires ont généré des vagues d'immigration, dont les acteurs sont précisément les ancêtres de Marsé et Montalbán, et les personnages de leurs romans.

Ville du progrés, ville moderne, Barcelone conserve malgré tout une image d'innovation, de créativité qui se manifeste dans une autre sphère que la sphère économique : la sphère culturelle.

### .III La ville des arts et des lettres

Barcelone entretient avec la création artistique une relation existentielle. Source d'inspiration créative, elle est chaque jour façonnée, remodelée, enrichie par les arts et les

lettres. De ce fait elle concentre les artistes et les œuvres d'art, surtout depuis la période moderniste, et bénéficie ainsi des bienfaits du processus accumulatif culturel : l'esprit artistique de la ville est le fruit de structures qui engendrent des cohortes d'artistes, locaux ou étrangers, attirés par le savoir faire et l'esprit du lieu. Ce phénomène est surtout remarquable dans deux formes de création : les lettres et l'architecture, prolongée dans l'art de façonner la ville à petite échelle, l'urbanisme. Ce serait faire offense aux grands peintres barcelonais que de ne retenir que ces deux familles artistiques : Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo pour les modernistes, Joaquim Sunyer, digne représentant des noucentistes ; Joan Miró, Pablo Picasso, Salvador Dalí (bien que les deux derniers n'aient pas vu le jour à Barcelone), Antoní Tapies. Oublier les grands musiciens serait tout aussi condamnable, tel Pau Casals (1876-1973) compositeur du "*Cant dells ocells*" (le « chant des oiseaux »), véritable hymne identitaire catalan. Néanmoins, ce sont bien les deux premiers qui façonnent en maîtres l'imaginaire de la ville, et qui font son originalité par rapport aux autres villes « d'art ». Les discours de roman rendent fidèlement compte des deux mythes que sont la Barcelone « ville littéraire » et la Barcelone « ville des architectes », même si on ne s'étonnera pas que le premier soit beaucoup plus présent.

Cette ville née des arts apparaît donc comme une ville mise en scène, mise en intrigue autant dire une ville-spectacle (déclinaison de la société-spectacle définie par Guy Debord) qui ferait d'elle une ville postmoderne à part entière, selon l'hypothèse de Manuel Vázquez Montalbán en particulier (cf. *infra* VI). Pourtant cette qualité littéraire, la ville la possède depuis bien plus longtemps puisqu'elle remonte au 19ème siècle, période où s'enracinent les grands romans urbains (C. CARRERAS, 2003). Ville spectacle, elle l'a été de façon encore plus accentuée lors des grands événements médiatiques, mais pas seulement. En fait, l'ensemble des grands projets urbanistiques et des actions ponctuelles sur le paysage urbain ont servi (et continuent aujourd'hui de servir) à la construction de l'image de marque de la ville. Cet aspect est bien étudié par Núria Benach dans sa thèse (N. BENACH ROVIRA, 1997) p. 247-252. Ce mouvement qui consiste à être en soi un spectacle, et qui inspire des créations littéraires ou architecturales, et dans une moindre mesure les peintres et les arts décoratifs, est à mettre en relation avec un désir exhibitionniste très ancré dans l'imaginaire de la ville, et que l'on retrouve dans la succession d'événements de grande ampleur qui y ont été organisés (les Expositions Universelles, les Jeux Olympiques de 1992 et plus récemment le Forum 2004 des Cultures).

Nous examinerons plus précisément les deux volets principaux qui alimentent le mythe de Barcelone comme ville mise en scène : celui qui l'institue en ville littéraire et celui qui en fait le lieu du pouvoir des architectes.

### .III.1 Barcelone : "ciudad literaria"

#### *Le mythe du « roman de Barcelone »*

L'idée court que depuis le 19ème siècle, s'écrit et se réécrit un roman qui montre la ville en même temps qu'il la construit. Selon Àlex Broch (BROCH, 1999) "*estas pequeñas*

*piezas del puzzle que es la novela de Barcelona*" contribue à construire « *una historia interior de la ciudad*". Ce *topos* est né des nombreux romans dont l'espace narratif est Barcelone et du fait que ses auteurs entretiennent avec la ville une forte relation affective.

Le fait est que Barcelone a vu naître et a conservé (malgré les nombreux exils) de nombreux écrivains de renommée régionale ou mondiale et que ce réservoir d'écrivains, organisé en cercles et écoles notamment dans les années 50-60 (*escuela de Barcelona*), a contribué à transformer Barcelone en ville littéraire et en capitale éditoriale. Par ailleurs, la période du régime autoritaire franquiste, et donc de la censure dans la production et l'imaginaire créatif littéraire, a donné naissance à un champ littéraire spécifique dont le trait principal est peut-être, selon l'hypothèse de Manuel Vázquez Montalbán, la révolte ou l'obstination (*Barcelones* p. 220-223).

Barcelone serait une ville qui suscite particulièrement l'imaginaire créatif littéraire, Manuel Vázquez Montalbán argumente dans ce sens à maintes reprises dans ses essais et articles. L'argument qui l'emporte est le fait que Barcelone est « susceptible d'être imaginée, de laisser naître un triple imaginaire » p. 278. Ces trois sources d'inspiration sont la capitale romantique qui a perdu son pouvoir politique, « la ville de la révolution industrielle, des luttes sociales et des prodiges pour les riches », « la ville pécheresse portuaire » (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1987b). Autrement dit trois sources mythiques fortes, développées au 19ème siècle et au début du 20ème siècle, sont à l'origine de sa potentialité littéraire : le romantisme, la ville des prodiges, *la rosa de fuego* et le *Barrio chino*. Bien d'autres arguments encore sont avancés pour prouver que Barcelone est une ville née des lettres, il est sans doute inutile de tous les énumérer.

Ainsi s'établit une histoire littéraire des romans de la ville, mais aussi de la poésie barcelonaise, que deux articles synthétisent parfaitement (F. VALLS, 1991; BROCH, 1999), ainsi que la bibliographie élaborée par Carles Carreras, que nous avons reproduite dans la partie bibliographique. Àlex Broch (BROCH, 1999) p. 207, définit quatre axes thématiques principaux dans les romans barcelonais : la transformation et le mode de vie des quartiers de la ville ; la transformation et le mode de vie des différentes classes sociales ; la « description urbaine », autrement dit l'environnement urbain représenté par des descriptions paysagères ; la psychologie du personnage urbain.

Parallèlement à la production littéraire, un métadiscours s'est développé au sein de la critique littéraire et plus largement dans les cercles culturels, dont l'université barcelonaise. Nous avons recensé plusieurs événements (séminaires, conférences publiques) traitant de la relation entre Barcelone et la littérature et des ouvrages ou articles dans la presse qui se font l'écho de ces événements tels (J. QUILES, 1989 ; I. D. VILLALONGA, 2001). Systématiquement, ces événements font le constat que Barcelone n'est plus une ville littéraire et raniment le débat pour désigner les coupables de cette mort de la ville littéraire. Les uns dénoncent les auteurs eux-mêmes qui ne s'intéressent plus à leur ville, d'autres dénoncent les pouvoirs publics d'en avoir fait une ville qui n'est plus racontable, autrement dit qui ne possède plus la potentialité imaginaire d'antan : l'image de la ville, dessinée chaque jour par

les transformations urbanistiques et celles démographiques qu'elles impliquent, n'inspirerait plus les auteurs. Nous ne prendrons pas part au débat, nous nous contenterons de constater que les romans « barcelonais » continuent d'être publiés et qu'ils contribuent à régénérer la mythologie de la ville en exploitant les mythes anciens et en faisant émerger de nouveaux thèmes. Y a-t-il alors vraiment un fossé infranchissable entre la ville fictionnelle et la ville réelle comme le suggère Julià Guillamon dans son ouvrage (J. GUILLAMON, 2001). D'après lui, et en cela Núria Benach est d'accord avec lui (N. BENACH ROVIRA, 1997), les pouvoirs publics et les multinationales monopolisent aujourd'hui la confection de l'image de la ville, contrairement aux années antérieures (avant 1985, avant 1990?), où la littérature jouait un rôle central dans le façonnement de cette image.

De fait la question de savoir si ce fossé existe ou pas, n'est pas très intéressant. Ce qui l'est davantage, c'est de comprendre ce qui dans la ville référentielle (actuelle ou non) motive l'imagination créative des écrivains et ce qu'ils représentent de fait. Apparaît alors avec évidence que les transformations de la ville sont omniprésentes dans les fictions de certains et absentes d'autres, cela en fonction des objectifs idéo-esthétiques propres à chaque auteur et de leur projet fictionnel

## .III.2 Exemples de mythes littéraires constitutifs de l'imaginaire barcelonais

### *.III.2.1* Le mythe du *Barrio chino*

#### *Genèse et destin d'un mythe littéraire*

Le mythe du *Barrio chino* est un mythe réactivé et rénové par la littérature contemporaine et pourtant sa mort (celle du quartier comme du mythe) est constamment annoncée. Le *Barrio chino* en tant que mythe littéraire a été particulièrement étudié par le géographe Carles Carreras (C. CARRERAS, 1993a; C. CARRERAS, 2003) et tous les critiques littéraires qui s'intéressent à la littérature barcelonaise (F. Valls, À. Broch, J. Guillamon, etc.) et les écrivains eux-mêmes n'échappent pas au métadiscours sur le *Barrio chino*, les développements de Manuel Vázquez Montalbán dans *Barcelones* l'attestent.

Les avis divergent pour limiter exactement le *Barrio chino* (et pour cause, il est une entité spatiale que chacun interprète un peu en fonction de sa conception du mythe. La question posée de la définition de ce territoire imaginaire à Joana, Jaime et José (un ami de Jaime qui est intervenu dans le troisième entretien) donne des nuances différentes. Joana le définit surtout par ses caractéristiques qui délimitent un territoire approximatif :

> *"entrar en aquest barri era entrar al món de la corrupció, de la prostitució, del malviure, de la degradació, de la pobresa"*[120] (description écrite de la rue de Joana non reproduite dans les annexes).

Pour Jaime c'est le quartier qui correspond au MACBA, vers la fameuse boîte *La Paloma*, même s'il finit par se caler sur l'avis de son ami José ; José, catalan, dans l'entretien 3 avec

[120] « entrer dans ce quartier c'était entrer dans le monde de la corruption, de la prostitution, de la mauvaise vie, de la dégradation, de la pauvreté ».

Jaime[121] définit les limites du « *Chino* » ou « *barrio ravalero* » de *la calle Carme* jusqu'en bas du Raval. Aujourd'hui il ne resterait selon lui qu'un chemin du *Chino*, comme *una ruta* qui part de la *calle Carme*, qui descend par la *Joaquin Costa* et qui rejoint le sud du *Raval*.

Pour notre part, le *Barrio chino* est le territoire mythique des bas–fonds de la ville dont les limites ne se superposent exactement ni avec l'ancien *Distrito V* de la période franquiste, ni avec celle du quartier périphérique (*arrabal*, origine du toponyme Raval) édifié surtout à partir du 18ème siècle. En effet, si la majeure partie du quartier est située dans la moitié sud du Raval, celle adossée au port, celui-ci intègre et traverse les *Ramblas* dans leur partie basse, pour s'étendre vers la *Plaza Real* et ses alentours, notamment la *calle Escudellers*. Montalbán le définit ainsi dans son essai *Barcelones* :

> « Le Barrio Chino barcelonais avait envahi la rue Escudellers, et ses alentours, comme pour disposer d'une marche frontière de la criminalité, mais son cœur est et demeure de l'autre côté des Ramblas, entre l'avenue de las Atarazanas, le Paralelo et la rue del Hospital. C'est là que coexistaient prostituées et familles ouvrières, professionnels de la pédérastie, syndicalistes anarchistes ou des nouvelles organisations socialiste et communiste, prisons pour femmes, frontons de pelote basque, échoppes de préservatifs et meublés aux odeurs d'entre-jambes et de désinfectant, bistrots à *finos* et *generosos* et comptoirs à gnôle et *barrecha* (mélange d'eau-de-vie et de muscat), l'une des première synthèses culturelles dans la rencontre entre le peuple catalan et les migrants. » (*Barcelones* [F], p. 142).

La géographie de ce territoire, plus que quartier, est véritablement dictée par une ambiance et des activités que la littérature a contribué à mythifier. La dénomination et les racines du mythe semblent avoir été le fait d'écrivains français de la bohème des années 1930, bien que l'idée de *Barrio chino* apparaisse déjà dans un roman de Francesc Madrid (1900-1952), *Sangre en atarazanas*, écrit autour de 1920 (C. CARRERAS, 2003), p. 143. Francis Carco (1886-1958), puis Pierre Marc Orlan (1882-1970), Joseph Kessel (1898-1979), Paul Morand (1888-1976) et Henry de Montherlant (1896-1972) ouvrent la voie aux auteurs espagnols tel le mallorquin Llorenç Villalonga (1897-1980) qui situe son roman *Mort de Dama* dans le *Barrio chino*[122]. Jean Genet, qui a vécu les affres et les bonheurs qu'offrait le quartier dans les années 1940, a joué un rôle notable dans la diffusion du mythe du quartier décadent et marginal par son roman *Journal du voleur* (1949) ; le roman écrit en français par l'espagnol José Luis de Villallonga, *Les Ramblas finissent à la mer* (1953), exploite davantage la fibre politique et rebelle du quartier, tandis que *La marge* (1957) de Pieyre de Mandiargues combine les deux caractéristiques de quartier marginal et actif politiquement. Sagarra, fils du quartier, offre des descriptions expressionistes du *Barrio chino* à l'occasion d'une descente de *pijos* dans son roman *Vida privada* (1932).

C'est surtout le roman noir et le roman policier qui ont pris le relais et instillé goutte à goutte des éléments de genre dans la représentation du quartier, au point d'infléchir les orientations initiales du mythe (Manuel Vázquez Montalbán, y fait se dérouler une conférence sur le roman policier dans MDS, ce qui est l'occasion d'un métadiscours sur le genre, mais

[121] Pour des raisons techniques nous n'avons pas pu reproduire en annexe l'entretien 3 avec Jaime et José.
[122] Pour plus de précisions sur les romans auxquels il est fait allusion, se reporter à la bibliographie spécifique en fin d'étude.

aussi indirectement une façon de dire que le quartier est un berceau imaginaire pour ce genre littéraire). Quelques romans des années 1960, tel celui de Rafael Tasis, *Un crimen al Paralelo* (1960), et surtout à partir des années 1980 lors du renouveau du roman policier en Espagne, des policiers ou des journalistes-écrivains, tel González Ledesma (*Las calles de nuestros padres*, 1984) ou Raúl Nuñez, écrivent des romans qui contribuent à alimenter la noria du mythe. Une différence importante sépare cependant les romans antérieurs à la fin des années 1970 et ceux qui lui sont postérieurs : le référent *Barrio chino* ne coïncide plus avec le mythe, le quartier connaît des transformations tant urbanistiques que sociologiques et culturelles qui relèguent le *Barrio chino* au passé. Pourtant le mythe perdure dans la littérature, comme si le lieu réel et le lieu mythique coïncidaient toujours. D'une certaine manière, le lieu en conservant son mythe, reste *Barrio chino*. Montalbán, mais aussi Mendoza et Marsé, reprennent les éléments anciens du mythe pour les intégrer dans leurs fictions ; Mendoza aborde le mythe du *Chino* selon le point de vue qu'il a adopté dans son œuvre, à savoir un savant mélange d'implication et de distanciation ; dans *la Verdad* (1975) et la CP, le traitement du quartier est socio-historique, mais toujours à la limite entre l'historique et le burlesque selon un mode de représentation à la frontière entre réalité et invention ; dans *El laberinto de las aceitunas* (1982) et plus tard dans *Tocador* (2001), des éléments du mythe sont digérés et représentés, mais sans le sérieux de la littérature policière : l'humour et l'ironie l'emportent pour montrer les caractéristiques anciennes et les évolutions du quartier.

Le cas de Montalbán est particulier puisque ce quartier est celui de son enfance et le lieu le plus investi dans toute son œuvre. Le traitement du quartier dans ses romans est autant le fait de la récupération d'un mythe que la tentative réelle de récupérer une mémoire personnelle qui n'est pas entièrement déterminée par ce mythe. Il faut préciser que le roman noir n'est pas le seul genre à investir le quartier puisque d'autres habitants-écrivains l'ont choisi comme lieu de leurs histoires, complexifiant la mythologie collective de leur mythologie personnelle et reléguant quelque peu les éléments les plus spectaculaires du mythe (la décadence, la déviance, etc.) : ainsi en est-il du roman de Maruja Torres *Un calor tan cercano* (1997), ou *El día que murió Marylin* (1969) et *El peso de la paja* (1991 et 1993) de Terenci Moix.

Chacun sait à Barcelone que dans les années 1930, lorsque le quartier commença à être ainsi désigné, il n'y avait point de Chinois dans cette partie de la ville, et que c'est bien le mythe de la *China town* que reprenait cette appellation[123]. Quels sont alors les éléments de la ville réelle qui ont permis la création et le développement du mythe ?

### *Un lieu violent*

Durant la première guerre mondiale, du fait de la neutralité de l'Espagne lors du conflit, le quartier proche du port était animé par une activité d'espionnage et de contre-espionnage génératrice de violence qui s'ajoutait à celle plus quotidienne et diurne des conflits sociaux violents entre monde prolétaire et patrons de ce quartier industriel (cf. *La*

[123] (G. W. MAC DONOGH, 1987).

*verdad sobre el caso Savolta*), dont certains grands noms demeurent aujourd'hui des mythes incarnés de la Barcelone rebelle : Salvador Seguí (el *Noi del Sucre*), Andreu Nin. L'environnement réel garde en revanche peu de traces de cette activité de fabriques, à part quelques cheminées reliques comme celles dressées à proximité du jardin de *Sant Pau del Camp* (cf. photographie 22 dans la planche IV) et bien évidemment les trois cheminées restaurées de la *Canadiense* du *Paralelo*.

Ces caractéristiques réelles du quartier d'avant les années 20 ont été évidemment un ferment pour la littérature de genre policier ou noir, ou pour le roman urbain inspiré du mythe métropolitain à l'image de ceux de Scott Fitzgerald ou Dos Passos. Le caractère dangereux du quartier fut déterminant dans le développement d'activités considérées comme déviantes telles la prostitution, le trafic de drogues, activités qui avaient davantage à voir avec la proximité portuaire qu'avec les lieux de spectacles et de détente qui faisaient aussi l'attrait du quartier. Les romans de Mendoza sont exemplaires dans l'exploitation du genre du cinéma noir américain pour représenter la ville. Certaines séquences nous la présentent comme une Barcelone-Chicago, comme par exemple lorsque les bandes de Sicart et d'Onofre Bouvila se battent car la ville est trop petite pour eux ; on retrouve des séquences similaires dans *La verdad sobre el caso Savolta*.

***Délabrement, pauvreté et lutte sociale***

Photo 23 : Cœur du *Barrio chino* encore sur pied (2003). © P. Putelat

La partie méridionale du quartier du Raval correspondant à l'ex-*Barrio chino* est aujourd'hui un quartier délabré, en décadence urbaine et sociale (les photographies de la planche IV en sont un témoignage). Le Raval n'a jamais été dans son histoire un quartier confortable : le volume de *Tots els barris* correspondant au *Raval* (J. FABRE et J.-M. HUERTAS CLAVERIA, 1976-1977) le décrit comme un quartier industriel populaire, en

mauvais état : les logements sont insalubres et vétustes, les fabriques intra-urbaines source de nuisances, le quartier est en proie aux maladies et épidémies (Choléra de 1885), les rues sont sales :

> *"Desde el balcón contempló el paisaje ensuciado por el crepuscúlo y las sombras definitivas de los edificios arruinados. Tres bares de putas, una lechería arqueológica, dos pensiones, cuatro escaleras melladas en las que sobrevivían sudacas y moros senegales y viejos, y el resto, casas que se caían de vejez, abandono y olvido."* (*Delantero*, p. 8)

Le quartier se situe à mi-chemin entre auto-construction et héritage des siècles précédents sans rénovation (cf. p. 312 et suiv.), ce qui lui donne une morphologie labyrinthique propice à l'imaginaire littéraire, notamment aux genres urbains, et après les années 80 à la littérature post-moderne, dont la forme la plus identitaire est sans doute le labyrinthe.

Ce quartier fut évidemment l'un des lieux d'accueil de l'immigration espagnole en premier lieu, et plus que chinois, le quartier était plutôt andalou ou murcien et aujourd'hui ce sont surtout les Pakistanais, les Marocains, les Philippins, Équatoriens, les émigrés de la République Dominicaine mais aussi les Italiens et bien d'autres nationalités qui l'ont investi. Aujourd'hui comme hier réside donc dans ce quartier une population fragile d'immigrés, qui cohabitent avec de très nombreux touristes, puisque la *Barrio chino* est le lieu typique des pensions. Le mythe de la mixité des populations et des origines est relayé par les habitants du quartier (Joana, Ent.4 par exemple, Jaime, Ent.1) pour qui le cosmopolitisme est l'une des caractéristiques fondamentales du lieu.

Ce quartier est aussi celui des luttes et de la rébellion : il est le lieu de la révolte contre Isabel II en 1868, de la naissance du mouvement ouvrier avec le I$^{er}$ Congrés Ouvrier Espagnol en 1870. On y trouve les lieux de production et reproduction de feuillets et bulletins politiques (Farga Pellicer), le siège de l'anarchisme (Salvador Seguí, Àngel Pestaña, Andreu Nin, local de la CNT, aujourd'hui voisin du MACBA), en 1888 fondation de la UGT dans la *calle Tallers*, cœur organisateur et victime de la Semaine Tragique en 1909 (incendies de couvents). On peut également se souvenir des manifestations des *Ramblas* à la mort de Franco (cf. MDS et *El Pianista*, p. 46-48 qui insiste sur le caractère rebelle du quartier dans les années 70). C'est toujours aujourd'hui un quartier riche en vie associative et collective, un « quartier prêt à se soulever » (cf. Jaime, Ent.2 rappelant les manifestations sonores pendant un mois et les draps aux fenêtres contre la guerre en Irak en 2002).

Ce qui a été jusqu'à maintenant évoqué réfère aux deux branches du triangle "*treball, lluita i plaer*" (travail, lutte, plaisir), titre du chapitre sur le Distrito V dans l'ouvrage de Fabre et Huertas Claveria. La troisième branche, le plaisir, est à la fois conséquence et coïncidence avec les deux premières.

### *Un lieu de plaisir et de bohème*

"*La ciudad prohibida*" (Manuel Vázquez Montalbán)

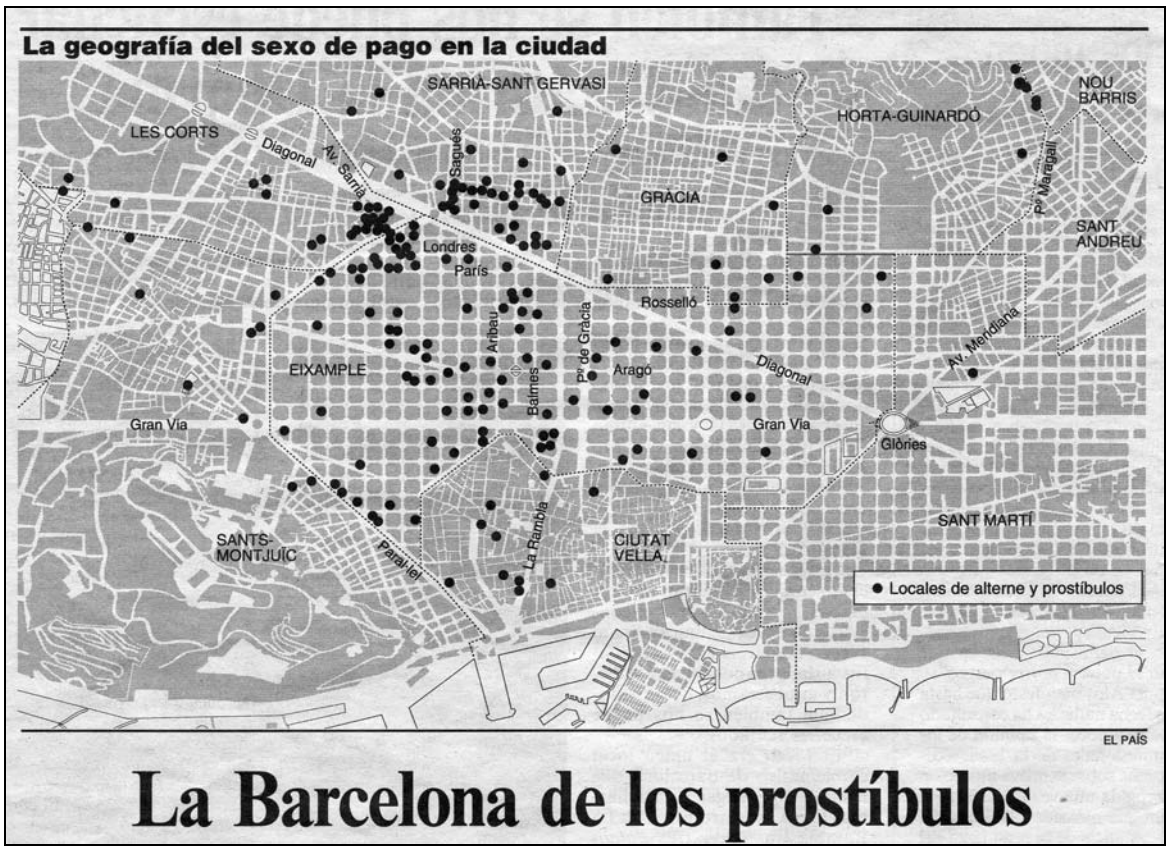
Les quartiers connaissent une évolution proche de celui du jeu des chaises musicales : des lieux disparaissent pour être remplacés par d'autres qui deviennent alors typiques du quartier. Ainsi de quartier des couvents jusqu'au 19ème siècle, le *Raval* est-il devenu le quartier d'autres temples : cabarets et bars. Ceux du *Chino*, aujourd'hui lieux de mémoire même lorsqu'ils existent toujours comme *la Paloma*, prolongeaient le *Broadway* barcelonais qu'était alors le *Paralelo*, boulevard des cinémas, théâtres et cabarets longeant le *Raval* dans sa partie méridionale (le Raval lui-même fut un haut lieu du théâtre avec l'ouverture du *Teatre Circ Barceloní* en 1853, et du théâtre populaire, *El Romea*). Prononcer les noms de ces cabarets et bars ranime des hauts lieux de la mémoire du quartier, que l'on retrouve fréquemment dans la littérature des années 1960 à 1990, et même aujourd'hui dans les romans de la mémoire : le *Jazz Colón* sur les *Ramblas ; la Bodega Bohemia, le Boadas, Casbah* puis *Copablanca* (dans les années 1970 ces trois derniers convoqués dans *El Pianista*, et dans bien d'autres romans pour le *Boadas.* Le quartier est un lieu où les jeunes bourgeois des hauts quartiers s'encanaillent (cf. *Recuento*) et cela d'autant plus que les soirées animées par le flamenco ou le jazz des boîtes pouvaient être complétées par une incartade sexuelle du côté de la *calle San Ramón* ou *Oleguer* (un quartier comparable à Pigalle).

L'activité de prostitution s'est surtout installée avec la première guerre mondiale, une prostitution de maisons closes et cabarets (comme le haut lieu de la *Criolla*, disparue dans un bombardement pendant la guerre civile), puis dans les années 1950 dans les chambres des pensions et les bars, suite à la fermeture des maisons par un décret en 1956 (fermeture de 98 maisons de tolérance selon Fabre i Huertas, p. 339)[124]. À partir des années 1950, la prostitution devient donc davantage *callejera*. On attribue un rôle non négligeable à la *Navy* et à la VIème flotte américaine dans le maintien de l'activité. La prostitution est féminine et masculine ; dans les années 1930 on pouvait y voir des spectacles de travestis et rencontrer des hommes. Aujourd'hui, la prostitution masculine est toujours importante, et majoritairement proposée par des Marocains (étude de l'association *Ambit Salut*).

Ainsi le sud du Raval, ou quartier des *Drassanes* et du *Morrot* au 19ème et début du 20ème siècle, comportait-il tous les avantages pour devenir un lieu de plaisir bohème et canaille dans les années 1930-1940 : les cabarets, les activités de déviance sociale comme la prostitution, le souffre de la révolte ouvrière, les populations marginales sont les ingrédients à la fois des bas-fonds et des quartiers de la bohème. A partir des années 1930 ce double pôle de franche sordidité et de glamour déviante constitue le noyau référent du mythe littéraire du

[124] La carte actuelle des *prostíbulos* de Barcelone (Carte 12) montre que les lieux « institutionnels » de la prostitution ne sont plus dans le *Barrio chino* mais toujours dans les quartiers de *Sarrià-Sant Gervasi*.

Carte 7. *La Barcelona de los prostíbulos*




Source : *El País*, 09/02/2003. edición Cataluña.

*Barrio chino*. Le mythe de la descente aux Enfers s'installe progressivement (le "*descenso en el Barrio Chino*" est un "*motivo literario*" comme l'indique F. Valls dans la préface de *Las afueras* de Goytisolo, p. 30). Ce peut être une descente aux enfers valorisée positivement (pour les gens des classes sociales élevées, plaisir de se vautrer dans la fange pour faire sauter les inhibitions) : le *Chino* est le lieu où se perdre volontairement, dans une sorte de masochisme, c'est un lieu de perdition où se mêlent plaisir et souffrance. Ce *topos* de la littérature se retrouve par exemple chez Josep Maria de Sagarra dans *Vida privada* (1932) et *Nada* (1944) de Carmen Laforet, et évidemment dans les romans de Genet, Mandiargues, mais aussi plus tardivement Claude Simon (*Palace*, 1962)[125]. Il réapparaît activement dans la littérature dans les années 1970, peut-être en liaison avec les relectures des romans de Paul Morand et du roman métropolitain remis à la mode dans les années 1970-1980 dans des revues comme *Quaderns crema* (J. GUILLAMON, 2001) Chapitre « *Vida metropolitana* ».

Ce mythe de la descente aux enfers est prolongé et modifié par les nouveaux clients des enfers dans les années 1950 et 1960. Les caractéristiques de lutte et de plaisir expliquent l'investissement des bars et tavernes du quartier par les jeunes étudiants de gauche de ces années. Ils trouvent en ces lieux l'esprit de révolte qui sied à leur désir de transformer la société. Ces jeunes gens sont largement représentés dans UTT de Marsé et dans les romans de

[125] Sur le *topos* du parallélisme descente aux Enfers / descente dans le *Barrio chino*, voir notamment *Antología poética del Barrio Chino* de Francisco Forner (1949).

Luis Goytisolo (*Las afueras*, *Recuento* ; Ch. 58 et 60 de *Las mismas palabras)*. Leur présence contribue à faire perdurer un esprit du lieu, tout en le pervertissant, car ces jeunes gens (dans lesquels certains auteurs, comme Luis Goytisolo, peuvent se reconnaître) sont avant tout des *pijos*, de jeunes représentants de la jeunesse dorée qui jouissent du quartier un moment, les temps sulfureux de la jeunesse, sans véritablement l'habiter. Dans UTT, est fait allusion aux "*sombras tabernarias presumiblemente puteadas por el Régimen a causa de un pasado republicano y progresista*" (p. 325). Raúl le narrateur de *Recuento*, et qui s'apparente en bien des aspects à l'auteur, raconte ses descentes avec ses amis dans le quartier (cf. E2).

Les lieux de ce *Barrio chino*, celui de la jeunesse dorée progressiste, sont surtout les bars ou tavernes ou les maisons closes :

> *"Un conocimiento directo de la realidad, inmediato, tangible, epidérmico, la vida a flor de piel, la vida al desnudo de una casa de putas, una pelea de noche de sábado, una redada de putas, el apaleamiento de un borracho por dos o tres serenos y grises, una discusión entre una puta y su maccara, bares sordidos, cada uno con sus asiduos* [...]"(*Recuento* p. 65 ).

On y retrouve l'idée que la réalité est dans la quotidienneté de la rue. C'est la sensation d'être dans « le nombril du monde », comme l'affirme l'un des jeunes personnages de *Recuento*, Leo le révolutionnaire (p. 69), qui motive aussi la descente au *Chino*.

***Le contrepoint : un quartier vivant, comme tant d'autres…***

Le *Barrio* se présente comme une icône des années 1940 à 1950 décrit par une génération dont l'enfance s'ancre dans cette période, mais ce sont beaucoup moins les discours généraux qui rendent compte de cet aspect que les descriptions d'ambiance de rue et de paysages. Autant les discours généraux sur le quartier font référence au *Chino*, autant ses caractéristiques de quartier commun sont rendus par les descriptions paysagères : cet autre côté du miroir, plus quotidien est exprimé dans les paysages (cf. CH. 7.III.1.). Il n'est pas certain que ce caractère vivant ait perduré au-delà du vide exercé par les institutions pour accueillir les J.O. (les pouvoirs publics ont déplacé l'activité de prostitution loin des quartiers olympiques) : les discours généraux de Manuel Vázquez Montalbán sur la mort du quartier rejoignent les constats de Joana sur la disparition des boutiques, des activités et des gens qui animaient le quartier de leur enfance. Pour elle, tout cela est perdu dans cette partie méridionale du *Raval* ; il semblerait que le relais soit pris par un quartier devenu attractif plus récemment et défini par Jaime comme pôle de la "*movida barcelonesa*", les alentours du MACBA[126]. Ce quartier, que Jaime définit comme son territoire personnel, est caractérisé par la vie grâce à sa constante activité, aux gens qui sont dehors, le plus fréquemment les étrangers (ce qui rejoint la caractéristique cosmopolite du *Barrio chino*), les serveurs des bars, les ateliers, etc. (cf. Ent. 1, échanges entre les t.646 et 662). Le vide laissé par le véritable *Barrio chino* semble permettre le transfert de quelques-unes de ces caractéristiques vers un quartier rénové, plus au nord, qui prend le relais mais conformément aux caractéristiques

[126] Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

actuelles des quartiers branchés (nouvelle bohème, délinquance contrôlée, vie de rue animée par les habitants et les passants, notamment les touristes).

Donc, le *Barrio chino* est un cas de lieu mythique construit par la littérature, puis relayé par d'autres médias. Ici l'hypothèse de la fonction socio-transcendentale de l'art (et de l'artialisation) se vérifie-t-elle ? Le quartier réel a-t-il été façonné en concordance avec les éléments du mythe ?

Le mouvement de reconquête urbanistique des années 1990 s'appuie sur des valeurs parfaitement inverses à celle du *Barrio chino* : le mythe sert quasiment de contre-image, de facette obscure de l'image à dissimuler ou effacer, et en ce sens on peut parler d'une politique urbanistique de maquillage et de falsification (cf. Jaime), d'aération du bâti, donc de destruction (*esventramiento* hygiéniste sur le modèle du 19ème siècle. Cette politique d'aménagement va à l'encontre de l'esprit du quartier. Cet acharnement à détruire est révélateur d'une résistance forte du mythe, de sa survivance au-delà des éléments les plus excessifs. A titre d'exemples on peut mentionner l'aménagement de la *Rambla del Raval*, qui n'est pas une *Rambla* au sens strict du terme, et ne reprend donc pas les géogrammes locaux ; ou celui du *grand hotel del Raval* (38 m de haut et très éclairé, contrairement aux rues sombres et fraîches en été du Raval) sur l'îlot *Robadors*, et surtout l'hôtel trois étoiles sur l'îlot de la *calle Aurora* (une des rues symboliques du teritoire de Montalbán). Cela révèle une volonté de fer d'éradiquer les vieilles crasses du *Chino*, avec une certaine provocation dans le contre-pied systématique.

***Quelles sont les armes du mythe pour perdurer?***

Sa meilleure arme est celle qui l'a fait naître : la littérature. Dans les romans, le contraste entre les quartiers calmes, bien pensants de la bourgeoisie, et ce quartier est souvent mis en valeur. Le procédé de l'opposition « géographique » est courant pour décrire la ville, et cela affirme très généralement la caractéristique de quartier à part du *Barrio Chino*, en tant que quartier décadent et quartier de tous les Barcelonais, pas seulement de ses résidents, contrairement aux quartiers de vie locale (il s'oppose ainsi à *Sarria* dans *Recuento*, à la *Salud* ou au *Guinardó* dans les romans de Marsé, etc.).

La sur-représentation des descriptions conformes au mythe et la sous-représentation des autres aspects du quartier se vérifie chez Marsé et Goytisolo qui ne sont pas du quartier (surtout le *Barrio chino* du plaisir, parce que c'est le point de vue des *pijos* dans UTT et dans *Recuento*, point de vue des prostituées de la *posguerra* comme Ramona dans STD). Mais cette conformité au mythe intervient aussi chez Mendoza, y compris dans *Tocador* (la sœur de l'enquêteur qui habite le quartier est prostituée et les caractéristiques socio-économiques relevées sont celles du quartier mythique, dont les évolutions sont toutefois pointées : l'immigration, et donc les boutiques, p. 107, où il est fait allusion aux commerces indiens et pakistanais).

Les romans, par conformité au genre noir et policier, insistent sur l'activité de trafic et de prostitution et les habitants du quartier sont quasiment toujours des marginaux et les prostituées très représentées. Ce sont ces habitants qui ont fourni le stéréotype de l'habitant barcelonais tel que nous l'avons décrit dans le CH. 4.II.1.

Par exemple chez Montalbán cette description, distanciée par l'humour, mais fruit d'une observation fine d'une putain variqueuse, pas très distinguée, entend rendre compte de la prostituée type du quartier et icône de sa décadence (prostitution de fin de carrière) :

> « Les camionnettes de livraison et les vieilles putains en gilet de laine angora ressemblant à des bouchons de carafe se partageaient la rue. Dans une main un petit porte-monnaie terni par des vieilles transpirations, l'autre main ou tout simplement l'ongle partait à la recherche de quelque fibre de viande bouillie dans un coin caché entre l'incisive et la première molaire. Le même doigt profitait du voyage pour étaler le rouge sur les lèvres ou soulager l'oreille de ses picotements, croûtes ou vieilles cires. » SM (p. 64)

Charo ne représente pas exactement la prostituée type du Raval, puisqu'elle officie chez elle avec quelques clients triés sur le volet, mais son activité est malgré tout symbolique du quartier qu'elle habite (cf. description dans MDS, p. 155). Charo occupe une place relativement stable dans la série Carvalho jusqu'à HMV, puis à partir de ce roman, le personnage perd de son pouvoir sur Carvalho, son rôle d'adjuvant dans les enquêtes s'amenuise également. Elle disparaît quasiment dans *Milenio*. Comme l'activité réelle et l'ensemble de la culture qui l'entoure disparaît dans la réalité, l'image de Charo s'efface peu à peu, tout d'abord par transformation (elle devient commerçante d'une boutique diététique dans la *Vila Olímpica* !) puis par sa disparition de l'histoire. La prostitution masculine est davantage occultée, même si la facette spectaculaire ne l'est pas complètement (cf. Braulio dans la CP). Les autres personnages qui pratiquent des activités déviantes ou liées au petit trafic, qui étaient devenus des habitants typiques de ce quartier dans la littérature, disparaissent aussi peu à peu. (c'est le cas de l'informateur de Carvalho, Bromuro mort dans ELG. La "*Barcelona del pinchazo y de la droga*" se rétracte peu à peu, dans la ville fictionnelle comme dans la ville réelle (cf. commentaire de Joana du texte de Montalbán).

Les auteurs contemporains (depuis les années 90) entretiennent-ils le mythe, tout en annonçant la mort du lieu?

Les romans de la mémoire et les fidèles au *Barrio Chino* (Montalbán) véhiculent ce mythe ; de même que d'autres expressions artistiques, comme le film-documentaire de José L. Guerín, *En construcción* (2001), ou la trilogie dramatique *Olors* de Benet i Jornet qui donne à voir les évolutions socio-culturelles du quartier sur plus de trente années, durée d'écriture des trois pièces. Manifestement (cf. Ent. 1 de Joana), la pièce *Super Raval* est moins ancrée dans le lieu et s'alimente davantage des thèmes généraux des quartiers populaires, plongés dans des problèmes multiples, que de la mythologie propre au quartier. Dans la plupart des cas, on a affaire à un discours sur le mode nostalgique ou dénonciateur, ce qui pourrait être un indice de phase descendante ou de rétraction du mythe.

S'oriente-t-on vers la construction d'un mythème charognard ? Le cœur des discours de Montalbán, depuis SM (1978) jusqu'à *Milenio* (2003) avance vers la mort du mythe lui-même, la disparition du lieu et de ses attributs mythiques. Dans SM, allusion est faite aux changements de fonction des locaux du quartier, transformant ainsi le quartier de prostitution en quartier d'activité tertiaire :

> « […] il gravit deux à deux les marches de bois de la vieille maison, jadis maison close de Madame Petula, aujourd'hui niche compartimentée de bureaux d'affaires de seconde zone[…] » (SM, p. 42)

S'ensuit la liste hétéroclite des bureaux, comprenant un salon de coiffure et un journaliste voulant se perdre dans les bas-fonds pour écrire un roman réaliste. La liste est un indicateur précieux pour repérer ce qui persiste du quartier et ce qui est nouveau : le mélange est un trait permanent du lieu et des activités comme le salon de coiffure à domicile, l'évocation des joueurs de pelote basque du Fronton Colón et des artistes populaires, caractérisent ce lieu comme populaire et pittoresque. Le bureau de Carvalho, détective privé, est un élément de nouveauté dans ce bâtiment rassemblant la nouvelle sociologie du quartier de la fin des années 1970. Le thème de la destruction du quartier est omniprésent dans les romans de Montalbán, dans ELG par exemple (p. 115) est condamnée la destruction du lieu de l'enfance par les "*buenas y malas intenciones de la postmodernidad*".

Les habitants-écrivains enrichissent également le mythe en approfondissant le mythème existant. Par exemple Vázquez Montalbán insiste sur le caractère perdant du Raval après la guerre. Le *Barrio chino* correspond à la *Ciudad vencida*, et tout au long des romans il fait œuvre de socio-anthropologue en décrivant la vie des hommes et femmes particulièrement victimes du régime dans ce quartier ouvrier et rebelle. (cf. SM, p. 153-155 où les souvenirs de Carvalho font revivre des habitants perdants de la guerre, discours d'où se dégage une mémoire latente de douleur, blason du quartier, blason de Barcelone).

La seconde arme dont le mythe dispose pour perdurer est fourni par la réalité des lieux du quartier (pauvreté, trafic, rues vivantes) et en particulier une pratique (la prostitution) qui perdure (calle *San Ramón* et alentours.). Mais le quartier connaît surtout des transformations qui le font évoluer très rapidement, dans ses activités ; les populations qui le fréquentent pour le plaisir sont de plus en plus les jeunes espagnols ou étudiants européens (cf. les cafés et boutiques jeunes branchés). Une population bigarrée ou simplement pauvre et décalée demeure cependant (surtout de vieilles personnes que l'on croise dans les rues, sur les places, au marché). Le caractère informel du quartier et en marge de la loi demeure également (cf. *Tocador* : allusion aux voleurs et profiteurs du quartier, p. 16-17). De même le quartier reste cosmopolite, puisque c'est toujours un quartier d'immigration, mais les immigrés viennent d'autres horizons, ce qui confère d'autres couleurs aux activités du quartier, aux commerces (cf. les témoignages de Joana et Jaime).

Le mythe du *Barrio chino* perdure aussi par sa survivance dans la mentalité des Barcelonais bien pensants, qui ne vont pas dans le *Raval* et conservent son image mythique

(A. ESPADA, 2000) et la volonté de certains habitants de conserver des éléments du mythe (cf. les luttes des *associacións de veïns* et le site internet du Raval).

PLANCHE IV. Le sud du Raval en 2003. Où en est le *Barrio Chino.*

Photo 21. Plaza Salvador Seguí - © P. Putelat

Photo 22. Arco del Teatro - © S. Savary

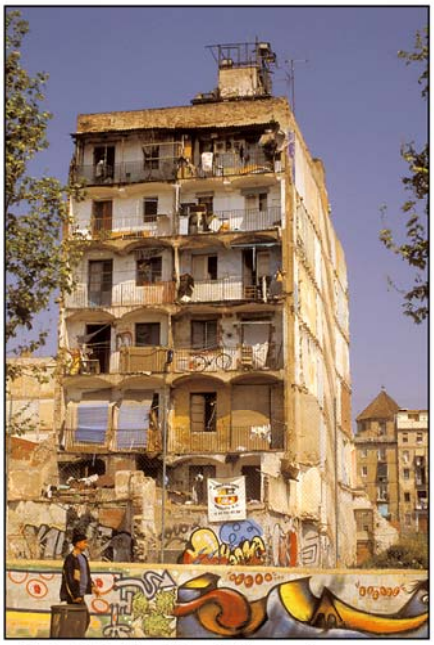


Photo 24. Rambla del Raval. Ilôt en sursis - © P. Putelat

Photo 23. Jardin de Sant Pau del Camp - © P. Putelat

### .III.2.2 Le mythe littéraire du *Carmelo* (Juan marsé)

Un second exemple de mythe littéraire peut être présenté grâce aux romans de Marsé, celui du quartier du Carmelo, né dans UTT et relayé ensuite dans les romans postérieurs sous d'autres appellations. Bien que la mythologie de ce quartier soit spécifique à l'œuvre d'un auteur, il en a dépassé les frontières : les habitants du quartier le connaissent, le commentent, souvent sans avoir lu les romans (cas d'Adrián dans les entretiens). Tout le roman de *Últimas tardes* peut se lire comme la construction d'une mythologie, celui d'un lieu associé à un personnage, Manolo, le *pijoaparte*. Comment s'est construit ce mythe géographique ?

L'œuvre marséenne opère une construction de frontières personnelles des quartiers, qui ne correspondent pas toujours avec celles des habitants (cf. Adrián) ou avec les délimitations officielles. On peut aisément constater des décalages temporels ou sociologiques entre le quartier fictionnel et le quartier réel, et cela dès UTT. Cela conduit à l'élaboration d'une histoire, d'une sociologie, etc. d'un quartier qui semble ne pas en avoir. Marsé se charge en quelque sorte de poser les jalons d'un récit mythique (cf. E2 35-40), qui se nourrit d'éléments structurels de l'imaginaire universel et du bassin sémantique : la légende de Baal appliqué au *Monte Carmelo* barcelonais par exemple. La qualité de cet embryon de récit est d'adopter plusieurs points de vue et de créer ainsi un mythe pluriel : le point de vue de la jeune bourgeoise Teresa, et secondairement de sa mère qui a aussi une image du quartier, et le point de vue de Manolo comme référent « réel , décalé par rapport à la conception que s'en fait Teresa.

Le mythe du *Carmelo* est donc la conjonction d'une géographie interprétée, personnelle de l'auteur, de points de vue contradictoires sur ce lieu et d'un personnage qui incarne le lieu. Qui est ce *pijoaparte*, figure du *Carmelo* ?

Joan de Sagarra, dans un article du quotidien *El País*, qualifie ainsi le héros du *Carmelo* : "*Manolo Reyes, El Pijoaparte, guapo, charnego y sentimental*" (J. d. SAGARRA, 2003) Le personnage de Manolo, en tant que *Pijoaparte* est un archétype de personnage qui rassemble un certain nombre de traits du mythe de l'anti-héros, qui se heurte à la réalité du monde, sans baisser les bras mais sans jamais gagner. Il est à la fois anti-héros et héros du peuple, dans la grande tradition des héros populaires sensibles, intelligents mais prisonniers de leur condition. Il appartient à une grande famille de personnages mythiques, les héros romantiques, et devient l'image locale de cette famille, et donc lui-même élément de la mythologie urbaine. Joan de Sagarra suggère, dans la rubrique *copas bastos* de l'édition catalane du quotidien *El País* de lui ériger une statue devant le *Delicias*. Cet anti-héros est construit dans le texte grâce au double point de vue de Teresa et du narrateur essentiellement, points de vue qui ne s'accordent pas et qui érigent une figure duelle de cet anti-héros moderne.

Au cours de l'œuvre, le mythe du *Carmelo* subit des évolutions pour quasiment disparaître derrière un autre territoire, celui du quartier de *Can Baró* (*Guinardó*) et du haut de *Graciá* (quartiers localisés sur la Carte 4 dans l'introduction générale), qui définit les

frontières les plus étroites du "*barrio mental*". Le *Carmelo* de UTT (déjà un peu décalé avec le quartier réel du *Carmelo*, dans ses limites et dans ses descriptions) se déplace peu à peu, nous le savons, vers *Can Baró* et vers *Graciá* / *parc Güell*) Le quartier de la trilogie n'est pas le *Carmelo*, mais bien le *barrio* mental quotidien, qui inclut une partie du *Carmelo*. On a affaire à un processus de déplacement spatial et sémantique d'un quartier qui garde parfois son nom (*Carmelo*) mais qui s'est déplacé dans l'espace réel (dans la fiction, ce déplacement n'est pas vraiment perceptible car le quartier garde de nombreuses caractéristiques du *Carmelo* de UTT : la pauvreté des *barracas*, l'hétérogénéité sociale du *barrio*, le caractère *montañoso*).

Le mythe inventé par Marsé fonctionne donc à partir de deux pôles, un lieu géographique (à la fois espace et société) et un acteur de ce territoire qui contribue à le définir : c'est un mythe bi-polaire.

### .III.3 *"La ciudad de los arquitectos"*[127]

Comme nous l'avions annoncé en introduction de cette partie, Barcelone est née d'une créativité artistique. La première à laquelle nous avons consacré un développement est la littérature. La seconde est celle qui façonne les rues et les bâtiments de la ville : de grands noms symbolisent la ville aujourd'hui, sans doute davantage que bien des personnalités historiques statufiées dans la ville : l'inventeur de l'urbanisme Cerdá (il a inventé le mot *urbanismo*), les architectes modernistes et bien sûr Gaudí, sont les personnalités qui remplissent d'orgueil les Barcelonais. De fait, l'action urbanistique architecturale est exceptionnelle dans cette ville et cela a des incidences sur son imaginaire, sur ses formes et sur la façon d'envisager les projets pour la ville à venir. Les romans nous donnent cependant une image plutôt négative du monde urbanistique et architectural, ou bien abordent les questions de façon peu courante.

Mendoza présente le Plan Cerdá dans la CP (E12 et E13) comme un plan contre les Barcelonais et mal accepté par eux, puisque *l'Eixample* est décrit comme un quartier régi par la spéculation foncière et le désordre urbanistique (ce n'est donc pas le projet urbanistique, fondé sur des valeurs sociales, hygiénistes et modernes, qui l'a emporté mais la logique économique de spéculation et la réception du projet par les habitants). Le roman *Tocador* (p. 187-188) propose quant à lui une critique de l'urbanisme de périphérie (cf. Tocador, E5), et l'on sait que cette thématique est aussi centrale dans MDS de Montalbán. La thématique urbanistique et architecturale est, en fait, surtout abordée pour évoquer l'impact de la spéculation immobilière et des actions financières réalisés autour des réalisations (période porcioliste mais aussi années 80, 90).

Ce qui apparaît dans les romans concernant les architectes est surtout leur grand pouvoir : « la ville des architectes » signifie aussi ville aux mains des architectes. La prouesse architecturale est certes parfois notée, mais cela est souvent allusif, sans admiration excessive

[127] Ce titre reprend celui de l'ouvrage de (L. MOIX, 1994).

(exception faite cependant des descriptions de la *Sagrada Familia* dans *Recuento*, des pavillons des expositions dans la CP)[128]. En revanche, la période où Oriol Bohigas était à la tête du département urbanistique de la municipalité, période où l'activité architecturale et urbanistique a été remarquable, a marqué les auteurs (Mendoza et Montalbán) qui indirectement dénoncent la main mise des cercle des architectes sur l'avenir de la ville. La représentation du *Walden 7* (immeuble avant-gardiste construit par Ricardo Bofill à *Sant Just Desvern*) participe aussi de cette vision critique de l'action architecturale dans les années 1980. Dans le cadre de son discours sur la ville postmoderne, Montalbán commente de temps en temps, dans les romans des années 1990 et jusqu'à HMV, les réalisations dans le quartier de la *Vila Olímpica*, qu'il juge parfois durement mais non excessivement. Carvalho admet dans le dernier roman où il est à Barcelone, que c'est peut-être lui qui ne sait pas coomprendre les conceptions nouvelles et que peut-être ces lieux ont un imaginaire porteur de valeurs positives. La dimension esthétique des lieux lui importe finalement peu et l'on sait peu de choses des jolies réalisations exceptionnelles de ce quartier, tant du point de vue architectural que du point de vue du *design*.

Photo 31. La *Vila olímpica* : architecture et *design* postmodernes - © P. Putelat

Il est donc aisé de constater un décalage certain entre le discours ambiant sur l'urbanisme l'architecture et le design à Barcelone (notamment celui qui vend l'image de la

[128] C'est davantage dans les ouvrages non fictionnels que les architectes et urbanistes apparaissent sous un jour plus positif. Les architectes modernistes dans *Barcelona modernista* pour Mendoza, commentés aussi dans *Barcelones* (p. 108 et suiv. F) de Montalbán qui consacre de nombreux passages à la description des prodiges et à la critique des excès de la conception postmoderne de la ville (l'œuvre de Gaudí est commenté p. 160 (F), le noucentisme architectural p. 152 (F), l'activité du GATCPAC (cercle d'architectes dans les années 1930 suivant les tendances de Le Corbusier et de la charte d'Athènes), les réalisations urbanistiques liées au *Congreso eucarístico* de 1952 (jamais signalées dans les romans) p. 202-204 (F), et enfin un long passage est consacré aux années 80 avec Oriol Bohigas et son équipe municipale, Bofill et les architectes des J.O. (équipe Martorell, etc.) des années 1990 et suivantes, p. 256-260 [F].

## PLANCHE V. La ville des architectes

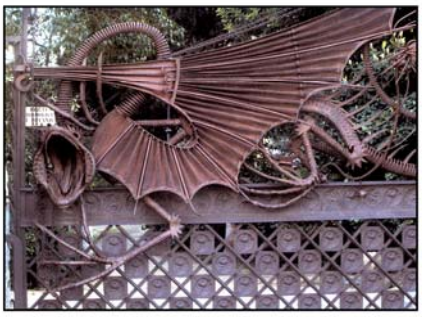


Photo 25. Pedralbes - © R. David

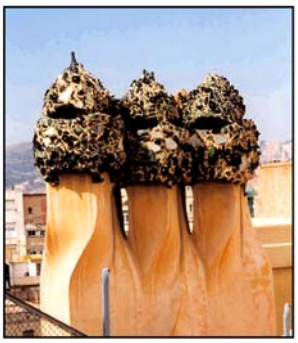


Photo 26. Gaudí. Toit de la "Pedrera" - © S. Savary

Photo 27. La "Pedrera" et les lampadaires de Pere F0alqués (Paseo de Gracia) - © S. Savary

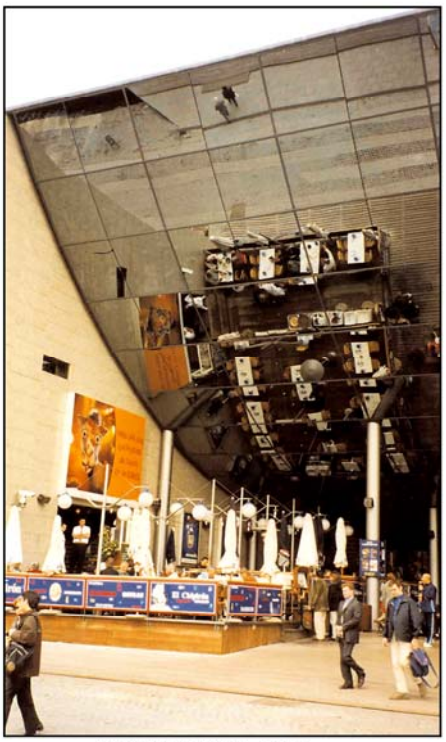


Photo 28. Port Vell - © S. Savary

Photo 29.
la Sagrada Familia -
© Hugo Putelat

Photo 30.
la Sagrada Familia -
© Gérard Savary

ville,

Nùria Benach, dans sa thèse, insiste particulièrement sur la place tenue par les réalisations architecturales et urbanistiques dans la construction de l'image de la ville), et celui qui émerge dans la ville fictionnelle. Non seulement il n'est pas particulièrement démonstratif pour encenser la « capitale du design et de l'architecture », mais en plus il a tendance à attirer le discours vers des thématiques négatives. Apparaît nettement, en tout cas, le double visage de l'urbanisme, dans son versant utopique et dans son versant spéculatif : la ville oscillant entre les deux logiques.

## .IV La ville, entre martyre et être à part

Un tout autre champ imaginaire occupera le propos qui suit, bien que la relecture des champs précédents montrerait qu'une isotopie de la marginalité, du décalage dans toutes ses dimensions, et de la paranoïa qui en est corrélative, traverse l'ensemble des champs. Cette posture a entraîné une autoreprésentation de martyre qui est latente dans les discours des auteurs sur la ville, et plus largement sur la Catalogne.

Barcelone a structuré, et continue de structurer, son identité par rapport à Madrid, par rapport à sa relation avec l'État national : elle se trouve dans un paradoxe identitaire puisqu'elle fait reposer son identité sur l'affirmation d'une liberté absolue, d'une insoumission à toute autorité ou souveraineté supérieure et à vouloir se démarquer ainsi de Madrid et de l'Espagne pour être libre et originale, elle aliène son développement identitaire à ces deux références.

Dans son rapport à l'État espagnol, elle se présente comme une ville d'habitants et non une ville royale, ce qui fait d'elle une ville libre et insoumise (cf. *Retrobar Barcelona,* M. A. Capmany). Elle est la capitale de son propre territoire, sans allégeance. Elle incarne la ville orgueilleuse et ambitieuse. C'est pourquoi, dans cette affirmation identitaire conflictuelle, elle devient ville martyre, toujours en lutte et toujours vaincue. On retrouve avec évidence de forts stigmates de la morale judéo-chrétienne dans ce mythe.

### *.IV.1 La ville décalée*

Ce mythe présente Barcelone comme la ville de tous les possibles : exubérante, baroque, étrange. Ses manifestations sont plurielles dans la ville fictionnelle, qui insiste beaucoup sur cette dimension, pour des raisons évidentes d'intérêt narratif (une ville exubérante et marginale est plus divertissante qu'une ville sérieuse et rangée). Tout d'abord, ses habitants constituent une population marginale, décalée et libre (cf. CH. 4.I.1), population qui est moins celle des années 1990, que celle des deux périodes précédentes qui marquent les romans : la *posguerra* et les années 1970 voire 1980. Il s'agit pour les auteurs de rendre compte d'une part d'une ville mise au ban (la "*ciudad cautiva*") et d'autre part d'une ville déjantée (celle de la *movida*), qu'ils aimeraient être encore présente, mais qui laisse place aujourd'hui à un pragmatisme loin des exubérances des deux décennies antérieures.

Comment font-ils perdurer le mythe malgré tout ? Ils insistent sur la vie nocturne barcelonaise (en convoquant notamment le mythe du *Barrio chino*, qui modestement participe au maintien en vie de l'idée d'une ville marginale, séduisante par son caractère cabotin). On peut lire des passages édifiants sur la vie nocturne barcelonaise (mais souvent passée) dans les romans de Mendoza (dans la CP, Onofre Bouvila s'offre plusieurs nuits décadentes, dans *Una comedia ligera* également), dans toute la série Carvalho où les bars, les boîtes sont omniprésents, mais aussi dans les romans de Marsé où les personnages descendent fréquemment dans la vieille ville pour « sortir » le soir, tout comme les jeunes bourgeois de *Recuento*. C'est aussi par la mise en scène d'actions bizarres dans les diégèses, d'événements intriguants ou par des descriptions d'intérieurs et de paysages baroques ou décalés que l'isotopie du décalage se manifeste. C'est le cas, par exemple, de l'appartement du *marqués de Munt* dans MDS, de la fête psychédélique chez les Dotras dans ELG.

On peut évidemment se demander si cette image de marginalité est un effet de littérature ou une réalité du lieu référentiel ? C'est en tout cas une réalité dans les discours, et pas seulement dans le monde artistique et culturel. Une sorte de consensus de discursif domine à Barcelone pour l'affirmer baroque, festive, décalée. C'est pour les habitants (en dehors du discours porté par les touristes étrangers sur Barcelone) une façon de se démarquer de Madrid, perçue comme une capitale sérieuse et rigide (ce qui évidemment est un point de vue barcelonais, les Madrilènes s'en défendraient assurément : la *movida* n'est-elle pas avant tout madrilène ?). L'image de la ville conçue par les habitants et celle conçue par les Espagnols diffèrent donc puisque les Catalans sont plutôt considérés comme des gens froids, sérieux et peu exubérants.

### *.IV.2 La capitale nationale d'une nation maudite et brimée*

La connection de la ville baroque et exubérante (image plutôt euphorique) avec l'image de la capitale d'une nation brimée (image plutôt dysphorique) est réalisée par le mythème de la liberté. Barcelone est ville libre, qui veut avoir en main son destin pour pouvoir agir comme elle le désire et exprimer à son aise son originalité. Il est intéressant de revenir sur le mythe essentiel de la « métropole régionale frustrée », selon les mots de Robert Ferras (R. FERRAS, 1977), sur le mythe de la capitale nationale, avant que d'aborder le rôle joué par Madrid (ou l'État espagnol) dans la construction de cette image quelque peu paranoïaque, qui génère une attitude fréquemment défensive de la part des Catalans.

Manuel Vázquez Montalbán (*Barcelones* p. 58-59 puis 64) émet l'hypothèse que la conscience catalane en tant qu'État est née au Moyen-âge, période dans laquelle s'ancre la nostalgie et le désir de cet État catalan ; cette période pendant laquelle se construit effectivement un État catalan, qui s'étend à peu près sur 400 ans, correspond à une apogée de la ville. Le désir d'État actuel serait donc selon Montalbán une nostalgie inconsciente d'un âge d'or, que les Barcelonais ont cru revivre en partie avec la *Renaixança*[G] et le *noucentisme*[G] à la fin du 19ème siècle dernier et au début du siècle dernier, et lors de la République catalane de 1931.

Barcelone a cependant été privée du pouvoir politique à maintes périodes dans son histoire, la dernière en date étant celle dans laquelle les auteurs ancrent leur mémoire. La *ciudad viuda, viuda de poder*, n'a cependant pas renoncé à son désir et elle manifeste son insatisfaction continûment en attribuant à Madrid toutes les responsabilités de ses malheurs. Ville de malheurs, nation de malheurs, les Catalans entretiennent cette image d'eux-mêmes dans les discours et dans les rites (la fête nationale catalane commémore le 11 septembre la perte de la liberté politique en 1714, ce qui n'est pas exactement un symbole national exaltant et plein d'espoir). La frustration politique (toujours ressentie aujourd'hui par nombre de Catalans, malgré l'importante autonomie accordée à la région) et les multiples malheurs qui se sont abattus sur la ville (du moins c'est ainsi que les Barcelonais le vivent), la prédispose à se concevoir en martyre.

### .IV.3 *Le mythe de la ville martyre*

Les images qui convergent pour construire le mythe de la ville martyre sont pléthore, les auteurs y font allusion (notamment Goytisolo et Mendoza), quelques exemples suffisent pour en donner une idée. Le choix des patrons de la ville est édifiant à cet égard : *San Jorge* terrassant le dragon symbolise la ville qui se bat contre le mal (elle est donc ville attaquée), *Santa Eulalia* est une sainte martyre. Par eux perdure le mythe de la ville assaillie, assiégée, maltraitée, qui se protège et donc s'enferme. La ville est ainsi prisonnière de ses propres défenses symbolisées par ses murailles, composante symbolique de la ville comme nous le verrons dans le CH. 7. L'isotopie judeo-chrétienne affectée à la ville (et notamment le symbolise de la croix) informe aussi le mythe de la ville martyre.

Martyre, la ville l'est aussi parce qu'elle ne renonce pas. L'éthique de la résistance, la lutte contre l'oppresseur prévaut dans la morale collective barcelonaise et catalane en général, comme l'atteste l'hymne national *els Segadors*, chant populaire inventé au 18$^{ème}$ siècle qui parle de la lutte contre l'ennemi oppresseur (Philippe IV de Castille en l'occurrence). Barcelone, ville rebelle, est une image prégnante dans l'imaginaire collectif (en témoigne le récent ouvrage intitulé *Barcelona rebelde*, (A. REBOLLO et C. SANZ (et alii), 2004). De nombreux événements historiques informent ce mythe : le siège de Barcelone en 1713, les luttes prolétaires et anarchistes, la résistance contre les soulevés pendant la guerre civile (le mythe des *maquis*), les grands mouvements sociaux syndicaux (grèves des tramways de 1951, etc.), la résistance culturelle et des étudiants dans les années 1950-1960 (cf. *Barcelones* [F] p. 224-235). Son héroïsme s'achève toujours par une répression dure et conforte son identité de martyre.

Malgré tout, Barcelone entretient son mythe de ville rebelle, et est fréquemment au premier rang pour manifester son mécontentement voire sa révolte.

Photo 32 : Gracia – © P. Putelat

Photos 33 et 34 : Can Baró – © S. Savary

Barcelone, ville en guerre contre la guerre (2003, Barcelone s'insurge contre la guerre en Irak).

## .V Une ville postmoderne

Barcelone se vend dans le monde entier comme une ville postmoderne ; l'image façonnée par les pouvoirs publics et le monde économique, mais aussi par la puissante famille des architectes, urbanistes et designers de la ville, tend vers la définition d'une ville postmoderne. On sait à quel point la définition de la postmodernité est variable et plus qu'en proposer véritablement une, il nous semble intéressant de nous appuyer sur les discours explicites sur ce thème. Manuel Vázquez Montalbán est sans doute celui qui aborde le plus souvent la question et aussi celui qui qualifie le plus spontanément la ville de postmoderne, par exemple dans le sous-titre de *Bolero* : "*o sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna*". Le postmodernisme de la ville est dans ce cas un processus : il s'agit du processus de destruction / construction d'un quartier par les institutions et les différents pouvoirs qui, en détruisant des îlots du quartier et en construisant des bâtiments et des espaces publics modernes, font disparaître la mémoire des anciens habitants et les remplacent par des *yuppis*. Superposée à cette dynamique, une seconde consiste à

transformer les lieux en sites touristiques et à alimenter encore davantage le caractère spectaculaire de la ville, donc à faire de la ville une ville-spectacle. Ce processus est un parmi d'autres qui entraînent Barcelone dans le mouvement postmoderne, processus que nous proposons de présenter à travers les discours des auteurs, et notamment de Manuel Vázquez Montalbán.

Pour comprendre la postmodernité barcelonaise, on peut suivre l'argumentaire de Manuel Vázquez Montalbán, qui éclaire sur bien des points. Cet argumentaire court de façon fragmentaire dans toute son œuvre en prose, mais il est aussi ramassé par exemple dans un article publié dans le quotidien *El País* et traduit en France par le *Courrier international* (M. V. MONTALBÁN, 2002). Il montre que la ville s'est transformée en ville-théâtre ou ville-spectacle, non pas du fait d'avoir été « littérarisée » ou « littératurisée » (Montalbán use du mot *literaturizada* pour désigner la ville), mais du fait de la systématisation des grands événements bouleversant la ville, les JO étant le point de non retour.

Pour lui, c'est bien la fin des années 1980 qui clôt un certain imaginaire de la ville et qui s'ouvre sur son imaginaire postmoderne. L'ancien imaginaire était caractérisé par le métissage, rassemblait tout à la fois la révolte et le « paraexpressionisme » de Gaudí, le rationalisme de la bourgeoisie industrielle, le *Barrio chino*, « la ville des fêtes et des congrès du franquisme », « la Rose de feu des anarchistes », « la plus septentrionale des villes du sud et la plus méridionale des villes du nord »… Le nouvel imaginaire repose sur une logique de représentation, de fuite en avant vers le tout spectaculaire, la ville étant obligée de remplir régulièrement sa scène, d'où l'organisation du si peu enthousiasmant Forum 2004[129]. Pour expliquer ce renversement, Montalbán convoque l'histoire. Il explique qu'après les multiples guerres menées contre l'Espagne, elle a survécu avec un complexe de ville occupée et veuve du pouvoir (la "*ciudad ocupada*" et la "*ciudad viuda*" décrites dans le CH. 3). Le décalage entre son pouvoir économique et son pouvoir politique l'a poussée à croître au gré de défis extérieurs, tels les grands événements : Exposition de 1888, de 1929, Congrès eucharistique de 1952, mais aussi la pression démographique énorme qu'elle doit assumer dans les années 1940 et 1950, l'obligeant à construire vite et laid. "Cela fit de Barcelone la reine du transit vers une nouvelle frontière urbanistique", toujours obligée d'aller plus loin dans la ville-spectacle. Les architectes, particulièrement puissants au 20ème siècle lors de la *transición* avec Oriol-Bohigas puis Solà-Morales à la tête de *l'Institut d'Urbanisme de Barcelona*, ne sont pas innocentes dans l'introduction du ton postmoderne dans la morphologie de la ville et dans ses constructions. Selon Manuel Vázquez Montalbán, cette postmodernité architecturale se caractérise surtout par la « perplexité culturelle » (*Barcelones* [F] p. 261) qu'il décline en

[129] Il est intéressant de constater que, sans avoir jamais lu les écrits de Manuel Vázquez Montalbán, Jaime dans ses entretiens développe un argumentaire quelque peu similaire sur la ville-spectacle (Ent. 1). En revanche dans l'Ent.2, il n'est pas du tout d'accord avec l'auteur sur la perte d'identité anarchiste et rebelle de la ville : après la lecture de l'extrait de HMV où Manuel Vázquez Montalbán développe un argumentaire montrant la perte de l'identité rebelle de la ville, Jaime réaffirme le caractère anarchiste de Barcelone et propose un exemple : la réaction populaire face à la décision du gouvernement de Aznar d'entrer aux côtés des Etats-Unis dans la guerre contre l'Irak en 2002.

« insécurité […] de la continuité du patrimoine », « doute méthodique […] entre rejet de tous les modèles et leur acceptation simultanée, et l'éclectisme ».

Ce que dit cet auteur par sa qualification de ville-spectacle, parlant de la ville réelle, c'est que celle-ci a adopté un des caractères de la ville fictionnelle. Ce n'est en effet en rien postmoderne, mais bien traditionnel dans la littérature, de présenter la ville comme un décor ou un théâtre. Outre les fréquentes désignations explicites (notamment dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán mais aussi dans ceux de Juan Marsé, par exemple), nous verrons dans les parties suivantes que nombre de paysages de la ville sont codifiés pour faire fonction de décors urbains. Ville fictionnelle et ville réelle se rejoignent dans ce processus de spectacularisation.

Tout ceci tend effectivement à abonder dans le sens de l'hypothèse de la ville postmoderne. Pourtant, il faut nuancer en rappelant que la spectacularisation de la ville ne date pas du 20ème siècle, mais bien du 19ème siècle, et que ce processus est à mettre en relation avec la conception de la ville comme artifice voire comme lieu de la superficialité. C'est la ville représentée comme anti-nature ou contre-nature qui, de façon hyperbolique, est qualifiée de spectaculaire. Les romantiques dénonçaient déjà durement cette ville.

Il faut donc que l'effet de mise en scène, associé à une politique de maquillage et de façade, soit accompagné d'autres processus pour que cela puisse véritablement valider l'hypothèse de la ville postmoderne. Les processus de destruction urbanistique que décrit Manuel Vázquez Montalbán dans tous ses romans, qui s'accompagnent irrémédiablement d'un enfouissement de la mémoire des habitants, en sont un exemple (le *Poble nou* détruit par la *Vila Olímpica*, le *Barrio chino*).

La ville référentielle fournit donc plusieurs arguments aux auteurs pour lui supposer un caractère postmoderne. Mais c'est peut-être davantage la poétique choisie par les auteurs qui lui donnent des traits postmodernes. Dans les textes, elle est surtout façonnée par un langage empreint de figures postmodernes, plus ou moins déclarées. Ces figures (que nous avons rappelées dans le CH. 2), assument un expérimentalisme et un certain nombre de postulats philosophiques qui donnent une tonalité postmoderne à la Barcelone de ces romans. Ainsi l'ironie présente dans tous les romans, qu'elle soit sous forme parodique, satirique ou proprement cynique, colore la ville d'une tonalité qui l'inscrit dans l'esthétique postmoderne. La poétique de la ville construite par ces romans doit beaucoup à cette vision distanciée du monde qui caractérise la postmodernité mais aussi au brouillage des genres qui abonde dans le sens d'une ambiguïté de la ville, aux procédés du collage et du métissage qui fragmentent la représentation et donnent à voir non un tableau de ville mais plutôt un portrait multi-facettes, qui correspond à la réalité telle que la conçoit Manuel Vázquez Montalbán. Tous ces aspects, nous le verrons par l'étude des descriptions paysagères, sont tout à fait déterminants dans la représentation proposée par les romans de la ville.

Dans ce chapitre nous avions la folle ambition de dresser une sorte de bilan provisoire (car il est évidemment toujours provisoire) des champs imaginaires de la ville que nous avons reconstruits grâce à la lecture des romans. En cela, l'intégralité du chapitre constituait une forme de synthèse du premier niveau de la géographie de la ville que nous nous étions proposé de dresser. Sans reprendre chacun des éléments décrits, nous pouvons présenter un résumé des grands mythèmes et schèmes, repérés dans cette première étape de l'étude, qui façonnent l'imaginaire barcelonais.

La ville avec évidence est inscrite dans des ensembles qui la transcendent. D'une part des bassins sémantiques constitués, qui ne sont pas nécessairement connectés entre eux, bassins qui régissent la symbolique des représentations, tant dans le lien au référent que dans la forme de la représentation. Ces bassins sémantiques sont le bassin judéo-chrétien / méditerranéen (un bassin culturel et territorial) et celui de la postmodernité. Quelques menus indices inscrivent la ville dans le bassin romantique, mais cela n'est dans ces discours que très hypothétique. D'autre part la ville est une parmi toutes les villes, toutes les représentations de ville ; elle fait partie et contribue à enrichir la mythologie de *la* ville. L'imaginaire de Barcelone repose donc sur un socle de mythes urbains universels qui sont réinterprétés par cette ville particulière. Ceux qui ont été repérés avec le plus d'évidence sont la quête de mythes fondateurs (le mythe de la ville née d'un naufrage) et l'obsession de chercher et d'écrire les origines de la ville (et cela toujours dans un double mouvement dans le discours, de quête collective et de quête personnelle). Le schème antagonique, le mythe organique et féminin de la ville, la forme labyrinthique, relèvent eux aussi de l'imaginaire universel urbain.

Parallèlement à ces champs universels, l'histoire particulière de la ville génère des mythes dont l'imbrication constitue la spécificité du lieu singulier : à Barcelone ce sont les mythes de la ville maritime et l'activité commerçante qui en découle, la renaissance de la ville avec la révolution industrielle façonnant la « *Manchester catalana* » et la « *Barcelona roja* », mais aussi les mythes connectés de la révolte et du martyre, fruits de l'histoire politique de la ville. Toutes ces caractéristiques particulières à l'histoire de la ville, mêlées aux champs métaphoriques universels de la ville, ont donné naissance à un imaginaire propre à la créativité littéraire, et notamment fictionnelle : ainsi Barcelone est-elle ville littéraire, chaque jour s'écrit le roman de la ville, qui en constitue un *sermo miticus*.

Il est remarquable, et nous n'aurons pas d'avis plus approfondi sur la question, que sans avoir essayé de retrouver les catégories que Pierre Lassave a élaborées sur l'imaginaire de la ville contemporaine, nous en retrouvions les grands traits. Le sociologue a distingué quatre figures de la ville (P. LASSAVE, 2002) chapitre 2 « La ville en clair / obscur », la Cité terrestre opposée à la Cité céleste ; la ville comme centre social et politique (la *polis*) ; la ville rongée par la crise issue de la civilisation industrielle ; la ville-labyrinthe. Ces quatre figures de la ville sont représentées dans le corpus, ce qui leur confère une dimension quasi-universelle (la crise de la civilisation industrielle n'apparaissant plus seulement comme un trait de l'histoire particulière, mais comme trait universel des villes depuis le 19$^{ème}$ siècle).

Sur le plan épistémologique, cette étude nous permet de dresser un constat : construire la mythographie d'une ville à partir d'un corpus littéraire est à bien des égards fructueux pour le géographe. D'une part, parce que les mythes de la ville s'accrochent fréquemment à des lieux : certains sont d'origine mythique (le *Barrio chino*, les *Ramblas*, le *Carmelo*), d'autres manifestent dans leurs formes, dans les rêveries qu'ils suscitent, dans les actions et pratiques qu'ils engendrent des mythes dont les manifestations sont plurielles (la postmodernité matérialisée par la *Vila olímpica* par exemple, le mythe de la ville industrielle laborieuse et rebelle tout entier ramassé dans les discours qui affectent le *Pueblo nuevo*). Ce constat conforte le projet d'examiner l'imaginaire de la ville à travers le prisme paysager. Il ne fait nul doute que ce point de vue confirmera ce qui a été observé, ou même ouvrira de nouvelles portes sur l'imaginaire de la ville.

D'autre part, la nature fictionnelle des textes étudiés a permis de capter des éléments difficiles à saisir ailleurs que dans ce type de discours. Ainsi est-ce sans aucun doute le projet littéraire des écrivains de la mémoire de déterrer la ville du passé, de la faire revivre et de la mettre en relation avec le présent qui nous a fait prendre conscience de la prégnance de la guerre civile et de son après-guerre dans l'imaginaire actuel barcelonais. Cet aspect est occulté par les discours médiatiques, les discours d'expert de la ville et refoulé par les habitants. A l'inverse, les villes fictionnelles de Juan Marsé et de Manuel Vázquez Montalbán sont construites dans la rencontre entre la ville passée remémorée, la ville présente référentielle, et l'histoire plus ou moins ancienne de la ville. C'est cette rencontre qui génère le principe dynamique de l'imaginaire de la ville, un procès fondamentalement défini par le mouvement antagoniste. La ville du passé nommée, métaphorisée, spatialisée, autrement dit représentée en détail, interprétée, informée par l'idéologie des auteurs, par leur sensibilité, leur histoire personnelle, donne à voir les traits permanents, ou du moins relativement stables de l'imaginaire, et en particulier aussi de ceux qui ne se manifestent plus dans les autres discours.

Enfin cette première approche de la ville dans les romans a confirmé l'hypothèse de la connivence entre le lieu et la personne qui dit le lieu : les discours sur la ville sont élaborés selon une double quête du sens : la ville et le *moi*. C'est relativement explicite dans la reconstruction du mythe des origines, mais c'est aussi latent dans la plupart des autres discours. Construire la représentation de la ville, autrement dit lui dessiner une identité, est une façon indirecte de se dessiner soi. Nous n'aurons de cesse dans les parties qui viennent de valider cette hypothèse : quel langage meilleur que celui des paysages pourrait nous y aider ?

# LA VILLE DES PAYSAGES

# PARTIE III

# Les paysages de la ville fictionnelle : approche analytique

Ce sera désormais sur des énoncés spécifiques que nous fonderons notre étude sur la ville : les descriptions paysagères. Il s'agit bien évidemment de poursuivre l'enquête sur l'imaginaire urbain mais d'un point de vue qui intègre davantage la sensibilité dans ses dimensions perceptives et affectives. La perspective adoptée dans cette troisième partie, rassemblant quatre chapitres, est analytique : chaque élément constitutif du paysage sera examiné un à un dans l'ensemble du corpus. Quatre d'entre eux ont été examinés de façon approfondie, le cinquième resterait à explorer. Ainsi chaque chapitre correspond-il un des éléments du paysage que nous avons définis dans le chapitre théorique (CH. 1) : le chapitre 6 traitera de la question des points de vue, le chapitre 7 celui du lieu des paysages, le chapitre 8 s'attachera à comprendre le rôle des configurations et des compositions dans l'édification du sens des représentations paysagères et le dernier chapitre envisagera les différentes destinations assignées aux paysages dans les textes.

Cette démarche analytique a deux objectifs principaux : d'une part mettre à jour les processus à l'œuvre dans le façonnement des paysages fictionnels, c'est-à-dire dans les descriptions paysagères, des plus allusives au plus développées. Nous essaierons de comprendre comment les paysages sont construits avec du langage romanesque et par là même comment la ville est créée par l'écriture. C'est donc à la fois une grammaire des paysages et une poursuite de la recherche d'indices sur l'imaginaire de la ville qui est proposée.

Le mode d'appréhension choisie dans cette partie est en adéquation avec les objectifs et les postulats de lecture annoncés : il accorde au langage un rôle primordial dans la confection des paysages et il est constamment attentif à la part tenue par le monde référentiel dans les paysages de fiction. Les paysages sont en effet construits dans la diégèse, le récit, et par les modalités de la narration, et cela selon des processus de codification qui connecte le texte avec évidence au monde réel, là où se construisent les modèles de représentation et les codes partagés du langage, là aussi où puise l'auteur pour donner substance au monde qu'il construit.

# CHAPITRE 6 : LES POINTS DE VUE DES PAYSAGES BARCELONAIS

Le paysage n'existe en tant que tel que si un point de vue est discernable sur un lieu aux niveaux de la perception et de la représentation. Ce point de vue prend forme dans un sujet situé dans le temps et l'espace, la situation simple étant celle d'une personne percevant de la fenêtre de sa maison ce qui se trouve à l'extérieur et qui en fait une photographie : considérée dans sa simplicité, le sujet est ici un être unique qui perçoit et représente. Cette situation simple disparaît immédiatement lorsque l'on tente de comprendre des représentations collectives sans renoncer à montrer la multiplicité des combinaisons possibles de points de vue. La dimension spatio-temporelle représente à elle seule une multiplicité de possibilités. En fait les processus de codification diminuent les possibles et permettent de simplifier l'appréhension des différentes représentations d'un même lieu. Cette dimension spatio-temporelle des paysages peut sans doute nous fournir des informations sur le lieu même : quels cadrages sont préférés ? D'où perçoit-t-on de façon privilégiée, de la rue, du haut des monuments, des collines, du haut des maisons, de la mer ? Si certains points de vue spatio-temporels sont privilégiés, les représentations de la ville s'en ressentiront nécessairement, et il sera intéressant d'en comprendre les logiques.

Mais on est loin d'être au bout de nos peines lorsque l'on a considéré le point de vue dans sa seule dimension spatio-temporelle, car le point de vue est avant tout un sujet. Dans l'exemple précédent, volontairement simplifié, la perception et la représentation sont effectuées par la même personne. Est-ce pour cela un sujet unique ? N'a-t-on pas au minimum dans ce paysage l'expression d'un individu en tant que personne et des groupes et ensembles sociaux auxquels il appartient ? Ainsi, même dans cette situation simple, le sujet du paysage est foncièrement partagé. Si l'on se penche maintenant sur le cas des énoncés paysagers des romans, la complexité devient proprement vertigineuse. En premier lieu parce que le sujet du paysage est fréquemment scindé par la figure du narrateur : l'instance narrative est responsable de la représentation du paysage, l'énoncé paysager, mais celle-ci peut être le compte-rendu de la perception présente d'un personnage, ou bien être énoncé des années après l'expérience perceptive du personnage, ou bien encore varier au sein d'une même description. Dans la fiction littéraire, le sujet du paysage est donc souvent doublement partagé: perception et représentation ne coexistent pas dans le même être fictionnel. Par ailleurs, les expériences paysagères représentées dans le récit sont aussi le fruit des multiples expériences paysagères de l'auteur combinées avec les modèles et les exemples paysagers qui peuplent son imaginaire. Cela constitue un arrière-fond référentiel du récit qui tend à éclater encore davantage le sujet des paysages de roman. Cette situation particulière est intéressante à examiner pour quiconque s'intéresse au paysage car c'est sans doute dans cette question du sujet partagé, notamment de la séparation entre expérience perceptive et représentation, que se niche la complexité du paysage. Atténuer l'opacité des représentations suppose de procéder à

une étude approfondie du sujet du point de vue. Il s'agira ainsi dans ce chapitre de proposer quelques pistes d'exploration des différentes combinaisons possibles de points de vue paysagers dans les œuvres étudiées, combinaisons entre identité(s) des sujets et situation spatio-temporelle de ces sujets. Pourra-t-on en déduire quelque enseignement pour comprendre la Barcelone réelle ? Nous envisagerons ensuite un second pan de la question du sujet du paysage dans les romans en examinant la relation personnage / paysage dans les processus narratifs. Bien que n'intéressant apparemment que le champ littéraire, les enseignements que l'étude de cette relation fournit, dépassent le strict intérêt narratologique.

## .I Le sujet des paysages

Nous envisagerons dans cette partie les deux dimensions du sujet du paysage tel que nous l'avons défini, en commençant par l'examen du sujet énonciatif puis nous verrons les modalités de combinaison du point de vue énonciatif et du point de vue spatio-temporel, et les représentations que ces combinaisons génèrent.

### *.I.1 Le rôle essentiel du point de vue de l'énonciation dans tout discours*

#### *Quelques rappels théoriques*

Le point de vue dans un discours est le prisme à travers lequel est transmis l'énoncé du discours : dans un discours oral, le point de vue est celui du locuteur, ce qui n'exclut pas que son discours résonne de plusieurs voix, comme nous le verrons. Cette relative simplicité est compliquée en situation de dialogue, notamment lorsqu'il s'agit d'entretiens. Les points de vue alternent dans le discours, selon des logiques que l'analyse discursive doit prendre en compte. Le point de vue dans une œuvre fictionnelle est encore plus complexe : on peut distinguer d'une part le point de vue narratif, lorsque le récit est raconté par un narrateur (mode indirect, indirect libre voire direct), d'autre part le discours direct lorsqu'un personnage parle ; les points de vue varient donc constamment dans le texte et les modalités du seul point de vue narratif ne sont généralement pas fixes.

Le point de vue narratif, le plus complexe de tous, est en fait un ensemble de modalités que l'on peut dénommer instance narrative afin de rendre évidente sa nature composée. L'ouvrage pédagogique de Yves Reuter (REUTER, Y. 1996) (Partie II Chapitre 2 : « Analyse de la fiction ») expose avec clarté les différentes dimensions de l'instance narrative, telles que les narratologues ont pu les définir. On peut distinguer en premier lieu deux modes narratifs : la *diegesis* et la *mimesis* (qui revêt ici un sens restreint). Dans le premier cas un narrateur parle en son nom et le texte ne dissimule pas les marques de sa présence ; il pourra le cas échéant prendre la parole au mode direct ; dans le second l'histoire apparaît comme une évidence et le narrateur est dissimulé.

La seconde distinction peut être définie par la terminologie de Genette (GENETTE, G. 1972), même si le lexique un peu abscons introduit une certaine confusion dans la clarté de

fait de la typologie. Cette distinction définit un narrateur hétérodiégétique[1] lorsqu'il n'est pas incarné par un personnage, et homodiégétique dans le cas contraire. Si le narrateur s'inscrit dans la fiction, en tant que personnage ou non, il est intradiégétique ; s'il est totalement exclu de l'histoire, il est extradiégétique. La position du narrateur par rapport à la fiction et son incarnation ou non en personnage influent évidemment le sens de ses énoncés, en particulier ceux où il exprime un paysage perçu dans le présent de la fiction ou décalé dans le temps, en présence de l'environnement en question ou sous forme de souvenirs.

La perception du monde n'est cependant pas nécessairement le fait du narrateur de la diégèse. Il est fréquent que le point de vue perceptif et le porteur de discours diffèrent, lorsque par exemple le narrateur décrit ce qu'un personnage voit. Genette a également formalisé ces perspectives narratives, ou focalisations, en trois principales : la focalisation 0, lorsque le narrateur a une vision globale et qu'il rend compte de ce que les personnages ressentent ou voient, tout en apportant des informations extérieures aux personnages et même à la scène; c'est la perspective du narrateur omniscient. La focalisation interne est celle du narrateur qui se glisse dans la peau d'un personnage pour rendre compte de ce qu'il perçoit, pense ou ressent (le narrateur adopte alors fréquemment le style indirect libre, qui peut prendre la forme d'un monologue). Quant à la focalisation externe, elle rend compte uniquement de ce que le narrateur peut percevoir ou comprendre des actions, en fonction de ce que le récit lui a fourni comme information et en fonction de sa position dans une scène. Cette perspective ne pourra donc être que celle du narrateur intradiégétique. L'enjeu de la focalisation apparaît clairement dans cette typologie : il s'agit pour l'auteur de choisir les modalités de répartition dans le texte du savoir, de gérer livraison et rétention de savoir. Le savoir des lieux est géré de cette façon dans le texte et c'est le choix de la focalisation qui détermine l'énoncé paysager à venir. Des modalités de diffusion de savoirs dépend une grande part de l'axiologie du texte : l'enjeu de la focalisation est donc de tout premier plan dans sa compréhension. La combinaison de la forme du narrateur et des perspectives narratives définit un type d'instance narrative dont les principales sont : le narrateur omniscient (narrateur hétérodiégétique et focalisation 0) ; le narrateur-personnage ; le narrateur hétérodiégétique à focalisation neutre (celui des romans policiers ou du nouveau roman) où le narrateur s'apparente à l'œil d'une caméra, conférant ainsi un ton et une ambiance cinématographiques au récit ; le narrateur auto-biographique adopte une focalisation 0 et est tout entier intégré dans la diégèse, et de même l'histoire peut être entièrement racontée par un personnage dont la focalisation est évidemment interne.

Cette belle machine de l'instance narrative est un outil précieux pour comprendre le monde né d'une fiction, et particulièrement lorsqu'il est compris à partir des paysages. Nous en userons pour caractériser les paysages de nos romans, même si ces catégories sont remises en cause du fait de leur trop grand schématisme et de leur caractère trop systématique.[2]. Elles

[1] Hétérodiégétique signifie non inscrit dans la diégèse, celle-ci correspondant à l'histoire dans le roman. Le lecteur étranger au vocabulaire technique de la littérature pourra se reporter au glossaire pour assister sa lecture.

2 Il est évident que certains romans posent véritablement problème pour définir une instance narrative dans les termes genettiens, et il semblerait que dans bien des cas la problématique du narrateur, et corrélativement de l'énonciation, ne se pose pas véritablement telle que proposée par le critique. Certains romans dénoncent

sont trop claires pour être justes, certes, mais elles permettent malgré tout d'opérer un premier débroussaillage dans la question du point de vue.

Le débroussaillage réalisé, le désir d'affiner se fait sentir. Pour cela la notion de voix devrait nous aider à aiguiser nos définitions de point de vue. L'article de Geneviève Champeau traitant de la polyphonie dans *Ronda del Guinardó* (CHAMPEAU, G. 1993), expose parfaitement les enjeux des voix dans un roman. Dans ce cas précis, le récit est partagé entre de nombreux dialogues entre deux personnages, Rosita et l'inspecteur, et un narrateur qui adopte plusieurs postures mais surtout celle de l'inspecteur. Cette instance narrative diffère de celle, complexe, de *Si te dicen que caí* et dans une moindre mesure de *Un día volveré*, où les voix se succèdent et se superposent concrètement pour énoncer un récit caractérisé par une narration éclatée. L'article montre bien comment *Ronda*, tout en maintenant l'apparence d'un seul narrateur, conserve en fait cette polyphonie. Ce phénomène rend explicite la différence entre perspective narrative, forme narrative et voix. La voix ne peut être définie que par rapport à ce qui est dit et en fonction du mode d'énonciation : mode ironique, mode sérieux, mode émotionnel, etc. Ainsi un même énoncé peut-il être l'écho de plusieurs voix, qui se confondent ou se juxtaposent, alors qu'un seul locuteur prend en charge l'énoncé (DUCROT, O. 1984). Le phénomène apparaît clairement dans les exemples suivants proposés par Geneviève Champeau (CHAMPEAU, G. 1993) p. 206:

Dans l'énoncé émanant de Rosita s'adressant à l'inspecteur : "*Fregar de pie es malo para la columna vertebral, ¿no lo sabía*?" (*Ronda*, p. 46), au moins deux voix sont discernables derrière cet énoncé : celle de Rosita en tant que personne et celle de la ménagère, de toutes les ménagères.

Lorsque l'inspecteur s'adressant à Rosita affirme du cadavre à la morgue : "- *Debió caerse desde muy alto*", on reconnaît derrière l'affirmation de l'inspecteur, qu'il sait être mensongère, l'institution, la version officielle des faits. Le contre-discours énoncé par le narrateur immédiatement après met alors en évidence les deux facettes du personnage, dont l'une seulement répond aux caractéristiques du franquiste. Un même personnage, ou narrateur, peut donc endosser des voix différentes y compris des voix personnelles : c'est le cas de l'inspecteur dont la personnalité est précisément clivée et qui, dans ses énoncés, exprime l'une ou l'autre de ses facettes avec des voix, ici des façons de parler, différentes.

---

particulièrement l'insuffisance de cette catégorisation : La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza a fait coulé beaucoup d'encre sur son narrateur, cf. par exemple (BOIX, Ch. 1991; SOUBEYROUX, J. 1991), ce dernier relevant également toute la complexité du narrateur de MDS. La notion même de narrateur, telle que définit précédemment, semble insuffisante dans la mesure où elle ne prend pas en compte deux dimensions essentielles du texte : la réception d'une part et « l'extra-linguistique » d'autre part, notamment l'idéologie porteuse du texte (BOIX, Ch. 1991) p. 40-41. La question de l'énonciation est une vraie problématique dans le roman espagnol contemporain et il est inutile d'essayer de le réduire à la question du point de vue. Comme le rappelle très bien Christian Boix dans son article (1991, p. 39), la mécanique genettienne est à replacer dans son contexte historique où l'auteur tout puissant était combattu. Constituer une figure en charge de la narration était une solution pour se sortir du bourbier de la question de l'intentionnalité. On n'est loin d'être sorti du bourbier (COMPAGNON, A. 1998), chapitre « l'auteur » et ce n'est pas le lieu ici d'apporter une nouveauté quelconque à ce débat. Il est cependant sain de garder à l'esprit cette dimension du problème, tout en usant des catégories genettiennes si elles nous éclairent pour comprendre les paysages inventés dans les textes.

L'usage caricatural de ces codes linguistiques sociaux est une ouverture vers le monde référentiel qui sert l'illusion de réel mais qui, dans le cas de l'exemple, entre dans la construction axiologique du roman : les énoncés de Lebrun contrastent avec ceux de Carvalho (point d'horizon de l'axiologie positive), l'ironie de l'auteur vis-à-vis de ce langage étant parfaitement perceptible.

De la sorte le caractère polyphonique plus ou moins marqué de tout texte ne signifie pas seulement que plusieurs narrateurs prennent en charge le récit, ou qu'ils le partagent avec les personnages. Cela signifie qu'ils portent plusieurs discours reconnaissables, et que derrière eux « parlent » le bon sens populaire, un groupe sociopolitique, des façons de parlers stéréotypés, un auteur. La polyphonie est une déclinaison de l'intertextualité inhérente à tout texte[3]. Elle sert d'astuce narrative pour donner la parole aux « sans paroles », à ceux dont les discours ne dépassent pas le cercle privé voire l'intime pensée. D'autres usages très subtils peuvent être faits de la polyphonie, ce dont s'empare avec talent Juan Marsé, notamment par l'usage de l'ironie pour contrer un discours dominant. L'ironie est précisément fondée sur le phénomène de double voix, de double langage. Ainsi un décalage entre le contenu et le porteur du message, par exemple, indique que dans cet énoncé il y a deux voix antagoniques. C'est évidemment une puissante arme de contournement de la censure ou de distanciation par rapport à des préjugés communément acceptés ou par rapport à une idéologie dominante. C'est aussi un moyen de rendre visible le phénomène de contamination d'un discours dominant sur tout discours. Les quatre auteurs usent tous de la polyphonie, dans des perspectives différentes, mais tous en font au moins usage dans le cadre de leur posture ironique.

Cette notion de voix, bien plus difficile à manipuler que celle de focalisation ou de forme narrative, est intéressante aussi parce qu'elle s'applique à toute forme de discours, y compris le discours oral. Prêter attention aux voix présentes au sein d'un même énoncé paysager ainsi qu'à leur mode de relation, est donc une exigence à la fois pour les paysages fictionnels et à la fois pour ceux émergeant dans les entretiens d'habitants ordinaires. De cette

[3] Les phénomènes intertextuels sont fondamentaux dans la construction des paysages littéraires. Nous en proposons donc une définition rapide. L'intertextualité peut être conçue à plusieurs niveaux.
Une conception vaste définit l'intertextualité comme un processus dynamique « où tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Julia Kristeva, 1969, p.85), cette conception étant une traduction du concept de dialogisme forgé par Bakhtine. L'intertextualité est donc aussi une relation du texte au hors-texte, selon des modalités que Gérard Genette a catégorisé : la *paratextualité* est la relation d'un texte avec ce qui l'accompagne (titre, couverture, illustrations, etc.) ; la *métatextualité* est la relation critique d'un texte à un autre (la critique) ; l'architextualité est la relation qui marque l'appartenance d'un texte au genre littéraire qui le définit ; *l'hypertextulaité* est une relation d'un texte B (*hypertexte*) avec un texte antérieur A (*hypotexte*) (GENETTE, Gérard 1981). Les processus caractéristiques de l'intertextualité sont essentiellement celui du collage, de la contamination discursive et formelle. Elle fonctionne sur le mode de la trace qui réfère dans un texte à un ailleurs et à une antériorité. L'intertextualité peut être interne (à un texte, à une œuvre, à un auteur) et externe ; un autre mode de catégorisation consiste à différencier les modes d'insertion de l'hypotexte dans l'hypertexte et son fonctionnement au sein du texte cible. On distingue alors l'intertextualité restreinte ou homogène (citation, plagiat, référence, allusion) lorsqu'elle se produit dans le même type de discours (intertextualité littéraire par exemple) de l'intertextualité discursive ou hétérogène qui intègre dans les textes des segments stéréotypés de discours, des éléments reconnaissables argotiques et d'oralité en général, etc.

oreille attentive dépendra la qualité de l'interprétation des paysages pour saisir au mieux l'imaginaire de la ville.

Avant d'aborder la question des enjeux que soulèvent l'ensemble des dimensions du point de vue énonciatif pour les paysages fictionnels, nous voudrions revenir sur une question cruciale, rapidement évoquée précédemment en traitant du narrateur, à savoir la distinction auteur / narrateur ou auteur / personnage, question qui doit être explorée à la lumière de la problématique plus large de l'intention dans un texte (COMPAGNON, A. 1998), chapitre 2 « L'auteur).

Les postulats de la littérature postmoderne d'une part, et la relation personnelle qu'entretiennent les auteurs avec le monde référent dans lequel ils puisent les éléments de leur monde fictionnel d'autre part, rendent complexe la question de savoir si, derrière tel ou tel narrateur ou personnage, se cache l'auteur. Dans tous les cas la voix de l'auteur est toujours présente dans les énoncés, mais cette voix peut couvrir plus ou moins les autres. La réponse est relativement simple pour Montalbán, dans la mesure où il affirme lui-même son identité avec Carvalho et avec son narrateur. Tous deux sont des procédés littéraires pour faire entendre sa voix et servir de porte-voix aux « sans paroles ». Luis Goytisolo assume le caractère quasi autobiographique du roman *Recuento* (comme des autres romans de *Antagonía*). Il est à peine dissimulé derrière Raúl, ce personnage ayant en charge également la narration puisque le roman est censé être écrit par lui, sur le mode du souvenir -même. Mendoza est plus en retrait dans ses romans, y compris dans la CP, même si le ton ironique et humoristique trahit la présence de l'auteur. Lui-même se reconnaît relativement bien dans le protagoniste mentalement un peu dérangé de ses romans-enquête, mais on ne peut affirmer une véritable identification. En ce qui concerne Marsé, le point de vue est précisément varié dans ses romans mais chaque fois un personnage semble incarner le Marsé adolescent, où personnage et auteur redéfinissent constamment leur identité pour construire ensemble une identité perturbée[4]. Peut-être le plus important pour nous est-il de rappeler que les quatre auteurs sont des habitants dans le monde référent des territoires qu'ils construisent dans leur monde fictionnel, et que ce territoire est la ville de Barcelone et ses quartiers. La question de savoir si les paysages qui apparaissent dans les romans sont les paysages de tel personnage ou ceux de l'auteur exprimant ses propres expériences est rapidement évincée. Dans la mesure où ces auteurs assument pleinement leur présence dans les œuvres d'une part, et qu'il existe une évidente coïncidence entre les territoires personnels des auteurs et les territoires fictionnels d'autre part, il est ainsi évident que leurs mondes inventés reposent sur des expériences personnelles, même si elles sont enrichies par une démarche de documentation (patente chez Mendoza et Montalbán). La dimension affective des paysages est dans tous les cas issue de la propre expérience affective de l'auteur, part importante de ces modalités de perception, qui

[4] Rappel du jeu avec les noms, Marés, Faneca etc. David dans *Rabos*, Daniel dans *Embrujo*, etc. et l'importance de l'adoption de Marsé dans sa petite enfance. Jean Vila attribue au récit marséen une part auto-biographique, marquée notamment dans le point de vue des narrateurs (VILA, J. 1996) (p. 257).

détermine ensuite les représentations paysagères énoncées[5] : la voix de l'auteur sourd plus ou moins explicitement dans tout énoncé paysager.

Cruciale, cette question l'est pour nous aussi, puisque de cette relation auteur / narrateur et auteur / personnage dépend la distinction entre récit fictionnel et récit factuel, ce qui en d'autres termes distingue deux formes de reconstruction de la réalité, l'une fictionnelle dont les objectifs premiers ne sont pas cognitifs (ou pas seulement), l'autre fondée sur la valeur du vrai et donc s'apparentant à la catégorie du discours scientifique. Cette distinction classique ne fonctionne cependant pas très bien dans le roman contemporain qui tend à brouiller les catégories de discours et les genres. Le statut de l'auteur dans les textes n'est en rien transparent et bien évidemment cela a des répercussions sur le statut du monde référentiel dans le texte et donc sur les interférences de la ville réelle dans la ville fictive.

Opaque ou transparent, le point de vue énonciatif joue donc un rôle de premier plan dans le processus de représentation du monde par les paysages. Il concentre des enjeux que nous proposons de développer plus précisément.

### *Les enjeux du point de vue énonciatif dans les paysages de roman*

Pour saisir ce qui se joue dans le point de vue énonciatif, il est nécessaire d'observer à chaque niveau qui le caractérise (personnage au discours direct ou narrateur et, dans ce cas, forme narrative, focalisation, voix) en quoi le choix de tel ou tel niveau influe subtilement sur la représentation paysagère elle-même. Pour ce faire nous prendrons deux exemples : le premier insistera sur le rôle de la polyphonie dans les énoncés paysagers, à travers l'exemple de *Ronda del Guinardó* ; le second se situera au niveau de la focalisation, ou perspective narrative, afin d'en montrer le rôle éminent dans la dimension sensible des énoncés paysagers.

L'effet de polyphonie présent dans l'énoncé d'un seul personnage permet de découvrir les différentes facettes d'un individu et montre, dans un discours reconstruit, les inscriptions sociales, et psychologiques d'un personnage. La voix personnelle est l'écho de voix collectives, ce qui est énoncé dissimule des énoncés sociaux. Quelle peut être alors l'incidence de la polyphonie sur les énoncés paysagers et par répercussion sur le lieu qu'ils représentent ?

La polyphonie dans *Ronda del Guinardó* diffère de celle des romans précédents de la trilogie (STD, UDV) puisqu'un narrateur semble prendre en charge le récit et lui donner une cohérence, une proposition d'interprétation de l'histoire[6]. Il partage la parole avec deux personnages principaux, Rosita et l'inspecteur [précisions personnages ou référence résumé du roman dans Annexes]. La polyphonie est interne à l'énoncé d'un seul personnage ou du

[5] Voir notre étude du rôle de l'enfance dans la structuration de la perception / représentation des paysages. (CH. 10, III).

[6] Sur le fonctionnement de l'instance narrative dans STD et UDV, voir infra I.2.1. Ces deux romans, selon deux modalités un peu différentes, ne proposent pas une version de l'histoire mais un récit éclaté entre plusieurs personnages et narrateurs, selon une organisation qui maintient volontairement l'ambiguïté et qui donne une impression de complexité difficile à ordonner car on ne sait pas toujours qui parle. Ce type d'instance narratrice brouillée est très présent par exemple chez Faulkner, selon des modalités encore différentes, par exemple dans *Le bruit et la fureur*.

narrateur ou bien encore naît de la rencontre des deux. Plusieurs modalités sont repérables pour remplir un double objectif mis en évidence par Geneviève Champeau (CHAMPEAU, G. 1993) p. 209.

> « A travers le jeu polyphonique, l'écriture fait ce qu'elle dit de l'univers raconté. Elle repose également sur un jeu d'inversions entre le "dire" et le "dit" qui permet de réécrire l'Histoire du point de vue des "sans voix" du côté desquels se place le narrateur. Il se met en place une esthétique de l'ambiguïté offerte comme équivalent formel d'une expérience historique mais aussi comme dispositif antidogmatique et d'apprentissage d'une autonomie du lecteur par rapport aux discours manipulateurs .»

Le premier de ces procédés est la polyphonie dans les énoncés des personnages. Rosita mélange dans ses énoncés plusieurs types de voix : la sienne propre en tant que jeune adolescente de 13 ans, orpheline qui a été violée deux ans auparavant, et qui aujourd'hui, se prostitue sur la demande de son fiancé ; elle emploie également des parlers stéréotypés (ménagère, mère de famille, enfant émerveillé). Ainsi l'altération du caractère enfantin de la jeune fille est-il rendu par ces différentes voix qui parlent en elle, voix adultes qui font d'elle, à son corps défendant, une femme-enfant. Elle se fait également porte-parole des autres gens du quartier et divulgatrice de la rumeur. Avec G. Champeau (CHAMPEAU, G. 1993) p. 213, nous pouvons conclure que « la voix de Rosita est une sorte de kaléidoscope à travers lequel raconter l'Histoire n'est pas une affaire individuelle mais une entreprise collective principalement assumée par les exclus du discours politique ». Quant à l'inspecteur, sujet clivé à la limite de la schizophrénie, il exprime dans ses énoncés la voix de l'ex-inspecteur dur, à « l'estomac de fer », qui officiait sous le régime franquiste (ainsi en lui parlent souvent l'institution, la morale franquiste conservatrice et réactionnaire), mais aussi celle de la victime du régime, perdant dans sa carrière, souffrant de multiples maux, abandonné par sa femme. Dans les mêmes énoncés il fournit fréquemment les deux points de vue sur un fait en disant et en agissant de façon contradictoire avec ses propos[7].

Les deux personnages usent également de l'ironie, qui par définition introduit une autre voix au discours puisque s'y voit opposer le discours d'un locuteur et celui d'un second énonciateur qui détient en quelque sorte la justesse axiologique[8]. L'ironie, par son caractère ambigu, rend compte du processus de contamination du discours dominant sur tout discours et à l'inverse est une ruse pour contourner la censure dans un régime totalitaire. Marsé en use abondamment dans tous ses romans, qu'ils soient écrits sous le régime franquiste ou pas, qu'ils situent leur histoire dans la *posguerra* ou pas.

La polyphonie s'exprime enfin selon une troisième modalité chez les personnages lorsque la voix est indéterminée, soit qu'une incertitude demeure sur l'une ou l'autre dans la distribution du dialogue, soit que l'on ne sache pas si le discours direct au sein d'un discours narratif est assumé par le narrateur ou par un autre locuteur.

---

[7] Geneviève Champeau (CHAMPEAU, G. 1991) fournit plusieurs exemples note 12.

[8] cf. (CHAMPEAU, G. 1991) , note 15, se référant à Graciela Reyes, 1984, "*Polifonía textual, la citación en el relato literario, Madrid, Gredos*", p. 170.

La polyphonie dans les énoncés du narrateur relève d'une stratégie du contrepoint où le narrateur commente ce qu'un personnage affirme en allant à l'inverse de son discours. Ainsi le narrateur est-il engagé dans ses propos et en l'occurrence tend à pencher toujours dans le sens des perdants et des exclus. Ce procédé du contrepoint offre une autre modalité, celle du décalage entre l'expression de la pensée d'un personnage et la mise en mots choisie. Cet aspect particulier peut être examiné à partir des énoncés paysagers de l'inspecteur dans *Ronda.*

L'incipit du roman (se reporter à l'extrait E1 dans l'annexe 1.3) est exemplaire pour montrer une des modalités récurrentes de l'usage polyphonique dans les énoncés paysagers. La focalisation y est ambiguë : d'une part on tend à penser que la narrateur est incarné dans le personnage de l'inspecteur et que seuls son regard et ses pensées sont rendus dans ce passage, selon la modalité classique du style indirect libre (*el inspector* « *miró* », « *sospechó* » etc.). L'hypothèse semble confirmée par un point de vue perceptif du personnage, des actions dont il est l'auteur (*"El inspector tropezó").* Pourtant, il est évident que jamais l'inspecteur ne prononcerait les paroles de l'énoncé telles quelles, et cette mise en mots trahit une existence autonome d'un narrateur qui voit, sait et dit tout dans ses mots (un narrateur de focalisation 0). Maladroitement sans doute, nous avons dénommé dans notre travail ce type de perspective narrative, une focalisation 0 incarnée (cf. *infra* I.2.1). Celle–ci manifeste toujours au moins deux voix : celle du narrateur et celle du personnage. Dans le cas de cet extrait, le paysage qui naît du texte est le fruit de cette polyphonie où le narrateur propose un contrepoint de la vision du monde de l'inspecteur par une poétisation fondée sur l'esthétisation de la laideur et du mal. Ainsi les pensées négatives et agressives de l'inspecteur vis-à-vis du quartier, qui trouvent une expression métaphorique dans les composantes paysagères (les balcons rouillés, l'eau sale, savonneuse, qui dévale la rue par exemple), sont-elles contredites par les images que le lecteur invente à leur lecture, images sensibles et belles qui suscitent en lui un sentiment de complicité et de compréhension pour l'environnement ainsi exprimé. Ce sentiment du lecteur est l'exact inverse de celui de l'inspecteur, formulé de façon encore plus abrupte dans le second extrait relevé (E2 annexe 1.3) qui ouvre le second chapitre, *"Odiaba este barrio"*. Ici, comme dans l'extrait E11[9], le paysage naît du choc entre les deux voix, choc qui raisonne chez le lecteur, alors en proie à un pressentiment : celui d'évoluer dans un monde antagonique, ambivalent, qui identifie les paysages barcelonais

[9] Dans l'extrait E2 la voix du narrateur est trahie notamment par un humour, dont serait bien incapable l'inspecteur : « *el sol pegaba tan fuerte que allí se podía freir un huevo* ». Le ton de la courte description paysagère d'où est issu ce passage, ton marqué par une allégresse retenue, celle d'une quotidienneté presque heureuse et désinvolte, tranche avec la phrase suivante qui adopte le point de vue de l'inspecteur. Le contrepoint du narrateur par rapport aux sentiments de l'inspecteur est violent. L'extrait E11 manifeste une polyphonie dans les composantes paysagères : certaines relèvent manifestement de l'univers perçu par l'inspecteur (les pentes, les rues abandonnées et en mauvais état etc. ou l'odeur du café torréfié rappelant des souvenirs à l'inspecteur) et d'autres, en tant que composantes récurrentes dans l'œuvre marséenne (par exemple les voix d'enfants et de radios dans les patios), émergent du souvenir du narrateur-auteur, et sont davantage marquées par une douce nostalgie, présente non dans l'énoncé mais révélée dans la confrontation avec les autres occurrences de ces composantes.

proposés dans le roman de *Ronda*. L'incipit joue parfaitement son rôle en présentant subtilement l'axe structurant du monde du roman, et de toute l'œuvre marséenne par ailleurs.

Une autre forme de polyphonie est observable dans l'extrait E15, lorsque l'inspecteur fait les cent pas devant une villa où Rosita travaille. Alternant focalisation 0 classique et incarnée dans l'inspecteur, l'extrait ne rend pas vraiment compte d'un univers antagonique, mais plutôt de deux facettes d'un même monde qui sont perçues à partir de deux préoccupations différentes. La voix de l'inspecteur nous rappelle la répression imposée à ce groupe social (« *Aullaba un perro rabioso en su memoria y en este jardín* »[10]) et le narrateur utilise la métaphore intertextuelle du jardin bourgeois pour rendre compte du jugement qu'il porte sur cette classe sociale (cf. CH. 8 § étudiant la métaphore du « *jardín burgués* » chez Marsé et Luis Goytisolo).

La polyphonie chez Marsé est donc une stratégie narrative mimant un monde. Dans une relation mimétique, elle dit ce qui est (cf. Champeau). Elle est donc objectivée par une volonté de rendre compte de certaines caractéristiques du monde qu'il construit (l'éclatement, sous la forme la plus fréquente de la scission en deux éléments, scission sociale, scission personnelle des personnages ; la vision fragmentaire du monde et non globale ; l'ambiguïté de la réalité, notamment parce que toujours se mêlent mensonge et vérité), mais aussi d'affirmer la nécessité de la multiplicité des points de vue pour rendre compte de la complexité de la réalité.

Ainsi les paysages héritent-ils de ces caractéristiques par le procédé de la polyphonie et suivent le mouvement des différentes voix. L'alternance ou la simultanéité de plusieurs voix leur donnent un caractère fragmentaire, éclaté, ambigu, caractères qui sont relayés par d'autres ressorts narratifs et par les autres éléments fondamentaux des paysages, tout particulièrement les composantes paysagères et leur ordonnancement et les compositions des descriptions. Par ailleurs, la polyphonie dans les énoncés paysagers est une façon de laisser s'exprimer la collectivité par le canal d'une seule personne. La qualité polyphonique, plus ou moins exploitée par les auteurs, apparaît comme un mode d'énonciation rendant parfaitement compte de la coexistence des dimensions personnelles et collectives dans les représentations paysagères.

Afin que soit rendue évidente l'importance du point de vue énonciatif dans les énoncés paysagers, il peut être utile d'insister sur un autre niveau, celui de la focalisation, et d'observer comment celle-ci détermine les modes de perception des lieux, les caractéristiques affectives de la représentation, autrement dit toute la dimension sensible des énoncés paysagers. Il n'est pas utile de démontrer que le choix de la focalisation détermine la source des « données » paysagères (la perception) et l'expression finale du paysage : le paysage représenté sera évidemment très différent si un narrateur en focalisation 0 décrit tout ce qui est vu d'une montagne, par exemple, ou s'il ne rend compte que de ce que perçoit le personnage,

[10] On apprend par ailleurs qu'il a effectué l'arrestation de l'homme de cette famille lorsqu'il était en fonction.

qui peut être assis dans l'herbe et ne rien voir que le ciel, mais entendre les grillons, les chants des oiseaux. Il paraît aussi évident qu'une focalisation dominante dans un roman infléchira considérablement la vision du monde de ce roman.

Cela fonctionne d'une manière identique pour les émotions et sentiments exprimés dans les paysages qui ne peuvent être identiques en focalisation neutre ou en focalisation interne. Assez logiquement, on tendrait à penser que les focalisations 0 incarnée et interne pour le narrateur, ou les discours directs sont susceptibles de produire des paysages plus affectifs, plus émotionnels et moins informatifs que ceux perçus et exprimés par un narrateur omniprésent. Nous proposons d'examiner cette hypothèse à travers quelques exemples.

Les discours directs rendant compte de la réaction d'un personnage à un paysage en exprimant un sentiment sont repérables dans les romans, mais ils ne sont pas si nombreux, même si certains sont exemplaires tel Teresa s'exclamant "*Me gusta tu barrio*" en regardant le quartier de la terrasse du *Tibet* (UTT, E21) ou Carvalho avouant lors de la visite guidée parmi les épaves industrielles du *Poble Nou* : « *Me gustan las ruinas contemporáneas, monsieur Lebrun* » (ELG, E5). En focalisation interne, on peut se saisir de exemple de la description paysagère du haut du *Carmelo* perçue par Manolo mais énoncée par le narrateur, pour montrer comment cette focalisation favorise l'expression de sentiments à travers un paysage (cf. UTT, E3). Pourtant, il serait erroné de penser que les affects affleurent systématiquement dans les paysages issus de ce type de focalisation et à l'inverse que la focalisation 0 exclut toute dimension perceptive (le problème demeurant pour statuer sur la question de qui est le sujet percevant), ce qui reviendrait à affirmer qu'en focalisation 0 il ne peut y avoir de paysage (sic !), et que de même les émotions ou sentiments sont bannis de ces descriptions « neutres » (telles celles émanant du narrateur hétérodiégétique dans la CP, en E2 ou E3 par exemple).

Ce qui semble plus incontournable est l'usage de la focalisation interne, focalisation 0 incarnée ou du discours direct, pour rendre compte de l'impact de l'environnement sur le corps, de la façon dont l'environnement marque le corps. Cela signifie que les romans qui ont opté pour une focalisation 0 dominante et un narrateur extradiégétique s'interdisent de rendre compte de la relation corporelle des individus à leur milieu de vie. Aucun des romans étudiés ne répond à cette caractéristique, même si Mendoza tend à faire usage du narrateur désincarné et que l'on constate effectivement que les descriptions de la ville dans ce roman ne sont pas toujours paysagères ou lorsqu'elles le sont, qu'elles rendent peu compte de la relation personnelle des personnages à la ville par l'intermédiaire de leur corps (bien-être, mal-être, dégoût, tristesse).

Les différentes formes de classification du point de vue énonciatif en fonction du rapport qu'entretient l'énonciateur avec la diégèse, en fonction du degré d'intertextualité que porte son discours, et enfin en fonction des différents modes de focalisation, permettent à notre sens de clarifier la nature du sujet énonciatif du paysage. Cela permet de prendre conscience, à tous les niveaux de différenciations possibles, de ce qui influe sur la

construction de la représentation. Certaines combinaisons entre les différents niveaux d'analyse du sujet sont reconnaissables et forment un modèle (le sujet narrateur extra-hétérodiégétique décrivant un paysage panoramique, sujet typique du roman réaliste par exemple). Observer les façons dont fonctionnent ces différents niveaux entre eux, repérer les rouages et les combinaisons qui relèvent de modèles littéraires ou extra-littéraires de paysages feront l'objet du prochain développement.

### *.I.2 Analyse systématique des sujets paysagers dans quelques romans*

Comme nous l'avons défini dans l'introduction de cette partie, les sujets paysagers sont constitués du point de vue énonciatif et du sujet percevant. La non coïncidence vient du fait que le point de vue énonciatif est le plus fréquemment un narrateur qui, dès qu'il est hétérodiégétique et à plus forte raison extra-hétérodiégétique, scinde le sujet du paysage en deux. En gardant bien à l'esprit cette séparation première, nous avons systématiquement analysé les points de vue énonciatifs des énoncés paysagers de sept romans[11], assistée pour cela par les fiches de référence d'étude paysagère de ces romans (l'une de ces fiches est présentée partiellement en annexe 4.6, nous le rappelons). Les questions qui ont guidé l'analyse se situent à plusieurs niveaux.

Au niveau narratif il est intéressant de repérer qui est chargé et qui est exclu de l'énonciation des paysages, sachant que ce rôle est classiquement dévolu au narrateur. Est-ce le cas dans les œuvres étudiées ? Quels sont, parmi les personnages, les élus et les exclus des paysages, c'est à dire ceux qui perçoivent et dont la personnalité (dans la diégèse), ou le rôle narratif, s'exprime dans la représentation ?

Au niveau de la représentation paysagère, y a-t-il des différences fondamentales dans la représentation entre les sujets paysagers scindés (tous les cas où l'énoncé est pris en charge par un narrateur, à l'exception de la focalisation interne) et les sujets uniques (énoncés paysagers en discours directs et narrateur en focalisation interne) ? Peut-on d'ailleurs dans un quelconque exemple, définir un sujet paysager unique dans la mesure où tout énoncé est traversé par plusieurs voix, tout énoncé est intertextuel. ? Enfin, n'est-ce pas la nature éclatée du sujet paysager dans la fiction (et encore plus éclatée que dans toute autre forme de discours) qui permet le passage des paysages personnels aux paysages sociaux ?

#### .I.2.1 Le narrateur : l'instrument privilégié de scission du sujet paysager ?

Classiquement chargé des descriptions dans le roman, le narrateur demeure dans les romans contemporains étudiés celui qui énonce ce qui est perçu (reste à décider qui perçoit) ou ce que les personnages perçoivent. Il peut aussi rendre compte des pensées, des sentiments et des émotions qui naissent des personnages en réaction à leur environnement. Le narrateur adopte des focalisations privilégiées pour rendre compte des paysages, focalisations déterminées par le régime global des instances narratives du roman Il est donc nécessaire, avant toute démarche analytique, de présenter rapidement les différents régimes généraux

[11] UTT, *Ronda*, *Rabos* pour l'œuvre de Marsé; CP pour Eduardo Mendoza; MDS, ELG, HMV pour Vázquez Montalbán.

d'instance narrative dans les romans étudiés. Dans le même temps, sera évoqué le rôle particulier joué par les différents narrateurs dans les descriptions paysagères, lorsqu'ils ne sont pas uniquement porte-voix des personnages. Ainsi sera-t-on en mesure d'observer comment les spécificités des différentes instances narratives jouent sur la nature du point de vue énonciatif des paysages.

Les romans étudiés ont été choisis pour leur nature exemplaire et représentative au sein de chacune des œuvres, et afin d'examiner les différents types de narrateur qui sont chargés des énoncés paysagers dans chaque roman. Nous n'écartons pas la possibilité de faire appel à d'autres romans le cas échéant. Pour plus de clarté, cette analyse sera présentée auteur par auteur.

**Narrateurs et paysages dans les trois œuvres**[12]

La série Carvalho, dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán, trouve sa part d'homogénéité en partie grâce à un narrateur au statut constant. C'est donc sans surprise que les trois romans choisis d'un bout à l'autre de la série (MDS, ELG, HMV début, milieu et fin de la série) adoptent un même narrateur témoin, qui accompagne Carvalho dans ses enquêtes et l'abandonne rarement, il est en conséquence fréquemment son porte-parole. Il joue plusieurs rôles malgré tout dans la narration, tour à tour régisseur du texte, notamment en distribuant la parole, informateur par sa fonction de diffusion des savoirs et par ce biais aussi arbitre idéologique par la diffusion de valeurs dans le texte ; il est aussi parfois chargé de nous expliquer des éléments indispensables à la compréhension de l'intrigue. C'est un narrateur étranger à l'histoire, extra-hétérodiégétique, dont la focalisation alterne entre focalisation 0 (le narrateur sait tout, y compris les pensées des personnages et nous les fournit), focalisation externe (il est à côté de Carvalho et ne nous transmet que ce qui est à sa portée en tant que témoin) typique des romans policiers.

Ce statut stable dans l'œuvre et dans les romans implique un certain nombre de caractéristiques concernant les énoncés paysagers que lui doit le texte. Ainsi les paysages énoncés par le narrateur sont-ils toujours ceux de lieux que fréquentent les personnages. Cela ne signifie pas que ce sont toujours les personnages qui perçoivent, même si cela est souvent le cas, et majoritairement le fait de Carvalho. On peut prendre comme exemple de perception non assumée par les personnages présents dans le E3 de ELG : le narrateur est témoin effacé à côté des personnages et rend compte d'un paysage du port et de la mer que ceux-ci ne peuvent physiquement voir puisque ils lui tournent le dos. Ainsi le narrateur détourne-t-il fugitivement le regard des façades du *paseo de Colón* sur lesquelles sont concentrés les personnages. Cette double perception quasiment simultanée, ou du moins dans la même courte description, permet une appréhension prismatique du monde. C'est une modalité assez courante dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán que ce mélange subtil, voire ambigu, de la focalisation 0 et de la focalisation externe. Elle a pour conséquence intéressante d'élargir le spectre des paysages et de les enrichir. L'examen des énoncés paysagers du narrateur dans

[12] Le roman de Luis Goytisolo n'ayant pas été examiné systématiquement dans la perspective qu'est celle de cette partie, les spécificités de l'instance narrative des romans de Antagonía ne seront pas développées ici.

ELG par exemple, lorsqu'il est en situation « autonome », montre que ceux-ci sont composés de motifs plus nombreux que ceux perçus par Carvalho, davantage obsédé par certaines composantes paysagères, et le lexique utilisé est souvent plus précis voire plus scientifique (descriptions type fiche informative). Ce narrateur témoin de tout, y compris des pensées des personnages mais malgré tout en apparente focalisation externe, est donc un instrument narratif qui ouvre la possibilité de représentations variées, riches et prismatiques du monde, tout en conservant une certaine intimité, une échelle d'appréhension de la réalité individuelle (mais en se permettant des incartades par rapport au réalisme).

Cette stabilité de l'instance narrative n'est pas identique dans l'œuvre de Marsé, même si de grandes lignes peuvent être définies. Tout d'abord le plus remarquable dans l'instance narrative marséenne est sa complexité (cf. *supra*) et notamment du fait d'une certaine incertitude quant à l'inscription ou l'exclusion du narrateur dans l'histoire, et cela à partir des romans de la mémoire (STD et suivants). Pour UTT, le narrateur est clairement un narrateur témoin externe à la fiction, assez comparable au narrateur de la série Carvalho, et qui offre donc des possibilités d'énoncés paysagers variés, soit lorsque le narrateur est incarné (il rapporte ce que perçoivent et ressentent essentiellement Manolo et Teresa), soit qu'il adopte des positions élevées pour proposer un discours paysager souvent informatif ou des énoncés dont l'objectif est surtout poétique. En revanche, les romans de la mémoire invitent clairement le narrateur à faire partie de la communauté construite par Marsé de roman en roman. J. Vila propose une interprétation convaincante pour rendre compte du statut du narrateur dans ces romans (VILA, J. 1996) p. 257 et suiv. Tous les romans ont « une part autobiographique », qui s'exprime clairement dans les narrateurs qui racontent à la première personne des événements que Marsé a vécus des années auparavant. Le narrateur est clairement dans une situation autobiographique qui s'apparente à l'expérience de l'auteur / narrateur proustien. Les romans qui adoptent un narrateur intra-hétérodiégétique sont plus transparents quant à cette part autobiographique. C'est le cas de UDV, où le narrateur est narrateur-témoin à la première personne parmi d'autres adolescents ; de *Embrujo* où le jeune Daniel rapporte des années plus tard ce qu'il a vécu dans les années 40 ; de *Amante* où Marés (anagramme de Marsé) se raconte aussi au passé et de *Rabos*, où le petit frère de David, alors fœtus dans le ventre de sa mère dans la diégèse, rapporte adulte des faits, qui se sont déroulés lors de sa vie intra-utérine. Cette instance narrative insère une dimension fantastique, ou plutôt de monde merveilleux[13], par rapport aux autres similaires dans les romans précédents

[13] Si l'on adopte la distinction classique opérée par Todorov, le fantastique est un genre où règne l'incertitude : le lecteur ne choisit pas entre le monde rationnel et un monde régi par d'autres lois que celles de la rationalité. Le merveilleux, au contraire, est un genre où le lecteur a choisi le monde de l'irrationnel, souvent proche du monde de l'enfance. Bien évidemment, l'auteur est en première instance celui qui met en place les éléments qui orientent le choix du lecteur quant à sa lecture. En ce qui concerne l'œuvre marséenne, le lecteur a bien des difficultés pour choisir, notamment dans les derniers romans. Bien des indices montreraient que l'auteur propose d'entrer totalement dans la logique enfantine du « *yo era un príncipe* » (« on dirait que je serais le prince ») : le lecteur qui accepte d'entrer dans la communauté du monde marséen, accepte sans broncher les éléments que la rationalité estime impossible. Nous choisirons donc plutôt le merveilleux, même si bien des fois l'ambiguïté

(qui ne manque pas d'être répercutée sur les paysages représentés dans ce roman). La simplicité apparente de l'instance narrative dans ces romans ne doit pas tromper le lecteur car le narrateur racontant ses souvenirs est souvent relayé par d'autres narrateurs, selon un principe d'emboîtement. Par exemple dans UDV un narrateur extra-hétérodiégétique assiste le narrateur témoin pour compléter les informations du premier et de temps en temps ceux-ci laissent la parole à des personnages-narrateurs (Suau, El Mandalay). Les narrations portées par un « je » qui rapporte des souvenirs ont pour qualité, du point de vue de la représentation du monde, de favoriser l'émergence de l'affectivité et de la sensibilité esthésique dans les descriptions, autrement dit ce narrateur incite à l'énoncé paysager. La dimension mémorielle des énoncés donne également une tonalité particulière aux paysages, dans leurs composantes, leurs configurations, leurs mises en texte etc. A cela s'ajoute la particularité polyphonique que nous avons déjà développée à propos des voix dans *Ronda* (.I.1.).

La seconde modalité d'instance narrative développée par Marsé est celle que l'on rencontre dans STD d'une part et dans *Ronda* d'autre part. Un narrateur extra-hétérodiégétique prend en charge le niveau supérieur du texte : dans *Ronda* il semble dominant et feint de s'apparenter au narrateur classique de UTT, et dans STD il est narrateur-régie dont la fonction est essentiellement de distribuer les voix à des personnages du roman. En fait, les véritables narrateurs sont les personnages eux-mêmes (donc en situation homodiégétique), qui rapportent des énoncés antérieurs selon leur point de vue. L'instance narrative se présente sous la forme d'un « feuilleté énonciatif » à trois niveaux (G. Champeau), où les autres narrateurs sont des narrateurs-auditeurs. Dans *Ronda*, le feuilleté énonciatif est réalisé au sein des énoncés d'un même narrateur mais dans lesquels résonnent de multiples voix (cf. *supra*): c'est la polyphonie interne à un même narrateur qui introduit cette impression de caisse de résonance énonciative où une communauté s'exprime à travers les paroles d'un seul apparemment. Dans ce roman à la polyphonie particulière, on peut repérer des phénomènes de contamination des paysages du narrateur par la vision du monde de l'inspecteur et inversement le narrateur donne le contrepoint des paysages de l'inspecteur par une mise en texte qui contraste avec l'image donnée par l'inspecteur. (cf. supra I.1.). Ainsi bien que le narrateur monopolise les énoncés paysagers, les représentations paysagères sont prismatiques grâce aux multiples procédés polyphoniques, incluant celui classique de la fonction de porte-voix (3 ou 4 extraits et 14 allusions sont en focalisation 0 incarnée).

L'essentiel à retenir concernant l'instance narrative dans les romans de Marsé c'est le phénomène d'alternance ou de simultanéité dans un même roman entre la forme homodiégétique (en tant que témoin et acteur d'une histoire dans l'histoire collective) et hétérodiégétique (le narrateur est externe à l'histoire mais membre de la communauté dans son engagement) (VILA, J. 1996). Ce regard interne / externé fournit au narrateur la capacité d'entendre ce qui est dit avant que de le raconter. Comme le souligne J. Vila dans l'œuvre de Marsé « narrer suppose d'écouter avant ». C'est le lot de tout narrateur qui se donne pour

demeurera et que nous userons ainsi du terme de fantastique. Nous remercions Jean Vila pour ses intéressants commentaires concernant cet aspect des romans marséens.

fonction de récupérer une mémoire, avec tout ce que cela suppose d'attention à l'autre mais aussi d'imagination et de reconstruction discursive : un narrateur subtil, sensible mais aussi capable de choisir les discours et de les distribuer de façon significative naît de l'alchimie des points de vue mise en place par Marsé. C'est dans l'instance narrative que le lecteur des romans de Marsé trouvera les clés de compréhension de l'œuvre. Tous ses commentateurs l'ont bien mis en évidence, et c'est donc là aussi que réside la richesse exceptionnelle du monde fictionnel marséen qui mêle subtilement réalité personnelle et réalité collective. On y verra aisément un atout pour la qualité des paysages représentés qui jouissent de points de vue d'une exceptionnelle complexité.

L'instance narrative des romans d' Eduardo Mendoza est l'un des éléments de complexité de ses récits, puisque le plus souvent les modes comme les perspectives narratives évoluent dans un même récit, et cela d'autant plus que la pratique de l'insertion de textes ou discours issus du monde référentiel, ou créés comme s'ils étaient reproduits comme documents, est très courante chez Mendoza. La pratique du métarécit (lettres, articles de journaux, discours de personnages importants, légendes) caractérise *La verdad sobre el caso Savolta*, et quasiment tous ses romans ; *Ciudad de los prodigios*, sur laquelle nous nous pencherons plus particulièrement ici, n'est pas en reste. Le récit est pris en charge par un narrateur extra-hétérodiégétique qui rapporte des faits antérieurs à l'époque où il écrit[14], époque qui est supposée être celle de l'écriture, c'est-à-dire vers 1985. Ce statut donne au narrateur une position distante vis-à-vis des faits qu'il raconte et des personnages dont il restitue volontiers les actions et les sentiments. Parfaitement omniscient, il se faufile sans prévenir dans la peau des protagonistes : des fragments de discours direct émergent au milieu d'un récit narré sans transition, se transforment parfois en discours indirect quand le narrateur se fend d'un « dit-il » ou « pensa-t-il », ce qui n'est pas toujours le cas. La focalisation dans ce roman est donc très variable et se double de fonctions multiples pour le narrateur, qui est alternativement ou simultanément régie, guide de visite dans la ville, compilateur de la documentation ou des légendes qu'il transmet, critique distanciée qu'il manifeste essentiellement par l'usage de l'ironie, de l'exagération rocambolesque voire du délire, ou encore de la dérision.

Les paysages du narrateur sont à son image et présentent donc de multiples facettes. Il n'y a pas derrière ce narrateur un personnage particulier qui influe sur la représentation de la ville, mais bien des personnages et des narrateurs. Les énoncés paysagers émanant du narrateur sont de plusieurs types, le plus répandu étant le paysage « informatif », celui qui donne l'occasion au narrateur de développer tel ou tel point informatif sur la ville, bien souvent de caractère social. Les voix qui se profilent derrière le narrateur sont alors soit celle de la documentation, et selon la nature de l'information, le texte est alors marqué par un lexique ou un style sociologique, historique, journalistique etc. ; soit celle de l'observateur

[14] Le texte fournit plusieurs indices dans ce sens, par exemple p. 183, où le narrateur enclenche le chapitre ainsi : "*En esa época el veraneo era muy distinto de como hoy lo concebimos*".

social, qui ne dissimule pas ses observations, et où l'on débusque évidemment l'auteur. Plusieurs modalités sont à l'œuvre, toutes dans le cadre d'une focalisation 0. Cependant le caractère paysager est plus ou moins marqué selon qu'il y ait véritablement un point de vue perceptif ou une multiplicité, qui revient à sortir du paysage et à adopter un point de vue du dessus. Ainsi certains extraits combinent un point de vue cartographique, orthogonal, qui rend compte de la morphologie de la ville et d'un point de vue du sol, selon un cadrage qui enserre la rue entière (ainsi les extraits E6, E10, E11). Il s'agit là de description classique du réalisme urbain, parfois frôlant avec le naturalisme (extrait E27 par exemple). Dans la même distance au paysage, doivent être classés les énoncés (très nombreux) faisant allusion à des composantes paysagères intégrées dans une description sans point de vue perceptif. Le lecteur, qui reconstruit la ville à partir des fragments paysagers, est le seul à relever ces éléments comme informant les paysages de la ville, mais ils ne sont pas vraiment des paysages dans la fiction (exemples A9, A20, E15). La troisième modalité du paysage informatif est la visite guidée, soit en focalisation 0 « pure » (éventuellement le narrateur suit un personnage et commente ce qu'il perçoit, en focalisation externe), soit en focalisation 0 « incarnée » (A16), soit exceptionnellement en focalisation interne (E26, le *Marquès* de Ut est devenu subrepticement narrateur-guide d'Onofre sur le site en travaux de l'Exposition de 1929 à Montjuich). Le roman nous offre ainsi de beaux morceaux de visite guidée quelque peu parodiée, et surtout commentée sans ménagement pour les susceptibilités, notamment catalanes (cf. Extrait E8 sur le site de l'Expo 88 et son entrée par le « salón de San Juan » et l'arc de Triomphe).

Le narrateur est aussi chargé de mettre en ambiance pour rendre le récit plus vivant, pour construire une atmosphère de suspens ou rendre compte rapidement que la scène est à s'imaginer dans un environnement codé (bucolique, roman noir, fantastique etc.). Ainsi, c'est souvent sur le mode de la très courte description que ces paysages entrecoupent une scène. Classiquement, les météores, le ciel, le soleil, sont convoqués pour décentrer rapidement le regard de l'action même, sans pour cela se disperser vers des descriptions intéressées réellement au lieu particulier (exemple de la *plaza San Cayetano* en A38, E17 et E18). Les éléments englobant donnent l'illusion d'une inscription de l'action dans un lieu, mais celui-ci est sans identité particulière, clone de milliers d'autres petits paysages allusifs fictionnels, devenus de ce fait typiques et clichés. Ces petites allusions qui saupoudrent le récit d'éléments de décor qui ne disent pas grand-chose du lieu référentiel, servent aussi de contrepoint dans une situation tendue ou émouvante. Ainsi lorsque Sicard et Onofre se rencontrent pour la troisième fois, dans une ambiance très tendue, il est précisé (pour détendre l'atmosphère ?) que le rendez-vous a lieu « *en la iglesia de San Severo, que es barroca y de dimensiones regulares* », précision architecturale décalée, qui n'a lieu d'être que pour marquer le caractère dérisoire de la scène.

Enfin le narrateur en focalisation 0 incarnée rend compte de ce que les personnages perçoivent et de ce que cela produit sur eux. Ces paysages ne sont pourtant pas particulièrement affectifs mais il arrive qu'ils contribuent au bien-être du personnage (Onofre

dans l'extrait E9) ou renvoient à un état d'âme ou d'être du personnage (Onofre en A45). Il est important de noter que ce n'est pas particulièrement Onofre qui offre son point de vue par la bouche du narrateur. Certes plusieurs allusions et cinq extraits (E4, E9, E21, E23, E28) le concernent, mais Nicolau Canals dans une même séquence est investi par le narrateur dans quatre allusions successives (A30 à A33), et quelques autres aussi. Peut-être l'expérience narrative la plus intéressante est-elle celle de la multiplicité des points de vue perceptifs d'un même phénomène : le lever du soleil le jour de l'inauguration de l'Exposition Universelle à Montjuich, interprété par tous (Onofre, Santiago Belltall, le roi, Primo de Rivera, le Barón deViver) comme un présage, mais chacun lui donnant un sens personnel. Ce jeu sur le point de vue perceptif est un procédé qui illustre la réalité relative et éclatée qui émerge du roman. L'état fragmentaire est accentué par l'éclatement de ces allusions dans le texte (A46 p. 445, A47 p. 450, A48, p. 451, A49 p. 455, A50 p. 455, A51 p. 457) ; un sens peut cependant être retrouvé en rassemblant ces allusions, en recomposant ce paysage en mouvement : celui d'une aube annonciatrice d'un événement qui changera le cours du monde et le destin de chacun. Dans ce paysage fragmentaire, résident finalement les indices d'un dénouement à venir prochainement, et qui a lieu effectivement dans le dernier sous-chapitre qui suit. Le rôle du narrateur dans ce paysage est complémentaire de celui du lecteur : sa seule énonciation unifie les éléments, il dessine un sens grâce notamment à un lexique commun ; le lecteur, en complice, relève ces éléments communs et comprend (ou a l'intuition) que ces fragments doivent être mis bout à bout, et qu'ainsi un guide de lecture est proposé.

En somme, la duplicité de l'instance narrative dans la CP donne au paysage une tonalité tout aussi alternative entre représentations du monde dérisoires, ironiques, construites fréquemment sur le mode parodique (cf. CH. 8 sur les formes de perversion des modèles classiques de combinaisons paysagères), et des représentations apparentées à une vision du monde réaliste. C'est par l'instance narrative en tout premier lieu que Mendoza pose dans ses romans le postulat d'une réalité double, qui ne peut être représentée qu'en usant des différents outils que le langage met à sa disposition, ceux du double langage ou ceux du langage réaliste.

### *Les modalités de points de vue énonciatifs à l'échelle de l'énoncé paysager*

Il ne s'agira pas de dresser une liste exhaustive des possibilités mais de faire un tour d'horizon des romans étudiés afin d'apprécier la variabilité des possibilités de points de vue énonciatifs et de mettre à jour les incidences de ces différentes modalités sur la représentation paysagère. Une étude exhaustive sur les œuvres permettrait peut-être de définir des représentations dominantes de la ville, mais ici seuls sept romans ont été véritablement examinés extrait par extrait, allusion par allusion (ce qui rassemble une centaine d'extraits et plusieurs centaines d'allusions). Nous en resterons donc au niveau des hypothèses, qui ouvrent quelques pistes malgré tout sur les points de vue énonciatifs dominants des paysages barcelonais, qui, bien évidemment, sont déterminés par les instances narratives des différents romans.

Ce qui dirigera le compte-rendu des analyses ici sera la façon dont se répartissent perception et expression d'un environnement physique dans les sujets paysagers scindés (le narrateur est sujet de l'énonciation). Cela prendra la forme d'une typologie, dont les critères varient selon que la perception du paysage est le fait d'un personnage ou non ; dans le second cas, le critère de différenciation sera le caractère plus ou moins explicite de l'origine de la perception. Il est important de noter que de ce point de vue ce qui importe véritablement dans l'instance narrative n'est pas la forme narrative (narrateur extra ou intra diégétique, homo ou hétérodiégétique etc.) mais bien plutôt la perspective narrative (ou focalisation) dont découlent l'énoncé particulier et la source perceptive des paysages énoncés. En effet, les cas de focalisation 0 par exemple concernent tous les narrateurs des sept romans, même si ces focalisations 0 doivent être précisées par des caractéristiques particulières, et aucun narrateur ne fait usage d'une seule perspective narrative (ce qui peut être le cas d'un narrateur interne qui reste fidèle à un seul personnage tout le roman). En revanche, nous constaterons que dans certaines rubriques, certains romans sont plus ou moins concernés, et cela est imputable en grande partie à la forme narrative.

La première catégorie des sujets paysagers qui peut être définie est celle rassemblant des situations simples, du moins en apparence, de sujets perceptifs explicites. La première de ces situations est celle de la **focalisation interne** qui n'est utilisée dans aucun des sept romans. Seuls les narrateurs-personnages de STD ou UDV remplissent les conditions de ce sujet qui n'est de fait pas scindé : perception et énonciation se superposent (par exemple dans les descriptions de Sarnita dans STD), mais dans ce cas le paysage n'est pas non plus le fruit de la situation simple où un personnage perçoit et en rend compte puisque ce sont des paysages imaginaires, reconstruits par la mémoire et l'imagination que ces adolescents narrateurs racontent comme des aventures à leurs compagnons. La condition de ce sujet paysager s'apparente néanmoins à celui du personnage qui énonce au discours direct. Le second cas qui doit être considéré ici est celui des énoncés paysagers du narrateur de *Rabos*. Définir ce narrateur est évidemment complexe : au début et à la fin du roman, le narrateur est un adulte narrant au passé son enfance ; en fait tout le roman projette l'action dans ce passé et le narrateur raconte au présent cette période de sa vie. Cette instance narrative, banale somme toute, pourrait permettre de définir au deuxième niveau narratif un narrateur homodiégétique si celui-ci n'était pas un fœtus. En effet, comment un fœtus dans le ventre maternel pourrait-il voir, entendre, percevoir en somme, et surtout comment pourrait-il avoir conscience de ce qui se passe entre les personnages et globalement dans ce monde ? Le statut du narrateur nous plonge d'emblée dans un régime merveilleux, qui complique la question du sujet perceptif des paysages et cela d'autant plus que plus de la moitié des énoncés paysagers sont sous la responsabilité exclusive du narrateur. Cette situation ambiguë se résout dans l'indétermination réelle entre un narrateur à focalisation interne témoin de l'action et une focalisation 0, omnisciente. Cette subtilité nuance tous les paysages issus des discours du narrateur qui, à la source même, sont parfaitement invraisemblables, et qui par conséquent pourront abonder

dans le sens du paysage fantastique, merveilleux ou surréel, c'est-à-dire des paysages dominés par l'imagination inventives plus que par des lieux référentiels.

Le second type de sujet paysager dont l'expérience perceptive est aisément déterminée est celui où le narrateur rend compte de ce que perçoit ou pense un personnage, sans pour cela adopter sa personnalité. Deux possibilités sont offertes. La première consiste à n'investir que le point de vue perceptif du personnage c'est-à-dire que le narrateur dit ce que voit, entend, sent le personnage mais sans accompagner son discours de ses pensées ou ses émotions, sans incorporer dans son énoncé la voix du personnage: il est en fait en position de narrateur externe mais qui entre furtivement dans le corps du personnage pour lui voler la perception qu'il ne possède pas, par exemple lorsqu'il est externe à la diégèse. Cette incarnation incomplète est peu exploitée dans les romans, même par les narrateurs-témoins qui pourraient se contenter de voler l'appareil perceptif des personnages pour rendre compte du monde de l'histoire de façon plus sensible. C'est en quelque sorte une première étape dans l'investissement du personnage par le narrateur. Par exemple dans MDS les premières allusions paysagères (quelques composantes indiquées ici et là le long de l'itinéraire du personnage *Bocanegra* en A1, A2, A3) sont énoncées par le narrateur du point de vue perceptif du personnage mais sans sa voix puis en E1 (quelques lignes plus loin), la focalisation change et passe à une incarnation complète. Cette focalisation est aussi source d'incertitude voire d'inconfort car bien souvent il est difficile de déterminer si la perception est véritablement celle du personnage ou celle d'un narrateur devenu alors personnage, et qui ne le serait qu'en tant que percevant dans la diégèse. Cette indétermination est latente dans la série Carvalho car il est fréquemment difficile de savoir si la focalisation perceptive est celle du narrateur ou celle aussi de Carvalho. Cette incertitude contribue à fondre le personnage et le narrateur subtilement, tout au long du texte et des romans, et donc à brouiller les catégories d'analyse ou à les rendre caduques (personnage / narrateur / voire auteur). Les cas de focalisation externe assistée d'un appareil perceptif permettent aussi une distanciation par rapport à l'histoire dont l'effet est celui d'une narration de type cinématographique, et comme au cinéma un œil nous permet de percevoir la réalité. Mendoza dans la CP use de ce procédé occasionnellement, par exemple en E8, quand Onofre remonte le *Paseo de San Juan* : la perception est celle du personnage mais le discours associé aux composantes perçues est fortement marqué par l'énonciation, qui ici est celle d'un narrateur-guide, neutre. Les narrateurs des romans de Marsé empruntent aussi les corps des personnages pour percevoir mais la plupart du temps l'incarnation est totale et la voix du personnage se mêle à celle du narrateur.

Cette seconde formule de focalisation est la plus répandue avec la **focalisation 0 distanciée** (cf. *infra*). Le narrateur en focalisation 0 s'immisce dans le corps d'un personnage, à part entière, et ce faisant sa voix est contaminée par celle du personnage. Peut-être de façon maladroite, et donc uniquement comme proposition provisoire, nous proposons de nommer cette perspective la **focalisation 0 incarnée**. La voix dominante est celle du personnage mais,

ce qui n'empêche pas que celle du narrateur s'exprime en tant que critique, informateur, ou poète. Il est remarquable que les personnages déléguant leur voix au narrateur ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux qui prennent la parole et construisent des paysages au sein d'un dialogue ou d'un monologue, ce qui permet en particulier aux personnages secondaires d'exprimer leur vision du monde, souvent de façon fugitive (par exemple *el rey del buguí* dans UTT, en A24 ou Maruja dans ce même roman en A21). L'incarnation est cependant réalisée le plus souvent de façon fidèle à un ou deux personnages, qui sont choisis comme point de vue privilégié mais qui ne s'expriment pas au discours direct (et cela pour des motifs narratifs qui échappent à la seule question du point de vue). Dans la série Carvalho, c'est évidemment le détective qu'investit le narrateur, et fréquemment la dimension personnelle du personnage émerge dans l'expression d'un sentiment de bonheur ou de mal être, une émotion ou un souvenir qui donnent à la description paysagère une tonalité affective (voir par exemple dans MDS E2 et E5, dans HMV E1 et E2). La focalisation 0 incarnée est aussi représentée dans les romans de Marsé, dans UTT (par exemple E3 où narrateur et Manolo se superposent en certains moments de la description et E11 où le point de vue est alors celui antagoniste de Teresa sur le *Carmelo*) ; dans *Ronda* où les énoncés paysagers du narrateur sont très fréquemment investis de la vision du monde désespérée et amère de l'inspecteur ; dans *Rabos* où cette fois-ci c'est l'inspecteur Galván, en tant que représentant d'une certaine facette du monde (la facette triste, perdante et funeste), qui contamine les paysages énoncés par le narrateur (par exemple dans E2). Certains extraits de ce roman montrent de façon quasiment pédagogique les incidences du point de vue perceptif sur les paysages énoncés : ainsi dans E4 la focalisation passe d'une situation neutre à une situation incarnée dans le personnage de David ; le changement de perspective a une incidence sur les composantes du lieu qui dans le premier cas sont celles que tout un chacun verrait (la voix du narrateur est celle du témoin quelconque) tandis que le paysage perçu par David est un paysage personnel, que seul le personnage perçoit ("*pero sólo David ve las aguas turbulentas* […]") et qui est bien distinct du précédent sur le même lieu.

Quant au roman de Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, qui a pu être défini comme le roman de deux personnages interactifs, Onofre et Barcelone (GONZÁLEZ RUIZ, Begoña 1998), il propose une appréhension de la réalité prismatique qui inclut évidemment le point de vue des personnages rapporté par le narrateur. C'est bien évidemment très souvent Onofre qui offre son point de vue (par exemple dans E4, E9, E21, E23, E28) mais aussi des personnages secondaires comme Nicolau Canals (A30 à A33), Osorio (A34) et à la fin du roman un bouquet final de points de vue est proposé pour décrire l'aube qui ouvre la journée inaugurant l'Exposition Universelle à Montjuich : le narrateur s'incarne successivement dans cinq personnages (mais dans des énoncés qui ne se suivent pas dans le texte) pour rendre compte d'une réalité qui apparaît plus que jamais relative : les uns voient dans le ciel rougi par l'aube un présage de bonnes choses à venir tandis que d'autres l'interprète comme l'annonce de calamités.

Les focalisations présentées jusqu'alors présentent donc une certaine simplicité dans la détermination de la source perceptive, bien que des cas particuliers ébranlent quelque peu les certitudes. Il faut ajouter que, dans le cas des focalisations 0 incarnées, les plus courantes dans les romans étudiées, la simplicité apparente de ce sujet paysager est brouillée par la polyphonie des énoncés : le narrateur rend compte de plusieurs voix et bien souvent mêle la sienne (c'est l'intérêt de la focalisation 0 par rapport au discours direct), c'est-à-dire celle de l'expert de la mise en mot, le poète, l'écrivain (l'auteur) qui transforme la perception en une représentation esthétique (voix très présente dans les romans de Marsé), celle aussi du référent axiologique, qui se permet des jugements de valeur. Les autres voix sont celles des personnages de la diégèse, selon les différents processus polyphoniques : un personnage particulier contamine le discours du narrateur (cas de *Ronda* et de *Rabos*, narrateur / inspecteur), ou un quartier, un groupe particulier (*dicen que*…), s'expriment par la voix du narrateur (les habitants sans-paroles par exemple chez Marsé et Montalbán).

Ainsi, de situation simple et claire il n'existe finalement point. Jamais le sujet paysager scindé ne peut être facilement saisi. Qu'en est-il alors des situations qui apparaissent encore plus complexes ?

Nous avons qualifié de situations complexes les cas où le sujet perceptif est implicite ou indéterminé du fait de la nature même de la focalisation ou du partage des focalisations dans une même séquence descriptive, sans que le changement focal soit explicite (contrairement à la situation énoncée précédemment exemplifiée par un extrait de *Rabos*). Le premier cas est posé par la focalisation 0 distanciée, lorsque le narrateur prend en charge la description sans faire appel à un quelconque personnage pour voir et sentir à sa place. Ce choix ouvre davantage de liberté quant au point de vue spatio-temporel, qui peut varier dans une même séquence descriptive, même courte, au gré d'un appareil percevant qui se déplace instantanément d'un lieu à un autre, sans être contraint par les contingences des hommes dans l'espace-temps. Le cadrage et l'échelle sont tout aussi déconnectés de la vraisemblance perceptive. La conséquence de cette liberté est aussi une tendance à quitter le paysage pour retourner au discours général sans réel point de vue : alterne alors un discours paysager et un discours général morphologique en vision zénithale, ou qui multiplie les points de vue spatiaux au point de se retrouver dans une situation d'appréhension de la réalité proche de la représentation cartographique (par exemple en E6, E10 ou E11 de la CP). Cette focalisation est largement favorisée par les formes narratives choisies dans les romans. Celles-ci sont très majoritairement hétérodiégétiques (interne ou externe à la fiction), ce qui ouvre la possibilité au narrateur les facultés d'ubiquité ou au moins de perception prismatique simultanée, qui sont interdites au narrateur intra-homodiégétique par exemple (le narrateur-personnage). Cette forme de focalisation pourrait être nommée focalisation 0 intégrale (girouette spatio-temporelle possible de ce que pourrait voir une seule personne). Les descriptions de ce type ne sont pas exactement des descriptions paysagères ; elles sont un entre-deux entre la description paysagère et la description aperceptive : l'extrait E3 de la CP est exemplaire de ce type de description qui éclate le sujet perceptif et donc le point de vue spatio-temporel, ce qui

a pour conséquence d'exclure toute possibilité de configuration spatiale au paysage. Ainsi le paysage diégétique est-il totalement fragmentaire mais la description maintient une cohérence au niveau narratif : l'énoncé du narrateur est organisé en une composition textuelle rigoureuse[15]. La question problématique de cette focalisation est évidemment qui perçoit, qui est la source de l'expérience paysagère donnant naissance à la représentation paysagère ? On peut répondre simplement : c'est le narrateur. Mais comment un narrateur extérieur à la diégèse peut-il percevoir quoi que ce soit du monde diégétique ? Plus exactement, comment un narrateur qui n'est doté d'aucune personnalité peut-il être doté d'une sensibilité lui permettant de créer des paysages pour rendre compte du monde fictionnel ? Nous touchons là peut-être à la limite du postulat séparant monde fictionnel et monde réel, car les paysages qui sont dessinés dans ces descriptions, qui ne surgissent d'aucune expérience perceptive diégétique, sont tout de même le fruit d'expériences paysagères. Deux solutions sont alors possibles, et, bien évidemment, peuvent être confondues : soit ce paysage est intertextuel, repris de la tradition paysagère littéraire ou autre et, dans ce cas, il ne s'agit pas d'un paysage unique mais d'une ultime représentation codifiée, un cliché que le narrateur répercute ; soit il s'agit d'une représentation directement issue de l'expérience de l'auteur dans la ville réelle, représentation qu'il livre par la voix du narrateur qui, à ce moment, n'est rien d'autre que l'auteur.

Dans les cas de focalisation 0 distanciée, la polyphonie brouille les cartes, comme dans le cas d'une focalisation 0 incarnée. Les voix du narrateur peuvent être celle d'un informateur, décliné dans le cas particulier du guide (par exemple dans la CP), bien souvent aussi observateur social, naïf ou critique, souvent engagé, qui dissimule à peine l'auteur.

Le second facteur de complexité pour déterminer l'origine de la perception d'un paysage est la multiplication des types de focalisations dans une même séquence descriptive. Cette situation est sinon fréquente, du moins occasionnelle chez tous les auteurs. C'est une forme supplémentaire de brouillage et d'identification narrateur / personnage, de vision fragmentée du monde. Deux modalités sont remarquables : le passage d'une focalisation 0 incarnée à une focalisation 0 distanciée (fréquent dans la CP, par exemple en E26) ou le surgissement du discours direct dans la narration, ce qui introduit le point de vue d'un personnage au milieu d'une vision du monde unifiée par le discours du narrateur (par exemple dans ELG, E9). Les deux formes de perturbation peuvent être cumulées dans une même description, comme c'est le cas dans UTT, E12, qui fait alterner une focalisation 0 distanciée, une focalisation 0 incarnée dans Teresa et enfin le point de vue de Manolo qui s'exprime au discours direct.

Nous proposerons en bilan de cette étude un tableau récapitulatif des différents types de sujets paysagers scindés par la narration, résumant ainsi les différents modes rencontrés dans notre corpus (Tableau 7).

[15] Nous verrons dans le Chapitre 8 la distinction entre configuration et composition du paysage, le premier se situant au niveau diégétique et le second au niveau narratif. Ce chapitre est consacré notamment à l'étude des modes d'articulation entre ces deux formes structurantes des paysages des textes fictionnels.

Tableau 1. Récapitulatif des types de sujets paysagers scindés dans la narration

| | | |
|---|---|---|
| Les sujets perceptifs explicites | Enoncé paysager par un narrateur en focalisation interne. | Enoncé paysager par un narrateur qui s'est glissé dans un personnage plus ou moins incarné<br>- incarnation uniquement esthésique, sans la voix du personnage. C'est une focalisation externe dérivée.<br>- incarnation intégrale (perception, sentiments, pensées donc voix du personnage)<br>en focalisation 0 incarnée (transparence des pensées, des sentiments du personnage). |
| Les sujets perceptifs implicites ou indéterminés | Enoncé paysager par un narrateur en focalisation 0 distanciée (statut paysager de la description souvent ambigu). | Séquences descriptives faisant varier le type de focalisations. |

### .I.2.2 Les personnages énonciateurs de leur paysage

Les personnages s'expriment assez peu directement sur ce qu'ils perçoivent, et cela est conforme à la tendance générale des auteurs à laisser raconter l'histoire par un narrateur (par exemple Geneviève Champeau relève que le discours direct n'occupe qu'un tiers des énoncés dans *Ronda*, (CHAMPEAU, G. 1993). Les situations diffèrent bien évidemment d'un roman à l'autre, mais une tendance générale à ne pas confier les énoncés paysagers directement aux personnages est perceptible dans tous. Cela peut certes être lu comme une concession à la tradition qui inscrit les romans dans la lignée du roman urbain hérité du 19ème siècle, mais cela est aussi imputable au genre des romans, ou du moins à leur tendance générique : le polar suppose généralement un narrateur-témoin, tout comme les romans de la mémoire de Marsé, c'est-à-dire un médiateur entre les actions, les personnages et le lecteur. Quant aux romans de Mendoza, quand ils ne s'apparentent pas à ce même genre, ils répondent aux canons du roman urbain classique, dans la CP notamment. L'instance narrative de *Recuento*, dont la forme est celle d'un narrateur qui raconte sa vie passée, de son adolescence à la vie adulte, le temps de l'énonciation étant postérieur à la diégèse, cette instance suppose aussi une médiation constante entre les personnages et le lecteur, un médiateur qui opère et rend compte du processus mémoriel (narrateur proustien, comparable à certains des romans de Marsé).

Ainsi, travailler sur la relation qu'entretiennent les personnages avec leurs paysages dans la narration et dans la diégèse, suppose de retenir à la fois les discours directs et ceux énoncés par le narrateur en focalisation 0 incarnée. Deux axes de réflexion seront explorés dans l'analyse de ces énoncés : y a t- il des personnages privilégiés dans la perception et l'expression des paysages ? Sont-ce seulement les personnages principaux qui sont chargés de construire le monde fictionnel ? Le second axe propose de s'intéresser à la construction interactive entre environnement fictionnel et personnages, autrement dit à comprendre comment est construit un milieu fictionnel. On pourra chercher en quoi les paysages, en tant qu'expression du milieu des personnages, les construisent dans leur dimension personnelle et sociale, ce qui dans un récit fictionnel est à prendre au premier degré (un personnage n'existe que par les discours qui le façonnent).

La méthodologie proposée pour effectuer cette analyse consiste à étudier assez précisément le cas d'un roman, en l'occurrence *El laberinto griego* de Manuel Vázquez Montalbán, puis de compléter les hypothèses et les remarques avec les observations d'autres

romans, en particulier *Los mares del sur, El hombre de mi vida, Últimas tardes con Teresa, Ronda del Guinardó, Rabos de lagartija et la La ciudad de los prodigios.*

L'analyse de ELG permet d'écarter une fausse évidence sous-tendue par l'une des focalisations privilégiées, à savoir la focalisation 0 incarnée : les paysages du roman ne sont pas uniquement les paysages du personnage principal Carvalho, leur distribution parmi les personnages est plus complexe, même si tous les personnages du roman ne servent pas d'origine perceptive ou expressive des paysages, loin s'en faut. C'est uniquement à Carvalho et à Lebrun que nous devons les paysages de protagonistes en discours directs ou énoncés par le narrateur, bien que l'on compte une vingtaine de personnages secondaires présents à Barcelone dans le roman, qu'ils occupent une place importante dans l'histoire ou qu'ils apparaissent furtivement. Aucun ne s'exprime sur les paysages de leur ville. Ainsi, les personnages qui accompagnent le détective et les deux Français dans le *Pueblo Nuevo*, personnages résidents du quartier, ne sont jamais investis comme point de vue paysager.

C'est au personnage principal que revient le plus grand nombre de paysages perçus et représentés selon son point de vue. Bien évidemment c'est le rôle du détective, qui arpente depuis des années les hauts et les bas de la ville, de nous introduire dans son univers. De plus tout le roman est structuré de façon à suivre Carvalho dans ses enquêtes, ce qui impose sa présence dans de très nombreuses séquences et multiplie ainsi les occasions de digressions paysagères ou de réactions à ce qui l'entoure. Il ne faut pas oublier non plus que Carvalho est bien souvent le vecteur par lequel Montalbán s'exprime et dans ce roman particulier, comme dans tous ceux de la série, l'auteur a beaucoup à dire sur sa ville et sur les transformations qu'elle subit. Pourtant les séquences paysagères sont surtout concentrées dans un quartier que Carvalho connaît beaucoup moins bien (le *Pueblo Nuevo*), comme beaucoup de Barcelonais qui n'y résident pas ou n'y travaillent pas. Il peut le découvrir et ainsi en parler au fur et à mesure qu'il se présente à lui et Lebrun est alors un adjuvant important dans ce discours sur le paysage : il s'étonne, il s'exprime et, par ses questions, permet à l'érudition de Carvalho de nous renseigner sur ce coin de Barcelone méconnu. Le Français joue donc le rôle de « l'œil neuf », procédé classique utilisé par les auteurs pour souligner ce qui leur tient à cœur. De plus les caractères et univers opposés des deux personnages ouvrent sur des points de vue différents qui, mis en dialogue, proposent une vision dialectique du monde environnant, et cela d'autant plus que les deux personnages sont construits de façon parfaitement antagoniques (les voix qui se profilent derrière Lebrun sont celles des *yuppies* naïfs et quelque peu inconscients du mal qu'ils font au monde par leur idéologie).

On pourrait en rester là de l'examen des points de vue énonciatifs des paysages dans le roman puisque le narrateur et les deux personnages sont les seuls énonciateurs explicites de paysage. Pourtant, le phénomène véritablement intéressant que nous avons relevé est l'incarnation complète du paysage dans un personnage qui ne dit rien du monde qui l'entoure et qui d'ailleurs ne dit pratiquement rien du tout. Il s'agit du personnage féminin de Claire, toujours présente avec les deux hommes ou presque, mais parfaitement muette sur ce qui l'entoure. Fait des plus intrigants, nous avons fouillé un peu plus loin pour saisir au mieux la

nature de sa relation à la ville. Nous connaissons ce personnage par les descriptions qu'en dresse le narrateur[16], les remarques de Lebrun qui la compare à Ingrid Bergman (p. 23) et insiste sur son caractère littéraire et « post-romantique » qu'il a décelé dans ses propos. C'est en effet lorsqu'elle relate son histoire à Carvalho, dans les toutes premières séquences du roman, qu'elle se charge de se définir. Imagé, animé, dramatisé, son discours fait d'elle une femme sensible, fragile mais aussi impulsive et franche. Elle est la motivation première de Carvalho pour entreprendre ses recherches, d'une part parce qu'elle a loué ses services, et d'autre part parce qu'il est passionnément amoureux d'elle : la première fois qu'il la voit dans son bureau le narrateur nous précise : "*Sólo cuatro, quizá cinco veces, le había dolido el pecho de aquella manera*." (p. 10). Elle l'obsède (cf. E7) et il l'associe à ses pensées mélancoliques et nostalgiques, elle se fond avec le fantasme de la « *muchacha dorada* ». C'est le point de vue de Carvalho qui est presque toujours adopté pour la décrire, même lorsque la description est prise en charge par le narrateur. Tout au long du récit, les yeux de Claire sont désignés par une métaphore géologique, dévoilée à la dernière page. Elle touche tout de ses yeux de pierres[17] et de ses doigts de soie et c'est ainsi que le paysage prend forme pour elle et pour nous, par l'intermédiaire du narrateur ou de Carvalho qui exprime Claire.

En effet, elle ne parle pas de la ville ni du paysage car elle et la ville entretiennent une relation magique, elle possède la formule qui permet de sortir du labyrinthe, qui est tout à la fois la ville, le quartier, l'intrigue. L'exergue met le lecteur sur la piste pour démasquer Claire la magicienne:

> « Mais l'angoisse nomme la femme
> Qui brodera le chiffre du labyrinthe »
> René Char (En trente-trois morceaux)

Elle seule est donc capable de faire découvrir les secrets révélés par les paysages, mais comme une magicienne ou un devin, elle les fait apparaître, elle ne les exprime pas par un discours[18]. Son rapport au paysage est donc ainsi toujours celui de la présence, de l'apparition sans expression.

De même qu'elle fait apparaître le paysage, ce que voit Carvalho de la ville appelle la pensée de Claire : elle lui apparaît une dernière fois, tout à fait en fin de roman : "y *sobre las sucias aguas llenas de chorretes de aceite y de restos de naufragios indignos, vio el cuerpo flotante de Claire* […] » (E12). Dans la plupart des extraits retenus, Claire est présente mais ne dit rien. Elle contribue ainsi, par son comportement mystérieux, comme par son léger sourire, à la

[16] "*Era tan hermosa que Carvalho tardó unos instantes en darse cuenta de que iba acompañada. Sobre todo los ojos, construidos con piedras preciosas aún clasificadas por ningún geólogo y aquellos cabellos miel oscura, espesos también como las mejores mieles oscuras, acariciantes de una cabeza de diosa dulce, la piel de melocotón sazonado, boca besadora de palabras*". (p. 11)

[17] *"La mujer lo tocaba todo con la punta de sus ojos de piedra y con las yemas de sus dedos de seda" (p.*67).

[18] Par deux fois c'est elle d'ailleurs qui ouvre la marche lors des déambulations nocturnes dans le *Pueblo Nuevo* (E7, E11) et lorsqu'ils se dirigent vers ce quartier en taxi, le narrateur lui revêt un caractère de devin : "[…] *y sólo Claire parecía tener la vista más allá, como si ante sus ojos empezara a construirse la historia venidera, una historia secreta que ya sabía*", l'histoire étant à la fois la sienne, ce qu'elle va découvrir et celle de ce qu'elle voit, du paysage qui défile sous ses yeux, de la ville ».

dramatisation des paysages que la plume de l'auteur dessine. Son cri, à la fin de la description du hangar d'Alekos (E11), est aussi tout à fait exemplaire de sa fonction dramatique.

Claire et le paysage entretiennent donc une relation tout à fait singulière, qui ne passe pas par le discours. Son personnage est cependant précisé par sa relation au paysage, comme pour Carvalho et Lebrun. L'intimité entre paysage et personnage est donc une des spécificités de ce roman, ce qui justifie à la fois que tous les paysages inventés le soient dans le cadre de l'enquête « grecque » et non de l'enquête « Beba », et que toutes les descriptions paysagères du narrateur ne concernent que les paysages effectivement appréhendés par les personnages.

Dans *El laberinto griego*, la logique qui voudrait que les personnages principaux prennent en charge la construction du monde fictionnel avec le narrateur, ne fonctionne pas. Les personnages secondaires ont un rôle à jouer, notamment dans la découverte de nouveaux lieux : ils sont les guides du territoire d'adoption de Carvalho dans ce roman. Le second point intéressant demeure dans le fait que l'expression paysagère n'est pas l'unique apanage des mots mais aussi par incarnation selon un processus métaphorique (ici la ville, la femme et au-delà la *muchacha dorada*). Qu'en est-il alors dans d'autres romans ? Les logiques sont-elles similaires et découvre-t-on d'autres formes originales des paysages ?

*Últimas tardes con Teresa* est remarquable dans le corpus par son caractère de roman classique sur bien des points, notamment dans l'adoption d'un couple antagonique pour rendre compte de deux visions du monde. Ces deux personnages sont les personnages principaux du roman et c'est par leurs yeux que la ville est représentée, c'est leur relation au monde qui transparaît dans les paysages de personnages, très rarement au discours direct. On se trouve donc dans un cas de figure distinct de celui décrit précédemment, où la distribution des points de vue paysager est restreinte aux personnages principaux. Cet état de fait n'a guère évolué dans *Ronda*, puisque quasiment tous les paysages sont le fait d'un personnage, l'inspecteur dont la voix contamine majoritairement celle du narrateur, et secondairement Rosita, notamment en E10 ou dans quelques allusions furtives. Le même constat peut être dressé dans *Rabos*, les personnages secondaires n'ont aucune perception du monde extérieur autonome, ils apparaissent davantage comme des composantes des paysages, validant ainsi en partie l'hypothèse de Michel Bourret (cf. CH. 4, II) qui attribue aux personnages secondaires et tertiaires un statut de "*decorado humano ambiental*".

Deux modalités principales peuvent donc être définies à partir des romans de Montalbán et de Marsé : celle qui consiste à distribuer les points de vue à plusieurs personnages, principaux et secondaires, et celle qui concentre le point de vue sur le ou les personnages principaux avec une évolution vers la focalisation centrée sur Carvalho dans l'œuvre montalbanaise (dans HMV, quasiment toutes les perceptions de personnage sont celles de Carvalho, à deux exceptions près, Margalida et une femme qui apparaît furtivement dans un restaurant). Chez Marsé et dans les romans tardifs de Manuel Vázquez Montalbán , la concentration du point de vue des paysages est significative d'une identification de l'auteur également réservée à un ou deux personnages, ceux-ci étant les dépositaires de la relation de l'auteur au monde fictionnel qu'il a inventé et au monde réel, et cela y compris dans le cas

duel des romans de Marsé où l'identité de l'auteur est scindée entre deux personnages, comme dans *Ronda* (l'inspecteur et Rosita) et *Rabos* (l'inspecteur Galván et David). La distribution des paysages selon les deux modalités, personnages principaux quasi exclusivement ou personnages principaux et secondaires, donne des indices sur l'investissement plus ou moins personnel (sur la dimension autobiographique) de l'auteur.

L'examen du roman de Mendoza n'apporte pas beaucoup plus d'informations sur la question car la modalité adoptée ne diffère pas fondamentalement de celle étudiée dans ELG: on ne discerne pas véritablement de point de vue de personnage privilégié, et cela malgré le fait qu'il y ait un véritable personnage central dans le roman, Onofre Bouvila, dont la vie suit son cours tout au long du roman en parallèle avec l'évolution de la ville. Certes, plusieurs extraits paysagers puisent leur point de vue perceptif dans ce personnage (E4, E9, E21, E23, E28, seul extrait qui associe un discours direct à la focalisation 0 incarnée), mais d'autres personnages sont aussi à l'origine de paysages tels Nicolau Canals, Osorio, Marqués de Ut, et un personnage insignifiant en A40. Le point de vue des paysages est donc éparpillé entre plusieurs personnages, sans véritable hiérarchie ce qui est conforme à la logique de compte rendu de la réalité prismatique et fragmentaire. L'indifférence relative portée par l'auteur aux personnages tenanciers du point de vue des paysages va dans le sens d'un moindre investissement biographique de l'auteur dans le roman : celui-ci ne s'identifie pas particulièrement à Onofre (Eduardo Mendoza l'a affirmé en entretien, le personnage qui lui ressemble le plus est le détective amateur rocambolesque des romans de genre plus proche du roman policier). Ses propres expériences paysagères, mêlées aux stéréotypes et aux autres paysages intertextuels, servent de matériau à la représentation prismatique de la ville et non à l'expression d'un monde intérieur remémoré, comme cela est le cas chez les deux auteurs précédents.

### .II Le jeu complexe entre point de vue énonciatif / point de vue spatio-temporel

La complexité du point de vue énonciatif s'intensifie par la surimposition des jeux possibles avec l'espace et le temps pour forger des paysages différents. Une distinction intéressante a été proposée par des narratologues (ADAM , J.-M., PETITJEAN , A. *et al.* 1989) p. 51, à la suite de F. Jost (1987), à propos de la description réaliste paysagère. Celle-ci différencie focalisation (ce que sait le descripteur) et ocularisation / auricularisation (ce qu'il voit ou entend). D'autre part, une différence importante joue sur la représentation : celle du temps de la perception. La représentation sera différente si perception et représentation sont simultanées ou si la perception est occultée ou antérieure (paysage mémoriel). De même (p. 51), ces auteurs notent l'importance de la fixité ou de la mobilité du descripteur.

Nous proposons d'établir, assistée des travaux des experts du paysage et de praticien (le photographe avec qui nous avons travaillé et son assistante notamment), les différents éléments qui ont une incidence sur les points de vue spatio-temporels des paysages en général. Cette approche théorique fournira les instruments d'analyse de ces points de vue dans les textes. Nous serons alors en mesure de combiner les différents éléments des deux types de

points de vue, énonciatif et spatio-temporel, afin de définir des types de représentation paysagère en fonction du statut du sujet du paysage.

### .II.1 Les points de vue spatio-temporels.

#### *Rappel théorique et illustration du rôle du point de vue spatio-temporel pour le paysage*

Le point de vue spatio-temporel est déterminant pour la représentation, il a une incidence sur les autres éléments du paysage et en particulier sur les composantes et les configurations du paysage. Par exemple, les panoramiques de Barcelone sont traditionnellement vus du *Tibidabo* ou de *Montjuich* et c'est cette représentation qui prédomine à cette échelle macro de la ville (voir les photographies 114 et 116 de la Planche XVII insérée dans le CH. 8). Les écrivains comme les peintres conservent cette tradition, ce qui a pour conséquence d'occulter tout un pan des paysages possibles de la ville, notamment ceux qui regardent vers le Nord ou l'Ouest. Juan Marsé a rompu cette tradition en proposant des vues panoramiques (certes très allusives dans la description) non plus orientées vers la mer mais orientées vers la *Collserola* à partir du haut du *Carmelo*, ou plus exactement du haut du parc du *Guinardó*, là où passe *la avenida de la Gran Vista* (cf. Planche XVIII dans le CH.8). Dans *Recuento* également des vues sont décrites du haut du *Carmelo*, mais d'un point de vue conventionnel, celui que l'on peut embrasser sur la petite esplanade au-dessus du *Parc Guëll* (cf. Planche de photographies XVII dans le CH. 8) Ce point de vue suggère de tourner les yeux vers la mer. La vue de la *Gran Vista* dans les romans de Marsé, notamment dans UTT, ouvre la porte sur une ville inconnue, occultée (celle qui relève du territoire visuel de Manolo dans la CARTE 7) : le *Vall d'Hebrón*, *Montbau*, *Torre Bar*ó etc. Cet exemple montre à quel point le choix d'un point de vue spatio-temporel détermine la représentation de la ville et donc l'imaginaire spatial de la ville. Un second exemple, centré sur un lieu à échelle réduite (un jardin public) est proposé en annexe (annexe 3.3, PLANCHE B) à partir d'un jeu de photographies faisant varier les points de vue. Le commentaire accompagnant les photographies permettra au lecteur non expert en terme de paysage, de se repérer dans la terminologie, de visualiser les différents éléments du point de vue et de ses incidences sur le sens de la représentation.

En géographie, comme dans les métiers du paysage, le point de vue spatio-temporel bénéficie d'une attention plus grande que celui du sujet énonciatif, ou qui exprime le paysage. Ses différents aspects sont bien définis et étudiés, nous proposons de les présenter rapidement ici, à partir de références devenues classiques (COHEN, Sylvie 1987; LACOSTE, Y. 1990). La géographe Sylvie Cohen, motivée par des considérations géopolitiques portant sur le point de vue, proches de celles d'Yves Lacoste, a proposé une typologie des « tranches de vision » permettant de définir des distances minimales et maximales pour appréhender telle ou telle dimension du paysage. Lacoste insiste, pour sa part, sur l'importance des espaces masqués, « des silences » dans le paysage, déterminés par le point de vue perceptif (ce que les peintres,

photographes, littéraires mais aussi militaires avaient compris depuis longtemps)[19]. L'intéressant, et tout aussi classique ouvrage de J.-M Loiseau et F. Terrasson consacré au paysage urbain (LOISEAU , J.-M., TERRASSON , F. *et al.* 1993), fournit également des informations intéressantes pour dresser un récapitulatif des facteurs qui font varier le point de vue spatio-temporel des paysages. C'est à partir d'un tableau synthétique et d'une série de photographies que nous présenterons ces différentes dimensions du point de vue.

Ces critères sont évidemment interactifs et certains en déterminent directement d'autres, par exemple, pour qu'il y ait possibilité d'un point de vue panoramique et succession de plans il faut un angle de vision suffisamment ouvert et bien souvent une position élevée ; la position dans l'espace a une incidence directe sur l'angle de vision, le cadrage et la focale choisis. La perspective est conditionnée par ces choix.

Photo 35. Gracia – © P. Putelat Photo 36. Barrio Gótico – © S. Savary Photo 37. Can Baró – © P.Putelat

Le rôle de la perspective dans le point de vue du paysage

Les conditions de jour et de nuit déterminent la visibilité mais aussi les conditions d'odorabilité, d'écoute, d'ambiance, etc. et ont une incidence sur la position, l'échelle spatiale, la focale.

© E. Géronimi © S. Savary © S. Savary

Photos 38. Du matin au soir : un même lieu, trois paysages

[19] Yves Lacoste, 1977, « A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », réédité en 1990, p. 54 (LACOSTE, Y. 1990) : « Le paysage est donc une vue (ou une représentation) à trois dimensions d'une portion de l'espace terrestre où la proportion et la disposition des étendues masquées dépendent, d'une part des formes du relief, de la végétation et, d'autre part, de la localisation (en particulier l'altitude) du point d'observation ».

Tableau 2. Les facteurs de variation du point de vue spatio-temporel

| Position dans l'espace (très dépendante du lieu particulier) | Position et durée dans le temps | Saisie et représentation en mouvement ou immobile | Echelle | Cadrage | Profondeur de champ | Orientation de la perception (vue en particulier) | Les conditions de pleins et de vides | Spécifique au monde fictionnel |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Position élevée. | Temps historique (moment de la vie, moment historique du lieu perçu). | En mouvement :<br>Incidence de la vitesse, de la nature du véhicule (à pied, en voiture, en train etc.), de la nature du mouvement (balayage du regard, regard circulaire, regard alternant d'un point à l'autre | Les niveaux des coquilles de l'homme ou les « tranches de vision » proposées par Sylvie Cohen. | Cadrage choisi (perception permettant grand angle, qui peut être réduit ou agrandi à volonté). | Flou / net en relation avec la gestion des plans et des objets. | Contre-plongée, plongée . | Incidence de la nature des formes et masses visuelles. | Incidence du point de vue énonciatif : la forme énonciative et la focalisation sont déterminantes. |
| Position interne (dans le lieu)<br>Perception d'un coin, de derrière, de devant, dans une pente, etc. | Temps cyclique : saisons, jour / nuit, etc. | Immobile<br>Incidence de la position (assis, debout, couché, etc.). | Possibilités de la succession des plans (premier, 2nd, 3ème…arrière-plan, fond). | Cadrage « contraint » (fenêtre, trou de serrure, tunnel formé par les murs des rues urbaines, etc.). | Du grand angle jusqu'au plus petit détail. | Position et orientation de l'appareil olfactif ou du capteur sonore : oreille, appareil enregistreur. | Odorat, sons :<br>Incidences des niveaux d'odorat et de sons (ambiant, ponctuel.)<br>Incidence de la disposition des objets alentours. | |
| | Durée de l'observation (bref instant ou contemplation). | | | | Importance du point focal du regard (le point d'appel dont l'attraction est la plus forte). | | Toucher :<br>incidence des textures. | |
| | Unicité ou répétition de l'observation. | | | | | | | |

Source : Sophie Savary

Photo 41. Point de vue de la « fenêtre » – © P.Putelat

Photo 42. Point de vue de la mer – © G. Ducrot

Photo 43. Point de vue sur la montagne, au détour d'un chemin – © P.Putelat

Photo 44. Point de vue d'une *rambla* de quartier (*Rambla Gaudí*) – © G. Ducrot

Modulations des points de vue pour Barcelone

Les différents facteurs de variabilité sont soumis à un niveau supérieur de causalité à un certain nombre d'autres déterminations, dont il est inutile de dresser l'inventaire, mais dont on peut donner quelques exemples pour montrer le spectre de variabilité des points de vue spatio-temporels. Les activités humaines conditionnent la préférence de certains points de vue (les migrations pendulaires, saisonnières, les habitudes de déplacement, les aménagements des voies de circulation, etc., influent sur les points de vue privilégiés et les points de vue impossibles), l'état d'esprit et la motivation du sujet percevant font préférer telle focale, telle position spatiale, tel moment. Les autres dimensions du paysage ont aussi une incidence sur le point de vue : les composantes qui pourront être perçues peuvent être l'origine du choix de la position, de l'échelle d'appréhension, de la perception en mouvement ou à l'arrêt, assis, debout ou allongé : si l'on veut voir la ville dense à ses pieds, on montera en haut de la *Sagrada Familia* et si l'on veut profiter d'un lieu intime comme la placette, on préfèrera un point de vue assis à la terrasse d'un café par exemple.

Photo 39. Can Baró – © P.Putelat

Photo 40. Gracia – © P.Putelat

Plongée et contre plongée : ville toboggan et ville dominante

Les éléments du point de vue spatio-temporel ne sont donc pas seulement le lieu d'où l'on perçoit, mais aussi les autres éléments spatio-temporels du paysage (échelle, cadrage, mouvement ou immobilité etc.). S'intéresser à ces aspects suppose d'adopter la posture des créateurs de paysage : les peintres et dessinateurs, les photographes, les réalisateurs cinématographiques, les architectes et paysagistes, les urbanistes dans la ville, qui portent une attention particulière à ces éléments essentiels que sont l'échelle, le cadrage et le lieu d'où le sujet perçoit.

Les questions sur lesquelles nous tenterons d'apporter quelques éléments concernant les paysages fictionnels de roman sont les suivantes. Sur quoi influent ces éléments dans le paysage ? Quel rôle jouent-ils en particulier dans les configurations paysagères ?

Les différents points de vue spatio-temporels sont-ils tous informés par une codification ou existent-ils des points de vue originaux dans les romans étudiés ? Au-delà de ces questions d'ordre plutôt théorique, nous essaierons de qualifier les représentations qui se dégagent du régime général des points de vue spatio-temporels, et cela d'autant plus facilement si certaines combinaisons de points de vue sont privilégiées.

### *Les points de vue spatio-temporels dans quelques romans*

Cette étude a été réalisée à partir des fiches de référence des sept romans cités précédemment. Elle s'intéressera en premier lieu aux échelles des paysages, puis nous montrerons l'influence prégnante de l'imaginaire cinématographique dans les descriptions, et notamment des techniques de tournage, nous aborderons ensuite la question particulièrement intéressante dans ces romans du mouvement et de l'immobilité dans la perception des paysages.

#### Les échelles des paysages

La panoplie des échelles s'étend de l'échelle corporelle au lointain qui se perd à l'horizon. On en trouve le spectre complet chez Montalbán et Marsé. Un paysage peut être construit à une échelle donnée, mais on constate une règle d'alternance des échelles, particulièrement chez Marsé, au sein d'une même description. Quelles sont alors les échelles privilégiées ? Sont-elles variables selon les œuvres ?

La petite échelle (ville entière dans un panoramique ou l'échelle du quartier) est assez bien représentée dans les romans, mais surtout dans *Recuento*. L'échelle de la ville entière est une échelle d'appréhension pour les paysages qui fait pendant au discours d'ordre général (social, historique, urbanistique, etc.) sur la ville. C'est une façon de donner un sens à la morphologie de la ville et d'évoquer son environnement immédiat par l'évocation de son site. C'est une échelle classique dans le roman urbain, qui ouvre la possibilité de discours grandiloquents grâce au panoramique.

On ne peut parler des différentes échelles sans détacher le cas du point de vue panoramique, puisque c'est un point de vue qui détermine toute la description, notamment sa composition spatio-temporelle, et qui est très codifiée[20]. Le paysage panoramique est « le paysage » par excellence dans son acception commune comme en témoignent les définitions du paysage (*paisaje*) dans les entretiens, les dictionnaires et fréquemment dans les romans, même si cela doit être nuancé dans ce dernier cas (notamment chez Montalbán qui utilise le mot *paisaje* pour désigner de petits paysages de proximité à l'échelle corporelle). Ce point de vue est celui exclusif du regard qui domine des motifs structurés en plans successifs. Est-il dominant dans les romans étudiés ?

Le recours à cette échelle apparaît chez tous les auteurs. Mendoza l'utilise dans la CP pour composer un panoramique de type tableau classique : description du sujet (Onofre, en narration 0 incarnée) vers le lointain en quatre plans structurants de la ville : le lieu du point

[20] Nous aborderons la question du panoramique dans ses dimensions configurationnelles et compositionnelles dans le CH.8 I. C'est là aussi que des représentations photographiques illustreront le propos.

de vue, la montagne, l'*Eixample*, la *ciudad vieja* et la mer comme horizon. Il en propose d'autres, inscrits dans une description plus vaste (E4, E24 et E28). Marsé insère un paysage panoramique dans une description où le cadrage est plus serré ou le propos non paysager (UTT E3, E7, A14, A15, A24) ; prolongement panoramique d'un paysage plus intime (E9). Dans *Ronda* l'échelle panoramique constitue une incursion dans un paysage non panoramique (E6). MDS de Montalbán propose plusieurs panoramiques peu développés, notamment de la terrasse de *Vallvidrera* et d'autres terrasses, ou en arrière-plan d'un paysage vu du sol sans élévation, tandis que ELG procède davantage par *travelling* ; sans usage de paysage panoramique. Enfin, HMV décrit quelques panoramiques de la terrasse de *Vallvidrera* (peu de composantes, en général des pensées ou des sentiments, comme dans MDS). Ainsi, dans ces romans les descriptions panoramiques développées sont rares et souvent en situation alternée avec des paysages à l'échelle plus intime. Le caractère grandiloquent du panoramique n'est pas exploité dans ces romans, alors qu'ils le sont davantage dans *Recuento*. Cela s'explique par le fait que le panoramique est sans doute un marqueur tellement fort à la fois générique et intra-narratif, que les auteurs en usent avec prudence.

Outre l'échelle panoramique, les paysages sont produits à l'échelle du quartier : ces paysages relèvent fréquemment de discours généraux sur le quartier, les habitants, etc. Cette échelle est très utilisée par Mendoza qui fait alterner point de vue cartographique (morphologique) et point de vue interne au paysage (par exemple en E6, E10 et E11). A un niveau encore inférieur, l'échelle de la rue ou de la place constitue la cellule de base d'appréhension de la ville chez tous les auteurs. Sans avoir réalisé un comptage précis, c'est probablement l'échelle privilégiée. Cela révèle une appréhension de l'espace par les auteurs du point de vue de l'espace vécu, des unités quotidiennes spatiales de chaque habitant. C'est un point de vue socio-anthropologique qui répond parfaitement au projet de recréer le monde d'une petite communauté, plutôt que celui de la grande ville.

Cette volonté de rendre compte de lieux intimes justifie que les auteurs descendent jusqu'à l'échelle des petits coins, des détails qui fournissent le sens d'un lieu. C'est, on le sait, l'une des raisons pour laquelle nous avions engagé ce travail, que l'intérêt des romans pour la micro-échelle, pour la reconstitution de lieux intimes. Cette échelle est celle corporelle par excellence (celle des odeurs, du toucher, etc.). Les auteurs ne s'y aventurent pas très souvent, elle est plutôt rare par rapport aux autres modes d'appréhension, mais elle n'est pas inexistante (cf. *infra* CH. 11 où est évoqué le corps comme lieu de nature dans la ville). Elle est remarquable dans les romans de Vázquez Montalbán, du fait d'une forte identification entre Carvalho et le narrateur, et donc d'un degré d'incarnation maximum et assez constant. Le personnage est appréhendé dans toutes ses dimensions, y compris les plus intimes, et son corps est acteur dans l'évolution du personnage. Cela est remarquable dans plusieurs romans, mais notamment dans HMV : alors que le personnage se sent vieillir, il a tendance à réécouter son corps et à être attentif à ce qu'il lui transmet comme informations ou aux sentiments et pensées qu'il lui suggère (cf. E1 et E2). Chez Marsé aussi l'échelle corporelle du paysage existe, en particulier par l'entremise du corps souffrant, métonymie d'une société en

souffrance et soumise au régime de la violence. Les corps sont malmenés dans tous les romans de Marsé et parfois cette souffrance est exprimée par un contact désagréable avec l'environnement qui ravive ou exprime la douleur. Dans *Ronda,* c'est le combiné environnemental chaleur / pentes et les impressions qu'il produit sur l'inspecteur ; c'est aussi le contact douloureux de Rosita avec le sol dans le jardin de Maya qui lui rappelle un autre moment de souffrance ; dans *Rabos,* la plaie ensanglantée de Víctor Bartra s'est ouverte en glissant sur le long du ravin craquelé et envahi par les ronces (environnement hostile s'il en est), ou encore dans *Embrujo,* la fumée de la cheminée de l'usine chimique et le gaz qui s'échappent des maisons agressent les habitants.

La micro-échelle est celle où la relation personnelle des personnages à leur milieu s'exprime dans toute son intimité et c'est aussi à cette échelle que la lecture peut se transformer en expérience paysagère : le lecteur sent et ressent le lieu en lui et par le processus de l'expérience revécue ou nouvellement vécue, attribue une caractéristique métaphorique au lieu. Bien que *Recuento* n'ait pas fait partie du corpus ici analysé, le passage de ce roman illustre cette idée. Il s'inscrit dans une description où le personnage Raúl, marchant dans la vieille ville sous la pluie, se dirige vers le tribunal municipal :

> *"El peculiar sonido de las pisadas en un suelo más pegajoso que mojado, a lo largo del reflejo ciego, por Canuda, Vertrallans, Santa Ana y, cruzando Puerta del Angel, por Condal, hasta el número 20, sede del Juzgado Municipal número 4"*. (*Recuento,* E17).

Tout arpenteur de la ville sait que le sol humide y est collant d'une façon particulière, que cette sensation du sol qui colle sous les souliers est une sensation urbaine.

Les sensations de bien-être produites par une perception à toute petite échelle, un parfum par exemple, ne sont pas complètement exclues non plus des romans. Elles témoignent qu'une relation harmonieuse homme / environnement est possible, mais bien souvent lors d'une parenthèse temporelle. Ces petites allusions paysagères perçues à l'échelle du corps sont des témoignages précieux des petites choses qui font le quotidien d'un lieu et le bien-être (ou mal-être) de ses habitants (nous en verrons quelques exemples dans le CH. 11 lorsque nous aborderons les relations entre la ville et la nature).

**L'influence de l'imaginaire cinématographique dans les descriptions**

Les auteurs étudiés sont des enfants du cinéma, notamment du cinéma américain des années 40-50, ce qui est très visible dans les compositions spatio-temporelles des descriptions paysagères. C'est peut-être de cette influence cinématographique, qui permet une représentation du paysage en mouvement de façon très mimétique, et une variation rapide des échelles, cadrages, orientation, etc. des plans, que provient la règle générale de l'alternance ou du changement de point de vue spatio-temporel dans une même séquence paysagère. Cette logique d'alternance est évidemment déjà en usage dans les descriptions classiques non influencées par le cinéma, mais ces procédés sont systématisés par l'imaginaire (en tant que moteur) du cinéma.

On peut distinguer deux modalités principales d'alternance de la focale et du cadrage, qui modèlent les configurations du paysage : l'usage du détail et du général d'une part ; l'usage du proche et du lointain d'autre part.

La première modalité, l'usage du détail et du général, peut s'effectuer selon deux directions inverses. Tout d'abord, le passage du détail au général : la description s'accroche sur une composante de détail, un élément intrigant ou remarquable soit parce qu'il est point d'ancrage dans le lieu référentiel soit parce qu'il jouit d'un fort pouvoir évocateur (valeur métonymique du motif paysager). De ce détail, l'on passe soit de façon brusque soit par glissement, ou déploiement vers une caractéristique générale du lieu ou un élément englobant ; le mouvement peut se répéter pour dynamiser la description.

> *"Las seis de la madrugada. Quería clarear. Los árboles ya eran bultos imponiéndose sobre el telón del horizonte"* (MDS, A15).

> *"Allí se encogía de hombros, paseaba por los borrados senderos de rojos ladrillos, entre aborrecidas florecillas silvestres, cuyos nombres ignoraba, y sonreía, conversaba (¿de qué, con quién?): toda la tristeza del jardín abandonado, del barrio entero, toda la tristeza de la colina inútilmente soleada, vanamente recortada sobre el jubiloso cielo azul, toda la pena suburbana de todos los días se humedecía entonces en la ceniza apagada de sus ojos"* (UTT, E13).

Puis, du général au particulier : un motif englobant (la pluie, la montagne, le ciel, la ville au loin) ou une idée générale appliquée à un lieu puis mouvement de focal sur un détail.

> *"Por la mañana temprano, arrebujada bajo un cielo aplomado y espectral, la ciudad que se extiende allá abajo parece un espejismo chafado reverberando su descalabro de grises frente al mar, [...]. A la misma hora, en los precarios alambres del tendero junto al tajo se posan robustos gorriones y con su pico se expurgan los párasitos y la espuma negra de la noche."* (*Rabos,* E11)

La seconde modalité, l'usage du proche et du lointain, se joue dans la succession des plans, du premier plan à l'arrière-plan ou en sens inverse selon l'objectif de la description, soit en évoquant tous les plans intermédiaires, soit en passant de l'un à l'autre. Les successions des différentes focales sont réalisées de paire avec des cadrages adaptés au discours et la lumière joue un rôle important pour donner des impressions de proximité ou d'éloignement et pour fournir un cheminement au regard.

Quelques exemples permettront de rendre compte des effets de cette alternance. L'extrait E9 dans *Ronda,* dans lequel une composition cinématographique est bien repérable, réalisée à la fois par l'alternance des focales et par un rythme phrastique minutieusement étudié. Le texte pourrait être un script tel quel, la formalisation en tableau le montre avec encore plus d'évidence :

| | | |
|---|---|---|
| Alumbraban ya las farolas de la plazoleta central y aún había viejos platicando en las escaleras y en los bancos de piedra. Los gorriones alborotaban en la fronda de los plátanos buscando acomodo. | Deux phrases. | Ambiance générale dans un lieu semi-fermé rendue par une succession d'éléments de détail (la lumière fournit le cadre temporel et inscrit dans le lieu globalement : un lieu urbain, le soir). |
| Rosita bebió en la fuente y lanzó serpientes de agua con la palma de la mano salpicando los zapatos del inspector. | Une phrase. | Focale sur un détail : Rosita et son jeu avec l'eau. |
| Desde la ladera oriental del Carmelo llegaban ecos del gríterio infantil, de petardos, toques de cornetín y trallazos como de cinturón. Por encima de la Montaña Pelada se balanceaban en el cielo cuatro quebrantadas cometas de fabricación casera, sombrías y grávidas, alineadas contra el resplandor del ocaso como estandartes guerreros. | Deux phrases. | Ambiance générale au loin : bruits puis cadrage visuel en grand angle et contre-plongée. Focalisation sur un détail en cadrage large. La lumière du ciel élargit l'échelle du paysage. |
| Rosita indicó al inspector el banco de madera. [...]. | Une phrase, plus ramassée et au début d'un nouveau paragraphe, indique une fin de séquence. | Resserrement de la focale sur un détail proche. |

La composition stricte de la description s'apparente à une mise en scène faisant alterner plans larges étirés dans le temps et plans serrés ramassés dans le temps. Cette mise en scène a pour effet d'intégrer les deux personnages (l'inspecteur est présent dans la scène par le micro-détail de l'eau qui éclabousse ses chaussures) dans leur milieu et cela d'autant plus qu'ils ne sont évoqués qu'associés à une composante du milieu (la fontaine et l'eau, le banc). La mise en scène signale également que ce territoire est celui de Rosita par ses initiatives : elle lance de l'eau à l'inspecteur, et montre ainsi que c'est elle qui domine sur ce territoire et elle invite l'inspecteur à s'asseoir en indiquant un banc, comme l'on propose à un nouveau venu dans sa maison de s'asseoir.

Les romans de Marsé proposent plusieurs variantes de ce procédé, notamment en dynamisant l'image par un mouvement : par exemple dans UTT (E6) des allers-retours entre Monte *Carmelo* et espaces lointains sont opérés grâce à la lumière qui rebondit sur la mer et vient taper sur les carreaux des maisons du *Carmelo*, puis la lointaine mer est reliée au sommet du *Carmelo* par la brise qui ne l'atteint que dénaturée. Marsé combine bien souvent l'alternance des plans avec une alternance des modes perceptifs : sons au loin et détail proche visuel ou olfactif par exemple, comme dans UTT E2, E3, E12 et E17), ou la combinaison inverse :

*"Tras ella cantaban los grillos y parpadeaban las luces de la ciudad"*. (UTT, A31)

Cet usage de l'alternance des plans et de la focale est un procédé très fréquent chez les trois auteurs étudiés, et pas seulement chez Marsé. Dans la CP de Mendoza, on le retrouve, par exemple, dans la description panoramique où l'on glisse peu à peu du premier plan à l'arrière-plan, en passant par le second et le troisième, organisant ainsi un paysage sur le mode de l'ouverture et du décentrement progressif du sujet vers les lointains. Manuel Vázquez Montalbán en use également beaucoup, notamment dans le roman spécifiquement étudié de MDS où les séquences descriptives paysagères fondées sur l'alternance sont très nombreuses

(E3, A13, E5, E6, E8, E9, A20) ou dans ELG, que nous proposons de détailler davantage pour exemple.

*El laberinto griego* revêt, dans certaines de ses séquences, les caractéristiques du documentaire du fait d'une manipulation particulière du point de vue spatio-temporel, associé à un type d'instance narrative, un narrateur hétérodiégétique en focalisation 0, qui favorise la distanciation documentaire et l'illusion réaliste. Le narrateur-reporter nous offre fréquemment des points de vue du sol avec un regard frontal, qui adoptent la position du visiteur discret qui entre dans un lieu. Bien plus que de longs *travellings*[21] ou des plans panoramiques fixes, la mise en scène privilégiée est celle de la caméra-épaule, qui se déplace rapidement et qui alterne les cadrages larges et serrés, selon plusieurs modalités classiques au tournage documentaire[22]. Par exemple en E3, le plan est cadré sur les personnages qui nous mènent dans la ville, puis le champ est élargi à la rue et la caméra témoigne un à un des bâtiments visibles par les personnages. En E1, une localisation générale de l'itinéraire (vue du dessus), se resserre ensuite en plans continus témoignant des rues de la vieille ville. On relève aussi cependant des effets de mises en scènes qui démystifient le réalisme des plans-témoins, pour dramatiser au contraire l'ambiance, par exemple en E3, à la fin de la description, le cadrage est serré sur les personnages, puis sur une porte et enfin s'élargit sur le ciel et les toits illuminés par la lune : cette mise en scène relève davantage d'une mise en suspens, plutôt que d'un témoignage réaliste.

**Paysages en mouvement, paysages immobiles**

Les paysages des romans de Montalbán sont reconnaissables par leur fréquente mise en mouvement. Cela s'explique par le fait que les paysages sont souvent perçus par Carvalho, seul ou accompagné, qui passe de longs moments à déambuler dans la ville, soit pour se retrouver, soit pour accomplir son enquête (il est alors souvent en voiture ou en taxi). Dans la mesure où le point de vue perceptif des paysages de la série Carvalho est très fréquemment Carvalho, il n'est pas étonnant que notre représentation de la ville soit celle d'une ville en mouvement. Cela donne d'ailleurs un autre caractère remarquable aux paysages de Carvalho, celui de naître au cours d'itinéraires dans la ville, précisés par une succession de toponymes. Le lien entre itinéraire géographique et paysages est récurrent dans cette œuvre, et original par rapport à Marsé[23] ou Mendoza, qui n'excluent pas cette association mais qui en usent avec plus de parcimonie. Trois romans de Montalbán peuvent illustrer ce propos mais cela peut être étendu à la plupart des romans de cet auteur, y compris les romans « blancs » barcelonais, tel *El pianista*. Dans MDS, les paysages en mouvement sont nombreux puisque cinq allusions et six extraits sont perçus en marchant ou en courant, et trois allusions en voiture (MDS

[21] Une certaine forme de *travelling* est cependant remarquable dans les paysages perçus en mouvement et représenté selon une succession ordonnée de motifs selon le sens de la marche ou du véhicule (par exemple les extraits E3, E6).

[22] Nous avons découpé systématiquement chaque extrait en plans cinématographiques et avons analysé leur mise en scène. Nous ne rendons compte ici que des conclusions de cette étude afin de ne pas surcharger ce travail.

[23] Exception faite de UTT, où les paysages perçus en mouvement sont très nombreux, notamment d'une moto (Manolo étant expert pour les dérober) ou de la Florida, la voiture étincelante de Teresa.

rassemble 12 extraits et 28 allusions); dans ELG, trois extraits sont perçus en marchant, un en taxi et un autre en marchant puis en taxi (le nombre total des extraits étant de 12) ; quant à HMV, cinq allusions montrent un paysage en marchant et deux extraits (un plus douteux) et quatre allusions paysagères sont perçues en moto ou voiture. La modalité dynamique du paysage rejoint la volonté documentaire de l'auteur remarquée dans l'usage des cadrages et des focales, mais traduit également le fait que la promenade ou le déplacement dans la ville est une modalité privilégiée pour la saisir.

Photo 45. Gracia en mouvement. – © E. Géronimi

En conclusion de cet examen des points de vue spatio-temporels, il nous semble pertinent de rappeler à quel point ceux-ci dépendent du sujet du paysage : il les détermine et parfois même leur interdit, de fait, certaines possibilités. C'est une évidence, mais cela rappelle que le point de vue combine de multiples dimensions pour générer un paysage et que dans le texte fictionnel, ce sont davantage les logiques du texte qui l'emportent, notamment dans le choix de la perspective narrative, plus que les données spatiales du référent. Les descriptions n'adopteront pas forcément le point de vue le plus intéressant pour rendre compte de tel lieu, mais des points de vue objectivés par le propos et déterminés par l'instance narrative.

Cette étude permet aussi de discerner de façon évidente le paradigme représentatif dans lequel sont créés les paysages des romans étudiés : les modèles sont, dans une moindre mesure, la peinture classique (panoramique et quelques rares *veduttas*) mais surtout le cinéma. La ville représentée l'est donc préférentiellement selon des modalités d'alternance (mouvement, immobilité ; proche, lointain, alternance des profondeurs de champs et des cadrages). C'est une représentation dynamique que celle que donne à voir les romans, dynamique mais aussi intimiste et complice. Les échelles choisies l'attestent, la ville fictionnelle est construite selon une perspective plutôt anthropologique, la ville de la petite communauté, et une perspective personnelle intimiste, la relation aux lieux d'une personne,

incarnée par un personnage. Bien évidemment ces modalités de représentation naissent de la combinaison des points de vue spatio-temporels et des caractéristiques des sujets percevants et représentants. Ceux-ci, dans les romans étudiés diffèrent selon les auteurs : un narrateur témoin domine dans la série Carvalho, narrateur qui par le moyen des focalisations 0 incarnées permet de fournir des représentations à la fois prismatiques et intimistes. Pour atteindre un objectif similaire, Marsé et Mendoza usent d'instruments narratifs un peu différents : l'ambiguïté et la complexité de l'instance narrative chez Marsé, surtout marquée par la polyphonie et l'inscription du narrateur dans la « communauté » du monde marséen ; l'instance multipliant les facettes chez Mendoza et la multiplication des modalités alternantes entre mode d'énonciation sur le mode ironique et énonciation sérieuse fidèle au régime réaliste.

Les deux dimensions du point de vue des descriptions paysagères dans les romans associent donc leurs qualités pour créer une représentation urbaine régie par un schème alternatif, dynamique, et, en particulier, un subtil balancement entre construction d'un milieu communautaire (relation d'un petit groupe à son environnement quotidien) et d'un milieu personnel (relation intime d'un individu à son environnement quotidien). C'est dans l'enchâssement des deux perspectives représentatives que naît la ville des fictions : une ville à échelle vécue, une ville à « échelle humaine. »

### *.II.2 Combiner les points de vue : essai de typologie paysagère*

Une grande part de la richesse des paysages littéraires résident, comme nous avons voulu le montrer dans ce qui précède, dans la complexité du sujet du paysage, complexité concrétisée dans les multiples combinaisons possibles offertes par les deux éléments essentiels du point de vue, point de vue énonciatif et point de vue spatio-temporel. Michel Bourret dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Juan Marsé (BOURRET, M. 1985) propose une typologie intéressante car elle tente de combiner les deux formes de point de vue. Nous proposons d'en rappeler les grands traits car ceux-ci seront pour nous un point de départ pour réaliser une typologie fondée sur des œuvres comparées.

#### *Variations spatiales selon le regard et la parole : typologie de M. Bourret*[24]

Michel Bourret met en évidence que chez Marsé, la dimension spatiale du monde est construite selon un processus de variation spatiale en fonction du regard et de la parole. Regard et parole recouvrent, certes partiellement, les deux points de vue, spatio-temporel (plus spatial que temporel) et énonciatif, mais s'inscrivent clairement dans un champ phénoménologique qui révèle que la perspective du commentateur est celle du paysage et plus généralement celle d'un monde construit à partir d'une perception et d'une écriture empreinte d'oralité. L'ensemble des caractères que revêt le regard dans l'étude de M. Bourret ne se cantonne pas qu'à la perception mais désigne en fait toutes les caractéristiques de la sensibilité, à la fois sens et sentiments. Cette variation « des espaces », nous dirons des

[24] Cette typologie fait l'objet du Chapitre 3 de la Partie 2 de la thèse de Michel Bourret, chapitre intitulé « La vraie vérité ».

paysages, Marsé la cultive pour satisfaire son souci de reconstitution de la « vérité vraie ». Trois modes de profération de l'espace textuel sont repérés par Michel Bourret.

Le premier est celui de la narration selon deux formes : impersonnelle et personnelle. La forme impersonnelle est représentée elle-même par deux figures, la première étant la « promenade sédentaire » (celle préconisée par Stendhal). Le sujet de l'énonciation est à la troisième personne, le regard est unique, extérieur et insituable ce qui pourrait définir un narrateur omniscient. Pourtant, le fait même que l'espace soit décrit selon un point de vue spatio-temporel interdit, selon Michel Bourret, ce qualificatif. Ainsi, l'appréhension paysagère de l'espace en question exclut toute possibilité de réelle instance narrative omnisciente[25]. Ce type de description paysagère intervient classiquement à un moment « a-dramatique » du récit correspondant généralement à l'incipit ou à la fin d'un chapitre (par exemple dans UTT, E1 et E3). La seconde forme impersonnelle narrative de profération de l'espace est celle dénommée « le point de vue du comparse », celui-ci devant être compris dans son acception théâtrale (acteur qui apparaît mais ne parle pas). Ce mode correspond assez bien à la focalisation que nous avons définie comme focalisation 0 incarnée : le regard est celui d'un personnage, intérieur, mais sans sa voix. Le « parti-pris » réside tout entier dans la perception d'un personnage, chargé de ses valeurs et de son mode d'appréhension du monde. Lorsque le narrateur distribue le regard entre plusieurs acteurs, se dégage alors une vision prismatique créant « une phénoménologie originale de l'espace ». Ce regard intérieur varie en fonction de la « lucidité » du percevant (et plus largement de l'ensemble des conditions physico-psychologiques du personnage) et de « la nature du spectacle ».

Progressant dans la personnalisation des paysages, la seconde forme narrative est logiquement dénommée la forme personnelle. Le regard n'est plus seul engagé dans le paysage, l'accompagnent une intimité, une conviction et une instantanéité dans la profération. Il s'agit toujours d'un narrateur, la parole n'est pas confiée à un personnage, mais la voix intime y est plus présente, l'énoncé prend la forme de l'aparté. Ainsi, l'espace de la ville peut-il être proféré sous le mode de l'évocation : chez Marsé, c'est l'occasion de (se) rappeler « une ambiance ensevelie dans le souvenir », d'évoquer un monde enfoui. L'incipit de *La oscura historia de la prima Montse* correspond à ce type de paysage-évocation où le point de vue spatio-temporel du paysage est décalé par rapport à l'énonciation (décalage classique du souvenir). Il peut être aussi confidence lorsque le paysage n'est pas simple prétexte à rassembler des détails épars dans la mémoire, mais l'expression d'une mémoire collective, cohérente, qui doit être personnalisée pour retrouver dans le texte une cohérence : l'énonciateur reproduit la cohérence passée par son énoncé unique mais la forme objective est

[25] L'intuition de Michel Bourret sur la perspective paysagère de Marsé nous paraît particulièrement pertinente. Malgré tout, dans le détail des descriptions, nous pensons qu'il existe des passages où l'instance narrative est omnisciente, et quitte ainsi fréquemment le point de vue paysager. La description exemplaire de ces « promenades solitaires » fournie par le commentateur (la description du *Monte Carmelo* dans UTT, correspondant à l'extrait E3), n'échappe pas à la restriction. Le discours du narrateur alterne entre évocations d'éléments paysagers, au sein d'un discours historico-social sans qu'aucun point de vue spatio-temporel ne soit définissable, et énoncés spécifiquement paysagers tels que nous les avons définis. Dans ces derniers, la voix de Manolo est fréquemment derrière celle du narrateur, au point qu'elle émerge explicitement lorsqu'est évoquée la brise de la mer qui n'atteint pas le *Carmelo*.

infléchie par le ton de la confidence. Ces énoncés sont fréquents dans le roman *Un día volveré,* où toute la narration est prise en charge par un personnage. La dernière catégorie de forme personnelle prise en charge par un narrateur est l'aveu, catégorie de profération qui nous est apparue moins claire.

Certes, beaucoup moins représentée dans l'œuvre de Marsé, la profération de l'espace en discours direct n'en est pas moins remarquable. Très comparable à la précédente, le monologue en est une forme classique : la narration est à la première personne et l'énoncé s'échappe du dialogue, tel un aparté à voix haute, une digression, ou bien l'énonciateur s'isole dans son propre discours et évoque ce qui l'entoure. Ce type de discours sert la critique d'un monde qui ne peut être évoquée au grand jour. Tout aussi classique est le dialogue entre habitants d'un même quartier (par exemple dans *Embrujo*) ou entre un habitant et un étranger (Manolo présentant son quartier à Teresa à partir de la terrasse du Tibet dans UTT, E12). Le point de vue prismatique est rendu par la pluralité des voix alors que le point de vue spatio-temporel est commun. Des formes plus originales sont repérées par Michel Bourret dans l'œuvre de Marsé : « l'interruption contestataire de la narration », un personnage redresse la parole du narrateur, ou la « transgression de la forme linguistique », c'est-à-dire l'expression d'un environnement linguistique catalan en castillan[26].

La troisième forme de profération de l'espace est originale à Marsé puisqu'il s'agit de l'*aventi*, cellule narrative définie dans le cadre de l'œuvre marséenne[27]. Les paysages qui sont exprimés sous cette forme narrative sont particuliers et peuvent être dénommés *paysage-aventi*. Michel Bourret rappelle que cette profération de l'espace est fondée sur la confusion entre discours direct et indirect (un point de vue narratif variable au sein de l'unité paysagère) et généralement par la transgression des frontières entre « imaginaire » et « réel », entre récit de ce qui a été vraiment vécu et totale invention, à l'image des discours enfantins. Ces récits sont localisés dans la géographie intime de l'auteur et se déroulent dans des lieux symboliques tels les *descampados,* les abris anti-aériens nombreux à Gracia, les arrière-boutiques; le lieu même d'où est narrée l'*aventi* infléchit le récit lui-même et ce lieu est distinct du lieu narré

[26] Cet aspect nous paraît plus contestable dans la mesure où elle efface quelque peu la dimension bilingue réelle du milieu barcelonais. Michel Bourret appuie son étude (réalisée au début des années 80 et prenant en compte in extremis *Ronda*) sur des textes écrits essentiellement pendant la période franquiste ou dans la période de *transición*. Le contexte historique de l'étude n'est pas innocent dans l'approche de la question de la langue dans les romans catalans. Nous ne reviendrons pas sur cet aspect déjà abordé dans le chapitre 3.

[27] L'*aventi* chez Marsé est une cellule narrative proférée par les jeunes adolescents de la communauté du *barrio mental*. Elle part toujours d'éléments de la réalité, plus ou moins avérés, et sont narrés au gré de l'imagination des conteurs. *L'aventi* est donc la traduction narrative du monde marséen, entre réalité et rêve. Cette cellule narrative est véritablement formalisée dans STD et caractérise ensuite les romans suivants. Dans STD, *l'aventi* est ainsi défini par le narrateur : "Pero las mejores aventis eran las que contaba Java en días de lluvia…Fue un día de esos que se le occurió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos...Con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo...Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada, recreando cosas que todos conocian de oídas : hablar de oidas, eso era contar aventis" (STD, p. 81).

(point de vue spatio-temporel décalé entre énonciation et lieu-temps narré, toujours un lieu mémorisé). On retrouve de nombreux exemples de ces *aventis* urbaines dans STD, par exemple p. 59 et suiv.

### *Proposition de typologie paysagère en fonction des points de vue*

Le tableau synthétique suivant (tableau 9) présente les différents types de paysage qui naissent des combinaisons des points de vue. Il ne s'agit évidemment pas d'une classification exhaustive, mais d'une proposition élaborée grâce aux études réalisées sur les romans, elle est donc à l'image du corpus.

Tableau 3 Typologie paysagère en fonction des points de vue

| Type de paysage | Point de vue énonciatif | Point de vue spatio-temporel | Exemples |
|---|---|---|---|
| Le paysage « promenade solitaire » ou description géographique classique.<br><br>Sous-ensemble :<br>- panoramique désincarné.<br>- Paysage prismatique. | Narrateur Focalisation 0. | Variable, alternant point de vue cartographique, discours socio-spatial et point de vue paysager ou globalement insituable, extérieur.<br><br>Multiples (ubiquité du narrateur dans une même unité descriptive). | CP E6, E10 UTT E1<br>UTT E2<br><br>*Recuento* E6, E30<br><br>CP E3 |
| Le « paysage du comparse »<br>Sous-ensemble :<br><br>- « paysage-itinéraire » ou « paysage-*travelling* »<br><br>- « panoramique incarné » | Narrateur focalisation 0 (voix du narrateur sans celle explicite du personnage d'où provient la perception). | Point de vue perceptif d'un personnage.<br><br>Paysage en mouvement<br>Suite linéaire de points de vue, souvent échelle et cadrage fixe.<br><br>Regard circulaire ou fixe. | *Rabos* E 12<br><br>MDS E2<br>ELG E6<br><br>UTT E3 |
| Paysages dramatisés | Narrateur foca 0 incarnée généralement. | Combinaisons échelle / cadrage / mise au point de type cinématographique (zoom, contre-plongée / plongée, ruptures de rythme dans les changements etc.). | ELG E3 |
| Paysages de « *vecinos* » | Discours direct (dialogue) | échelle de la rue ou micro-échelle. | UTT E12 (Manolo s'adressant à Teresa) |
| Paysage –souvenir.<br><br>Paysage –*aventi.* | Narrateur focalisation 0 incarnée ou interne<br>Monologue (discours direct)<br><br>Alternance discours direct / indirect. | Décalage spatio-temporel entre perception et l'énonciation du paysage.<br><br>Cadrage et mises au point cinématographiques. | *Ronda* A16<br><br>STD p. 59 |
| Paysage d'âme ou paysage-expression. | Narrateur focalisation 0 incarnée ou interne<br>Monologue (discours direct). | Indifférent mais coincidence entre énonciation et chronotope du paysage. | ELG E12<br>*Recuento*, E 19 |

## .III Monographies paysagères : la relation personnage / paysage

Si le sujet paysager est considéré comme la condition nécessaire au paysage, textuel ou non textuel, l'examen de la relation du personnage, composant indispensable au récit fictionnel, aux paysages dont il est sujet, apparaît incontournable pour comprendre le monde fictionnel et tout simplement pour comprendre le texte. Afin de définir les objectifs précis de ces monographies paysagères, le détour théorique sur le personnage de fiction est indispensable. Pour cela, on peut s'appuyer sur l'article de Yves Reuter (REUTER, Y. 1988) qui présente les problèmes définitionnels du personnage et surtout montre son incidence sur le texte à tous ses niveaux. La pertinence des enjeux dégagés par cet article pallie sa relative ancienneté.

La définition du personnage doit être clarifiée dans le contexte historique de l'histoire littéraire. Classiquement, c'est-à-dire avant les bouleversements imposés par le structuralisme et la recherche narratologique, le personnage est la « représentation d'une personne » ou «d'un acteur anthropomorphe » (REUTER, Y. 1988) p. 4. Cette conception est aujourd'hui encore celle communément admise par les non spécialistes. Pourtant, elle a été remise en cause fondamentalement à partir des années 1960 et jusqu'aux années 1980, dans un contexte où personnage comme auteur étaient assassinés comme tels par la critique comme par la production littéraire affiliée au Nouveau Roman. Le personnage est désincarné et conçu comme une fonction narrative ; disparaît dans le même temps la figure du héros et la personne dans le personnage. La critique postérieure réhabilite le personnage après constat que celui-ci résiste à la tentative de le faire disparaître, dans les études comme dans la production littéraire fictionnelle. L'étape du refoulement du personnage a été bénéfique pour sa compréhension, même si depuis la fin des années 1980, la critique a opéré un virage conséquent par rapport aux conceptions structuralistes. Elle a permis, d'une part, de clarifier la distinction entre personne (réelle) et personnage (fictif, interne au texte) et, d'autre part, de proposer des typologies fonctionnelles toujours opératoires pour comprendre les textes. Fort de ces enseignements, Yves Reuter propose trois axes d'appréhension du personnage qui, pour au moins deux d'entre eux, peuvent fournir une piste pour étudier la relation personnage / paysage (REUTER, Y. 1988) p. 6. Le premier envisage le personnage comme « *marqueur typologique »* c'est-à-dire qu'il permet, par sa présence, de caractériser le récit fictionnel et au sein de cette catégorie textuelle, il « indexe des sous-catégories génériques » : il est soumis au genre littéraire et en est un marqueur, selon des répertoires de rôles et de types spécifiques, tel l'amoureux, le maître, l'agent secret, le prince etc. Il détermine en particulier le caractère réaliste ou non d'un récit selon des modalités étudiées avec précision par Philippe Hamon ; il demeure l'un des piliers de *l'illusion réaliste*. Le personnage est aussi un marqueur historique du texte : tous les personnages ne sont pas acceptables dans un roman à toutes les époques, bien au contraire ceux-ci sont soumis en particulier à la conception du Sujet dans la période de production, autrement dit, il s'intègre à une histoire des mentalités et de la société particulière qui détermine ce qui est possible ou non en terme de point de vue, de caractère de

personnage etc. Cet aspect relativise nécessairement le postulat de la clôture du texte puisqu'il met l'accent sur l'importance du hors-texte productif et réceptionnel sur le personnage.

Le second trait qui caractérise le personnage est sa qualité d'«organisateur textuel », et cela à plusieurs niveaux. Au niveau diégétique, le personnage est ce qui donne un sens à l'action, autrement dit « c'est le devenir des personnages qui constitue le fil directeur des actions et supporte la transformation des contenus » (REUTER, Y. 1988) p. 9. Au niveau narratif, le personnage remplit un certain nombre de fonctions qui peuvent être abordées à partir des grandes typologies dressées par les narratologues ou les sémioticiens, telles celles de Greimas qui distinguent au sein de la narration des actants, ou forces agissantes dans l'histoire qui relient et transforment les différents états de l'intrigue. L'actant est actualisé dans l'histoire par un acteur[28] qui est constitué par un ou plusieurs rôles actantiels (place dans le trajet narratif, défini par le modèle quinaire[29] par exemple ; modalité qui affecte l'actant selon l'axe du savoir, du pouvoir ou du vouloir ; statut par rapport à l'être et au paraître) et un ou plusieurs rôles thématiques (ceux reconnus par une société donnée : le traître, le débauché, l'amant, la jeune fille naïve, etc.). Ces classifications de Greimas sont contestables à bien des niveaux (cf. (REUTER, Y. 1988) p. 10), et il est nécessaire de les compléter avec d'autres proposées par exemple par Claude Brémond[30] ou par l'équipe de recherche à laquelle appartient Yves Reuter. Elles ont cependant un intérêt classificatoire non négligeable qui reste opératoire, à condition de les actualiser. Le personnage se retrouve dans cet acteur qui est généralement nommé, décrit par des portraits ou autres, et construits selon un processus de métalepse (dire quelque chose en disant autre chose) par le discours des uns et des autres, par son propre discours et par ses actions (son être et son faire). C'est dans ce cadre qu'il sera intéressant d'examiner en quoi les énoncés paysagers qu'un personnage profère directement, ou par l'intermédiaire d'un narrateur, élaborent le personnage.

L'évocation du narrateur nous incite à soulever la question restée longtemps en suspens du narrateur comme personnage ou non. Yves Reuter répond par l'affirmative (p. 13) mais ses arguments sont plus ou moins convaincants. Le premier rappelle que le narrateur comme le narrataire sont des « êtres de papier » au même titre que les personnages, ce sont des instances internes au texte. Cela n'est pas suffisant à notre avis pour définir le personnage, notamment dans le cas de narrateurs extra hétéro-diégétiques qui usent de la focalisation 0. Reuter ajoute donc à son argumentation que les narrateurs intra-diégétiques sont particulièrement proches du statut de personnage. Il est sans doute plus prudent d'adopter cette position et de ne considérer le narrateur comme personnage que dans le cadre de cette dernière forme narrative qui ouvre la possibilité au narrateur de revêtir des traits personnels, et

[28] Il faut préciser qu'un actant peut être actualisé par plusieurs acteurs afin de multiplier les points de vue, favoriser la polyphonie et complexifié le schéma narratif. Par exemple l'actant *sujet* en quête d'un *objet* (second actant) peut être représenté par plusieurs compagnons en quête (la Communauté de l'anneau dans le seigneur de l'anneau par exemple).

[29] Le modèle quinaire de trajet narratif propose cinq étapes structurelles pour tout récit fictionnel : un état initial, une complication, une action, une résolution et un état final). D'autres modèles de super-structures narratives ont été élaborés à la suite de ce modèle.

[30] Cl. Brémond, 1973, *Logique du récit*, Seuil.

d'intervenir dans l'action. La dimension personnelle du personnage, revenue à la charge ces dernières années dans la critique, est un point crucial pour le définir comme tel, ce qui pose un problème à considérer par exemple une ville comme personnage, ce qui est l'un des critères de reconnaissance du roman urbain. Il nous semble cependant que cette conception est un abus de langage, sauf dans le cas avéré de processus de personnification systématique (métaphores, sujet de verbes d'action etc.) de la ville, abus précisément issu de la tradition de personnification urbaine. Dans les autres cas, la ville peut être sans doute considérée comme actant, voire acteur, mais sans doute pas comme personnage[31].

Au sein de chaque texte la hiérarchie et l'organisation des personnages sont également des critères d'organisation du texte. Les six critères de distinction définis par Ph. Hamon sont les plus répandus (HAMON, Ph. 1983) mais celle de D. Coste (résumée par Yves Reuter) intéresse peut-être davantage notre propos puisqu'il propose un classement selon leurs « fonctions intra-fictionnelles » distinguées en trois catégories : la fonction dynamique (lorsque les personnages sont sujet ou objet du verbe faire), la fonction panoramique (« les personnages sont support de descriptions, jugements, commentaires, ils donnent à voir et à savoir, ils sont sujet du verbe "montrer" »), la fonction focale (les personnages « sont sujet du verbe "être vu" »). La seconde catégorie intéresse particulièrement la relation personnage / paysage, puisqu'il s'agira de chercher quels sont les personnages support, c'est-à-dire sujet, de paysages.

Le troisième axe sur lequel il est intéressant de travailler concernant le personnage, et cela toujours selon Yves Reuter, est celui qui considère les interactions entre texte et hors-texte au sein du personnage, notamment l'investissement socio-idéologique de l'auteur et du lecteur dans les personnages. La socio-critique a évidemment exploré cet aspect, en particulier Claude Duchet et Henri Mitterand, mais aussi Philippe Hamon. Ils affirment le personnage comme support fondamental de l'axiologie du texte et ont proposé des méthodes pour traquer les marqueurs linguistiques idéologiques inscrits dans les personnages. Par ailleurs, le personnage est source d'investissement du sujet, du sujet-auteur comme du sujet-lecteur (le processus d'identification). En effet, du côté de la production, le personnage apparaît comme une « formation-complexe, maîtrisée ou non, consciente ou pas- issue de la vie psychique du scripteur, de ses rapports au monde » (REUTER, Y. 1988) p. 14. Il est bien évident que ce double investissement dans le personnage se répercute dans les paysages qui leur sont attribués, et que dans cette mesure, les observations qui sont faîtes au niveau du personnage sont utiles pour repérer l'investissement de l'auteur et du lecteur dans les paysages.

[31] Dans cette perspective peut-on alors considérer, comme l'affirme B. Ruiz González, que les deux personnages principaux de la *La ciudad de los prodigios* sont Onofre Bouvila et Barcelone ? Sont-ce véritablement des relations de personnage à personnage qui peuvent être définies dans le roman? Ce sont plutôt des relations d'un personnage avec son milieu, dont les modalités sont celles de l'interaction. On pourra reconnaître par exemple l'évolution parallèle Onofre Bouvila / Barcelone, selon la construction classique en histoire, de la biographie d'un homme de son temps (une façon de construire l'histoire qui est une reconstruction où les calages entre les deux entités sont le fruit de l'art du récit historique), et non pas comme une relation de personnage à personnage.

A la lumière de ces travaux, plusieurs questions surgissent pour envisager la réflexion sur la relation personnage / paysage :

- comment se construisent mutuellement personnages et paysages dans le texte ?

- le premier axe de réflexion, qui affirme le personnage comme *marqueur générique*, suscite l'interrogation suivante : n'est-ce pas dans le sujet paysager que les paysages trouvent l'origine de leur codification générique remarquable, que l'on retrouve à tous les niveaux d'analyse de ce travail ?

- en quoi la fonction d'*organisateur textuel* du personnage influe-t-elle sur les fonctions des paysages ou selon la formulation que nous avons proposée sur leur destination ? Les jalons qui pourront être posés sur ce thème seront utiles pour le CH. 9 à venir.

- si le personnage est *lieu d'investissement* socio-idéologique et *personnel* pour les producteurs et les récepteurs, n'est-ce pas un argument supplémentaire pour justifier la pertinence d'étudier les personnages fictionnels en relation avec leur monde pour comprendre le monde réel ?

Pour envisager ces différentes questions, deux modes d'approche ont été envisagés : le mode monographique par l'étude des paysages d'un seul personnage (ceux de Carvalho) et monographique envisageant les paysages confrontés d'un couple de personnages évoluant dans les mêmes lieux (les paysages de l'inspecteur et de Rosita dans *Ronda*).

### .III.1 Les paysages barcelonais de Carvalho

Le phénomène d'interaction constructive entre paysage et personnage est une des manifestations évidentes du fonctionnement métaleptique du discours romanesque : les paysages disent certes quelque chose sur ce qu'il représente mais aussi beaucoup sur celui qui l'invente. Dans le cas des romans carvalhiens, celui qui invente les paysages est le produit complexe du personnage et du narrateur, forme dédoublée du sujet paysager qui est quasiment toujours en fait l'auteur. La rencontre personnage / environnement (les paysages) sont des moments du texte où l'auteur manifeste particulièrement sa présence. Par conséquent les paysages des romans apparaissent comme des indicateurs privilégiés de l'axiologie du texte car ce sont des moments où l'investissement socio-idéologique de l'auteur est particulièrement visible. C'est cette hypothèse principale que nous aimerions vérifier, outre écouter attentivement la proposition de vision du monde que les paysages de Carvalho nous proposent.

#### *Qui est Pepe Carvalho ?*

Nous avons déjà fourni quelques éléments personnels concernant la relation de Pepe Carvalho avec son environnement. Dans le CH. 4, la Carte 10, qui propose une interprétation de la géographie de MDS, avait été l'occasion de montrer la vision de la ville selon la représentation bipolaire Nord / Sud et le sens symbolique que revêt le sud pour Montalbán, et Carvalho dans la diégèse. L'on sait aussi que sa géographie s'organise de façon triangulaire entre deux territoires intimes et des territoires d'adoption qui composent le troisième sommet du triangle (cf. Figure 2 dans le CH. 4 I.2.2.). L'un des deux territoires intimes correspond à

un sud de Barcelone, le sud métaphorique selon des axes qui mêlent mort et fantasme érotique, localisé sur le bas des *Ramblas*, le port, et globalement le *Barrio chino*.

Cela ne suffit cependant pas à présenter le personnage, des premiers romans jusqu'à ELG, roman exemplaire choisi pour analyser les modes de relation existentielle entre le personnage et ses paysages.

Jusqu'au roman *El laberinto griego,* il est le pivot d'une série d'une quinzaine de livres, la série Carvalho, série qui se poursuit au-delà de ce roman dans une dizaine d'autres romans et une pièce de théâtre constituée d'un monologue de Carvalho (*Milenio Cavalho*). A travers lui, Manuel Vázquez Montalbán dévoile son interprétation de la réalité, du monde dans lequel il vit et en particulier l'Espagne et Barcelone[32]. Ainsi Pepe Carvalho est-il devenu l'emblème d'une certaine idéologie et d'une certaine façon de lire le monde et d'y vivre.

Il est né dans les pages de *Yo maté a Kennedy*, en 1972, (MONTALBÁN, M VÁZQUEZ 1972) comme illustration du personnage « *subnormal* » que Montalbán venait d'élaborer dans son essai *Manifiesto subnormal* (MONTALBÁN, M VÁZQUEZ 1970). Son histoire est l'expression individuelle de l'histoire de la transition espagnole de la période franquiste à la période démocratique, marquée par la gauche socialiste. Par lui c'est tout le désenchantement qui a envahi une certaine Espagne qui s'exprime, du formidable espoir qui est né au milieu des années 70 avec l'éviction du dictateur à l'essoufflement progressif de la gauche espagnole, du dynamisme explosif de la *Movida* au retour en force des idées et valeurs conservatrices au cours des années 90.

On le rencontre en 1956, alors qu'il a déjà rendu sa carte du Parti communiste et que sa foi politique s'est étiolée. Il est garde du corps du Président Kennedy qu'il consent à assassiner (ce qui lui interdit l'attribution désormais d'un quelconque caractère moral). Il devient ensuite, à son insu, agent de la C.I.A., puis retourne à Barcelone, délesté de toute croyance et dans un état de cynisme avancé. Il devient alors détective dans *Tatuage* (MONTALBÁN, M. VÁZQUEZ 1974) emploi qu'il conserve dans toute la série. Peu à peu son caractère nihiliste, cynique et désabusé s'affirme[33] : il refuse toute morale politique et brûle un à un tous les livres de sa bibliothèque en commençant par *España como problema* de Laín Entralgo puis le *Don Quichote*. Cette habitude, des plus ambiguës, illustre la contribution de Carvalho à « *una teoría de la desesperanza ética, laica final de milenio* » (MONTALBÁN, M. VÁZQUEZ 1997c), que même les livres ne peuvent combler. Son acte est bien évidemment aussi une manifestation de sa liberté d'action, un refus de l'esclavage culturel qu'ils peuvent imposer. Son réconfort le plus fidèle est la cuisine et le bonheur de

[32] La seule possibilité pour réaliser une chronique de la réalité, selon cet auteur, consiste à la capter « par un personnage arbitraire, falsificateur et frankensteinien, un personnage qui, bien qu'il soit arbitraire, ou justement parce qu'il l'est, peut capter la réalité arbitrairement, ce qui est l'unique façon légitime de la capter », traduction libre d'un passage d'un entretien de M. Montalbán avec Lola Díaz, « Vuelve Pepe Carvalho », *Cambio 16*, abril 1984, cité par Colmeiro (COLMEIRO, J. F. 1996) p. 161.

[33] En cela, Pepe Carvalho répond aux exigences du genre qui ont été fixées aux Etats-Unis dès les années 1830 avec la littérature *pulp* et les *dime novels*, dont le héros était un cow-boy solitaire qui piste les bandits, d'abord dans la prairie puis dans la ville. Le privé solitaire, sans attache, qui lutte pour le Bien contre le Mal et qui perd le combat en général, d'où son caractère désabusé, est hérité de cette littérature populaire, figure que le polar américain a transmise. Cf. (BLANC, J. N. 1991), Deuxième partie. Chapitre 2.

bien manger. L'abattement du personnage a des causes variées, mais il est généralement lié à la prise de conscience de son vieillissement, de l'abandon progressif de ceux qui l'entouraient, de l'angoisse de se retrouver dans un millénaire qui ne sera plus le sien.

La question du *temps perdu*, de la mémoire individuelle est articulée avec l'histoire de la ville, la mémoire barcelonaise, qu'il sent agressée autant que lui. Ainsi est définie sa relation à Barcelone : cette ville est son territoire, le lieu qu'il fuit pour se fuir (vers Buenos Aires (MONTALBÁN, M. VÁZQUEZ 1997), vers Boston (MONTALBÁN, M VÁZQUEZ 1994) et enfin vers un tour du monde (MONTALBÁN, M VÁZQUEZ 2004a; MONTALBÁN, M VÁZQUEZ 2004b), le lieu où il revient pour se retrouver. Elle est fréquemment désignée comme *su ciudad*, celle dont il connaît les bas-fonds et les indics, celle métisse comme lui, qui se sent aussi galicien que catalan et qui porte un nom aux consonances portugaises. Carvalho existe par sa ville et prend corps dans le texte et dans l'œuvre par la ville et surtout ses paysages. La relation entre la ville et le personnage est médiatisée par ses paysages, ses composantes forment la nourriture ou l'énergie du personnage (cf. SM, E1) : la fonction de nourriture des paysages urbains est première chez Carvalho, ce que laisse entendre clairement le lexique utilisé. L'on verra que certaines composantes le nourrissent particulièrement dans le Ch.11.

Précisément dans *El Laberinto Griego*, Barcelone change, et ce qu'il vit peu à peu c'est la rupture avec sa ville « *Los J.O. han matado todas las bacterias que le permitían sobrevivir* » affirme Rosa Mora dans un article de quotidien (MORA, R. 1997). Ainsi le délitement mémoriel de la ville entraîne-t-il la mort lente de Carvalho et de tout ce qu'il représente. Ancrer son personnage fétiche si fortement à la ville révèle une préoccupation et un attachement réels de Montalbán pour elle.

### *Carvalho par ses paysages dans* El laberinto griego

L'étude qui suit est fondée sur un relevé systématique des expériences paysagères de Carvalho et des lieux de Barcelone dont parle Carvalho, associés pour chacune des expériences aux informations courantes inscrites dans l'outil que nous avons nommé fiche de référence d'étude paysagère.

Les lieux où il nous emmène, et qui sont décrits de son point de vue, sont ceux du centre historique et populaire (*Barrio gótico, Passeig Lluis de Companys*, le port du *Moll de la Fusta*), le site de la future *Vila Olímpica* au sud du *Pueblo Nuevo*, et surtout dans le vieux *Pueblo Nuevo (*cf. Cartes en fin d'introduction générale et en annexes). C'est quasi-uniquement dans le *Pueblo Nuevo* que le récit intègre des paysages perçus et parfois énoncés par le personnage, dans ce quartier à l'agonie, qu'il découvre en compagnie des deux Français, alternativement en taxi et à pied, rarement à l'arrêt. Il y fait quasiment toujours nuit.

La vue n'est pas particulièrement privilégiée dans ces extraits, ce qui l'entoure est pour lui évocateur et déclencheur de discours ou de pensées, mais pas sur les paysages eux-mêmes. C'est à l'échelle des quartiers et de la ville qu'il se situe. Très peu de prises paysagères ont été relevées : c'est surtout tout ce qui se rattache à la transformation /

destruction de la ville qui arrête son regard (les travaux, les affiches municipales de promotion pour ces projets urbanistiques), mais également quelques repères symboliques de la vieille ville (la cathédrale, l'Arc de Triomphe pointé d'abord par Lebrun sur le chemin du *Pueblo Nuevo*), la mer et les motifs industriels du *Pueblo Nuevo*.

C'est un point de vue interne, impliqué, que celui de ce personnage : il parle, par le biais des énoncés du narrateur, du *Barrio Chino*, de la *Ciutat Vella* ou même du *Pueblo Nuevo* qu'il connaît moins bien, comme on a plaisir à évoquer son village natal : il peut donner de multiples informations sur son passé, ses habitants, ses activités. Ses pauses informatives sur ce qui est vu (les activités des anciennes usines longées en taxi par exemple en E6) jouent un rôle essentiel dans le réalisme du récit. Elles relaient celles du narrateur, qui par des descriptions distanciées complètent les paroles de Carvalho, et créent ainsi un effet de réel. Ce procédé, décrit par Philippe Hamon[34], est classique et très efficace puisque les informations données sont subjectives, choisies par l'informateur et donc apparaissent aussi contingente que celle que l'on peut obtenir d'un interlocuteur qui, « dans la réalité », répond à vos questions.

Les réponses de Carvalho sont engagées idéologiquement et adoptent le point de vue interne des habitants : son discours est social et politique, il lit le monde avec ses lunettes d'ancien marxiste. Ainsi, lorsqu'il déambule seul dans le *Barrio Chino*, ses pensées se dirigent-elles vers les transformations sociologiques du quartier, transformations qu'il saisit à travers ses propres habitants-repères, les indics. Le narrateur, pour lui, nous informe que c'est un quartier en pleine transformation, en particulier dans sa composition sociologique immigrée[35]. Quand il est interrogé, car c'est la condition pour qu'il parle du *Pueblo Nuevo*, il répond à des questions générales en évoquant les « ouvriers catalans », « la bourgeoisie », « les industriels » et leur relation antagoniste. Il insiste donc sur les rapports sociaux dont l'histoire est inscrite dans le milieu qu'il traverse.

[34] Philippe Hamon recense les procédés qui permettent de construire un discours réaliste, en particulier par le truchement de la description. Parmi les problèmes que doit régler l'auteur, il y a celui de la transmission au lecteur de son savoir, de ses fiches documentées éventuellement, sans que cela paraisse ni arbitraire, ni totalement déconnecté de la narration tout en s'assurant que le lecteur sera prêt à croire ce discours, que la valeur performative de l'énoncé des fiches est conservée dans la description. Pour cela, l'utilisation d'un « personnage savant » répondant aux questions d'un autre personnage non informé, est un procédé ancien pour garantir la validité de l'information dans la description. Cf. Hamon Ph., 1973, « Un discours contraint », réédité avec aménagements en 1982, p. 139-143.

[35] "*Hace cincuenta años las calles las barrían los inmigrados murcianos o andaluces y ahora lo hacían muchos norteafricanos*." (p. 133).

Photo 50. Le Raval par Carvalho. – © P.Putelat

Ce point de vue de l'intérieur, non distancié, s'explique en grande partie par la fusion construite tout au long de l'œuvre entre ce personnage et la ville. L'auteur considère qu'une certaine médiance barcelonaise est menacée par les transformations que lui font subir les J.O. et une certaine catégorie d'habitants. Le terme "*amenezada*" pour qualifier la ville est redondant ainsi que la métaphore structurelle dans l'œuvre du naufrage; cette menace s'exprime par exemple en E5, dans la bouche du personnage ; ses commentaires sur les transformations urbaines ou sur l'état du quartier du *Poblenou* adoptent un ton cynique, alarmiste et nostalgique, et la thématique du danger imminent est constante dans sa bouche :

> "*Toda esta gente son vagabundos, en una ciudad a punto de destruccíon"*. (ELG, E9)
>
> "*Una parte de Barcelona, hoy a punto de desaparecer bajo la piqueta olímpica"* (ELG, E5)
>
> "*Todo esto no es un nuevo continente, sino una isla que se hunde"*. (ELG, E10)

Or, cette destruction insidieuse est ressentie charnellement par Carvalho : les « agressions » subies par la ville résonnent en lui. Son paysage qui se meurt provoque chez lui une nostalgie telle qu'elle le détruit peu à peu à son tour car ce sont les mêmes qui attaquent la ville et le personnage de Carvalho : ce sont les *yuppies*, la logique du profit comme valeur universelle, la logique « du tout peut se vendre tout peut s'acheter », même la mémoire d'une ville ou les convictions politiques. Il reste, envers et contre tout, fidèle à une certaine Barcelone, mais cette fidélité le vide peu à peu de son souffle vital[36].

Cette osmose avec les lieux de la ville est cependant à nuancer car les séquences paysagères de Carvalho sont essentiellement situées dans le *Pueblo Nuevo*, comme la plupart

[36] "[…] Carvalho se negaba a buscar nuevos informadores, como si sustituir a Bromuro fuera un acto de póstuma fidelidad, no sólo al limpiabotas sini a sí mismo, a una ciudad que se le moría en la memoria y que ya no existía en sus deseos" (ELG, p. 131-132.

des séquences paysagères de ce roman, quartier qu'il connaît peu, à part son histoire, avec lequel il n'a qu'une affection « politique ». Il n'est probablement jamais venu dans un certain nombre de lieux où son enquête le mène, des lieux souvent étranges où il devient un guide de Barcelone la nuit[37]. Et grâce à sa lampe qui dessine scrupuleusement des paysages, dans le hangar notamment où se trouve Alekos, l'objet de la quête, (E10) ou lorsqu'il revient sur ses pas à proximité des voies de chemin de fer abandonnées (E8), il nous laisse deviner les objets, les recoins qui attirent son attention. Cette relative méconnaissance de l'espace du *Pueblo Nuevo* l'oblige à avoir recours à des personnages médiateurs, qui peuvent les guider vers Alekos, dans le labyrinthe, personnages qui incarnent précisément ceux qui désormais donnent vie au quartier et qui pour Carvalho sont des « vagabonds », les habitants de la « marginalité créatrice ». Ces personnages secondaires pour le récit, simples adjuvants pour l'intrigue, jouent en revanche un rôle primordial pour le lieu, et font partie intégrante de ces paysages. C'est grâce au cortège qu'ils forment avec les mannequins déguisés (E7), que le caractère fellinien du paysage lui apparaît.

On constate ainsi que Carvalho n'est pas construit par son propre discours sur ses paysages, mais l'on sait indirectement qu'ils agissent en lui. Ses silences parlent pour lui, en général relayés par le narrateur qui médiatise ce que Carvalho ressent ou pense. De même que Pepe Carvalho est édifié de manière fragmentaire dans les différents romans, où n'apparaissent pour chacun que quelques aspects de sa personnalité, de même Barcelone et ses paysages apparaissent par fragments dans différents romans. Ici, ses états d'âmes (liés à l'état amoureux), sa nostalgie et sa réflexion sur la fuite du temps qu'elle suscite, la désillusion sociale sont mises en avant. Les paysages qui l'émeuvent, qu'il voit, sont des paysages qui connaissent aussi l'agression du temps, donc où repose la mémoire de certains groupes sociaux, paysages qui disparaissent avec ces groupes, évincés par d'autres d'un autre temps. Pour Carvalho comme pour la ville, c'est à un douloureux conflit de génération auquel Montalbán nous fait assister, conflits où homme et environnement interfèrent. L'imbrication entre l'environnement et les pensées qu'il suscite chez le personnage est particulièrement lisible dans l'extrait 2. La syntaxe utilisée est celle de phrases juxtaposées, sans aucune transition, où le lecteur effectue un aller-retour entre l'extérieur et l'intérieur du personnage. Ce procédé illustre le processus de l'association d'idées où la pensée s'accroche sur un motif paysager et part sans transition lisible vers une autre pensée. C'est aussi un procédé opératoire pour exprimer des paysages d'âme. Mais ces paysages d'âme sont-ils ceux uniquement du personnage ou sont-ils aussi ceux de l'auteur, investi dans le personnage et ses paysages ?

Michel Collot ébauche une définition du paysage à partir de trois éléments constitutifs : « le paysage, selon la critique thématique, unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots » (COLLOT , M. 1997) p. 192. Cette conception se fonde pour grande part sur les travaux de Jean-Pierre Richard en quête du « paysage intérieur » spécifique à un auteur en procédant à une étude transversale de son œuvre (RICHARD, J.-P. 1984). Il noue des liens entre « une certaine image du monde » et

[37] « *No sólo soy un guía de Barcelona la nuit, también soy detective privado* », p. 170 [E].

l'écriture d'un auteur[38]. L'équation : un paysage suppose une écriture spécifique qui peut, pensons-nous, être adaptée à l'échelle de personnages. Paraphrasant J.-P. Richard, l'hypothèse que nous posons est qu'à travers la micro-lecture de nos extraits, il serait possible de découvrir une « construction de mots » spécifique à un personnage, à son « image du monde » et donc une langue pour ses paysages. Pouvons-nous dépeindre des paysages carvalhien en analysant les motifs et les thèmes de son discours ? Nous avons procédé en relevant les isotopies des extraits où Carvalho s'exprime, en parlant ou par les pensées que le narrateur lui prête, c'est-à-dire les motifs lexicaux, sonores, sémantiques, syntaxiques et les thèmes que ces motifs composent. Nous ne transcrivons pas le résultat de ces relevés afin de ne pas alourdir l'étude et nous contentons de rendre compte des enseignements que nous avons pu en tirer.

Alors qu'il fournissait des renseignements historiques à Lebrun sur le *Pueblo Nuevo*, le discours connaît une rupture de ton, du passé il devient présent, du panorama historique objectif, la caméra resserre le plan sur le visage de Carvalho d'où surgit sa subjectivité :

*"Me gustan las ruinas contemporáneas, monsieur Lebrun, [...]" (ELG, E5)*

Dans cet aveu est concentrée toute sa personnalité ou presque. La richesse de cette image, grâce à ses connotations multiples, stigmatise l'ensemble de la relation de Carvalho aux paysages, elle éclaire toutes les réflexions parfois mystérieuses concernant ce qui l'entoure. Que désigne-t-il donc par « les ruines contemporaines » ? Nous connaissons déjà son goût pour les bas-fonds « historiques » de Barcelone, mais il désigne par cette image des recoins de la ville qui furent des hauts lieux de Barcelone et dont il reste en 1989 des traces architecturales et sociales. Ces ruines sont, bien sûr, constituées des « usines et entrepôts abandonnés », les voies de chemin de fer devenues inutiles, les multiples friches industrielles, terrains vagues, morceaux de plage dégradés. Les ruines dont il parle sont celles des constructions industrielles érigées à partir du milieu du 19$^{ème}$ siècle comme la fabrique de textile de la *carrer Joncar* fondée par la grande famille Saladrigas, la *Can Girona*, ancienne fonderie d'où sortaient les rails de chemin de fer, surmontée d'un château d'eau qui servit de motif pour bien des peintres catalans[39], ou bien la MACOSA (Société de matériel pour les chemins de fer et les constructions) située en bordure de mer et des rails. Ce sont donc ces ruines qui, dans un temps pas si éloigné, firent de Barcelone la capitale industrielle de l'Espagne, une métropole qui s'affirmait européenne et moderne. Ces ruines appartiennent à notre temps, elles sont contemporaines, mais plus à notre civilisation désormais post-industrielle. Elles doivent être inscrites dans le réseau général isotopique de la ruine, dont on retrouve de fréquentes traces dans le discours de Carvalho, en particulier dans les références historiques qu'il fournit à Lebrun. Ce réseau isotopique est connecté par ailleurs avec celui de la Grèce, notamment par le thème de l'Icarie associé au *Pueblo Nuevo*. Le lien avec les ruines est double : d'une part l'île de Nikaria au sud-ouest de Samos, anciennement nommée Icarie,

[38] Il s'est intéressé par exemple aux « paysages intérieurs » de Chateaubriand (*Paysage de Chateaubriand*, 1967, éditions du Seuil).
[39] La *Can Girona* est située à l'extrémité orientale du quartier, à la frontière du quartier Besòs.

connote le creuset de civilisation qu'est la Grèce (fil directeur de tout le roman) et donc les motifs qui témoignent de cette civilisation antique, les ruines ; d'autre part le quartier qu'ils traversent entre le cimetière de l'Est et le premier noyau du *Pueblo Nuevo*, complètement en ruines et à l'abandon avant les travaux pour le village olympique en 1989, a pour nom *Icaria*, comme en témoigne l'*avinguda Icarià* et le nom dont on a affublé, sans autre forme d'ironie, le village olympique, *Nueva Icaria*. Cette référence à l'Icarie fut énoncée pour la première fois par l'architecte le plus utopiste et égalitaire de Barcelone, Cerdà, dont le plan s'étendait jusqu'à la *Rambla del Poblenou* et au sud jusqu'à la *Carrer de Llull*. C'est le premier noyau, le « vieux *Pueblo Nuevo* », qu'il appelle *barri d'Icarià*, parce qu'il pensait que des adeptes des idées égalitaires et communistes de Cabet[40] s'étaient installés là, et, en effet, l'historien Jordi Ventura rapporte qu'entre 1846 et 1847, des Icariens auraient établi une communauté à cet endroit. La référence icarienne est donc pour Carvalho lourde de sens car elle porte en elle toutes les connotations grecques et l'évocation des ruines, mais aussi l'histoire sociale de ce coin de Barcelone.

Pour Carvalho, les ruines sont aussi dans le paysage des surgissements du passé dans le présent, des concrétions du passé perdu. Davantage encore que les bâtiments anciens, comme le Palais de justice qu'il juge « pompier », la Poste centrale ou le siège du gouvernement militaire, bâtiments qui conservent une dimension fonctionnelle et une cohésion dans la construction, les ruines sont, elles, retour au chaos et ne justifient leur présence que par le fait qu'elles ont eu une fonction dans le lieu.

Photo 51. Gobierno militar (Puerta de la paz) . – © S. Savary

Ces ruines contemporaines, qui, pour la plupart, ne sont encore sur pied que parce qu'elles sont en attente d'être détruites, et non pas parce que l'on veut les conserver ou les mettre en valeur, constituent pour Carvalho comme une correspondance paysagère de son obsession du moment, la fuite du temps. Il ressent un bonheur de complicité avec ces formes malmenées, abandonnées, aujourd'hui indignes après avoir été les aristocrates architecturales de la splendeur industrielle barcelonaise. Elles sont déchues, comme ses rêves et ses certitudes morales et politiques, elles sont destinées à disparaître comme ses comparses de la même génération, soit parce qu'ils sont morts (Bromure), soit parce qu'ils le quittent (Charo),

[40] Nous pouvons rappeler rapidement ce que sont ces communautés icariennes imaginées par Etienne Cabet. Député français entre 1831 et 1834 proche des idées socialistes, condamné pour offense au roi, Cabet se réfugie en Angleterre où il lit l'*Utopia* de Thomas More et les écrits du socialiste britannique Owen. Il s'en inspire pour écrire un roman, *Voyage en Icarie* dans lequel il élabore un pays imaginaire régi par une doctrine où la propriété n'existe pas, où chacun produit selon ses facultés et consomme selon ses besoins. Elle repose sur une utilisation de la machine et une organisation du travail de type industriel. L'Etat est propriétaire des moyens de production, distribue les moyens de consommation, assure l'éducation de tous. La législation régule tout, y compris le quotidien. Ce système doit s'imposer sans violence et sans révolution, dans le cadre d'un Etat démocratique issu du suffrage universel. Cette doctrine fut mise en pratique dans une communauté au Texas en février 1848 mais elle se divisa dès 1849. Une autre est formée dans l'Illinois, par Cabet à Nauvoo, mais elle perdura peu.

soit parce qu'ils ont abandonné leurs idéaux (le député socialiste déprimé rencontré dans un café et qui cherche dans la ville sa véritable personnalité), soit parce qu'ils sont devenus des épaves indignes de temps heureux (Dotras et ses fêtes)[41].

Le traitement du temps présent et passé est une préoccupation constante du roman ; ils s'opposent comme deux pôles inverses dont l'un est représenté par synecdoque par les ruines. Elles sont relayées par l'utilisation de l'adjectif vieux ("*viejo Pueblo nuevo*") suivi quelques lignes plus loin par les remarques "*Ha envejecido rápidamente*"et "*está a la espalda de la futura Villa Olímpica*"[42]. Le passé semble davantage le rassurer (ce qui est un signe de vieillissement probablement et ce qui le préoccupe) puisque le narrateur nous confie une de ses pensées où il situe la ville entre « *un pasado sabido y un futuro sin límites précisos* » Cette opposition est liée à la thématique du complot qui plane sur la ville : tout est employé pour donner l'impression qu'une force du mal imprécise, insidieuse a entrepris une action inéluctable de destruction sur la ville, et, au-delà, de la civilisation. Elle a pour nom « *modernidad »* parfois (E5), mais est surtout indéfinie[43]. Elle s'apparente au Destin contre lequel on ne peut lutter. Cette force, le lecteur est capable de la démasquer, connaissant Carvalho et derrière lui Montalbán, ce sont les forces du capitalisme et du libéralisme, incarnées dans le roman par les *yuppies* ou même Lebrun, mais aussi par les organisateurs des Jeux Olympiques mus par une logique du profit ou de l'intérêt bien plus que par une logique véritablement humaniste. Ces hommes sont devenus des « nettoyeurs » uniquement capables de balayer les lieux pour les rentabiliser ou les rendre fonctionnels : les marteaux-piqueurs sont « olympiques », figure métonymique qui rend bien compte de l'armée d'hommes inconscients (les ingénieurs, les ouvriers...), manipulés par les forces du mal, qui détruisent leur propre mémoire. C'est la logique de ce que Montalbán nomme « *la ciudad mercado »*, ici incarnée par les acteurs institutionnels des Jeux Olympiques, tant politiques que privés [44].

---

[41] L'analyse lexicale révèle une continuité dans les thématiques de l'abandon, de la destruction, de l'épave qui se rapportent plus généralement à celle des ruines : extrait 4, les usines et les entrepôts sont "*abandonadas*"; extrait 5, une partie de la ville "*está a punto de desaparecer*"; extrait 9, "*una ciudad a punto de destruccíon*". « au bord de la destruction » ; extrait 10, ils déambulent dans « *una isla que se hunde* », jouant ainsi sur le sens de *hundir* qui signifie également ruiner, détruire ; extrait 11, il dresse « un inventaire de ruine et de naufrage » et le roman s'achève dans l'extrait 12, par sa contemplation de « *restos de naufragios indignos* », ici des épaves de bateaux qui répondent aux épaves architecturales et culturelles de la ville dont il a élaboré l'oraison funèbre dans les séquences précédentes.

[42] Nous soulignons.

[43] "*están abriendo una vía ancha que se va a llevar los malos olores de la ciudad podrida*" (E5). Nous soulignons.

[44] Ces critiques sont particulièrement développées dans un article de l'auteur où il commente son essai *La palabra libre en la ciudad libre*,1979, Barcelona, Gedisa : « *El lenguaje urbano (desde el trazado urbanístico hasta el mensaje de filosofía urbana del poder, pasando por la semiótica de los urinarios y las cloacas) está monopolizado por la alianza entre dos poderes especializados: el poder político municipal y el de los técnicos de arquitectura y urbanismo. En una ciudad mercado, escasamente asistida por el presupuesto general del Estado, esos dos poderes están condicionados por el poder económico inversor*. » « Le langage urbain (du plan urbanistique au message de philosophie urbaine du pouvoir, en passant par la sémiotique des urinoirs et des égouts) est monopolisé par la conjonction de deux pouvoirs spécialisés : le pouvoir politique municipal et le pouvoir technique des architectes et urbanistes. Dans une ville-marché, à peine assistée par le budget général de l'Etat, ces deux pouvoirs sont conditionnés au pouvoir économique des investisseurs. ». La géographe Rachel Rodriguès Malta (MALTA, R. RODRIGUEZ 1999) fournit des informations concrètes pour étayer cette thèse. Elle montre par exemple que les évolutions récentes en matière de domanialité portuaire, (compétence accordée

Le *topos* des ruines est aussi celui de l'entre-deux : entre présence et disparition, passé et présent. Elles constituent la transition, le passage entre l'avant et l'après. Or la ville est dans cette situation :

> *"Todo el mundo parecía estar de paso, la ciudad incluso estaba de paso entre un pasado sabido y un futuro sin límites precisos."* (E2)

comme Claire, et comme Carvalho qui se sent vieillir et prend conscience de son passage sur terre, tout en revivant avec la passion de Claire une période de sa vie, l'adolescence[45], période par excellence de l'entre-deux. Les ruines symbolisent cette transition qu'il ressent particulièrement et dont il prend conscience avec ces motifs particuliers.

La disposition psychologique présente de ce personnage entre donc en correspondance avec ces motifs que sont les ruines industrielles et prolétaires, c'est-à-dire avec les géogrammes[G] d'une des facettes de la ville et de la Catalogne, la médiance industrielle et ouvrière. Ainsi s'explique l'extrême douleur ressentie par le personnage qui assiste au piétinement de ces motifs écouménaux, douleur d'autant plus grande qu'il sait la partager avec les habitants du *Poblenou*. Pour faire revivre cette mémoire perdue, il n'a que la sienne : c'est donc en racontant, en donnant des informations historiques à Lebrun et aux lecteurs qu'il remplit sa fonction de « conservateur », qu'il protège à sa manière le patrimoine de ce milieu.
On peut, informé par ce qui précède, comprendre en quoi le personnage Carvalho et le motif paysager ruine contemporaine entrent en correspondance, au sens baudelairien. Une dimension supplémentaire peut sans doute compléter la compréhension de cette correspondance personnage / paysage. Les ruines sont certes concrétions du passé mais elles sont aussi éphémères, toujours en cours de destruction pour faire naître des quartiers et des paysages neufs. Ce qui prévaut dans ces paysages est donc, non pas le caractère strictement patrimonial du paysage, mais son désordre, son caractère inachevé, son indécent décalage avec ce qui l'entoure, ce qui correspond aux traits du personnage quelque peu jouisseur charognard. Le décalage inhérent aux ruines (décalage temporel, discontinuité spatiale bien souvent, rupture dans l'horizon, dysharmonie introduite par la machinerie et l'activité des travaux - «*paquidermos mecánicos* » évoqués en12) trouve son homologue dans le discours de Carvalho, toujours quelque peu décalé. Ainsi les réponses qu'il apporte à Lebrun sont-elles

---

aux ports autonomes dans la rédaction de leurs plans d'aménagement) a permis au port de Barcelone de décider des transformations des *molls* et de la construction du *Port Vell*. « C'est ainsi que l'intérêt collectif défendu par la ville sera définitivement subordonné au désir de rentabilité économique exprimé par le port » (p. 406). Pour l'aménagement de la Ville olympique et la transformation du *Poblenou*, les organismes compétents sont privés et publics : la municipalité de Barcelone et la Généralité de Catalogne se sont chargés d'établir des plans d'ensemble pour les projets urbains, leurs objectifs étant en phase en principe avec l'intérêt des Barcelonais (lesquels cependant ?). Une société publique est créée, la *Vila Olimpica S. A.*, chargée de l'acquisition foncière et de l'urbanisation de la zone (démolition, expropriation, développement des réseaux). Pour attirer les investisseurs immobiliers privés est créée la Nova Icaria S. A., à capital majoritaire privé (40% pour la V.O.S.A., 40% pour les promoteurs privés et 20% pour les banques). La regénération urbaine est donc caractérisée par une implication massive du capital privé ; la logique organisationnelle est celle de la logique de marché, y compris pour les acteurs publics qui ont intérêt à ce que les partenaires privés soient partie prenante dans leurs projets.

[45] Cf.par exemple l'extrait 12 "*Presentía que era la última vez en la vida que iba a comportarse como un adolescente sensible*".

PLANCHE VII. “Me gustan las ruinas contemporáneas”.
Paysages de Carvalho - Photos © Sophie Savary

Photo 46. Poble Nou (1999)

Photo 47. Poble Nou (2000)

Photo 48. Poble Nou (2000)

Photo 49. Nouveaux visages de la Marbella (2002)

toujours de nature provocatrice : à la question enthousiaste du Français "*¿Conocía usted este rincón maravilloso?* » Carvalho rétorque sans autre transition "Vagabundos. Toda esta gente son vagabundos, en una ciudad a punto de destruccíon."(E9). Réponse décalée qui insiste sur la marginalité des habitants et tout le danger social que connote l'image du vagabond mais aussi la liberté de l'homme sans attache, qui ne doit rien à personne. Ces « vagabonds » sont perdus mais ce sont eux les complices de Carvalho, ceux avec qui il partage une certaine humanité, ceux qui vivent dans les recoins dévastés et reconquis de la ville. Ces ruines ne sont donc pas de jolies ruines ; elles sont au contraire celles de la « *ciudad podrida* » (E5) d'où émanent de mauvaises odeurs. C'est pourtant bien cette atmosphère de la saleté, de la décomposition qui fait naître chez Carvalho (ou chez Montalbán) des élans poétiques, fidèle à l'obsession isotopique de la mort : l'eau du port est comparée à un verre sale (« *las aguas como un cristal sucio* », E12), les allitérations en s (« *las sucias aguas llenas de chorretes de aceite* ») mêlent grincement et glissement pour suggérer le bonheur sordide que ressent Carvalho à chercher la pureté dans la saleté (il voit Claire dans ces eaux sales).

Ces quelques exemples mettent en lumière une esthétique commune au paysage et au personnage de Carvalho, que l'on retrouvera aussi dans les descriptions du narrateur : une esthétique qui oscille entre le romantisme et la postmodernité. « Peintre de la vie moderne » Carvalho ne l'est pas vraiment (ce sera le rôle du narrateur) car il se contente de ressentir et de nous suggérer ce que la ville lui évoque, mais il s'apparente à ceux dont la sensibilité réagit aux ruines et qui se complaisent dans les atmosphères pestilentielles. Cette esthétique résumée en quelques mots, « j'aime les ruines contemporaines », esthétique que Montalbán choisit de nous révéler par des éléments paysagers, ouvre tout un pan de la personnalité de Carvalho qui, par son goût, peut à la fois s'inscrire dans une longue tradition et rompre avec le « vieux monde ». En effet aimer les ruines n'est pas exactement novateur puisque Properce, au VI$^{ème}$ siècle, se lamentait déjà devant les ruines de la ville de Veii. Ces motifs ont changé de signification au cours du temps mais, curieusement, toutes peuvent convenir au personnage : elles ont bien évidemment toujours à voir avec la mort et la fuite du temps, la beauté fanée mais aussi avec l'écroulement du monde[46]. L'art baroque renouvelle la thématique des ruines par ce qu'elles ont de contrastées, principe prévalant alors sur celui d'harmonie, que l'on retrouve chez les *Bamboccianti* ou Le Lorrain. Mais c'est bien évidemment les Romantiques qui réactualisent le motif, conscients de sa valeur esthétique décalée et de sa potentialité d'identification pour les âmes en souffrance. Il y a bien du héros romantique dans Carvalho. Mal de vivre par amour, spleen nostalgique bien sûr, mais aussi révolte politique et sociale, goût pour le sublime et le passé. Pourtant ce personnage est aussi inscrit dans notre temps et il nous semble que son amour des ruines *contemporaines* et non des temples ou églises romanes (auxquelles Lebrun et le narrateur comparent les entrepôts et usines abandonnés par ailleurs) l'apparente à une autre génération esthétique et idéologique, celle de la déconstruction postmoderne. Les ruines contemporaines, notamment industrielles, sont parmi les motifs privilégiés des artistes déconstructivistes américains ou d'architectes comme Tschumi, et leur

[46] Notamment du monde païen à la Renaissance. Les Nativités sur fond de ruines illustrent cette thématique.

univers chaotique et fragmentaire correspond à l'esthétique du collage développée par Montalbán. Son amour pour les motifs postmodernes en font-ils pour cela un personnage postmoderne ? C'est probablement dans sa désillusion, dans son abandon de quête d'un sens à donner au monde que Carvalho confirme sa postmodernité ; ce n'est en rien un héros anhistorique et en cela Montalbán n'abandonne pas totalement la lecture marxiste du monde. Ainsi s'explique l'esthétique de son personnage à la fois inscrite dans une histoire et à la fois décalée, chaotique, hors du temps. Sous cette esthétique contradictoire révélée par des motifs paysagers, se cache un grand pan de l'idéologie de Montalbán : l'enjeu de ces ruines contemporaines n'était donc pas anodin.

Il apparaît avec évidence à l'issue de cette étude que non seulement le personnage Carvalho mais aussi ses paysages se construisent mutuellement dans le texte. Les descriptions paysagères participent grandement à la construction du personnage, et celles-ci manifestent à la fois les valeurs du personnage et par-là même l'axiologie globale du texte, dans la mesure où Carvalho constitue le repère axiologique (avec Biscuter) des romans. A travers ces paysages, c'est une véritable vision du monde qu'il nous donne à vivre et la ville dans laquelle le lecteur est invité à se mouvoir est une ville modelée par cette vision du monde.

### *.III.2 Les paysages de Rosita et de l'inspecteur dans le* barrio

La *ronda* que parcourent côte à côte, ou isolément, les deux personnages du roman *Ronda del Guinardó* constitue l'essentiel de l'action du roman. Rosita et l'inspecteur apparaissent comme les deux faces d'un même acteur dans l'histoire, à savoir la représentation du perdant de la guerre et de la *posguerra*, Rosita étant la face évidente et l'inspecteur la face à découvrir sous ses apparences de vainqueurs en tant que représentant du régime. Ce dédoublement de l'actant permet d'installer dans la narration une double caisse de résonance des voix sociales qui sonnent dans les énoncés des deux personnages ou du narrateur. Ce dédoublement a des effets sur la construction du monde fictionnel du roman que nous proposons d'étudier par les paysages construits par chacun des personnages : comment ces paysages, dédoublés dans le point de vue, se rejoignent-ils dans des dimensions imaginaires communes ?

Chaque personnage construit dans le roman sa propre relation au monde et représente un faisceau de points de vue (car chacun est caisse de résonnance de plusieurs voix) : la représentation dédoublée naît de la conjonction des visions du monde exprimés dans les paysages de l'un et de l'autre. C'est dans la synthèse de la lecture que naît l'image du monde construit par Marsé. Il est donc nécessaire d'observer attentivement la représentation de chacun des personnages avant de noter les points de rencontre dans leur façon de percevoir ce qui les entoure.

#### *Les paysages de l'inspecteur*

La Carte 11 dans le CH.4 représente l'itinéraire de l'inspecteur, seul ou accompagné de Rosita, dans le quartier du *barrio mental*. Sont précisés les segments du parcours où

l'inspecteur souffre ou vit un moment désagréable et les moments du parcours où il vit une expérience agréable (ce qui n'arrive qu'en présence de Rosita). Le long de ce parcours, de très nombreuses descriptions fournissent le point de vue de l'inspecteur sur ce qui l'entoure[47].

Le milieu du *barrio* est perçu quasiment exclusivement par l'inspecteur, lorsqu'il n'est pas décrit par le narrateur (narrateur focalisation neutre). Dans l'extrait E1 et E2, son point de vue est strictement négatif : il perçoit le *barrio* comme un enfer auquel il est à la fois étranger et qui est son milieu, devenu son territoire, puisqu'il y a travaillé durant plusieurs années antérieures. Les paysages qu'il exprime sont chargés de haine et renvoient l'hostilité réciproque entre le quartier et lui : ce monde est pour lui une source de souffrance physique. L'inspecteur ressent physiquement son environnement, la Carte 10 montre clairement que l'inspecteur souffre sur une grand partie du trajet à cause des pentes, de la chaleur, de ses propres soucis de santé, ce qui confirme l'hypothèse de Georges Tyras (TYRAS, G. 1992) affirmant que ce personnage n'est qu'un corps qui souffre. La nature de ses paysages est en conséquence fréquemment synesthésique : son appréhension de l'environnement est très sensible. Pourtant il ne peut s'en détacher : son corps garde en mémoire des empreintes sensorielles définitivement attachées au quartier. La relation quartier / inspecteur est une relation ambiguë de dépendance et de haine exprimée par ses paysages (E1 ; E2 ; A20 ; E11).

Les descriptions qui se rapportent à sa perception qualifient assez souvent la morphologie des rues selon un mode qui révèle ses obsessions et son caractère angoissé (cette morphologie urbaine est donc symbolique et sert à construire l'inspecteur. Ce sont des « paysages-expression ») : elles sont étroites (permettent la dissimulation, s'accommodent du caractère *melindros*o de ses habitants) ; en pente, et donc source de souffrance physique. L'étude précise des motifs vus par l'inspecteur révèlent son caractère pessimiste, négatif (il voit ce qui a un caractère inquiétant, terrible, oppressant, symbole de privation de liberté tel le cerf-volant dans les fils électriques en A10 ; ce qui est noir et sale, comme "*los oscuros regueros de espuma jabonesa*" en A15 ; ce qui est en ruine ou décadent, E5, A38). Il voit et entend ce qui l'indispose, ce qu'il déteste (ex. E8) mais aussi des détails qui rappellent le passé et rendent compte de son caractère nostalgique (E1, E5, A39, scènes de jeux des enfants dans la rue). Il s'attache souvent à des détails sur lesquels l'auteur greffe une fonction poétique (ex. A15).

Ce qu'il voit agit sur lui, par exemple en A10, mais il est souvent passif vis-à-vis de ses perceptions. Sa relation au quartier est celle d'une relative passivité : les choses agissent sur lui, il se laisse mener par Rosita qui est la véritable actrice du parcours. Cela révèle son abandon du lien avec la vie, il est symboliquement mort, il n'agit plus sur l'extérieur comme avant (A15 ; E9).

La composition de ses paysages s'effectue fréquemment de l'extérieur à l'intime (mouvement de composition fréquent dans les descriptions de Marsé en général) : ce qu'il perçoit de l'extérieur résonne en son for intérieur et est associé à des pensées noires ou des

[47] Extraits et allusions focalisés sur l'inspecteur : E1; E2 ; A5 ; A10 ; A14 ; A15 ; A20 ; A21bis ; E5 (focalisation ambiguë : le début de l'extrait est peut-être perçu par l'inspecteur); E8; A36; A38; A39; E9 ; E11; A46.

sentiments négatifs (comme l'association paysage extérieur / cabinet répugnant / envie de suicide dans la A14).

***Les paysages de Rosita***

La Carte 10 indique que Rosita vit le long du parcours des moments douloureux, voire sordides (comme l'étape dans l'*Hospital Clínico* où elle doit reconnaître le vagabond mort qui l'a violée), mais de fait les étapes du chemin de croix sont pour elle beaucoup plus ambiguës, mêlées d'éléments positifs et négatifs. Par ailleurs, il lui arrive aussi de vivre de vrais petits moments de bonheurs, quand elle rit avec l'inspecteur *Plaza Sanllehy* par exemple. Rosita s'amuse fréquemment d'un rien qui l'entoure.

Les nombreuses descriptions[48], souvent sous forme allusive cependant, permettent d'entrevoir la façon dont Rosita ressent le quartier. La façon qu'elle a de se mouvoir dans le quartier et ce qu'elle en perçoit, l'affirme clairement comme une habitante du quartier, une habitante telle que l'inspecteur les décrits dans l'incipit du roman, tel qu'il les déteste. Ce caractère habitant est révélé par exemple par le fait qu'elle sait exploiter ses ressources, elle est chez elle et se sent le droit de jouer avec la fontaine publique, elle ramasse les pigeons morts pour les vendre, les mûriers pour la soie, etc.

La nature des paysages perçus par Rosita diffère assurément de ceux de l'inspecteur dans leur expression : elle s'exprime au discours direct (elle raconte des paysages vus antérieurement en A23, elle dit ce qui lui plaît en A33), indique par un geste (E9), ressent les éléments du paysage dans sa chair (cf. E10). C'est une perception plus immédiate, moins intellectualisée et surtout moins connotée par une idéologie. Rosita est en effet encore une enfant, mais une enfant qui a déjà vécu des expériences terribles qui l'ont fait grandir brusquement. Elle est donc enfant et femme.

Les paysages exprimés par Rosita sont ainsi marqués par l'ambiguïté de sa personnalité entre femme et enfant. Certains sont clairement enfantins car rieurs et ludiques. En témoigne également son goût pour le jardin avec le lilas et la balançoire (A33), présenté comme un *locus amoenus*, métonymie du paradis perdu de l'enfance. Celui-ci réapparaît en A50, mais sous la forme d'un souvenir projeté sur une vitre noire du métro, comme une illusion qui ne pourra plus exister : l'enfance et l'innocence apparaît impossible dans l'Espagne franquiste (TYRAS, G. 1992). Les autres paysages enfantins sont l'ambiance bucolique et poétique en A23 ; le jeu avec l'eau de la fontaine en E9. Le ton utilisé dans les discours directs est aussi celui de l'enfance, léger, bondissant (cf. paysage *aventi* en A16 : ton léger masquant la réalité de la pesanteur des motifs énoncés).

D'autres paysages sont davantage pesants et expriment un monde oppressant ou décadent. Plusieurs exemples peuvent être cités : le commentaire de l'affiche de cinéma vue en A8 fait allusion à la censure des films ; le souvenir d'un paysage dévasté par la guerre en A16 ; les motifs perçus par son corps lui rappellent toute la douleur et la violence charnelle

[48] Extraits et allusions focalisés sur Rosita : A8 ; A16 ; A22 ; A23 ; A31 ; A32 ; A33 ; E9 ; E10 ; A50 ; A51 ; A52.

que le milieu du jardin de Maya lui fait subir en E10. Son caractère de femme est peut-être aussi exprimé par l'affiche de *El embrujo de Shangai* qui suggèrerait une certaine identité entre Rosita et la femme du film (une femme qui a usé de ses charmes pour sortir de son milieu social et qui est désormais prisonnière de sa condition).

L'analyse des paysages des deux personnages donne le résultat peu étonnant d'avoir l'impression que deux lieux différents sont décrits, y compris quand les deux personnages sont ensemble. Cependant de temps en temps les paysages des deux personnages convergent, par exemple en A52, le dernier énoncé paysager du roman, où le paysage perçu par Rosita est contaminé (définitivement ?) par la vision du monde de l'inspecteur : la pourriture et la mort semblent l'emporter sur la joie de vivre de Rosita.

La représentation de la ville qui se dégage de l'ensemble des descriptions paysagères est en fait plus que dédoublée, elle est prismatique du fait des voix qui résonnent en chacun des personnages typiques d'un groupe. La double vision du monde est perceptible cependant dans la façon de vivre dans la ville des expériences positives ou négatives. Une différence nette apparaît entre les deux personnages : l'un qui tente de voir la vie du bon côté, malgré les souffrances, les malheurs et l'omniprésence d'une force du mal qui pourrit la ville. C'est le point de vue de la jeune Rosita, qui malgré tout, a encore toute la vie devant elle et l'espoir que cela suscite ; l'autre qui ne vit plus aucune (ou quasiment aucune) expérience positive, emporté par le désespoir et désarçonné par la perte de ses certitudes. C'est donc une même ville perdante, pourrie, que construisent les représentations des deux personnages, mais vécue de façon distincte. Ce sont non pas deux représentations de la ville que construit la *ronda* mais deux visions de la vie. Les paysages de ces personnages permettent de caractériser la structure sociale de la Barcelone de la *posguerra*, structure que les discours généraux avaient dévoilée (CH.4 II.2. et II.3.), mais sans en fournir les dimensions affectives et personnalisées. Les photographies suivantes du quartier traduisent comment des visions du monde d'un même lieu influent sur la représentation du lieu.

Photo 52. Can Baró (Calle Bismark)
© P. Putelat

Haut : Photo 53. Can Baró (Calle Bismark) - © P. Putelat
Bas : Photo 54. Plaza Sanllehy - © S. Savary

Perceptions différenciées du *barrio* :
celle négative et angoissée de l'inspecteur (à gauche),
celle plus ouverte et plus positive de Rosita (à droite)

La même rue pour l'inspecteur et Rosita n'est pas perçue de la même façon : l'une est très pentue et étroite, l'autre est ouverte et en pente douce[49]. Le monde de l'inspecteur à gauche est oppressant, le monde de Rosita est plus gai et printanier.

[49] On aura compris que pour montrer ce phénomène de distorsion de la réalité en fonction de la vision du monde, nous avons utilisé des outils modifiant une même photographie).

L'analyse des points de vue des paysages fictionnels, à laquelle a été consacré le présent chapitre, a permis de mettre à plat leur complexité et d'en définir les différents aspects. Les outils de la narratologie (typologie des instances narratives, notion de polyphonie, etc.) ont été de précieux assistants pour ne pas se perdre dans le dédale du point de vue paysager. Pour résumer simplement la structure et le fonctionnement de ce point de vue dans les textes fictionnels, on le définira comme un sujet qui détermine les données du point de vue spatio-temporel. Ce sujet est scindé à plusieurs niveaux dans les romans étudiés. Les descriptions paysagères sont très généralement énoncées par un narrateur, ou des narrateurs emboîtés dans le cas de Marsé, qui interprète selon des modalités de focalisation différentes (focalisation 0, focalisation 0 incarnée, voire focalisation interne) ce que perçoit un personnage, ou une multiplicité de percevants potentiels (cas de la description ubiquiste). Le point de vue de la représentation hérite donc dans les textes de toute la complexité de l'instance narrative qui, pour être complète, doit prendre en compte les phénomènes polyphoniques dans les énoncés. Le choix des quatre auteurs est celui de la multiplication des voix qui résonnent et la double posture narrative distanciée et intimiste. Cela détermine évidemment l'image globale de la ville et cela à plusieurs niveaux.

D'une part les points de vue spatio-temporels donneront à voir une ville plutôt intime, à l'échelle du quartier, de la rue ou du recoin mais aussi dans sa globalité par l'appréhension panoramique. La narration-témoignage sera un moyen de suivre fidèlement les déambulations d'un personnage, Carvalho, et de produire ainsi des paysages en mouvement, des paysages dynamiques. Cette dimension de la représentation est un élément essentiel que l'on doit retenir : selon les auteurs la ville se capte plutôt en mouvement, la ville est dans le mouvement et par conséquent la technique la plus adaptée pour en rendre compte est celle du cinéma. L'expérience paysagère que le lecteur est convié à vivre est celle d'une expérience dynamique plus que contemplative.

D'autre part, l'instance narrative éclatée, ou simplement plurielle (dans un même roman des modalités différentes de narration sont proposées), est un instrument pour associer approche personnelle et approche collective, pour rendre compte de ce qui dans la réalité est indissociable : le vécu de chacun et les données objectives du monde. Ce n'est donc pas une représentation monolithique que les romans proposent mais une représentation héritée d'une vision du monde où la réalité est foisonnement et complexité, réalité qui est impossible à représenter véritablement sinon en multipliant : en multipliant les sujets, en multipliant les points de vue spatio-temporels.

L'analyse du point de vue des paysages avait pour objet également d'examiner l'hypothèse que grâce aux paysages, on accède à une représentation plus personnelle de la ville. Ce qui précède constitue les moyens « techniques » de saisie de la ville du point de vue personnel. C'est cependant surtout la troisième partie de l'étude, celle où l'on a adopté le regard d'un personnage, Carvalho, puis celui d'un couple, Rosita et l'inspecteur dans *Ronda* (considéré comme un même sujet paysager scindé), qui nous montre que les romans proposent une appréhension du monde personnelle qui intéresse la collectivité. Les paysages

de Pepe Carvalho sont une proposition de lecture de la ville, et de la société en général, informée par une axiologie, une esthétique et une sensibilité qui ne sont autres que celles de l'auteur et qui, bien évidemment, orientent et structurent la représentation générale de la ville. La ville que nous donne à voir les romans est un discours idéologique et affectif sur le monde. Pour la littérature, cela signifie que les descriptions paysagères sont des lieux du texte où réside en particulier l'axiologie de texte et que son repérage et sa définition sont aisément réalisables dans ces cellules narratives. Cela n'est pas tellement étonnant au regard de ce que l'on sait du rôle du personnage dans la diffusion des valeurs dans le texte (REUTER, Y. 1988) : dans la mesure où les descriptions paysagères sont le fruit de ce que vit le personnage (chargé de toutes ses « données ») dans un environnement particulier (nécessairement investi de dimensions sociales), celles-ci sont potentiellement riches en informations axiologiques.

Le second exemple « monographique » de paysages, celui de Rosita et de l'inspecteur, confirme l'intérêt heuristique des romans pour les sciences humaines. Le roman crée une représentation de la ville et de la société non pas seulement en mettant en scène des faits sociaux et en reconstruisant des structures sociales (en l'occurrence celle d'une société scindée qui est sortie perdante de la guerre civile, et qui est rongée par une idéologie funeste, le franquisme) mais aussi de la façon dont ils sont vécus par des gens, qui dans le roman sont ces deux personnages. Dans les paysages fictionnels, c'est donc la « société vécue » qui est représentée, *Ronda* nous proposant deux modes d'être dans une même réalité objective, pour un même fait social. Cette dimension « vécue » se manifeste dans le point de vue des paysages : il doit donc être l'objet de toutes les attentions dans l'analyse des paysages littéraires ou autre. Mais cela nous le savons depuis longtemps, la part fondamentale du sens dans le paysage réside dans le sujet. C'est une dimension que nous devrons avoir toujours à l'esprit dans l'étude des autres éléments constitutifs du paysage, puisque tous seront nécessairement déterminés par le point de vue.

Le second élément constitutif du paysage, que nous aborderons dans le chapitre suivant, connecte avec évidence la ville fictionnelle avec la ville réelle puisqu'il s'agit des lieux à partir desquels sont réalisés les paysages. Nous verrons comment le point de vue détermine aussi le choix des lieux informés par des paysages et les composantes des lieux élues pour les représenter.

# CHAPITRE 7 LES LIEUX DES PAYSAGES

Les lieux, selon la conception qui a été précisée dans le CH. 1 (une entité localisée investie de sens et perçue ou imaginée d'un certain point de vue) constituent l'objet privilégié de la géographie. Travailler sur les lieux des paysages dans les romans suppose d'appliquer la méthode définie en amont de l'étude c'est-à-dire mettre en relation les lieux inscrits dans des espaces fictionnels avec ceux de la ville référentielle. De cette mise en relation, nous voulons à la fois proposer des sens au texte et comprendre l'imaginaire de Barcelone. C'est en effet à la confluence entre les déterminations et motivations textuelles (très souvent auctorielles) et les « données » du lieu réel que se trouve le sens des lieux. Quelles composantes et configurations de composantes sont alors choisies dans le foisonnement de la réalité pour créer la représentation du monde ? Quels sens donnent-elles aux lieux et ces sens informent-ils l'imaginaire collectif de la ville ?

Avant d'envisager la question fondamentale de la substance des lieux, les composantes du paysage (II), nous observerons précisément quels sont ceux qui génèrent dans les textes des descriptions paysagères et ceux qui restent sans représentation sensibles (I). Dans ce chapitre nous envisagerons également le lieu à plus petite échelle, celle du quartier, pour envisager la question de l'enrichissement du sens des lieux grâce au point de vue paysager. La démarche sera alors monographique et consistera à examiner un lieu déjà observé dans le CH.5 à un premier niveau géographique : le *Barrio chino*. À partir des discours généraux dans les textes nous avions défini les grands champs de l'imaginaire qui l'informent, montrant qu'il s'agissait d'un mythe enraciné dans un lieu mais nourri par une tradition littéraire. Nous poursuivrons à ce niveau de l'analyse la quête du sens de ce lieu d'un point de vue paysager.

## *I Les lieux à paysages et ceux privés de représentation dans les romans*

Ce premier moment de l'analyse consiste à dresser un inventaire des lieux qui sont construits par des descriptions paysagères afin de déterminer quelques-unes des logiques discriminatoires. Certains lieux spécifiques sont-ils enrichis par des descriptions paysagères et d'autres sont-ils manifestement négligés bien que cités ou associés à des descriptions non paysagères ? Les logiques discriminatoires sont-elles internes au texte ou certains lieux référentiels, fortement connectés à des lieux fictionnels, motivent-ils particulièrement les descriptions ? Une autre façon d'envisager le problème peut être la suivante : le choix du « déclenchement » ou non paysager s'opère-t-il pour des raisons narratives ou poétiques ou est-ce la nature des lieux référentiels qui motivent la représentation paysagère ?

Pour répondre à ces interrogations nous avons procédé à des études systématiques des discours associés à chaque toponyme dans le texte et cela dans le corpus des romans de référence augmenté de deux ouvrages : *La soledad del manager* et *El Delantero centro fue asesinado al atardecer* dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán. Les commentaires puisent également dans d'autres romans quand le besoin s'en fait sentir.

Pour dresser cet inventaire nous avons rassemblé par quartier fictionnel, l'ensemble des toponymes qui réfèrent à des lieux de ce quartier dans chaque roman. Seuls les lieux plusieurs fois cités ont été retenus. Les données de cette analyse sont rassemblées dans le tableau 4 de l'annexe 4.8 et les lieux très occasionnels ont été répertoriés à part dans le tableau 5 de la même annexe. Chaque toponyme est observé dans son environnement textuel immédiat pour repérer s'il est accompagné d'une expansion descriptive paysagère. Trois degrés ont été définis : le premier est le degré 0, celui où le toponyme n'embraye sur aucune digression paysagère ; dans ce cas il est précisé si d'autres types de discours affectent le toponyme (en souligné). Le second envisage le cas d'une digression paysagère brève, de quelques mots voire d'un seul qualificatif et le troisième lorsque le toponyme s'accompagne d'une description paysagère conséquente. Dans le tableau sont repérés également les lieux inventés et les lieux disparus au moment de l'écriture, qui supposent une part de reconstitution mobilisant particulièrement la mémoire et l'imagination.

Quelques remarques préliminaires sont nécessaires avant que d'engager véritablement le commentaire des lieux à paysages et sans paysages dans les œuvres. Les énoncés paysagers ne sont pas nécessairement enclenchés par un toponyme et une description paysagère dont la localisation est évidente ne sera pas précisée par un toponyme. Ainsi la méthodologie adoptée en amont (qui consiste à ne retenir que les toponymes officiels, pensant que cela donnerait une première approche déjà intéressante), est critiquable. Elle est adaptée pour les auteurs qui associent assez systématiquement leurs énoncés paysagers à un toponyme, ce qui est le cas de Manuel Vázquez Montalbán : pour cet auteur, le tableau rend bien compte des lieux qui sont enrichis par des paysages et ce relevé suffit pour les commenter. En revanche chez Marsé comme chez Mendoza, les paysages sont souvent sans localisation toponymique simultanée, ce qui explique la pauvreté des relevés dans la quatrième colonne surtout, et cela bien que les énoncés paysagers soient très nombreux dans ces romans. Il est donc indispensable, pour ces deux auteurs, de compléter le tableau avec une relecture complète des extraits et allusions, de repérer les lieux privilégiés et les lieux exclus du discours paysager lorsque cela est possible. Par ailleurs sont nécessairement exclus les paysages panoramiques de la ville vue d'un point élevé qui sont généralement désignés par *la ciudad*. Sont exclus évidemment les paysages aux points de vue spatio-temporels incertains ou très variables, qui génèrent des descriptions générales à la limite du paysage (c'est le cas de plusieurs extraits de Mendoza) et enfin n'apparaissent pas ou très rarement les lieux quotidiens, désignés de façon familière et non par un toponyme : un très grand nombre des lieux familiers dans le monde fictionnel de Marsé sont dans ce cas (le *barranco*[G]- ravin, le *descampado*[G] etc.). Or, la plupart des énoncés paysagers les concernent. Cela est extrême dans *Rabos* puisque presque aucun énoncé paysager n'est relevé, alors qu'ils sont très nombreux, pour la simple raison qu'ils ne concernent quasiment que le *barranco* et ses alentours, en particulier la maison des Bartra.

Dans cette mesure, établir un ratio entre les toponymes associés à un énoncé paysager et ceux qui ne le sont pas n'a pas vraiment de sens pour les deux auteurs, même si l'on peut remarquer que ce ratio est très faible. Mais cela est vrai aussi pour Manuel Vázquez

Montalbán, même si cela l'est dans une moindre mesure. Cet état de fait est le résultat d'une évidence : les toponymes ont des fonctions multiples en particulier celles de localiser sans autres formes de commentaire et par ailleurs bien d'autres formes de discours peuvent leur être associés. Néanmoins, il est intéressant que dans le cadre de cette tendance générale, l'on puisse repérer des tendances qui divergent entre auteurs, ou au sein d'une même œuvre (Marsé). Pour ce qui concerne les discours associés, de type sociologique, économique, culturel, artistique, urbanistique etc., on constate qu'ils sont nombreux dans les romans de Montalbán et dans UTT de Marsé (la CP n'a pas été soumis à ce relevé). Ils concernent généralement les lieux très investis dans le roman (le *Monte* et *barrio Carmelo* dans UTT, *San Magín* dans MDS, le *Raval*, les *Ramblas* dans tous les romans de Montalbán…) qui prennent aussi chair dans des descriptions paysagères.

Autrement dit les énoncés paysagers s'associent à d'autres types d'énoncés pour distinguer des lieux particuliers, mais il n'y a pas vraiment de lieux qui ne soient décrits que d'un point de vue paysager… sinon ceux qui n'apparaissent pas dans le tableau : les lieux familiers du monde marséen qui, pour certains n'existent que par leur paysage ou leur pure position dans l'espace (le *barranco* ou *tajo* dans *Rabos*, le *descampado* de la *calle Cerdeña*). Les différences notables apparaissent dans la nature des savoirs transmis par les différents discours associés aux lieux. Dans les romans de Montalbán et dans UTT, les discours associés sont fréquemment informés et informatifs, tandis que dans les romans de la mémoire de Marsé, ces discours disparaissent quasiment totalement. Dans un cas, est proposée une représentation des lieux qui n'exclut pas l'approche savante (proche du réalisme), dans l'autre est manifeste le renoncement de transmettre des savoirs et une idéologie par le moyen du discours argumenté, polémique ou informatif et le choix d'une transmission des phénomènes du monde par des images imprégnées d'émotion, que sont les paysages. Les deux démarches exigent de la part du lecteur, et en amont de l'auteur, une discrimination des facultés mobilisées pour la lecture distincte : dans un cas le jugement est privilégié, dans l'autre la sensibilité et l'imagination, même si bien évidemment cela reste quelque peu caricatural. Le très grand nombre d'énoncés paysagers dans les romans étudiés explique que la ville fictionnelle que nous parcourons dans cette recherche s'impose et laisse des traces imaginaires fortes. La potentialité évocatrice maximum dans certains romans, surtout dans ceux de Marsé mais aussi fréquemment dans ceux de Montalbán, est sans doute due à la densité des énoncés paysagers. Leur logique de répartition dans l'espace reste à définir.

Mais avant cela, une seconde remarque d'ordre général permettra de balayer ce qui serait des préjugés. Tout d'abord celui qui consiste à penser que les lieux enrichis par des paysages sont nécessairement ceux qui sont les plus fréquentés par les personnages et qu'à l'inverse les lieux quasiment jamais décrits, et pourtant très fréquentés, sont des lieux auxquels l'auteur n'accorde pas d'importance particulière. Deux contre-exemples peuvent être avancés pour invalider cette idée préconçue, celui de *Vallvidrera* dans la série Carvalho et celui de la *Plaza Sanllehy* dans les romans de Marsé. Bien que peu à peu le quartier à part où réside Carvalho, *Vallvidrera*, bénéficie de quelques brèves descriptions paysagères (brèves

dans ELG et HMV), il faut bien admettre que le lecteur aura bien des difficultés à s'imaginer le lieu en question avec ce que fournit le texte. Pourtant, ce lieu est essentiel dans la géographie du personnage comme nous l'avons vu dans le CH.4. De même, la *plaza Sanllehy*, pôle essentiel du *barrio mental* de Marsé n'est quasiment jamais décrite et pourtant citée six fois dans UTT et de même dans *Rabos.* Dans ces trois romans, (mais les autres ne sont guère plus explicites), seules deux courtes allusions nous signalent qu'elle est plantée d'arbres (et encore une des deux correspond à une allusion de *Ronda*, la A7, où seule la cartographie du parcours permet de déduire qu'il s'agit de cette place car elle est désignée par la *plaza arbolada* et non par son toponyme) et le décor éphémère de la *Fiesta Mayor* du quartier est rapidement évoqué dans UTT. Cela est bien peu pour une place véritablement habitée par les personnages, bien que cela reste très allusif dans la fiction : Daniel, dans *Embrujo* habite au croisement de la *calle Cerdeña* et de la *Avenida de la Virgen de Montserrat* (la fameuse *Avenida* dans les romans de Marsé, elle aussi relativement négligée par les descriptions, c'est de cette maison qu'est prise la photographie 56), et cette place est celle sur laquelle on aboutit lorsque l'on s'est laissé glisser le long de la *carretera del Carmelo*, axe essentiel également de la géographie du *barrio* (cf. Carte 8 CH. 4). La photographie suivante, ainsi que plusieurs autres au cours des chapitres permettra au lecteur de se représenter la *plaza Sanllehy*, ici vue d'un point haut (avec le bas de la *carretera del Carmelo* dessinée par les arbres bordiers).

Photo 55. Plaza Sanllehy (2003) – © S. Savary

Des hypothèses peuvent être avancées pour expliquer le flou entretenu par l'absence de tout discours sur ces lieux. C'est ce que nous proposons d'aborder maintenant par un tour d'horizon des lieux qui n'enclenchent pas d'énoncés paysagers. Ils peuvent être classés en trois catégories, la première étant sans surprise, puisqu'il s'agit des lieux rencontrés de façon très occasionnelle dans l'histoire ou dans une œuvre (cf.Tableau 5 annexe 4.8.). Ils sont énoncés dans un roman au hasard d'un déplacement et ne sont plus jamais cités dans d'autres romans, ou dans les mêmes circonstances. Ce sont des lieux qui sont indifférents à la diégèse mais aussi dans doute à l'auteur, ou du moins ils n'ont pas suffisamment d'intérêt à ces yeux pour mériter d'être inscrit dans le patrimoine paysager de la ville fictionnelle. La géographie

fictionnelle des paysages est évidemment soumise à l'intérêt de l'auteur pour les lieux dans la vie réelle, et même si certains lieux remplissent un rôle symbolique de premier plan ou simplement si ce sont des pôles ou axes urbains majeurs (par exemple *la Plaza Tetuán*, l'autoroute intra-urbaine de la *Meridiana*, la plupart des grands axes de l'*Eixample* etc.), ils n'existent pas dans la ville fictionnelle, même s'ils sont cités, car ils n'ont aucune consistance.

Le second ensemble des lieux négligés du point de vue paysager est plus problématique. Ce sont les lieux très fréquentés mais qui ne sont jamais commentés, des lieux de passage, des lieux que les romans traversent sans jamais s'arrêter, ou quasiment jamais, pour poser un quelconque regard sur eux, tels les lieux familiers évoqués précédemment. Deux cas se présentent, ceux qui sont enrichis par d'autres types de savoirs, et ceux qui restent fantomatiques et qui par conséquent sont les lieux où le lecteur investit le plus en imagination. Le premier cas concerne par exemple les *Ramblas* dans les romans de Montalbán mais aussi le *Barrio chino* qui, par rapport au rôle qu'il joue dans les fictions, est finalement peu appréhendé du point de vue sensible (quelques rues particulières sont décrites de temps en temps mais cela reste assez rare, C/ *Aurora*, *Arco del Teatro*, *C. San Rafael*). Les *Ramblas* sont pourtant considérées comme l'artère de la ville et quasiment l'artère métaphorique du corps de Carvalho ; le *Barrio chino* est le ventre de la ville, et aussi dans une certaine mesure le ventre du personnage. Les discours d'ordre sociologique ou urbanistique (surtout pour le *Barrio chino*) suppléent aux paysages dans l'œuvre montalbanaise. Cela est probablement imputable au choix idéo-esthétique de l'auteur qui ne rejette pas l'idée que l'on puisse rendre compte du monde par le savoir distancié, le raisonnement, la critique intellectuelle. Il privilégie ainsi un mode de diffusion des savoirs et des valeurs dans le texte qui adopte un discours argumentatif et politique privilégié. Cette posture assez généralisée chez Manuel Vázquez Montalbán, est aussi souvent adoptée par Mendoza (beaucoup plus de discours urbanistiques, historiques, etc. sur l'*Ensanche* que de paysages véritablement). Un autre argument peut être avancé pour comprendre l'absence de descriptions paysagères, celui de l'équilibre dans le texte entre descriptions et actions. Si les descriptions de type sociologique ou autres sont nombreuses, le récit serait alourdi par des descriptions paysagères supplémentaires, ce qui nuirait à la fois à la lisibilité de l'intrigue (le lecteur perdrait le fil de l'action) et à l'équilibre narratif. Dans le processus créatif, d'une certaine façon les unes chassent les autres : si les savoirs et valeurs sont transmis par des descriptions distanciées, les descriptions sensibles de paysage laissent la place. C'est un phénomène que l'on retrouve aussi dans UTT avec le *Carmelo* ; même si quelques paysages lui donnent chair, les autres types de discours l'emportent. Il ne faut pas oublier non plus que la présence constante de ces lieux dans les différents romans implique que l'auteur ne puisse systématiquement s'y arrêter pour construire la ville. Pourtant, certains autres lieux sont investis…Ces lieux sont tellement familiers à l'auteur et au lecteur fidèle, qu'on les frôle sans les inscrire dans des paysages. Ils ne laissent pas d'empreintes.

L'ensemble de ces motifs expliquant l'absence des descriptions paysagères montre en tout cas que ce ne sont pas pour des raisons liées à des caractéristiques des lieux de la ville

réelle, par exemple parce que ces lieux manqueraient d'épaisseur symbolique : le seul exemple des *Ramblas* chez Montalbán le prouve (mais aussi la Cathédrale jamais décrite, la *Plaza Real*, le Port chez ce même auteur).

Peut-être est-ce précisément le surinvestissement paysager (tellement de descriptions des *Ramblas* ont déjà été réalisées dans les romans de la littérature barcelonaise) que l'auteur ne juge pas pertinent, ou n'a pas envie, d'en inventer d'autres. Le lecteur doit faire appel à son capital culturel sur la ville (qui peut être quasiment nul si l'on n'a jamais mis les pieds à Barcelone ou si le lecteur n'a jamais lu d'autres descriptions des *Ramblas* ou vu dans un film cette artère) et inventer ces lieux avec son expérience ou les clichés. Mais c'est aussi, et peut-être surtout, une démarche liée à une écriture de la complicité, une écriture au sein d'une communauté, un public visé qui est la famille. Ici le rôle joué par l'horizon d'attente est peut-être essentiel pour comprendre ces phénomènes.

Ce dernier argument est essentiel à la compréhension de la seconde modalité : l'absence totale de digressions paysagères pour les lieux familiers omniprésents. Le monde fictionnel marséen est construit sur cette base de complicité avec le lecteur, qui fait partie à part entière de la « tribu ». Ainsi, la *plaza Sanllehy*, le *mercadillo de las Camelias* et même la *avenida Virgen de Montserrat* effleurée ici et là par une petite allusion paysagère, et à l'échelle du bâtiment le *Cottolengo*, la paroisse de *las Ánimas*, les cinémas *Delicias*, *Iberia*, *Roxy*, le bar *Delicias* du haut de la *carretera del Carmelo*, font partie du territoire commun et l'auteur ose à peine en modifier l'implicite paysager par des représentation trop personnelles.

Photo 56. Bar *Delicias* (2003) – © S. Savary

Ce choix explique peut-être les relatives déceptions dans les adaptations cinématographiques des romans de Marsé de ces lieux du quartier, et notamment dans l'adaptation de *Embrujo de Shangai* par Trueba. La *calle Camelias* est décevante, elle n'est pas comme on l'imaginait, mais précisément parce que le lecteur avait tout à imaginer, ce qui n'est pas le cas par exemple pour la *Plaza Rovira* beaucoup plus décrite dans *Embrujo* et dans *Ronda* par exemple. Ces lieux familiers omniprésents par leurs énoncés toponymiques ont

aussi une fonction de repères spatiaux : ils localisent l'action et les déplacements des personnages ou d'autres lieux (par exemple la *torre de Susana* à proximité du *mercadillo de las Camelias*), ou du moins ils fournissent l'illusion de localisation si on ne connaît pas effectivement cet espace réel. C'est aussi ce que l'on pouvait repérer dans la carte des chronotopes de MDS et ELG présentées dans le CH. 4 (§X) : les toponymes à fonction uniquement locative sont fréquents dans le *Barrio chino*, que ces localisations soient diégétiques ou référentielles.

Le pouvoir de l'auteur est donc important dans la qualité d'évocation des lieux, et l'intérêt qu'il porte à tel ou tel lieu dans la réalité a une incidence certaine dans le monde fictionnel qu'il construit. Certains lieux sont élus dans la fiction pour servir de lieux d'action du fait de leur image dans le monde réel, ou pour leur simple intérêt onomastique : n'est-ce pas le cas du *Pueblo seco* dans UTT, qui sert de lieu d'action secondaire mais non négligeable (sept occurrences toponymiques), et qui n'est accompagné d'aucun discours ? Sa réputation dans le monde réel suffit pour connoter le toponyme et de fait, l'auteur se désintéresse des lieux externes à son territoire personnel.

Si l'on envisage maintenant le phénomène inverse au précédent, nous pouvons nous demandre s'il existe des lieux particulièrement propices à une représentation paysagère. Si oui, quels sont ces lieux qui engendrent, couramment ou systématiquement, des paysages ? A quoi cela tient-il ?

On peut avancer une première hypothèse : les lieux qui donnent naissance à un paysage jouent un rôle dans la vie de l'auteur. Ces lieux recouvrent deux dimensions de la vie des auteurs : se sont soit des lieux symboliques ou qui ont joué un rôle affectif essentiel dans leur enfance ; soit leurs lieux de résidence et de fréquentation de la vie adulte

Chez Marsé, la première catégorie, les lieux symboliques et affectifs, renvoie, plus qu'à des lieux géographiques reconnaissables par tout Barcelonais (excepté peut-être le *Parque Güell* et la *calle Verdi* qui est plusieurs fois décrite dans *El amante bilingüe*) à des lieux de jeux, devenus emblèmes du monde des années *posguerra* dans l'œuvre marséenne, comme le *descampado*, notamment de la *calle Cerdeña* ou la *calle Legalidad*, et les rues-toboggans du quartier comme la *Avenida Virgen de Montserrat* ou *la Cerdeña* dont on ne connaît quasiment que la pente et la sinuosité pour la première. Chez Vázquez Montalbán, c'est *la plaza del Padró* (qui n'apparaît pas dans les romans analysés dans le tableau 4 de l'annexe 4.8), proche de la maison d'enfance, ainsi que les rues adjacentes qui jouent ce rôle de lieu symbolique, fortement marqué affectivement comme territoire d'enfance.

En ce qui concerne les lieux de résidence et de fréquentation de la vie adulte, on trouve dans *Ronda* par exemple, le parcours des deux personnages passant par les rues et les places fréquentées chaque jour par l'auteur, qui réside dans l'une de ces rues du nord de *Gracia* (qui par ailleurs est située à deux rues de la maison d'enfance). Cette coïncidence entre territoire fictionnel et territoire de vie facilite les allusions descriptives, les petits détails signifiants, qui sont chaque jour remis en mémoire.

Outre les signifiants dans la vie des auteurs, on peut faire l'hypothèse que les lieux symboliques et identitaires pour l'ensemble des Barcelonais, voire des étrangers (les clichés), sont des lieux propices à la création paysagère, à la condition que ces lieux soient investis par la diégèse et les personnages. Dans les romans, certains des lieux symboliques et identitaires sont certes remarquables comme les ruelles de la vieille ville, rarement évoquées sans précision, mais souvent fondues dans un flou toponymique (Mendoza, par exemple, décrit ces ruelles par cinq fois, mais sans en désigner une par son nom. Seules la *carrer del Xup* et la *plaza de San Cayetano*, toponymes inventés, sont brièvement décrites).

Ainsi, les lieux symboliques de la ville réelle ne sont pas nécessairement investis dans la ville fictionnelle : les géographies des lieux symboliques de la ville fictionnelle et de la ville réelle ne se superposent pas, malgré certains incontournables, toujours décrits au minimum une fois qui peuvent être considérés comme des lieux surinvestis par le sens : la Cathédrale, les *Ramblas* (mais jamais la *Sagrada familia* dans les romans de Marsé, la *plaza Sant Jaume*, rarement la *plaza de Cataluña* et le port est même le plus souvent négligé).

La troisième hypothèse est orientée vers les lieux symboliques de la ville dans les romans. Ces lieux sont fonction de la thèse ou de l'axiologie du roman sur cette ville. C'est le cas de la *La ciudad de los prodigios* qui propose une interprétation sur la *médiance* de la ville. Les paysages servent cette thèse et les lieux qui sont investis sont ceux qui entrent dans le raisonnement, ceux qui intéressent la démonstration. La vieille ville étouffante, insalubre et sordide, fermée par ses murailles, dans la première partie du roman, puis les transformations essentielles opérées entre 1888 et 1929, qui donnent son identité à la ville actuelle et notamment le fondement identitaire à la dimension catalane de la ville : *l'Ensanche*, les sites des deux Expositions universelles, dans leur construction (ce qui permet aussi de décrire les alentours des sites occupées par les *barracas* des ouvriers) et achevées. Sans être nécessairement systématiquement décrits, ils le sont malgré tout abondamment. Montalbán accorde de nombreuses descriptions paysagères à des lieux qui sont symboliquement délaissés, voire oubliés, comme lieux identitaires des barcelonais. C'est le cas du *Poble Nou*, abondamment décrit dans ELG, lorsqu'il s'agit de lutter contre les fossoyeurs de la mémoire de la ville (les promoteurs d'une Barcelone d'avenir, celle des J.O. à l'époque) en réhabilitant les paysages en péril de ce quartier ouvrier, aussi important pour l'identité barcelonaise que les quartiers centraux. Un troisième exemple peut être fourni par le roman de Goytisolo décrivant *l'Eixample* ou la *Sagrada familia* dans un but interprétatif du sens de la ville et de la société catalane.

Enfin les paysages panoramiques ne constituent-ils pas un cas particulier de paysages associés à un lieu : *la ciudad* ? Or on constate que ces paysages ne réfèrent pas à un lieu nommé (pas de toponyme) la plupart du temps, mais à un lieu unifié à petite échelle, qui est révélé par la possibilité de l'embrasser par le regard. Toutefois cette ville est mouvante, elle

varie en fonction du point de vue. Ce sont en fait des lieux différents en fonction du point de vue. Mais il est rare dans les romans qu'une scène située dans un point élevé qui permet une appréhension panoramique de la ville n'enclenche pas d'énoncé paysager. C'est même pour donner à voir ce paysage que les personnages montent sur les collines. La ville comme lieu est donc un lieu à paysage selon la modalité particulière du panoramique d'un point élevé

Il semblerait donc qu'il y ait bien dans les romans des lieux à paysage et des lieux qui ne sont pas représentés par des paysages, mais ce n'est peut-être pas la logique prédominante qui motive les énoncés paysagers car ceux-ci sont peu nombreux par rapport aux nombres de toponymes, ou à l'évocation de lieux dans chacune des œuvres. Seules quelques exceptions sont repérables. Les logiques de motivation des énoncés paysagers relèvent sans doute d'autres critères, ce que nous essaierons de préciser dans le CH. 9.

Ce qui en revanche est remarquable, c'est le fait que les lieux représentés dans la fiction ne sont pas nécessairement ceux les plus symboliques dans la ville réelle, les plus centraux : certains hauts lieux de la ville sont manifestement négligés dans les descriptions. Ils n'intéressent pas l'histoire du roman, et ils ne sont pas non plus référents dans l'imaginaire des auteurs pour construire leur ville. Ainsi, bien qu'ils soient parfois souvent cités, les quatre lieux représentés sur les photographies ne font pas partie des sources d'inspiration paysagères des auteurs (la Cathédrale, il faut le préciser, est tout de même décrite dans *Recuento)*.

PLANCHE VIII. Les lieux symboliques de la ville réelle négligés dans les descriptions paysagères des romans

Photo 57. Plaza Real - © S. Savary

Photo 58. La Catedral - © G. Ducrot

Photo 59. Plaza de Cataluna - © P. Putelat

Photo 60. Plaza del Rey - © G. Ducrot

## II Les composantes paysagères : la substance du lieu

Si l'on nous permet la métaphore, on peut considérer que les composantes sont la substance du paysage et leur squelette. Certaines composantes ou configurations symbolisent la relation que les habitants entretiennent avec leur milieu et dans cette mesure sont des référents dans lesquels ils s'identifient et dont ils reproduisent les formes. C'est ce que des géographes, Claude Raffestin et dans son sillage Augustin Berque ont nommé des écosymboles[G], le second ayant précisé la notion par celle de géogrammes[G] Nous préciserons le sens exact de ces notions dans le développement, l'essentiel étant ici de poser la question principale qui a guidé l'analyse des composantes paysagères dans les romans. Les géogrammes de la ville réelle sont-ils à l'origine des récurrences dans les romans (ce qui supposerait une influence primordiale du monde réel dans la création du monde fictionnel) et sont-ce d'autres logiques qui régissent le régime des composantes dans les descriptions paysagères ? Quelle est la part par exemple des obsessions personnelles, des images marquantes pour l'auteur dans le choix de ces composantes ? Et après lui le lecteur n'adopte-t-il pas ces images obsédantes pour se représenter les lieux de la ville réelle ?

### *I.1 Composantes et configurations paysagères : définitions, questionnements, méthodes d'étude.*

Définir la notion de composante paysagère n'est pas aussi simple que l'on pourrait le penser. On lui trouve assez facilement des synonymes comme « motifs », « prises paysagère » chez Augustin Berque (A. BERQUE 1995), « objets du paysage », mais soit que ces termes soient spécifiques à un champ (motif pour le champ artistique), soit que le terme soit peu usité chez les spécialités du paysage, nous lui avons préféré celui plus neutres, et couramment utilisé en revanche, de composantes. On n'en trouve cependant aucune mention dans les dictionnaires courants de la langue (défini dans ce sens s'entend) ni dans les deux dictionnaires de géographie qui nous servent fréquemment de référence (R. BRUNET , R. FERRAS *et al.* 1993; J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.) 2003).

Que peut-on nommer alors « composante paysagère » ? Le problème posé pour désigner ce qui est ou non composante d'un paysage est peut-être surtout celui de l'échelle. La difficulté est dans les cas litigieux de trancher entre lieu et composante. Par exemple, la mer est-elle une composante ou un lieu ? On peut répondre que c'est une composante dans le cadre d'un paysage délimité, car précisément elle rentre dans le cadre du paysage. Elle peut donc être composante à petite échelle, si le paysage est panoramique, ou à grande échelle si elle est un élément d'un paysage perçu de façon proche. On a là un espace immense qui est à cette échelle une composante. Le même problème est posé pour la rue, la place, le terrain vague qui, selon l'échelle d'appréhension, sont composantes ou lieux. Le lien existentiel entre lieu et composante est matérialisé par ces ambiguïtés qui exigent une grande rigueur quant à l'échelle d'appréhension des lieux et donc à l'impossibilité de décider *a priori* de la nature de certains éléments urbains : ils sont composantes paysagères si le sujet le décide, en fonction du choix du point de vue spatio-temporel. On comprendra alors qu'il est bien difficile

d'effectuer des relevés de composantes et de les comparer entre elles, car elles changent de statut d'un moment à l'autre des discours. La solution consiste donc à effectuer les relevés en étant très attentif au contexte d'énonciation de ce qui peut être objet ou lieu (ce n'est pas le cas par exemple pour les détails, une fenêtre ou un pavé, mais c'est toujours le cas pour les exemples que nous avons cités ci-dessus).

D'autres problèmes similaires interviennent, en particulier la question de savoir si les hommes sont des composantes paysagères ou non. Nous déciderons que tout ce qui est perçu ou senti dans un environnement peut être composante de ce paysage, ainsi un individu ou une foule peut tout à fait être considéré comme une composante paysagère : la personne est vue ou sentie.

Cela confond certes les catégories de nature des choses mais c'est bien la nature du paysage d'assembler des éléments de nature différente.

Lors de relevés d'ampleur conséquente, on est constamment confronté à ces difficultés pour dresser une typologie : elle semble toujours plus ou moins inadaptée. C'est pourtant une difficulté à laquelle nous nous sommes confronté tout au long du travail, sans jamais trouver entière satisfaction. Nous rendrons compte malgré tout des recherches opérées en ce sens, bien que ce soit en ayant échappé à la pensée classificatoire que nous avons eu le sentiment de toucher à l'essentiel.

Nous n'avons jusqu'ici envisagé les composantes paysagères qu'isolément. Elles peuvent être isolées (dans l'évocation unique d'un ciel bleu, d'un oiseau qui chante, d'un lampadaire dans une rue) mais aussi rassemblées dans des configurations. Ces composantes paysagères isolées ne forment pas nécessairement un paysage, elles en sont plutôt un fragment qui éventuellement confrontés à d'autres, donnent sens à un milieu ou à un monde.

Le paysage intégral suppose un minimum d'organisation dans l'espace et dans le temps : c'est ce que nous nommerons la configuration du paysage, qui est distincte dans le cas de paysage textuel de la composition de la description (ceci sera précisé dans le CH. 8 consacré précisément aux relations entre les deux niveaux d'organisation dans les textes fictionnels). Les configurations reposent sur des logiques d'organisation agissant dans plusieurs champs : logiques spatiales (ce que les géographes lisent grâce à des outils-modèles : organisation polarisée, polypolarisée, linéaire, diffuse ; nature des pôles et des éléments répulsifs etc.) ; logiques sensibles (ce que le sujet perçoit et retient et ce qu'il écarte de son paysage) ; logiques liées au langage qui forge la représentation et donc incidence des modèles socio-culturels inhérents à ce langage (association lune et hululement du hibou par exemple pour signifier la nuit inquiétante), etc. Les configurations paysagères sont essentielles dans la compréhension des lieux et des milieux, elles expriment notamment les schèmes imaginaires sociaux ou personnels. Certains de ces schèmes s'inscrivent durablement dans des configurations stables qu'Augustin Berque définit comme des géogrammes.

Afin d'assurer la clarté des analyses à venir nous résumons rapidement les quatre notions que nous utiliserons le plus souvent, sachant qu'elles sont pour certaines une adaptation par rapport à leur concepteur. Les composantes sont des objets paysagers

considérés isolément qui peuvent être de toute taille : ce qui importe est qu'il soit perçu ou senti dans le cadre d'une représentation. Lorsque cette composante revêt un sens symbolique pour un groupe social, qu'elle focalise le sens d'un milieu humain, c'est un écosymbole. La fontaine méditerranéenne ou le platane à Barcelone sont des écosymboles. Lorsque ces composantes sont organisées dans la représentation selon des logiques spatio-temporelles, on nommera ces organisations les configurations des paysages[G]. Lorsque ces configurations revêtent un sens symbolique particulier, représentent une cosmicité particulière à un groupe et sont donc des repère essentiels de l'espace-temps de ce groupe, nous les nommerons géogrammes (selon la définition qu'Augustin Berque fournit dans ses ouvrages depuis *Les raisons du paysage* (op.cité) jusqu'à la définition complexe dans le *Dictionnaire de géographie* (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.) 2003).

Plusieurs études ont guidé la recherche menée sur les composantes et les configurations paysagères. Celle d'Antoine Bailly (A. S. BAILLY 1977), qui reprend les catégories élaborées par K. Lynch (K. LYNCH 1960), propose une grille de lecture morphologique des paysages urbains, qu'il intitule les « composantes socio-spatiales du paysage urbain » (la formulation apparaît dans (A. S. BAILLY 1982) p. 173). Plus que les composantes elles-mêmes, c'est une typologie qui est proposée selon les quatre éléments qui structurent l'espace physique du lieu urbain perçu par les habitants selon Kevin Lynch, chaque élément ayant des significations culturelles et symboliques. Cela peut être résumé de la façon suivante :

| Les structures physiques du lieu (catégories de Lynch) | Les significations sociales, culturelles et symboliques de ces structures |
|---|---|
| Les axes structurants et les relations d'axes | → des coordonnées symboliques et des repères pour l'orientation |
| Les repères et volumes marquants | → des marqueurs territoriaux |
| Les limites naturelles et architecturales | → des limites culturelles, historiques, symboliques qui forment des frontières |
| Les espaces homogènes par leurs fonctions ou leur paysage | → des territoires qui impliquent les notions d'intériorité ou extériorité, d'homogénéité ethnique, culturelle ou symbolique. |

Cette classification mêle différents niveaux d'appréhension des lieux (espace, paysage, lieu, territoire) sans opérer les précisions notionnelles qui seraient indispensables, mais elle a l'intérêt historique de lier les dimensions physiques des lieux et les dimensions symboliques. Bien des typologies ont enrichi, depuis celle-ci, l'approche des composantes paysagères. L'une d'entre elle a retenu notre attention, celle de Jean-Louis Haquette (J.-L. HAQUETTE 1995), qui propose dans sa thèse de lettres consacré aux paysages de la fiction romanesque, une grille de lecture des « motifs des paysages littéraires », inspirée aussi en partie des travaux de Kevin Lynch et de Raymond Ledrut (R. LEDRUT 1973). Ses catégories de motifs reprennent la grammaire de Lynch qu'il nomme « les propriétés géographiques » et il attribue

à chacune « leur propriété projective et temporelle » et leur « propriété symbolique ». Nous reproduisons le tableau qu'il propose comme grille de lecture.

Tableau 4. J.-L. Hacquette : « Les effets textuels qui, combinés, établissent la fiction d'une expérience visuelle de la nature »

<table>
<tr><th colspan="2">Personnages</th><th colspan="2">Lieu</th><th colspan="2">Moment</th></tr>
<tr><td colspan="2">Opposition</td><td colspan="2">Opposition</td><td colspan="2">Opposition</td></tr>
<tr><td>Représenté dans la fiction</td><td>Non représenté dans la fiction</td><td>Géographique</td><td>Imaginaire</td><td>Temps subjectif</td><td>Temps objectif</td></tr>
<tr><td>Mobile</td><td>Immobile</td><td>Urbain</td><td>Non-urbain</td><td>Euphorie</td><td>Singulatif</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Homme</td><td rowspan="2">Femme</td><td>Cultivé</td><td>Non cultivé</td><td rowspan="2">Dysphorie</td><td rowspan="2">Itératif</td></tr>
<tr><td>Peuplé</td><td>Désert</td></tr>
<tr><td colspan="2">Variables</td><td colspan="2">Variables</td><td colspan="2">Variables</td></tr>
<tr><td colspan="2">Les 4 âges de la vie :<br>enfance, jeunesse, maturité, vieillesse</td><td>Faune</td><td>Flore</td><td>Instant</td><td rowspan="2">Les 4 saisons :<br>Printemps<br>été<br>Automne<br>Hiver</td></tr>
<tr><td colspan="2">L'œil de l'imagination</td><td colspan="2">Les 4 éléments</td><td>durée</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Les 5 sens :<br>la vue<br>l'odorat<br>l'ouie<br>Le toucher<br>Le goût (repas en plein air)</td><td>Terre (plaine / montagne)</td><td>Eau (salée / douce)</td><td rowspan="2">Oubli du temps</td><td rowspan="2">Les 4 parties du jour :<br>Matin<br>Midi<br>Soir<br>nuit</td></tr>
<tr><td>Air (Ciel lisible / ciel stellaire)</td><td>Feu (naturel/ artificiel)</td></tr>
</table>

Source : (J.-L. HAQUETTE 1995) p. 17.

Par ailleurs Yves Luginbühl, dans une communication intitulée « Le paysage, une construction sociale », rappelle « les dimensions matérielle et immatérielle du paysage » et leur interaction. Les composantes, selon cette conception, relèveraient plutôt du domaine matériel, ce sont les objets du paysage qui relèvent de trois formes de matérialité : inerte, biologique et vivante, sociale.

Tableau 5 Les composantes matérielles, trois formes en interaction

| Matérialité inerte | Matérialité biologique et vivante du paysage | Matérialité sociale |
|---|---|---|
| Éléments solides (roches, sols etc.qui constituent les formes élémentaires des paysages à petite échelle) | La flore | Inscrite dans les configurations des composantes |
| Éléments fluides (l'eau sous forme de rivières, de lacs etc., l'air) | La faune | Les objets humains (bâti, machines, routes etc.) |

Source : Yves Luginbühl, formalisé par S. Savary.

Ces composantes, dont la matérialité est repérable dans le paysage, n'existent qu'en relation avec leur dimension immatérielle d'ordre affectif, esthétique, symbolique, phénoménologique et sensoriel.

Une question reste posée par cette catégorisation dans le cadre des paysages textuels : quelle est la matérialité des composantes d'un paysage textuel ? Dire que c'est le matériau présent, le papier et l'encre, n'est pas totalement incongru, car de fait c'est la seule matérialité de la représentation présente. Cependant, il est sans doute plus intéressant de considérer que la matière première des composantes est le mot, c'est la matière textuelle : les composantes paysagères et leurs agencements sont régis par les règles de la textualité selon des codifications qui relèvent de ce langage particulier. Cela ne signifie pas que ces mots ne renvoient pas à un référent que l'on peut reconnaître, mais que le mot n'est pas que le référent. Il est le signe à part entière, y compris son signifié et son signifiant.

Une dernière recherche nous a permis d'avancer sur la question des composantes paysagères, il s'agit de la thèse de la géographe Sophie Bonin (S. BONIN 2002) qui élabore une méthodologie d'analyse des motifs paysagers de la Loire, et des valeurs qui leur sont associées, à partir d'un corpus de citations littéraires issues essentiellement d'anthologies[50]. Géographe travaillant sur un corpus littéraire, il était intéressant pour ce travail de se pencher sur sa méthodologie. Ses analyses reposent sur une méthode lexicométrique appliquée à un corpus de 212 citations étudiées en dehors de leur environnement textuel global[51]. Le choix des macro-rubriques est fortement influencé par le milieu étudié, le fleuve : ce sont les « motifs abiotiques » (eau, terre, air) et les « motifs biotiques » ( flore, faune, homme). Le caratère relatif de la typologie est une évidence que l'on ne peut négliger et qui implique de constituer des typologies inscrites dans un milieu particulier (ce qui n'est pas le cas de la grille de lecture proposée par Haquette, précisément fondée sur des critères fondateurs qui ne sont pas ceux de milieux réels et de leur fonctionnement).

Ces catégories offrent l'avantage d'être informées scientifiquement sur les différentes dimensions des composantes paysagères dans le monde réel (notamment à partir des travaux de Yves Luginbühl), mais elles ne sont pas fondées sur des critères internes aux représentations qui prendraient en compte le sens et les fonctions des motifs paysagers à tous les niveaux du texte. Cependant, l'analyse lexicographique classée en fonction de ces macro-catégories, est, elle, contextuée puisque les types de motifs sont élaborés par regroupement d'occurrences similaires. La typologie est ainsi contextuée sémantiquement, la catégorie «eau» rassemble, par exemple, les composantes rattachées à la rivière ou aux états exceptionnels de la rivière (crues, embâcles) et celle de la « flore » distingue la végétation naturelle de la végétation agricole (catégorie qui ne seraient pas ainsi formulées en ville).

[50] Partie I CH.2 : « La place du fleuve dans la peinture de paysage et dans la littérature : du motif à l'horizon ». B. « La place du fleuve dans la littérature ». b) « La méthodologie mise en place pour l'analyse des motifs et valeurs des représentations littéraires » (p. 153-160).
[51] Pour plus de précisions sur cette méthode, se reporter à la thèse de Sophie Bonin.

La tentation de plaquer des modes de catégorisation familières à sa propre discipline est forte et la présente recherche n'y échappe pas, même s'il est apparu, certes bien tard, que cette démarche n'était sans doute pas la plus opératoire.

Nous userons certes d'une typologie qui ouvre des perspectives sur la compréhension du monde fictionnel des œuvres et sur la façon de créer du paysage avec le langage romanesque, mais la définition d'une typologie de composantes opératoire pour lire les paysages dans les romans reste à faire.

En définitive les questions que l'on peut poser concernant les composantes paysagères forment un faisceau :

A quelle échelle (dans l'espace et dans le temps) fonctionnent-elles ? Dans quelles temporalités s'inscrivent-elles ?

De quelle nature sont-elles ? Cette « substance du lieu  est-elle nécessairement matérielle ? De quelle matérialité s'agit-il ?

Ces composantes et configurations sont-elles inspirées du monde réel ?

Comment se combinent-elles c'est-à-dire quelles logiques d'association peut-on repérer et quelles configurations remarquables peut-on relever ?

Les composantes et les configurations paysagères récurrentes dans une ou plusieurs œuvres peuvent-elles être des indicateurs de géogrammes collectifs des lieux ? Tendent-ils à confirmer les archétypes déjà connus ?

Conformément à la méthode présentée dans le CH. 2, nous avons travaillé à partir de relevés rassemblés dans les fiches de référence paysagère (dont un exemple se trouve dans l'annexe 4.6) qui se présente sous forme de tableau. Ce sont surtout les deux dernières colonnes qui concernent cette phase de l'étude (composante paysagère, nature de cette composante et niveau de durabilité, que nous allons immédiatement préciser) mais aussi celui concernant le point de vue spatio-temporel, qui importe à n'importe quel niveau de l'étude.

Nous avons adopté pour catégoriser les composantes, outre une typologie que nous avons élaborée spécifiquement pour ce travail (cf. tableau 12), un mode de classification en fonction du degré de durabiblité ou de flexibilité des éléments, élaboré à partir d'une proposition de Pierre Donadieu intitulée, *Les échelles spatio-temporelles de flexibilité des structures du paysage*. Cette typologie nous a été présentée lors de notre formation en DEA ; la source initiale nous est inconnue ; il s'agit d'une typologie utilisée par les professionnels du paysage. Du plus induré au plus flexible et éphémère elle distingue cinq catégories: 1. NIVEAU DURABLE : relief, hydrographie, climats, côtes... ; 2. NIVEAU SEMI-DURABLE : villes, bâtiments, routes, forêts, canaux…(infrastructures) ; 3. NIVEAU SEMI-FLEXIBLE : haies, vergers, clôtures, espaces verts, structures des parterres, le mobilier urbain ; 4. NIVEAU FLEXIBLE : Cultures annuelles, décors saisonniers... ; 5. NIVEAU très FLEXIBLE : Evénements éphémères). Pour la compléter pour les sens olfactifs et sonores nous avons utiliser des macro-rubriques, inspirées des travaux de Pascal Amphoux et de Jean-François Augoyard (P. AMPHOUX 1993; J.-F. AUGOYARD 1995). L'ensemble de ces travaux a permis de dresser la typologie qui est proposée dans le Tableau 12 Elle a été ensuite

adaptée aux éléments rencontrés dans les œuvres étudiées : elle n'est donc évidemment pas à usage universel.

Tableau 6 Typologie des composantes d'un paysage urbain

PAYSAGE REGARDE

En fonction de la durabilité / flexibilité de la composante visuelle

PAYSAGE SONORE

En fonction de la permanence du son, de sa périodicité, de sa portée, de sa proximité

PAYSAGE ODORANT

En fonction de la permanence de l'odeur, de sa périodicité, de sa portée

| Paysage regardé | Paysage sonore | Paysage odorant |
|---|---|---|
| Composantes durables<br>Relief<br>Climat<br>Hydrographie<br>Climats<br>Côtes, mer<br>Quartier<br>Composantes semi-durables<br>Bâtiments<br>Grands bâtiments<br>Immeubles<br>Maisons<br>Infrastructures<br>Routes, rues, voies ferrées, canaux, pistes aéroport<br>Forêts, bois<br>Parcs et jardins<br>Bord de mer (plages, dunes)<br>Monuments commémoratifs (grande échelle)<br>Composantes semi-flexibles<br>Hydrographie temporaire<br>Topographie de détail et sol<br>Végétation limitée, ponctuelle<br>Espaces verts<br>Haies, Vergers<br>Structures des parterres<br>Arbres et buissons<br>Végétation logement (fenêtre, balcon, terrasse…)<br>Cailloux, graviers<br>Espaces ouverts (terrains vagues)<br>Petites constructions provisoires ou semi-provisoires<br>Infrastructures molles (remblais, sentiers de terre…)<br>Ruines. Gros objets abandonnés (carcasses de voitures…)<br>Dépôt constant de marchandise<br>Mobilier urbain public<br>Objets d'orientation des usagers et information (signalisation, panneaux fixes publicitaires)<br>Matériel d'usage collectif (cabine téléphonique, poubelles, toilettes publiques, containers) | Constant<br>Proche<br>Eloigné (brouhaha de la circulation), en fond<br>Brouillé, flou / clair<br>Reconnaissable / non reconnaissable par le percevant<br>Ambiant<br>Proche<br>Eloigné (brouhaha de la circulation), en fond<br>Brouillé, flou / clair<br>Reconnaissable / non reconnaissable par le percevant<br>Mémorisé<br>Ephémère<br>Proche<br>Eloigné, en fond<br>Brouillé, flou / clair<br>Reconnaissable / non reconnaissable par le percevant<br>Mémorisé (musique, chansons) | Constant<br><br>Ambiant<br><br>Ephémère |

| | | |
|---|---|---|
| Objets de collecte ou de distribution (boîte aux lettres)<br>Kiosques à journaux, à loterie<br>Mobilier de circulation et de stationnement (abri bus, taxi, bornes etc)<br>Matériel technique (électricité, gaz etc)<br>Eclairage public<br>Fontaines<br>Mobilier urbain privé ou public<br>Clôtures, grilles et murs de délimitation<br>Mobilier architectural (stores, bâches, rideaux, enseignes etc)<br>Terrasses de café / restaurant<br>Mobilier de décoration artistique<br>Sculptures<br>Monument commémoratif, inscription monumentale (échelle moyenne)<br>Vitrines<br>Véhicules de grande taille (cargos, avions, pétroliers)<br>Travaux (tranchées, trous, bâtiments, rues en construction etc.)<br>Composantes flexibles<br>Décors saisonniers, festifs<br>Mobilier urbain saisonnier<br>Changements dus au moment de la journée, de la saison, au temps, à la source d'éclairage<br>Soleil, Lune, étoiles<br>Cultures annuelles, fleuries ou non<br>Trafic routier<br>Véhicules garés de manière plus ou moins permanente<br>Matériel d'entretien et de travaux (balustrades, palissades etc.)<br>Dépôt provisoire de marchandise<br>Campement provisoire<br>Détritus, décombres<br>Composantes très flexibles (Evénements éphémères)<br>Ciel<br>Court événement climatique (brise, petite pluie etc.)<br>Poussière<br>Lumière, Feux d'artifice, Illumination d'un jour, Concert<br>Véhicules légers et semi-lourds (voitures, camions, voiliers, tramway)<br>Affichage, art mural (pochoirs, tags, fresques, graffitis…), linges accrochés<br><br>Êtres animés<br>Humains<br>Animaux | | |

Source : S. Savary

Dans cette partie de l'étude, nous avons particulièrement exploité les entretiens avec les habitants afin de réfléchir avec eux du lien existant entre ville fictionnelle et ville réelle selon leur représentation. Plusieurs questions ont été posées pour connaître d'après ce qui est typique de leur quartier, de la ville, etc. et nous avons aussi travaillé à partir d'un tableau, le « Tableau de composantes commentées » (cf. Annexe 4.5). Dans la première colonne de ce tableau, se trouvent classées en fonction des types de composantes, des citations issues des romans où ressort une composante récurrente dans les romans. Ensuite, leur était demandé de répondre à plusieurs types de questions sur la typicité ou non de la composante en question,

sur le sens que cette composante revêt pour eux et sur la connotation naturelle ou non de cette composante, dans l'objectif d'étude que nous présenterons dans le CH.11.

Munis des ces outils, il nous est désormais possible de présenter les résultats de nos analyses. Par souci de clarté, et uniquement pour cette raison, nous envisagerons d'abord les composantes paysagères considérées isolément, puis nous aborderons les configurations paysagères.

## *I.2 Les composantes paysagères considérées isolément*

Nous avons produit les analyses dans chaque œuvre puis opéré une comparaison entre elles. La première question posée est celle de la nature de ces composantes : sont-elles des odeurs, des sons, des composantes visuelles ? Quelles sont les échelles des composantes ?

### I.2.1 Première approche de la nature des composantes paysagères

***Quels sens perçoivent les paysages ?***

A l'origine de tout paysage est sa perception. Cela rend légitime le fait de commencer l'examen des composantes de paysage par les modalités de leur perception, en distinguant les composantes visuelles, les sons, les odeurs, les composantes perçues par la peau ou les papilles. Certaines sont strictement affiliées à un sens (les formes perçues au loin ne sont que visuelles, les odeurs ne sont détectées que par le nez), d'autres peuvent être perçues par plusieurs sens (la pluie dresse des rideaux gris devant les yeux, trempent les os et fait remonter les odeurs prisonnières du goudron ou de la terre). Le choix, souvent involontaire mais pas toujours, de tel ou tel sens pour percevoir le paysage n'est pas innocent et informe autant sur le percevant, sur l'énonciateur que sur le lieu représenté. Qu'en est-il de ce choix perceptif dans les œuvres étudiées ?

Des opérations de classement et de comptage réalisées sur les composantes paysagères dans les romans de Marsé, Montalbán et Mendoza (la CP) offrent quelques éléments de réponse, rassemblées dans le Tableau X ci-dessous.

Tableau 7 Les répartitions des cinq sens dans les composantes paysagères

Les hommes ne sont pas pris en compte dans le comptage car, bien, souvent on ignore s'ils sont vus, sentis ou entendus.
Dans ce comptage, nous n'avons pas distingué ce qui est touché de ce qui est vu. C'est un manque certes regrettable, qui demanderait de reprendre tous les comptages, ce que nous n'avons pas fait pour ce travail.

| | Romans | Composantes visuelles | | Odeurs | Sons |
|---|---|---|---|---|---|
| M. Vázquez Montalbán | MDS | 104 | (95%) | (0,9%) | 4 (4%) |
| | ELG | 4 99 | (97%) | (2,1%) | (0,9%) |
| | HMV | 55 | (95%) | (3,5%) | (1,7%) |
| J. Marsé | UTT | 26 | (89,6%) | (2,6%) | 3 (7,6%) |
| | *Ronda* | 9 18 | (93%) (86%) | (3 | (3 |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | *Rabos* | 9<br>18<br>0 | | | %)<br>(4,<br>3%) | 0 | %)<br>(9,<br>6%) |
| E. Mendoza | CP | 25<br>1 | (92%) | | (3,<br>2%) | 3 | (4,<br>8%) |

Source : Sophie Savary

Ce n'est pas une surprise, mais peut-être une déception, de constater à quel point la vue exerce sa tyrannie sur les autres sens dans la perception des paysages fictionnels : les motifs visuels représentent quasiment toujours plus de 90% des composantes paysagères, à l'exclusion des êtres vivants. Cela correspond à un *habitus* de la civilisation occidentale et à un trait majeur de l'imaginaire de ce bassin sémantique. Les auteurs ne se distinguent pas fondamentalement de tout un chacun dans leurs représentations paysagères fictionnelles : ils usent de leur expérience qui est surtout visuelle. Les potentialités polysensorielles de la description textuelle sont sous-exploitées (le roman quelque peu expérimental de Patrick Süskind[52] tarde à fertiliser les textes des auteurs contemporains), malgré un certain attachement des auteurs à leur enfance comme référent (et l'on sait que les enfants ont un usage plus large du spectre sensible) et à une axiologie qui valorise, ou du moins s'intéresse, à l'instinct, la nature dans l'homme, sa primitivité.

Pourtant, ce constat doit être nuancé par des différences qui s'imposent entre les auteurs, différences qui informent sur le degré et la nature de la sensibilité de ces auteurs (davantage que sur les distinctions de leurs territoires personnels, tous aptes à produire des paysages polysensoriels). Certes les personnages et le narrateur de Montalbán n'ont pas leurs appareils olfactifs et auditifs totalement atrophiés, mais force est de constater que les modalités d'appréhension de l'environnement, et donc la représentation de la ville sont visuelles, même si, ici et là, référence est faite aux odeurs de cuisine ou d'aisselles, aux petites musiques de la radio. Mais celles-ci atteignent rarement la rue et les *boleros* souvenirs de Carvalho sont des réminiscences personnelles qui n'expriment pas particulièrement une ambiance publique musicale.

L'environnement urbain de Marsé est tout autre, notamment du fait qu'il s'agit le plus souvent du *barrio mental* dans les années 40-50 voire 60, qui s'apparente à un village. Les voix des enfants dans la rue et la musique de la radio remplissent l'atmosphère du quartier et ravivent un monde qui par ailleurs sent fréquemment la mort (odeurs de pourriture omniprésentes ravivées par la pluie). Les souvenirs d'enfance de l'auteur sont aussi des images mentales sonores et olfactives et cela donne une tonalité sensible plus riche aux paysages de sa ville. Les odeurs, parfois ambiantes comme les émanations de crottes de chat, parfois fugaces comme les vapeurs qui s'échappent du linge fraîchement repassé dans *Ronda*, ne sont pas très présentes dans la ville, mais sont malgré tout encore perçues par le narrateur

[52] P. Süskind dans son roman Le parfum, histoire d'un meurtrier (1986), construit un monde fictionnel à partir de la perception d'un personnage doué d'une capacité olfactive exceptionnelle. Le Paris du 18ème siècle est représenté par ses odeurs, ce qui propose une toute autre approche de la ville. Le travail lexicologique et d'imagination est particulièrement remarquable dans ce roman étudié en géolittérature par Marc Brosseau (M. BROSSEAU 1989).

ou les personnages. Des odeurs dans lesquelles se manifeste la subtilité du détail de l'auteur (les odeurs de racines arrachées dans *Rabos*, en A13 par exemple). Par ailleurs certaines métaphores omniprésentes dans un roman peuvent tendre à imposer une ambiance sonore ou olfactive : c'est le cas du ravin où raisonnent de mystérieuses voix et où rugit un torrent tumultueux imaginaire dans *Rabos*. Outre les sons qui installent une ambiance fantastique, les sons et les odeurs de la vie quotidienne sont aussi bien présents dans ce roman, en E12 par exemple où se mêlent les caquets de poules au parfum de lavande et de musique de la radio donnant à ce coin du quartier une atmosphère bucolique méditerranéenne.

Cette attention de Marsé aux autres sens trouve son origine sans doute dans une sensibilité personnelle riche, que traduit le talent de l'image marquante, le flash poétique qui dans sa brièveté englobe une infinité de détails et donne du sens aux lieux. Ce souci (ou cet instinct) d'exprimer les paysages par les sens les plus primitifs de l'homme (et cela sans discours, contrairement à Montalbán qui développe une théorie du gustatif et de l'olfactif dans ses romans) est l'indice d'une sensibilité aiguë. Le constat de Geneviève Champeau sur la dimension affective de la vision chez Marsé doit être également pris en considération (G. CHAMPEAU 2004) : la vue chez cet auteur n'est pas uniquement le sens le plus distancié et le plus intellectualisé, mais aussi une compétence corporelle à se saisir du monde par les yeux. La dimension sensible, kinesthésique et affective, des composantes visuelles dans les romans de Marsé est plus marquée que dans les autres œuvres, ce que l'analyse de la plus ou moins grande durabilité ou flexibilité des composantes dans ses romans révèle aussi. (cf. *infra* II.2., Tableau 15 et Graphiques 3 et 4; d'autres éléments abonderont dans ce sens au cours de ce travail[53].

Dans le roman de Mendoza, les sons (qui représentent presque 5% du total des composantes) et les odeurs sont associées à des lieux précis et des ambiances précises : la mer est chargée d'odeurs souvent désagréables (cf. *infra* II.2.) et les sons et les odeurs rendent compte d'ambiances quotidiennes plutôt populaires, comme dans les deux œuvres précédentes. C'est surtout dans les *barracas* des ouvriers employés sur les sites des deux expositions en travaux où s'élèvent musiques et odeurs de fritures qui envahissent l'espace public, du fait de la quasi-absence de séparation entre espace privé et espace public (les petites baraques sont si précaires qu'elles laissent filtrer les sons et les odeurs, les gens vivent essentiellement dehors tout comme les animaux domestiques ou élevés pour être mangés). Les autres odeurs sont dans des espaces plus ruraux: les *guirigay de los grillos* à la *Budallera*, alentours immédiats de la ville sur la sierra de *Collserola*, les sons et odeurs des ruisseaux, des feuillages de *Sant Climent*, le petit village d'origine d'Onofre Bouvila situé dans la campagne profonde du piémont de la *Sierra de Cadí* (selon les hypothèse de B. González

53 Ces remarques convergent avec l'intérêt accordé par Marsé à la nature dans la ville et notamment à la nature humaine. L'odorat est notre sens le plus naturel dans la mesure où, selon les experts, il résonne avec les pulsions et les compétences les plus primitives de l'homme. Il n'est donc pas étonnant que les images mentales constituant les souvenirs d'enfance soient fréquemment des odeurs. Sensibilité à la nature et présence obsessionnelle de l'enfance sont deux traits marquants de cet auteur, qui seront développés dans les chapitres thématiques (CH. 10 Paysage et mémoire et CH. 11 Les différentes dimensions du rapport ville / nature à Barcelone).

Ruiz (B. GONZÁLEZ RUIZ 1998)). En fait peu de sons et d'odeurs sont spécifiquement urbains (la seule évocation est d'ordre général dans les rues populaires de la ville ancienne que le narrateur qualifie de *urbe ruidosa y pestilente*, en E11). La corrélation entre l'image de lieux d'une certaine primitivité (les ouvriers dans les *barracas* sont comparés à plusieurs reprises à des animaux) et les composantes olfactives et sonores est assez évidente dans l'œuvre de Mendoza, mais non absente des deux œuvres précédentes. Ainsi plus le milieu est représenté comme celui d'une société peu civilisée, fortement connotée par la sauvagerie, plus les odeurs et sons sont mobilisés pour rendre compte du milieu en question. Cela permet d'évaluer la distance symbolique de la ville à l'idée de nature, et cela est fonction des propres visions du monde des auteurs et non de données objectives dans la ville réelle.

Pas un seul auteur n'exclut donc totalement les odeurs et les sons, bien qu'ils soient sans aucun doute marginalisés. Ils sont mobilisés pour les raisons que nous venons d'évoquer ce qui a pour conséquence d'introduire une forme de vie dans les paysages. Les sons et les odeurs jouent le rôle du petit fait vrai car ils apparaissent plus immédiats, davantage issus de l'expérience effective personnelle (même si chez Mendoza, par exemple, plus que de véritable expérience personnelle de l'auteur, ce sont des représentations documentées ou imaginées : il ignore les odeurs dans les *barracas*, il est peu probable qu'il y soit allé et les odeurs maritimes envahissent en fait peu la ville, à part à proximité du port de temps en temps[54]). Dans la ville de fiction ils sont un élément important de l'illusion référentielle. Pourtant, la prédominance du sens le plus distancié, la vue, est évidente dans la ville et cela malgré tous les efforts des auteurs dans le sens du réalisme. La ville n'est pas primitive contrairement à la campagne : ce pôle imaginaire est structurant dans la représentation de la ville.

***Nature et échelle des composantes paysagères***

A partir de l'ensemble des composantes relevées dans les deux œuvres principales (romans de Marsé et de Montalbán) assisté de *Recuento* et de la *La ciudad de los prodigios*, nous avons tenté de dresser une typologie des composantes de la ville fictionnelle en fonction de l'échelle des composantes (nous ne revenons pas sur les multiples difficultés que pose la question de l'échelle des composantes et de leur distinction du lieu) et en fonction de leur type de matérialité. Cette typologie est proposée comme cadre de référence général pour les analyses qui suivront. Elle montre que les composantes n'offrent pas un spectre infini mais plutôt un catalogue relativement fermé dans lequel puisent les auteurs à leur guise, en privilégiant plus ou moins certaines rubriques. Cette typologie est formalisée dans le Tableau 14, situé p.413.

[54] Les odeurs de la mer ne sont pas reconnues par tous, elles n'apparaissent pas comme une évidence du paysage de la ville. L'avis contradictoire entre Jaime et Joana, interrogés sur ce point en est un témoignage supplémentaire. (Joana, Ent.1, et Jaime Ent.1 et remarquable aussi dans les rubriques du tableau de composantes commentés par leurs soins).

Tableau 8 Typologie des composantes paysagères en fonction de l'échelle et du type de matérialité

| La nature dans la ville : les phénomènes englobant et les unités paysagères à petite échelle[55] | Les grands éléments structurants de la ville | Les éléments provisoires localement situés, mais omniprésents dans la ville (échelle variable) | Les éléments occupant l'équivalent d'une parcelle | Les composantes de 1 à 10 mètres d'envergure : | les micro-phénomènes et les micro-« objets » |
|---|---|---|---|---|---|
| les phénomènes météorologiques et atmosphériques : composantes du paysage naturel, non spécifiques à la ville ou à Barcelone ; présents dans une proportion importante dans tous les romans<br>- pluie, vent, chaleur, brume, nuages<br>- ténèbres nocturnes, lumière naturelle<br>- l'air, la température de l'air<br>- la poussière | Infrastructures (ponts, aéroport) et équipements (sportifs, de loisirs etc.)<br>Infrastructures molles : grande échelle (sentiers, remblais etc.) | Espaces ouverts (surtout les descampados (les terrains non construits dans la ville, ce que l'on nomme sin urbanizar), les solares (espaces laissés sans construction après la destruction de bâtiments infra-urbains et provisoirement à l'abandon) et les esplanades qui peuvent être de terre ou goudronnées) | Le bâti :<br>- Bâtiments (grands, petits)<br>- Bâti et infrastructure précaires (logements précaires casuchas, chabolas, barracas et les petits commerces « souples » : chirringuitos, baraques de glaces, de churros etc.) | Les détails de bâtiments :<br>- façades, terrasses (terrados), sculptures, toits etc.<br>- Terrasses de café, vitrines, commerces | la décomposition organique, l'oxydation, la micro-érosion |
| les astres (Soleil / lune / étoiles) | les formes (quadrillage et labyrinthe) : petite échelle | Travaux (espace et engins) | Jardins privés de petite taille (et leurs éléments : arbres, balancelles, tables etc.) | Mobilier urbain | les petits points d'eau et la nature du sol non goudronné |
| le Ciel et l'horizon | Voies, rues et places | Décors et fêtes cycliques (une forme de mobilier provisoire mais cyclique : un mobilier qui diffère des abris bus ou des bancs dans sa temporalité et non dans sa nature) | Monuments commémoratifs ou décoratifs (monumento a Colón, statues, fontaines …) | Végétation basse et arborée ponctuelle | Art mural, affiches |
| Entités géographiques perçues de loin (échelle de la dizaines de kms) : Vallées, bois, ville entière, quartier, montagnes au loin | Grands monuments (Cathédrale, Tibidabo, Sagrada Familia, Hospital Sant Pau etc.) | | Clôtures / grilles | Véhicules (trafic ou arrêtés) à plusieurs échelles : du pétrolier au voilier, du tramway à la voiture. | Détritus, petits objets |
| Grands objets topographiques et océaniques (collines souvent évoquées par les pentes, ravins voire torrent, les roches, la mer et le bord de mer) | Parcs et Jardins urbains | | Sons ambiants de portée de la dizaine de mètres (radio, cris et rires des enfants, automobile isolée) | les hommes (pas de gros animaux évoqués comme composantes, même au zoo) | Evénements éphémères (cerf-volant, des feuilles qui s'envolent, une étincelle…) |
| Hydrographie, davantage métaphorique que réelle | | | | Décombres, gros objets | Petits animaux |
| Sons englobants (rumeur de la mer par exemple, le vent) | | | | odeurs ambiantes de rue | |

Source : S. Savary

[55] L'ensemble des composantes de cette catégorie constitue le corpus d'étude du CH. 11.

Proposons quelques éléments de commentaire ponctuels sur les rubriques. La troisième colonne du tableau, concernant des éléments « provisoires », a des temporalités différentes qui rendent la notion de provisoire extensible. Dans la ville, les terrains non occupés sont toujours des espaces provisoires, des angles morts de la ville, mais ils peuvent être structurels dans le sens où il y en a toujours quelque part et ils peuvent devenir en fait un élément structurant à la localisation variable. Ils sont structurants dans leur permanence à l'échelle de la ville et dans leur investissement symbolique par la fiction. Cela est vrai aussi des espaces de travaux et la présence de gros engins de travaux. Ceux-ci, par ailleurs, connaissent une certaine variabilité de leur échelle, mais la plupart du temps ce sont des grands travaux qui sont évoqués, liés aux grands événements (les expositions universelles dans la CP, les J.O. dans les romans postérieurs à 1986 chez Manuel Vázquez Montalbán, etc.). Leur permanence relative (il y a toujours des grands chantiers pour relayer un projet achevé) leur donne un caractère structurant de la ville, au point d'être relativement fréquemment évoqués : ils sont l'une des manifestations matérielles les plus évidentes du mythe de la ville toujours en construction, toujours inachevée (cf. CH. 5).

PLANCHE IX. Les travaux urbains : des écosymboles de la ville

Photo 61. Plaza Sant Jaume (2001) - © MJ. Ducrot

Photo 62. la Sagrada Familia (2003) - © G. Ducrot

Photo 63. Poble nou (travaux le long du littoral à proximité de Diagonal mar) - © S. Savary

Photo 64. Travessera de Dalt (Campo de fútbol del Europa) 2003 - © S. Savary

Dans les composantes à échelle humaine (1 à 10 m.) les véhicules constituent des composantes paysagères complexes et qui recouvrent des aspects très différents en fonction de leur immobilité ou de leur mouvement, leur envergure (moto ou camion, tramway), du type de transport (pétrolier, voiture), ou du caractère cyclique ou non de la présence (une composante passagère ou ambiante : le tramway est une composante ambiante bien que pas toujours présent, le trafic d'une rue fréquentée aussi ; le passage d'une voiture dans une rue déserte la nuit est une composante très distincte d'un flux continu de véhicules).

Parmi les micro-événements, les événements éphémères rassemblent les petits détails qui font une ambiance, où se niche de façon privilégiée le symbolique et donc le sens central du lieu. Ce sont des composantes qui échappent à la classification, qui n'entrent dans aucun discours général. Les récits de fiction qui racontent une histoire, qui jouent sur le petit détail vrai dans le cas du réalisme, petit détail qui peut devenir le centre du texte, sont exemplaires pour repérer ces micro-phénomènes qui font la réalité d'un milieu. Ces événements mineurs sont présents dans tous les romans, particulièrement dans ceux de Marsé ; ils sont un centre d'investissement symbolique privilégié.

Ainsi, les auteurs n'utilisent pas tous les mêmes types de composantes pour donner chair à leur monde et cela en fonction de leur projet propre. Ce n'est pas très étonnant que l'on trouve une différence entre Marsé et Mendoza par exemple, le caractère intimiste du monde marséen étant plus affirmé. Celui-ci est plus attentif aux composantes intégrées à l'échelle des coquilles de l'homme, les sons, les odeurs, les petits détails visuels, ce qui rend ses paysages nécessairement plus fidèles aux caractères communautaires du monde marséen. Nous aurions pu trouver un phénomène similaire pour Montalbán puisque le monde que ses romans donnent à voir est celui perçu très généralement à travers le prisme d'un personnage. C'est son monde intime que le lecteur se représente enchâssé dans un monde plus vaste, celui de la société barcelonaise. Cela nous suggère une hypothèse, mais que nous énonçons avec grande prudence, car nous ne disposons que de peu de données finalement (trois ou quatre romans par auteur). Le choix de la nature des composantes, de leur échelle et du mode de perception est fonction, plus encore que du projet littéraire de l'auteur, de sa sensibilité, de son attention aux détails de la réalité. Bien que Montalbán ait pour intention de représenter un monde vécu, des expériences quotidiennes, la vérité, selon notre lecture, est qu'il n'y parvient pas totalement car il n'est pas homme suffisamment sensible à ce qui en l'homme est plus primitif (les odeurs, les sons) ; cela est moins vrai des détails visuels. Marsé révèle vraiment par le choix de ses composantes paysagères une sensibilité aiguisée, une qualité d'observation du monde réel exceptionnelle et bien évidemment un art de la représentation qui satisfait totalement son projet de recréation d'un monde vécu et d'un monde appréhendé du point de vue de l'enfance. C'est sans doute l'une des clés du plaisir de lecture qu'offre ses romans.

En bilan, nous pouvons également noter que les composantes connotées naturelles (du moins à première vue), à toutes les échelles, sont très nombreuses dans la ville, ce qui pourrait sembler surprenant au premier abord, sinon de connaître les projets des auteurs et les

connotations de la nature. Un fait relativement simple l'explique en première analyse :c'est dans l'œuvre de Marsé qui rassemble le plus de composantes paysagères et sa ville fictionnelle est très en marge de la ville dense et compacte. C'est une ville / campagne des années 40-50. Malgré tout, la question de la relation ville / nature semble suffisamment complexe au vu des paysages pour que nous y consacrions une étude à part, ce qui sera réalisée dans le CH. 11.

En troisième élément de bilan, nous avancerons qu'il est possible de reconnaître le caractère urbain des paysages par certaines composantes à toutes les échelles, autrement dit qu'il existe des composantes qui seraient des marqueurs d'urbanité. On peut essayer de les sélectionner, dans le simple objectif de définir certaines composantes spécifiquement urbaines. Ce simple fait nous suggère que la ville, qui se laisse si difficilement définir pourrait l'être à partir des composantes qui se révèlent « urbain », sans universalité cependant mais bien plutôt dans chaque relation particulière de ville. La liste pourrait être la suivante :

- en ce qui concerne les morphologies urbaines : quadrillage et labyrinthe, sont des formes symboliques de l'urbanité ;
- les grands équipements urbains;
- les grands monuments et grands bâtiments ;
- les voies urbaines : la *calle*, la *Rambla*, le *Paseo* ;
- les parcs et jardins urbains : il n'y a de parc urbain (par opposition au parc boisé) que s'il y a ville, la campagne n'a pas besoin de parc et de grands jardins collectifs ;
- les espaces ouverts en attente de construction (le terrain vague est urbain même s'il est présence de l'extérieur à la ville, dans la ville ; il est marge de la ville ponctuellement, insidieusement inséré dans la ville, la marge dans le cœur) ;
- les terrasses de café et les vitrines ;
- la végétation basse et arborée ponctuelle ou sous forme d'alignement viaire ;
- le trafic de véhicules collectifs ou individuels ;
- l'art mural, les pancartes et affiches…

Enfin à la question « y a-t-il des composantes spécifiques à certains lieux ? » l'on pourra remarquer que l'organisation topographique de la ville réelle (réinvestie dans la ville fictionnelle sans transformation par les auteurs) impose des composantes : les collines, la mer, etc.). De même la végétation et les animaux se répartissent en fonction des biotopes de la ville : certains lieux ont toujours tel arbre ou sont habités par tel animal (grillons dans la *montaña*, et dans les *descampados*, végétation xérophile sur les flancs des collines, rats dans les rues, en bord de mer et dans tous les types de terrains vagues…). De la même façon l'organisation socio-spatiale historique de la ville impose aussi des localisations : celles des des *barracas* sur *Montjuich*, sur les pentes du *Carmelo*, etc. des décombres et détritus, des sentiers informels, etc. dans les espaces moins urbanisés, généralement en périphérie (*las afueras*), las *Murallas* dans la vieille ville. Tout ceci montre que les composantes qui caractérisent la ville dans les romans sont calquées des lieux de la ville manifestant une tension référentielle maximum.

### I.2.2 L'album de composantes de chaque auteur

L'album, évidemment non exhaustif, des composantes de chaque auteur a été analysé selon trois perspectives[56] : la première examine la nature des composantes en fonction de la typologie présentée dans le tableau 14 ci-dessus ; la seconde se donne pour objectif d'interpréter les composantes en fonction de leur nature plus ou moins durable, flexible ou éphémère, et la troisième sera centrée sur les composantes récurrentes d'un auteur, pris pour exemple :Juan Marsé. Quelques–unes des composantes récurrentes dans l'œuvre de Eduardo Mendoza seront aussi commentées dans l'objectif de montrer d'autres aspects paysagers de la ville et les composantes des paysages de Manuel Vázquez Montalbán seront uniquement listées et illustrées par des photographies. Cette étude poursuivra un double objectif : enrichir le recueil de l'imaginaire de la ville et comprendre si les composantes relevées dans les énoncés paysagers des romans sont plutôt des indices ou des révélateurs de la sensibilité et de l'imaginaire de l'auteur ou plutôt ceux de la nature des lieux du monde diégétique, fortement informé, nous le savons, par le monde référentiel. Il s'agira aussi de repérer le rôle joué par les écosymboles et géogrammes de la ville dans les représentations des romans.

L'analyse des composantes paysagères des romans illustre parfaitement la nécessité des lectures selon les niveaux de sens : les composantes sont intégrées dans des réseaux de sens qui déterminent leur présence et leur signification (voire signifiance) dans telle ou telle occurrence. Ces niveaux de sens ne sont pas empilés comme un palimpseste mais forment des réseaux qui se recoupent. Les niveaux principaux sont :

- le niveau dénotatif, qui renvoie la composante à son référent dans le monde réel. La composante sert à la construction matérielle des lieux (dans le cas de composantes matérielles).

- le niveau connotatif qui fonctionne selon une pensée métaphorique : pour chaque composante, à tel endroit du texte, un ou des sens métaphorique(s) insèrent la composante dans un réseau particulier. Ces réseaux se situent également à plusieurs niveaux : les réseaux internes au texte (ils peuvent prendre sens au niveau narratif, diégétique, et stylistique) ; les réseaux extra-textuels : ils s'insèrent dans les réseaux généraux intertextuels, internes à l'œuvre (notamment les réseaux d'images obsédantes ou *topoï* de l'auteur) et externes ; les réseaux inscrits dans des ensembles codés tel le genre ou l'idéo-esthétique. Au niveau du texte en tant qu'objet de culture, ils sont chargés d'un ou plusieurs sens symboliques dépendant des imaginaires englobant et éventuellement universels.

Ces composantes peuvent être étudiées à tous les niveaux de sens pour en saisir toute la teneur : c'est un travail minutieux qui ne peut être réalisé que sur quelques-unes des

[56] Le corpus pour cette étude est composé pour J. Marsé de UTT, *Ronda* et *Rabos*, et pour Manuel Vázquez Montalbán de MDS, ELG et HMV) pour lesquels les relevés et classement ont été réalisés de façon systématique. Ponctuellement d'autres romans ont été examinés, notamment la CP de Eduardo Mendoza.

composantes clés, choisies parmi les composantes récurrentes dans une œuvre. Nous en proposerons un exemple.

### *A chaque œuvre son matériau pour composer des paysages ?*

#### Les composantes paysagères dans l'oeuvre de Juan Marsé

Le Graphique 2 compare un comptage des types de composantes paysagères dans UTT, *Ronda*, *Rabos*, romans d'inégale longueur (un rapport environ de 1 sur 4 entre *Ronda* et les deux autres) ce qui explique les différences de proportion pour chaque composante entre les romans. Il ne faut pas y prêter, pour cette étude, trop d'attention, sinon pour remarquer que les composantes paysagères sont présentes selon une proportion relativement stable tout au long de l'œuvre (même si le rapport n'est pas exactement le même que celui du nombre des pages). Ce graphique met en évidence la relative permanence des types de composantes que Marsé a engrangé dans sa réserve imaginaire pour composer ses paysages. De UTT à *Rabos*, on les retrouve et même pour certaines catégories dans les mêmes proportions. Ces catégories, que l'on peut considérer comme des instruments structurels de l'auteur pour représenter l'environnement urbain, sont avant tout des composantes végétales, sauvages ou domestiques, basses et arborées. Cela pourrait sembler paradoxal que le « monde vert » soit le plus représenté dans un environnement urbain et il est nécessaire d'éclairer ce fait quelque peu surprenant, même si, ici, nous serons très rapide puisque cet aspect est l'un des axes du CH. 11.

Photo 65. Passatge d'Antequera (vers Cottolengo) – © S. Savary

Photo 66. Marià Lavèrnia – © S. Savary

*Le barrio mental*, un monde vert habité

Ce sont, de loin, les motifs les plus cités avec presque 90 occurrences réparties régulièrement dans les trois romans. Cette prédominance du végétal sur l'architecture et les bâtiments, révèle une certaine sensibilité à la nature ou au vivant en général, y compris en milieu urbain (même si la nature urbaine du milieu du *barrio mental* est discutable). Cette dominante est due au fait que les végétaux représentés sont variés : à la fois domestiques et sauvages, à la fois présents dans les jardins soignés, les nombreux petits angles morts « sauvages » du quartier, les nombreux espaces ouverts de la montagne. C'est notamment par l'énonciation de ces végétaux que ressort la dichotomie ville / nature, *ciudad* / *muntaña*, certaines espèces étant spécifiques au milieu en question : les acacias viaires et les géraniums

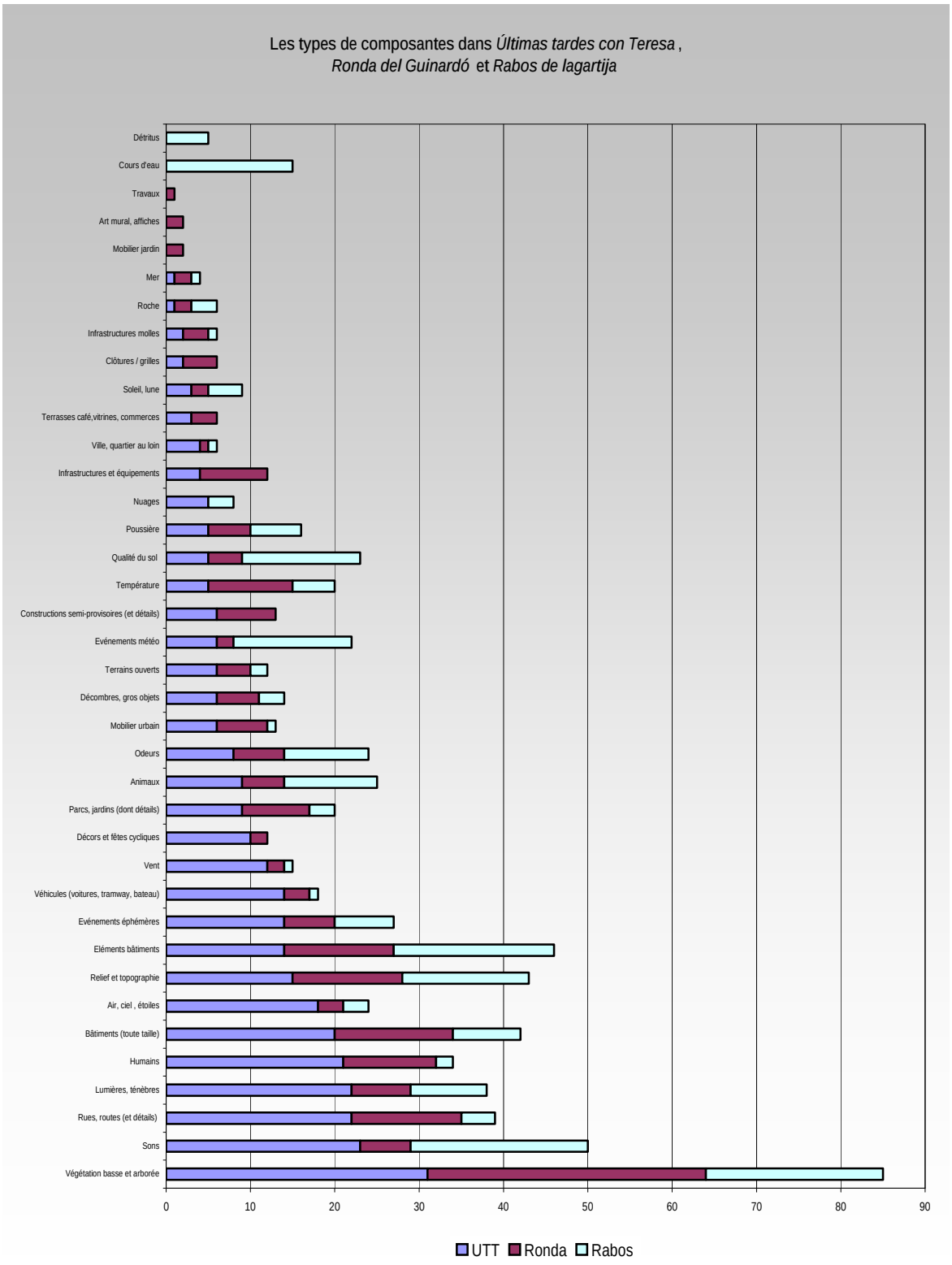
dans les rues de *Gracia*, par exemple, les *pitas* et *chumberras*, les oliviers et caroubiers sur les terrasses et versants de la *montaña*.

Les végétaux apparaissent par ailleurs souvent accompagnés d'un élément architectural ou sont associés à des motifs « durs » (trottoirs, mur, grilles, etc.) : cette configuration récurrente sera observée plus précisément *infra*. Cela va dans le sens d'une signification symbolique de la présence végétale, qui bien souvent est présentée comme élément de lutte, de résistance contre le minéral (la lutte de la vie contre la mort, du bon naturel contre le mal, ce qui peut être conçu comme métaphore de la résistance du quartier tout entier contre la rigidité d'une période historique oppressive. Cf. CH. 11.)

La prédominance de la végétation est donc à la fois le fait de la configuration d'un quartier à un moment particulier (un chronotope) où la végétation trouve sa place, d'une sensibilité de l'auteur pour les motifs vivants, de la potentialité poétique des motifs végétaux (or la dimension poétique dans l'écriture de Marsé est centrale), de la charge symbolique que portent les motifs de type végétaux (axe du vivant, de la nature, marqueur de milieu géographique, ici souvent le caractère méditerranéen). Cependant tous les végétaux n'ont pas la même valeur axiomatique et se répartissent dans des réseaux de sens très différents (certains entrent dans la logique de l'esthétique romantique, lorsqu'ils relèvent des jardins en ruine des *torres*, d'autres sont à associer à l'axe de la chaleur et de l'aridité qui est fortement symbolique dans *Ronda* et *Rabos* par exemple, d'autres encore sont de purs symboles du quartier ou de la ville, comme les platanes ou les acacias de Gracia. Seule l'analyse différenciée de ces motifs végétaux peut permettre une interprétation valide, y compris dans la reconstitution du monde référentiel comme représentation d'un certain chronotope.

Les autres motifs de la ville marséenne sont évidemment aussi les marqueurs urbains, à savoir le bâti et les formes qui l'organisent (les rues, les places, les infrastructures principales). Les seconds types de composants bien représentés dans le roman sont les bâtiments, maisons, petits immeubles appréhendés dans leur intégralité ou dans leurs détails (terrasses, fenêtres, bas-reliefs de façade, escaliers, etc.). Cette attention aux bâtiments est liée au milieu urbain qui est celui du roman (on retrouve cette prédominance du bâti dans tout roman urbain ; cependant chez Marsé, ils sont beaucoup moins envahissants dans le paysage que chez Montalbán par exemple) ; l'intérêt pour les éléments de bâtiment est remarquable, et lié à l'attention de l'auteur pour le détail descriptif. La nature de ces bâtiments est majoritairement des logements, donc du bâti quotidien, et très peu de grands bâtiments sont cités (quelques églises par exemple, mais peu et elles ne sont pas décrites). Très peu de bâtiments historiques sont évoqués, sinon comme point focal dans des panoramiques vus du haut de la colline (*Hospital Sant Pau*, *Sagrada familia*). Les bâtiments apparaissent rarement seuls et font l'objet de longues descriptions architecturales : ils sont souvent associés à des végétaux ou des éléments tels que les grilles ou murs de clôture (motifs symboliques), les

Graphique 1. Les types de composantes dans *Últimas tardes con Teresa*, *Ronda del Guinardó* et *Rabos de lagartija*




Source : S. Savary

jardins qui les entourent, etc. Les bâtiments en dur sont accompagnés par la présence de nombreuses constructions précaires (*barracas*, *chirringuitos* etc.) qui caractérisent au

moins autant le bâti du quartier et lui donne une tonalité particulière (surtout associés à d'autres motifs qui connotent la déglingue, l'abandon, etc), nuançant notamment le caractère construit de ce quartier, qui semble toujours entre l'urbain et le sauvage.D'autres marqueurs urbains sont remarquables mais l'urbanité est souvent nuancée par une description qui va à l'encontre du caractère aménagé, organisé de la ville ; leur présence sert bien souvent d'autres axes symboliques ou axiologiques. L'échelle d'appréhension est à la fois la rue / la place ou une infrastructure / équipement public ou un terrain vague (donc une perception distanciée) et l'appréhension de détail représentée par des éléments de mobilier urbain (bancs, fontaines), des clôtures et grilles, des vitrines, des détails variés comme affiches, décors festifs, vitrines, travaux, déformations du sol. Certains éléments ont un sens symbolique particulier dans l'œuvre, mais qui peut se fonder sur un écosymbole de la ville réelle, qui trouve une représentation dans la fiction. Ce sont les petites places, les rues pentues et défoncées, les réverbères, les fontaines… Certains de ces éléments seront précisés dans le II 2.2. et le II.3.1. de ce chapitre, et d'autres au cours des différents chapitres.

Le plus remarquable dans l'œuvre marséenne n'est cependant peut-être pas les catégories de composantes, mais leur échelle. Les composantes de détail, les petits éléments paysagers sont privilégiés dans tous ses romans, ce qui révèle chez lui un vrai talent d'observation mis au profit d'un processus de création fondé sur la remémoration. L'on connaît le succès esthétique et heuristique de ce procédé éminemment proustien. Ce goût pour le détail est un trait caractéristique du style marséen, dont il use avec particulièrement de talent dans la création d'images marquantes. Cela donne une pâte particulière à la ville marséenne, appréhendée par les petites choses de la réalité. Ce fait est essentiel pour saisir la représentation de la ville que nous propose Marsé. La finesse et la sensibilité de son regard, et de ses autres sens (car dans ses romans, l'environnement est aussi senti, écouté et touché, et ce trait est permanent dans l'œuvre, comme nous l'avons vu précédemment) nous apparaîtront avec encore plus d'acuité dans l'examen des composantes récurrentes de l'œuvre. Il nous a semblé que les composantes paysagères suivantes pourraient être du monde marséen (Planche X des photographies).

Le monde le plus souvent représenté, celui du *barrio mental* de la *posguerra*, infléchit évidemment la nature des composantes paysagères vers le provisoire, la pauvreté et la saleté, le déglingué. Enfin, dans toute l'œuvre, ces paysages sont habités : hommes et animaux peuplent les lieux, même dans les espaces les plus sauvages, comme la *cumbre del Carmelo*.

Les éléments de permanence ici repérés ne doivent pas totalement occulter les enrichissements de l'album au cours du temps et les abandons progressifs de certaines composantes. En effet, si l'oreille est aux aguets dans UTT, elle est davantage au repos dans *Ronda* et le roman romantique des années 60 mobilise bien davantage les composantes atmosphériques et astronomiques, tandis que *Ronda* est un roman qui donne à voir bien davantage les éléments urbains de la ville, et particulièrement ceux qui la revêtent d'un manteau de pauvreté et de saleté. On peut trouver une explication à ces divergences dans la temporalité différente dans laquelle s'inscrit la ville dans les deux diégèses : dans UTT le

PLANCHE X. Détails paysagers du monde marséen

Photo 67. Le jaune… (Gracia) - © S. Savary

Photo 68. Can Baró - © P. Putelat

Photo 69. Can Baró - © P. Putelat

Photo 70. Can Baró - © P. Putelat

Photo 71. Marià Làbernia - © P. Putelat

roman se déroule à la fin des années 50, tandis que *Ronda* situe son histoire dans la journée du 8 mai 1945, c'est-à-dire dans une période où la ville est davantage marquée par la destruction et les sentiments négatifs liés à la guerre et au nouveau régime. Les paysages, dans le détail de leurs composantes, font résonner cette différence historique, que la fiction reflète et pas seulement du fait de la seule expérience de l'auteur : il est attesté que la ville de la fin des années 50 connaît un confort relativement plus grand que dix ans auparavant. Il faut aussi mentionner l'importance de la concentration de la diégèse dans le *barrio mental* dans *Ronda*, un espace périphérique, pauvre et aux caractéristiques rurales. La temporalité de l'écriture importe aussi puisque qu'avec *Ronda* (1984), Marsé est plus éloigné encore qu'avec UTT (1966) de l'esthétique du réalisme social et du roman classique marqué par l'esthétique romantique. Il est donc intéressant de constater que les composantes paysagères dans un roman diffèrent selon les temporalités et l'espace du monde référent (elles sont le reflet d'une évolution dans le monde réel) et selon le moment de l'écriture dans l'histoire de l'œuvre. De

même, et cela est peut-être davantage une évidence, ces composantes varient en fonction de la diégèse et en particulier des lieux concrètement fréquentés : ainsi la topographie et le relief sont-ils plus présents dans *Ronda* dont l'argument principal est un parcours de la *ciudad* à la *montaña* ; de même pour *Rabos*, le lieu diégétique central (et quasiment l'unique lieu à paysage) étant le *barranco* occupé alternativement par un filet d'eau ou un torrent tumultueux, certaines composantes apparaissent beaucoup plus nombreuses (ceux de la topographie et les différentes qualités du sol : les langues de sable au fond du lit du torrent, les petits cailloux, etc.) ; d'autres sont même nouvellement citées (la rubrique cours d'eau, entièrement occupée par le torrent).

L'analyse de ces composantes en fonction de leur degré de durabilité ou flexibilité, selon la typologie présentée *supra* (Tableau 14 en I.1.), fournit-elle des informations supplémentaires par rapport à ce qui précède ?

On ne sera pas étonné que le caractère flexible, voire éphémère, des composantes soit celui qui marque avec une certaine évidence les paysages marséens, même si ces représentations ne sont pas totalement fluides. (Tableau 15[57]).

Tableau 9. Le degré de durabilité / flexibilité dans les composantes des paysages marséens

| (en %) | UTT | Ronda | Rabos |
|---|---|---|---|
| Composantes durables | 7% | 8% | 4,5% |
| Composantes semi-durables | 23% | 28% | 16% |
| Composantes semi-flexibles | 16% | 26% | 30% |
| Composantes flexibles | 7% | 11% | 8,5% |
| Composantes très flexibles + odeurs | 29% + 2% | 14% + 3% | 20% + 5% |
| Sons | 7% | 3% | 10,5% |

Source : Sophie Savary

L'auteur modèle son monde avec de petits détails et des éléments impalpables au caractère souvent provisoire, passager, voire fugitif : cette convergence de caractéristiques nous semble définir une axiologie et une esthétique particulière bien évidemment mises au service de la représentation d'un monde personnel et collectif. Ce n'est pas uniquement la Barcelone de Marsé qui se meut ainsi dans l'inachevé, l'ambiguïté, l'impalpable mais aussi la ville référente, car les composantes ne sont pas toutes de petits détails d'images mentales de l'auteur, mais aussi des éléments réels intelligemment relevés par l'auteur et convoquées dans les descriptions. Quelles sont alors ces composantes qui donnent la texture et la temporalité particulières de la ville ? Les graphiques qui suivent, détaillant les composantes au sein des catégories de durabilité / flexibilité, fournissent des informations plus précises.

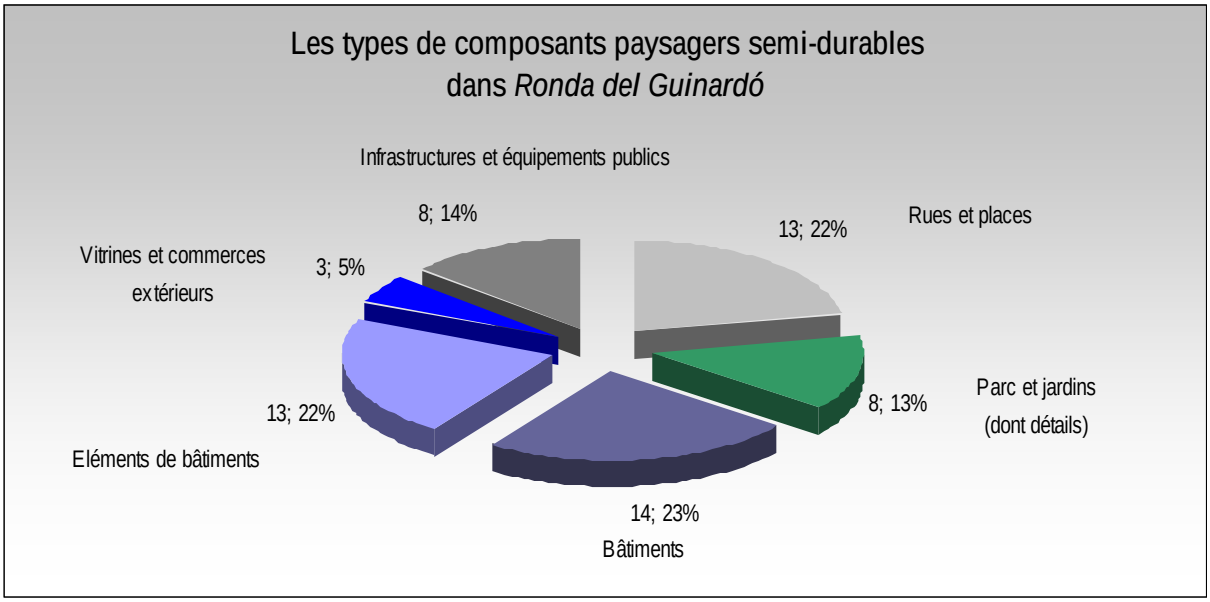
Les éléments structurants, permanents ne sont pas majoritaires, bien que les composantes semi-durables représentent environ le quart de l'ensemble. La ville de Marsé n'est pas qu'un monde du bâti et des infrastructures solides, mais elle n'en n'est pas dénuée.

[57] La somme des données en proportion n'est pas égale à 100% dans ce tableau car les calculs ont été réalisés en prenant en compte la catégorie des être vivants, qui n'a pas lieu d'être dans ce tableau.

(voir par exemple le Graphique 3 des composantes semi-durables de *Ronda*). Le « monde gris »[58] y est prédominant, mais les parcs et jardins, composantes du « monde vert » jouissant d'une certaine permanence du fait de leur échelle, jouent un rôle pour garantir une certaine stabilité dans la matérialité des lieux.

Les composantes semi-flexibles, ce qui reste mais peut facilement disparaître comme le mobilier d'une maison, sont précisément des éléments entre-deux, matériels mais relativement provisoires (voir par exemple le Graphique 1 des composantes semi-flexibles de *Ronda*). Ce sont, pour une part majoritaire, les végétaux de la ville, marqueurs d'identité si fragiles, mais aussi les espaces marginaux tels les terrains vagues et les espaces de logements précaires, et enfin les « meubles » de la ville, publics certes (les bancs, les abris de tramway, les kiosques, les lampadaires, etc.) mais aussi privés, notamment ces clôtures et grilles des maisons bourgeoises, chargées d'une symbolique complexe dans l'œuvre marséenne (cf. *infra* III.2.).

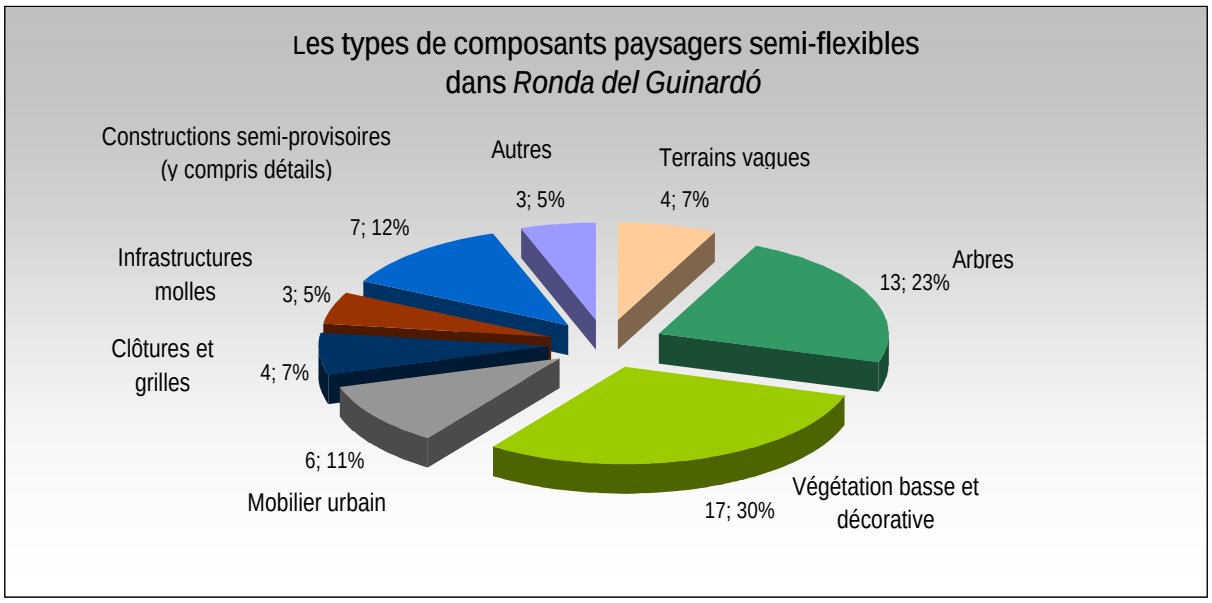
Graphique 2. Les types de composants paysagers semi-durables dans *Ronda del Guinardó*




Source : Sophie Savary

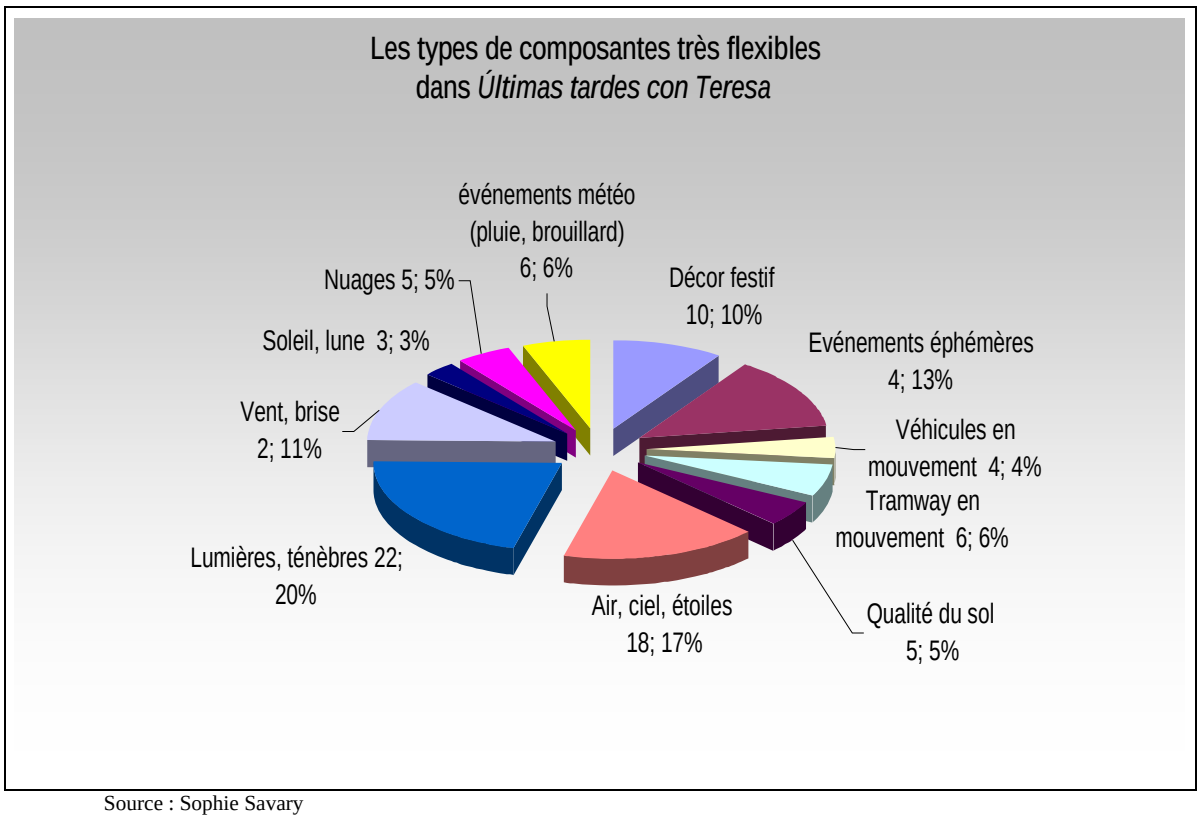
[58] Ces catégories de « monde gris », « monde vert » et « monde bleu » sont directement reprises de l'ouvrage *Barcelona, biodiversitat urbana* (M. BOADA , L. CAPDEVILA *et al.* 2000).

Graphique 3 Les types de composantes paysagers semi-flexibles dans *Ronda del Guinardó*




Source : Sophie Savary

Graphique 4 Les types de composantes très flexibles dans *Últimas tardes con Teresa*




Source : Sophie Savary

Prendre conscience de la valeur du détail et de la précision de ces détails dans les paysages marséens suppose d'observer un exemple du panel des composantes très flexibles, ce que fournit le Graphique 5 pour le roman UTT. Le relatif éclatement de ces types de petits détails est sans doute le plus remarquable dans ce roman exemplaire : aucune des

composantes ne dépasse les 20% de l'ensemble, même si des tendances sont repérables dans le choix des champs sémantiques. En cohérence avec ce qui a été observé plus haut, on retrouve ici les phénomènes météorologiques non plus structurels mais passagers, des éléments du temps qui ne manquent pas d'étonner au regard de la ville réelle. Ce qui est surtout mentionné sont les vents, les nuages, la pluie et le brouillard : on ne s'attendrait pas à cela dans une ville méditerranéenne. L'explication est à chercher d'une part dans le lieu précis de la ville investi par le roman, le *Monte Carmelo* (effectivement battu par les vents de montagne, notamment la *tramontana*) qui permet un point de vue sur la ville et la mer, souvent regardé le matin lorsque la brume matinale plane encore sur la plaine. Mais le lieu de prédilection, construit à partir de données certes référentielles, n'explique pas tout, notamment la pluie et les nuages : leur dimension est bien davantage symbolique selon des logiques fréquemment stéréotypées (par exemple l'enterrement de Maruja sous la pluie), les nuages menaçant sur le *Monte Carmelo* annoncent une menace tout autre que météorologique. Cette dimension symbolique est identique dans la présence éphémère des astres (soleil, lune, étoiles), qui sert fréquemment à marquer une temporalité dans la diégèse et à créer un tableau, certes stéréotypé, mais inspiré de la réalité des couchers de soleil sur le *Carmelo* (ainsi en A7 : *"Llegó a la ciudad cuando ya el sol teñía de rosa la cumbre del Carmelo").* L'attention portée à la lumière, aux ténèbres et aux couleurs en général, est une autre des caractéristiques des paysages marséens, et cela pas seulement dans UTT (cf. *infra*). La lumière sur la ville et les ténèbres qui l'enveloppent lui donnent ses caractéristiques particulières, que la luminosité soit due aux rayons du soleil, qu'elle soit lumières de la ville regardées au loin, ou "*triste luz, amarillenta y sucia"* des *farolas* (E17) ou encore celle des raies lancées par les phares des voitures et des motos. Lumières urbaines et lumières naturelles se mêlent pour créer un milieu particulier, une ambiance et pour surligner des détails.

Les autres rubriques des composantes très flexibles servent davantage le petit monde de Marsé, celui du *barrio mental*, identifié par quelques marqueurs que nous détaillerons un peu plus loin : le tramway, les décors de fiesta *mayor* qui vivifient cycliquement le quartier, et qui dans ce roman servent la poésie de deux descriptions qui se répondent à plus de cent pages d'intervalle, la description en incipit et celle de l'extrait E17 : les confettis emportés par les bourrasques de l'automne enveloppent le couple et la ville d'un rideau à la fois doux et de présage inquiétant. Enfin, la rubrique des événements éphémères est peut-être la plus originale chez cet auteur, qui a le goût du petit événement, symbolique : « le *tintineo de cucharillas y vasos »* sur les terrasses de café des *Ramblas*, les cerfs-volants au-dessus de la *Montaña Pelada*, les objets pris dans le tourbillon du vent fou sur le *Carmelo* : Tous petits détails sans aucun doute surgis de l'expérience de l'auteur, transformés par la fiction en symboles du monde de la *posguerra* et de l'enfance de l'auteur.

Un autre angle d'approche peut être adopté pour envisager l'ensemble des composantes marséennes, en les classant non plus selon leur forme mais selon la substance de la composante : on pourrait travailler sur les textures, les couleurs et produire une typologie comparable à celle effectuée sur la durabilité / flexibilité. Cette étude ne sera pas développée

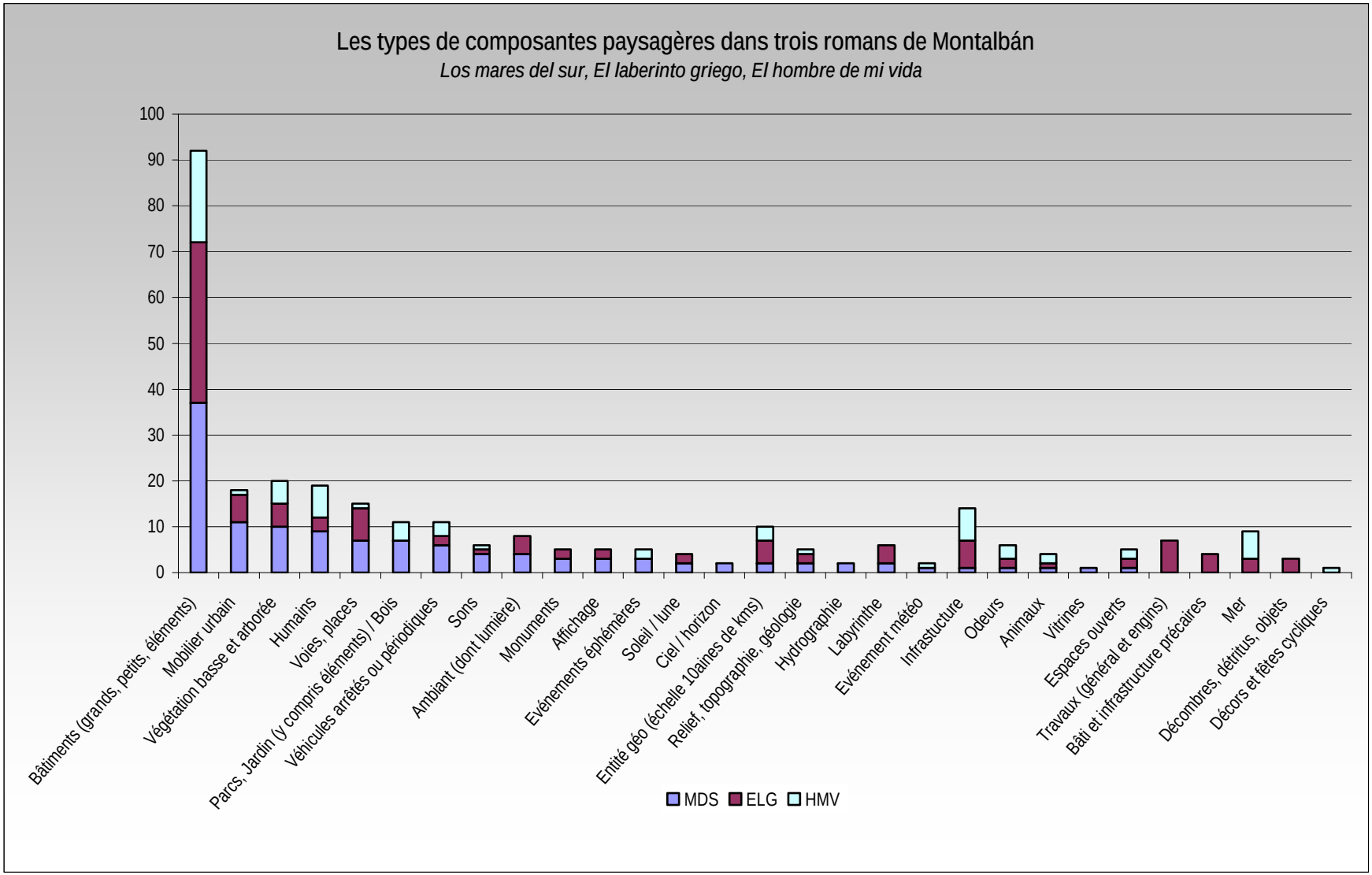
ici, mais il est impossible de ne pas évoquer le rôle de la couleur dans les textes de Marsé, ce qui se manifeste particulièrement dans les paysages. L'étude de Geneviève Champeau sur « la résonance » des couleurs dans *Embrujo* (G. CHAMPEAU 2004), propose des interprétations très intéressantes à cet égard. Elle fait ressortir ce qui est visible aussi dans les autres romans, l'importance accordée à certaines couleurs comme le rouge et le jaune, ces couleurs devenant elles aussi composantes caractéristiques des paysages au-delà des formes. Nous retrouverons, par exemple, la couleur rouge dans la composante récurrente étudiée précisément *infra* (*el polvo rojo*), le jaune étant associé à la chaleur et un axe symbolique sexuel d'après Jean Vila. Des composantes paysagères sont ainsi représentées souvent pour leur couleur plus que pour ce qu'elles sont, elles existent dans le texte du fait d'un imaginaire personnel, d'une esthétique personnelle plus que d'une réalité objective (les genêts ne sont pas si présents à Barcelone, et la poussière rouge quasi-absente). En revanche, les ciels d'incendies sont remarquables sur les collines de Barcelone, vus notamment de l'*ático* de Marsé (cf. photographies *infra*, qui n'est pas prise de l'*ático* de Marsé, mais d'un point de vue proche).

On retrouve cet aspect dans les configurations de composantes régies par une logique de résonance des couleurs, plus que par la combinaison des éléments selon leur nature.

**Les composantes paysagères dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán**

Tout comme pour les romans de Marsé, nous avons opéré un comptage et un classement des types de composantes dans plusieurs romans de Manuel Vázquez Montalbán, réparties de part et d'autre de la série Carvalho (MDS et HMV) comparées à celle d'un roman à mi chemin dans la chronologie de la série, ELG. Le Graphique 6 montre ainsi des différences très nettes avec le régime des composantes paysagères dans l'œuvre marséenne.

L'ensemble est concentré sur quelques types de composantes qui restreignent le spectre de la diversité paysagère : la prédominance du « monde gris », surtout dans la description ou l'évocation de bâtiments, mais aussi le mobilier urbain et les infrastructures, est incontestable. La domination sans pareil des bâtiments dans les paysages favorise d'une part les lignes verticales, très structurantes et révèle une vision de la ville comme monde solide et minéral, ce qui diffère évidemment de la ville des paysages de Marsé où prédomine le « monde vert ». Cela peut être imputé aux lieux investis par les diégèses, des lieux où s'impose de fait le bâti (centre de la ville, quartier de grandes barres d'immeuble dans MDS, quartier industriel dans ELG), mais aussi à une attention plus aigue au bâti qu'aux autres éléments du paysage par l'auteur. Les autres composantes du « monde gris » sont des marqueurs urbains qui identifient la ville dans sa particularité : le mobilier urbain mais aussi l'art mural et l'affichage. Ces derniers peuvent être interprétés, certes comme des marqueurs de la ville, mais ils doivent aussi être rapprochés de l'importance que l'auteur accorde à la chose politique, car nombre de ces affiches sont des affiches électorales ou des affiches émanant des institutions locales, dont le discours est fortement connoté idéologiquement (les




Graphique 5 Les types de composantes paysagères dans trois romans de Montalbán. Source : Sophie Savary

panneaux de *San Magín*, par exemple, vantant les merveilles de la ville nouvelle ou celle de la campagne de restauration des façades, *Barcelona posa't guapa*, dans ELG). On s'étonnera par ailleurs de l'absence totale des graffitis et tags qui sont l'une des marques les plus originales des murs barcelonais, et notamment dans le *Pueblo Nuevo* (une seule occurrence de graffitis a été relevée dans tous les romans et nouvelles étudiés, dans *Bolero*). Cette indifférence ou négligence ne manque pas d'étonner, même si elle n'est pas spécifique à Montalbán. En effet, chez aucun des quatre auteurs, et pas plus dans les autres romans barcelonais explorés, nous n'avons relevé la sensibilité à ce trait urbain vraiment remarquable dans la ville réelle. A quoi est-ce dû ? Peut-être une esthétique éloignée des auteurs dont les yeux glissent sans s'arrêter sur ces éléments du paysage. C'est un élément de décalage flagrant entre la ville fictionnelle et la ville réelle. Quelques photographies montreront ce dont les romans nous privent (Une planche de photographies a été composées en Annexe 3.3, PLANCHE C)

La ville minérale, solide, des romans de Montalbán n'exclut pas la vie cependant, au contraire, mais elle est sélective. Les animaux en sont quasiment exclus (à part quelques oiseaux en cages et peu d'animaux errants dans les rues), mais les hommes peuplent les rues et les places. Les habitants des quartiers, intimes ou d'adoption, sont ce qui intéresse en premier lieu l'auteur, ce qui est confirmé par l'importance des discours de nature sociologique ou anthropologique dans les récits en général. Les paysages intègrent donc les hommes, la représentation de la ville est celle d'une ville habitée. Dans ce sens, il n'est pas étonnant aussi que les bâtiments soient fréquemment évoqués, comme instruments des pratiques sociales et économiques, comme symbole de la société décrite (cas des nefs industrielles du *Pueblo Nuevo*, des monuments relevés comme l'Arc de triomphe ou le *monumento a Colón*, etc.).

Le dernier élément que nous voudrions pointer est une certaine corrélation entre l'évolution urbanistique de la ville réelle et l'apparition de nouvelles composantes dans le catalogue montalbanéen. Ainsi, la mer est-elle totalement absente de MDS et de nombre des romans antérieurs à la fin des années 80, elle réapparaît ainsi que les plages, dans les romans postérieurs à la redécouverte de la mer, suscitée par la réhabilitation du bord de mer de la *Barceloneta* à la *Marbella*. De même, les travaux et espaces en construction, qui sont évoqués dans les quatre œuvres par ailleurs, n'apparaissent dans les paysages réellement qu'avec ELG, roman où la thématique urbanistique est centrale. Ils ne quitteront plus les romans postérieurs à la fin des années 80, la *piqueta* (le marteau-piqueur) étant devenue l'instrument de torture de la ville blessée en continu depuis vingt ans. Outre les grandes constantes dans les paysages des romans montalbanéens, qui rendent compte d'une vision de la ville très minérale (mais qui n'oublie pas complètement la dimension végétale, puisque celle-ci occupe le troisième rang des composantes, mais bien loin derrière les bâtiments), il est intéressant de constater que l'album de l'auteur varie en fonction des transformations de la ville réelle. Les paysages fictionnels sont donc en corrélation temporelle avec ceux de la ville réelle, ce qui est un indice du rôle joué par le monde référentiel dans les fictions de cet auteur.

Le Tableau 16, qui rend compte du degré de durabilité ou de flexibilité des composantes paysagères dans les trois romans, confirme la nature solide, mais toujours soumise au risque de destruction et donc de disparition des composantes de la ville.

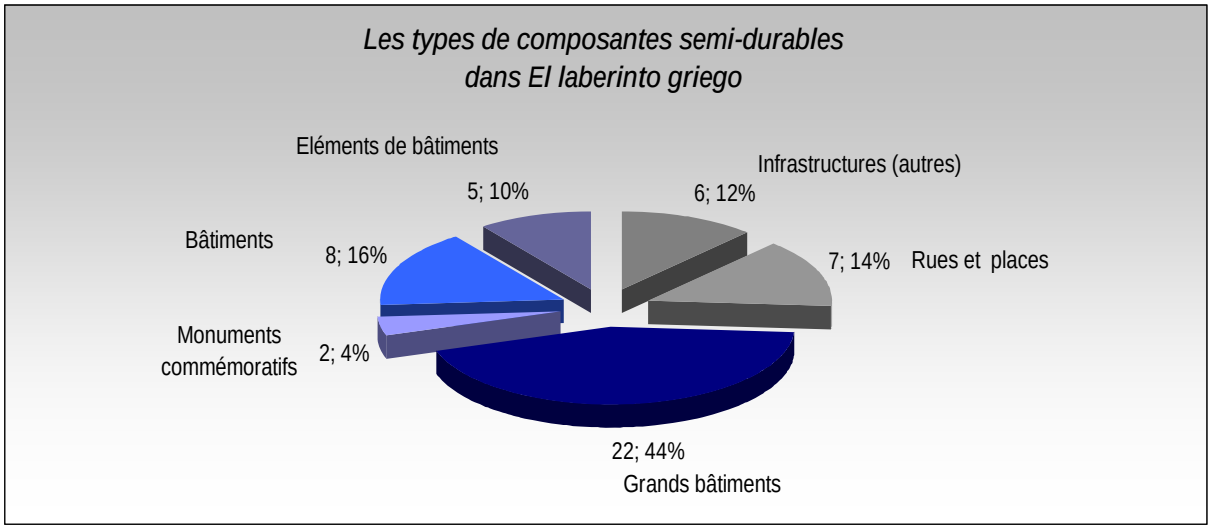
Tableau 10. Le degré de durabilité / flexibilité dans les composantes des paysages montalbanéens

| (en %) | MDS | ELG | HMV |
|---|---|---|---|
| Composantes durables | 5 | 9 | 12 |
| Composantes semi-durables | 38 | 45 | 48,5 |
| Composantes semi-flexibles | 26 | 16 | 14,5 |
| Composantes flexibles | 9 | 14 | 3 |
| Composantes très flexibles + odeurs | 8 + 1 | 2+5 | 3+3 |
| Sons | 3 | 1 | 1 |

Source : Sophie Savary

Ce sont bien, en effet, de ses composantes matérielles, de sa morphologie fine dont les paysages montalbanéens témoignent, et non de l'évanescence des petits faits quotidiens, des petits détails éphémères. Une grande part de ces composantes sont semi-durables[59] , ce sont les structures permanentes de la ville mais dont la durabilité est soumise à la volonté des hommes, notamment à celle des pouvoirs publics : le Graphique 7 détaillant les composantes semi-durables, confirme la substance minérale (également dominante dans les composantes semi-flexibles observables dans le Graphique 8), la nature solide mais destructible de ces paysages urbains (dans ELG cela apparaît de façon quasiment caricaturale, puisque seuls les bâtiments, les voies et les infrastructures sont représentés : c'est une ville des volumes et des voies ou places asphaltées, une ville architecturale.)

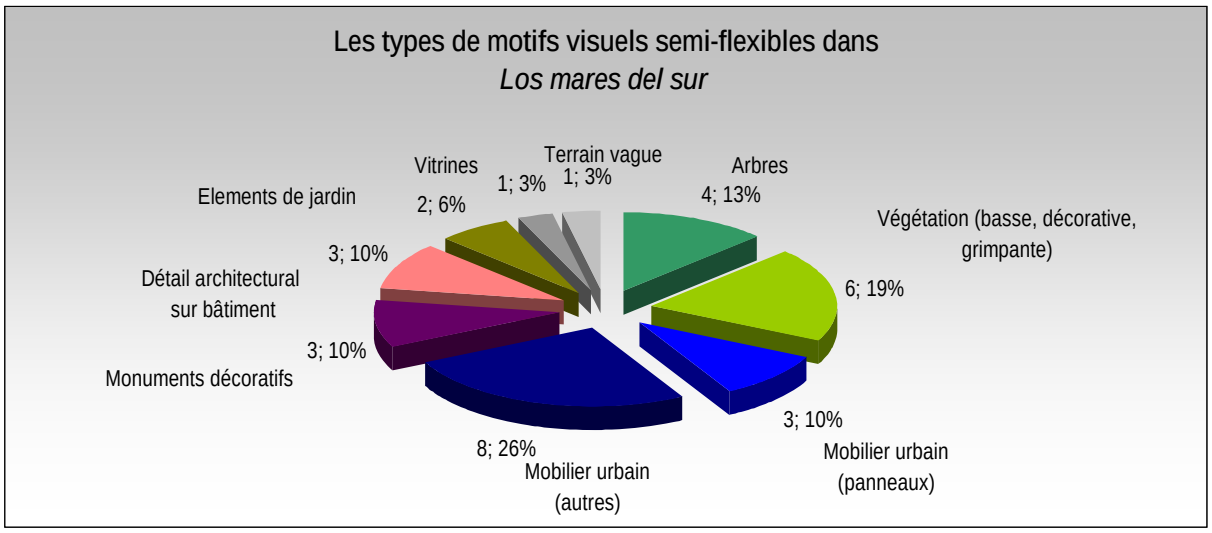
Graphique 6. Les types de composantes semi-durables dans *El laberinto griego*




Source : Sophie Savary

[59] La variabilité de MDS à HMV est imputable essentiellement à la totalité des composantes de chaque roman qui tend à s'amenuiser au cours du temps (121, 110, 70). Les proportions de chaque rubrique s'en ressentent, mais en chiffres absolus les rubriques ne connaissent pas une grande variabilité.

Graphique 7. Les types de motifs visuels semi-flexibles dans *Los mares del sur*




Source : Sophie Savary

Le matériau et la texture reconnaissables de la ville des romans de Montalbán répondent à son postulat que l'essence de la ville est dans ses pierres (même si ce n'est pas toute la ville) car, selon lui, dans les pierres est inscrite la mémoire des habitants. Nous approfondirons cet aspect dans le CH. 10 consacré aux relations entre paysages et mémoire, mais l'on peut d'ores et déjà repérer que l'un des axes structurant de l'œuvre, la mémoire, pénètre évidemment les paysages, pas uniquement dans des énoncés explicites mais aussi indirectement dans la sélection, peut-être involontaire, de composantes qui connotent la mémoire.

Bien évidemment la substance des lieux de la ville n'est pas seulement celle du béton, des *ladrillos* (briques rouges) et de l'asphalte ; une temporalité plus souple est aussi remarquable dans ces paysages par des composantes certes présentes pour un temps certain mais qui peuvent changer de formes, de couleurs ou disparaître relativement facilement, et en tout cas quasiment avec assurance à l'échelle d'une vie humaine. Parmi ces composantes semi-flexibles (Graphique 7) la végétation introduit une forme de fragilité et assouplit la rigidité que les bâtiments et les composantes minérales en général imposent à la ville. La complexité des connotations en fonction des types de végétaux dans le texte oblige cependant à une grande prudence en terme d'interprétation : les géraniums sur les balcons, les platanes des *Ramblas* et les cyprès des jardins des *barrios altos* ne marquent pas la ville également, ce dont nous rendrons compte ultérieurement.

### *Les composantes récurrentes de chacune des œuvres*

Quelles sont les composantes récurrentes chez chacun des auteurs et quelles relations entretiennent-elles avec les réseaux isotopiques (ou métaphoriques) des œuvres et notamment les « images obsédantes » repérables dans l'œuvre ? Quelle est leur inscription dans le socle commun imaginaire de l'œuvre ? L'étude des composantes récurrentes chez chacun des auteurs se propose d'explorer certaines pistes pour contribuer à répondre à ces questions. Il

s'agira tout d'abord d'analyser quelques motifs remarquables dans les œuvres, par exemple leur logique d'apparition dans l'œuvre, leurs sens symboliques, etc. Ensuite, comprendre les récurrences de ces composantes dans l'œuvre suppose encore de les inscrire dans leurs réseaux de sens à différents niveaux du texte. Premièrement, dans la diégèse, en forte corrélation avec le monde référentiel, puisqu'elles peuvent être classées et interprétées en fonction de leur répartition géographique : certaines composantes n'appartiennent qu'à un type d'espace, à un lieu particulier ou au contraire aux milieux urbains à différentes échelles. Il s'agit d'en comprendre le sens dans leur contexte géographique. Deuxièmement, au niveau macro-textuel, les composantes s'organisent aussi en fonction des isotopies structurantes du roman et de l'œuvre en général, et en particulier dans les réseaux métaphoriques. Certaines composantes polarisent des champs métaphoriques (ce sont de véritables « métaphores obsédantes »), d'autres se contentent d'en être une manifestation parmi d'autres. Troisièmement, les composantes, dans l'une ou l'autre des logiques, ne sont mobilisées que dans des configurations relativement stables, et n'existent qu'en tant que rouage d'un système configurationnel : ces composantes seront abordées dans la partie suivante détaillant les configurations paysagères (II.3.)

Bien évidemment, la plupart des composantes agissent dans l'ensemble des différents réseaux, et il est parfois difficile de définir dans quel réseau telle ou telle composante s'inscrit de façon préférentielle. Nous tenterons cependant d'en repérer quelques-unes exemplaires, d'autres resteront orphelines de tout commentaire dans ce paragraphe, bien souvent parce qu'elles sont commentées ailleurs dans ce travail. Enfin nous proposerons, par l'analyse des composantes récurrentes, une recherche des écosymboles de la ville fictionnelle d'un auteur et nous comparerons entre elles les villes des auteurs du corpus afin peut-être de repérer des écosymboles à spectre plus large.

**Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Marsé**

La première forme que prendra la présentation des composantes est fonction de leur répartition spatiale dans la ville. Il s'agit de considérer ces composantes comme marqueurs des lieux et des territoires, et pour certaines d'en détailler les caractéristiques. Bien souvent, au sein de la logique géographique, ces composantes s'inscrivent dans des isotopies qui dépassent la logique spatiale, (et même parfois la logique diégétique ?), et qui montrent que les éléments de la ville, dans les paysages, sont toujours polyvalents dans leur signification.

Les cartes du CH. 4 ont mis en évidence plusieurs lieux dans la ville qui sont, dans la fiction, représentés comme des milieux distincts à part entière, qui peuvent être rangés dans deux macro-catégories : le *barrio mental*, et les autres lieux de la ville, différents selon les romans. Si l'on ne considère que le *barrio mental* comme étude de lieu et milieu particulier par ses composantes, il est possible de déterminer deux milieux différenciés : la *ciudad* et la *montaña* (cf. Carte 11 de *Ronda*), ne coïncidant pas nécessairement aux espaces tels qu'ils seraient délimités dans la réalité, le milieu montagnard ne correspondant qu'à un fragment de la montagne topographique. Peut-on différencier malgré tout des espaces distincts à partir des composantes dans ce monde du *barrio* ? Ces espaces sont-ils séparés de façon étanche ou au

contraire se fondent-ils dans des espaces frontaliers ambigus ? Certaines composantes servent-elles de marqueurs frontaliers ?

Le cœur du *barrio mental* est sans aucun doute la partie intermédiaire entre *ciudad* et *montaña*, vertébrée par la *Avenida de la Virgen de Montserrat* et polarisée par la *plaza Sanllehy*, qui accueille la voie royale pour atteindre la *montaña (*la *carretera del Carmelo*) et d'où descend une pénétrante privilégiée dans la *ciudad*, la *calle Cerdeña*. Dans la *ciudad*, des pénétrantes de hors-ville sont repérables. De part et d'autre de cet axe, plusieurs lieux sont identifiés par des composantes paysagères caractéristiques d'un milieu entre-deux. C'est, par exemple, la ville sans les privilèges de l'urbanité (côté *ciudad*, au sud-est de la *Travessera de Gracia*) caractérisée par les trottoirs défoncés, les *calles sin asfaltar* ; et aussi la pénétration du sauvage dans la ville dans les *descampados* et ses composantes (espace ouvert au sol de terre, poussière, *palmera* et *higuera*, décombres et déchets et notamment la carcasse de véhicule abandonné, les sentiers informels, de petites ruines, voire les « habitants » marginaux)… Cette pénétration du sauvage dans la ville obéit à une configuration codifiée dans les romans que l'on détaillera dans le II.3. Ce milieu entre-deux s'exprime encore par une hétérogénéité morphologique du bâti dans certains endroits (cf. photo 129 planche XIX, dans le CH.10). La maison de David est ainsi décrite dans *Rabos* :

> *"el antiguo consultorio adosado a las traseras de un viejo edificio de los años veinte con ínfulas de chalé"* (*Rabos*, E1)

Elle s'exprime aussi dans un bâti homogène dans la précarité, les petits ensembles de *barracas* et les *casuchas*, mais hétérogène dans leurs matériaux ; une composante caractéristique est le *terrado* ou *azotea*, où est étendu le linge, où sont installés de petits abris pour les animaux, etc.

> *"No más de diez o doce casuchas, enjalbegadas algunas, otras de ladrillo rojo y todas de una sola planta, con escalera exterior y azoteas agobiadas con improvisados habitáculos de madera o de obra: palomares, lavaderos, trasteros."* (*Rabos*, E1)

> *"los diminutos terrados, las sábanas blancas que azota el viento."* (*Amante*, E1)

enfin dans les *torres con jardín* qui sont les traces d'un passé rural et de villégiature révolu. (cf. photo 77 planche de photographies XII).

Nous nous attacherons maintenant aux composantes spécifiques de la *ciudad*. Ne sont-elles pas surtout des connotations qui convergent en faisceau, plutôt que des composantes spécifiques à des lieux ? Parmi les composantes paysagères spécifiques de la *ciudad* du *barrio mental* de Marsé, on rencontre la *Torre de dos plantas al ras de la acera / ventanas enrejadas* (type *Gràcia*) (cf. photographie 79) ; un monde vivant, le dedans de la maison sortant dans *la calle* : les marqueurs en sont *la ropa tendida* sur les genêts ou sur des fils ; les alignements arborés dans les rues : *acacias* (*Gracia*, fréquemment *calle Escorial*, *plátanos*) ; les places et leurs composantes (les arbres, la *fuente*, les bancs). Une configuration que l'on détaillera dans le II.3. et analysée dans le CH. 11.

## PLANCHE XII. Les *torres* du *barrio mental*

Photo 76. Marià Làbernia - © P. Putelat

Photo 77. Can Baró - © P. Putelat

Photo 78. Can Baró - © P. Putelat

Photo 79. Gracia - © P. Putelat

Photo 80. Calle Verdi - © S. Savary

Photo 81. Can Baró - © S. Savary

Photo 82. Can Baró - © S. Savary

Photo 83. Marià Làbernia - © P. Putelat

Quant aux composantes qui façonnent la morphologie et l'imaginaire de la *montaña*, ce sont pour beaucoup des composantes à connotation naturelle : ce sont les *grillos* (son), la végétation sauvage ou semi-sauvage : *pitas, chumberras, algarrobos, olivos, pinos, abetos, ginesta* et quelques animaux comme les *lagartijas* (*Rabos*), les oiseaux (nuages noirs de moineaux et merles surtout) ; *murciélagos.* Le CH. 11 étudiera de façon précise ces composantes et explicite les connotations qui fournissent le sens à ce milieu de la *montaña*. A la lisière de la *montaña*, on rencontre les composantes décrites dans l'espace entre-deux définis comme cœur du *barrio* (les *chabolas*, l'hétérogénéité du bâti etc.). La *montaña* est aussi habitée mais les composantes des paysages sont dépourvues d'urbanité, notamment les *huertos* ou *huertas*, ceux situés en haut du *barranco* dans *Rabos,* ou sur les pentes du quartier actuel de *Can Baró* (cf. témoignage de Isabel dans son Ent.1).

Depuis la *montaña,* fonctionnant comme l'une des caractéristiques de ce milieu, la ville et la mer s'offrent comme tableau panoramique. Ce sont des composantes qui ne caractérisent pas spécifiquement le milieu de la *montaña,* sinon qu'elles indiquent par leur présence le caractère échappatoire de la montagne, un milieu qui a un horizon lointain et qui surplombe la ville dominante sur tous les points (économique, politique, symbolique), un milieu qui offre la possibilité de paysages spécifiques, les panoramiques. Ce tableau est composé généralement de la mer (ce qui l'introduit dans le *barrio,* bien qu'elle en soit physiquement très éloignée), le ciel, la masse urbaine embrumée, et émergent au loin *Montjuïch,* les lances effilées de la *Sagrada Familia* et l'*Hospital Sant Pau,* plus proches du *barrio*.

Comment s'opère le lien entre ces « mondes » par les composantes ?

Le tramway en mouvement, par exemple, fonctionne comme l'un des marqueurs frontaliers qui opère des liens ou des séparations physiques. La *montaña,* et plus exactement l'espace ambigu de l'entre-deux, est relié à la *ciudad* (à l'échelle du *barrio mental* et à l'échelle de la grande ville) par un fil : le tracé du *tranvía 24*. Le terminus de la ligne est précisément localisé dans *Rabos* sur la *Travessera de Dalt,* au niveau du croisement avec *Escorial*. C'est un lieu essentiel dans ce roman, où l'inspecteur observe et rencontre la mère de David, la *pelirroja*, qui chaque jour est emmenée hors du quartier, vers la ville, par le tramway. Le véhicule qui se déplace sur les rails trace cycliquement une frontière entre la partie centrale du *barrio* et la *ciudad* : la *Travesera de Dalt* acquière son statut de frontière notamment grâce au marquage de cette composante mobile. La frontière est remarquable aussi par les transformations que connaissent les personnages en la traversant ou par les changements qui apparaissent subtilement dans les paysages (dans *Ronda* notamment, cf. Carte 10 CH. 4). Le tramway est ainsi une composante bivalente, à la fois lien et marqueur frontalier entre le monde du haut et le monde du bas dans le *barrio* : une ambiguïté qui sied parfaitement au monde marséen, dont le cœur, nous l'avons déjà évoqué, est localisé dans un espace typiquement frontalier, autrement dit essentiellement ambivalent.

Les connotations de ces composantes concernent l'ensemble du milieu *barrio* et pas seulement ses caractéristiques physiques, comme le laisserait penser la simple dénotation des éléments topographiques et édaphiques identifiant du *barrio* pour Marsé : les pentes et le relief collinéen d'une part et la qualité des sols « naturels », c'est-à-dire en ville, non goudronnés (*tierra arcilloza*, de *cal* etc.)[60]. Les caractéristiques édaphiques de ce milieu sont le départ imaginaire pour une composante itérative dans quasiment tous les romans de Marsé, qu'il nous semble intéressant de détailler : la poussière, parfois blanche, plus souvent rouge.

La poussière blanche ou rouge est une composante qui opère la transition entre des caractéristiques physiques et des caractéristiques sociales du milieu : son sens métaphorique traverse plusieurs niveaux du texte.C'est un point crucial également entre monde diégétique des romans, monde fictionnel de l'œuvre et monde réel.

Les marqueurs de méditerranéité dans les romans de Marsé sont nombreux et d'une certaine façon *el polvo blanco* o *rojo* est un de ces marqueurs. Dès son premier « grand roman », *Últimas tardes con Teresa*, le « leitmotiv » apparaît et s'impose peu à peu jusqu'à devenir, dans son dernier roman *Rabos de lagartija*, un marqueur territorial fondamental. Une des descriptions de ce roman reconstitue quasiment l'intégralité de l'histoire de l'élaboration de cette image paysagère obsessionnelle (*Rabos*, E5). Le premier élément de la description rappelle l'origine de cette poussière rouge : « *esta tierra arcillosa y encrestada* » complétée un peu plus loin par l'élément « *grietas rojizas* » puis apparaît le fruit de cette topographie et de ce sol particulier « *una efusión rojiza de polvo, como el resplandor de un incendio* » Fidèle à l'histoire de son élaboration dans l'œuvre, l'image est d'abord née de l'observation d'un fait géographique : la présence d'une terre argileuse de couleur rouge (on reconnaît la *terra rossa* méditerranéenne, peu remarquable cependant dans les collines barcelonaises), associée le plus souvent, mais pas ici, aux autres caractéristiques de l'aridité et du vent. Dans d'autres passages, et cela depuis *Ronda*, une autre observation d'ordre socio-géographique explique la transformation en poussière de cette terre à savoir que les rues ne sont pas toujours goudronnées dans les années 40 dans ce quartier et qu'il y a de nombreux terrains vagues ou espaces abandonnés. C'est donc à la fois la connaissance d'un environnement particulier (issu du monde référentiel et qui relève de la sphère réaliste de la construction du *barrio mental*) et la logique qui ont permis de détecter et d'élaborer un marqueur territorial d'ordre paysager connotant le caractère méditerranéen. Mais son élaboration ne s'arrête pas à cette sphère référentielle, réaliste, dans *Rabos de Lagartija*. Le sens y est étendu au domaine symbolique et imaginaire grâce à une pénétration progressive dans une atmosphère fantastique : la polysémie du terme « *grietas* » (à la fois fissures topographiques et estafilades sur un corps

[60] *Las calles empinadas* sont considérées par Anna comme composante typique du quartier de la *Salut* (*típico* est l'adjectif employé dans la question qui lui est posée dans l'entretien 3). C'est le premier et le seul élément qui lui vient à l'esprit après que la question lui ait été posée (Ent.3, t.202). Cette composante omniprésente dans la fiction de Marsé, sert bien de marqueur géographique, qui trouve son origine dans le monde référentiel. Cependant la justification de la récurrence dépasse largement le seul désir d'indiquer la topographie des lieux de l'action. Les pentes du *barrio* revêtent un sens métaphorique qui informe le monde global décrit et s'insère dans le réseau isotopique de la souffrance (cf. CH. 11).

blessé, qui résonne dans le roman avec la blessure du personnage de Víctor Bartra qui perd son sang dans le ravin), nous offre un sens instable, tremplin vers un monde où le sens n'est plus assuré par le raisonnement, mais par glissement métaphorique. Le dernier élément « *efusión rojiza de polvo …* » nous confirme que nous sommes entrés dans le monde fantastique, proposant d'associer à la poussière un axe symbolique igné. La composition de cette description, et le choix de son lexique, nous permet donc d'avoir accès, par degrés, aux deux côtés du miroir : le côté réaliste et le côté fantastique, qui sont indissociables pour pénétrer la réalité de cette composante paysagère.

De cet examen, rapidement résumé, de la poussière rouge dans les romans de Marsé, deux enseignements concernant la notion de méditerranéité peuvent être tirés. En premier lieu, la poussière rouge est un critère de reconnaissance du caractère méditerranéen d'un milieu et cela en particulier en ville (son origine édaphique et climatique, notamment, explicitée par Marsé ainsi que sa combinaison avec d'autres marqueurs d'ordre topographique, climatique, édaphique, végétal, etc. présents dans les romans, prouvent que le monde méditerranéen est bien connoté dans cette composante paysagère). D'un autre côté, ni les habitants interrogés, ni la littérature scientifique ne signalent ce motif particulier comme repère collectif de méditerranéité dans le monde réel. Au lecteur, et aux géographes, de reconnaître là un marqueur peut-être peu identifié par la collectivité, de ce milieu.

Est beaucoup plus certaine, en revanche, l'appartenance de ce leitmotiv à l'isotopie du sang et de la mort. Cet autre axe symbolique est explicité dans *Rabos*, le lien qu'elle entretient au sang et à la mort est sans équivoque. Il est dit, par exemple, p. 219 que David se promène quotidiennement avec « *un grillo criminal en los oídos y una nube de sangre en el horizonte* ». Les écosymboles méditerranéens sont, par le processus de métaphorisation multiple, transmués en symboles non plus géographiques physiques mais en symboles historiques des événements douloureux de la guerre civile. Le point de rencontre des deux axes de sens (méditerranéen et souffrance / mort / guerre civile) est la couleur rouge, qui prend nécessairement un sens connoté très fort dans toute l'œuvre de Marsé.

La poussière rouge est donc un marqueur diégétique du monde marséen, une métaphore personnelle devenue un symbole dont l'auteur use par réflexe. C'est une composante cruciale puisqu'elle naît de la double rencontre entre dimensions objectives du monde fictionnel (le monde méditerranéen reconstruit dans la fiction) et dimensions personnelles de l'imaginaire de l'auteur.

Ce peut donc être des composantes particulières qui par leur présence partout dans le *barrio mental* le caractérisent comme tel, ou bien encore par des composantes qui opèrent symboliquement le lien entre les parties du quartier (le *tranvía* 24), le *barrio* trouve une cohérence. D'autres composantes pourraient ainsi détaillées pour définir les contours du barrio, qui ne sont pas des contours nécessairement spatiaux. Parmi ces composantes, nous citerons rapidement des éléments que l'on retrouvera ailleurs dans les analyses : les habitants, en particulier les enfants qui jouent dans les espaces publics (rues considérées comme des

toboggans, *descampado*…), les petits animaux comme les chats. Dans un autre registre, l'on retrouve les décors festifs de la *fiesta mayor* ou des *verbenas* de *San Juan*. Enfin, le balcons sont fréquemment fleuris, presque toujours de géranium et les rues sont bordées par des *farolas* (lampadaires), dont la place dans les paysages laisse présager une fonction symbolique particulière, que nous aurons l'occasion de préciser plus loin.

Le *barrio* trouve aussi sa cohérence par les éléments qui l'enveloppent et qui ainsi le relient au reste du monde: le ciel et notamment le ciel / incendie (*Ronda*, *Rabos*), joue ce rôle. Il permet de localiser dans le temps les paysages, il les rattache à un espace plus vaste, celui de la ville tout entière.

Photo 84. Plaza Sanllehy – © S. Savary.

Photo 85. Vue de la plaza Sanllehy (le *pirulí* en arrière-plan) – © P.Putelat.

Photo 86. – © S. Savary

Les météores, surtout le vent, la brise, la pluie, le crachin, le brouillard, la brume jouent un rôle similaire dans certaines circonstances. Certains ne sont pas totalement dénués de caractéristiques de localisation : le vent en haut (sommet des *turós*) et la brume en bas. Les météores sont mobilisés surtout dans leur usage codifié et sont liés à des champs métaphoriques spécifiques : cet aspect est beaucoup plus fort que la tension référentielle. C'est le cas aussi pour la chaleur naturelle et l'aridité (la saison principale des romans de Marsé est l'été), que nous préciserons dans le CH.11, ou la lumière naturelle et les ténèbres : là aussi un mélange de tension référentielle et de symbolisme poétique est discernable dans leur usage.

La troisième procédure pour tisser des liens au sein du territoire mental est celle des réseaux métaphoriques affectés au *barrio* dont relèvent de nombreuses composantes. Certaines sont exclusivement symboliques (même si l'image symbolique est raccrochée d'une façon ou d'une autre à un élément de la réalité référentielle) et relèvent d'isotopies qui traversent le monde fictionnel global. Chez Marsé, on sait que ces isotopies sont polarisées par des images récurrentes. Quelle est la part des composantes paysagères dans ces champs d'images ? Servent-elles de façon prioritaire le sens des romans marséens ?

Le réseau le plus remarquable est sans doute celui de l'isotopie de la mort, qui dépasse la seule œuvre marséenne puisqu'elle concerne une grande part de la littérature contemporaine barcelonaise (cf. CH. 5). Des composantes paysagères servent cette isotopie, puisque tous les lieux sont recouverts d'un voile mortifère qui est décliné selon plusieurs phénomènes physiques et composantes symboliques. Sans détailler les procédures de

métaphorisation de chaque composante et leur mise en réseau (ce qui sera réalisé dans le CH. 11), nous pouvons d'ors et déjà préciser les manifestations de la mort dans les paysages. Ce sont la pourriture et la décomposition, concrétisées dans les objets oxydés (la rouille), les végétaux en décomposition (végétation), les animaux pourris ou morts (surtout dans *Rabos* pour ces derniers), le gaz (dans *Embrujo*). Cette isotopie sera commentée dans le CH. 11.

Sans avoir le moins du monde fait le tour de ce qui pourrait être dit sur les composantes marséennes, mais en ayant déjà abordé de nombreux aspects, nous suspendrons leur commentaire pour nous intéresser aux composantes spécifiques de la ville de Mendoza. La planche XI de photographies sera comme une première synthèse des composantes remarquables du monde marséen.

PLANCHE XI. Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Marsé

Photo 72. Marià Làbernia - © P. Putelat

Photo 73. Les hauts de Can Baró - © S. Savary

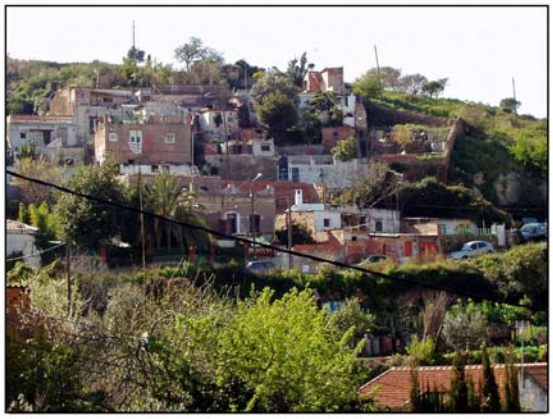


Photo 74. Flan du Monte Carmelo (au-dessus de la calle Santuari) - © S. Savary

Photo 75. Vue du haut de Marià Làbernia - © P. Putelat

**Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Eduardo Mendoza**

Nous ne reprendrons pas intégralement l'étude des composantes de l'œuvre de Mendoza, mais pointerons seulement quelques composantes significatives qui apparaissent comme des écosymboles de la ville. Deux types de composantes marquent surtout la ville de

la CP : les composantes spécifiquement urbaines et les composantes du monde physique d'ordre naturel.

Parmi les images récurrentes, *las Muralla* (cf. Cartes de l'annexe 3.1.) tiennent une place à part.C'est la première composante signalée de Barcelone dans le roman. L'insistance de la présence des murailles dans le roman est liée à une certaine image de la ville ancienne (la ville *encorsetada* en E1), et au rôle urbanistique fondamental que joue la destruction des Murailles en 1860. Elle s'insère dans une configuration reconnaissable de la ville d'ancien régime, la ville étouffée par des murailles tailladées par des *calles sinuosas*.

Le symbolisme des *murallas* est bivalent, comme le rappelle G. Durand (G. DURAND 1960), et avant lui Gaston Bachelard (G. BACHELARD). Elle est marquée de l'ambivalence des enveloppes protectrices qui mêlent à la fois une intention de séparation de l'extériorité et de protection éventuelle contre les agressions (éventuelle, car fréquemment ces murailles ne servent jamais en tant que telle dans leur histoire, ce qui est le cas à Barcelone), mais elles inclinent aussi à des rêveries de l'intimité, du repos (ville / île, ville / maison). Ce sont des rêveries qui rejoignent un désir de s'enrouler dans sa coquille « pour y vivre la vraie retraite » (G. DURAND 1960) p. 289 citant Bachelard. Disjoindre les symboles de la séparation et du repos favorisé par l'insularité est tentative vaine. Ce double symbolisme rejoint un des mythes universels de la ville que nous avions évoqué dans le CH. 5. Cette composante à forte dimension symbolique est un cliché qui abonde dans le sens de mythèmes de la ville : la ville étouffée, encerclée et le noyau ancien de la ville symbolisé par un réseau de boyaux, souvent sales et sordides, un noyau métaphoriquement représenté par des entrailles (l'obscurité et la saleté sont fréquemment mentionnées lors de l'évocation des murailles).

Cet écosymbole appartient bien cependant à la ville du passé ; le suggèrent en tout cas les deux habitants interrogés à ce propos, Joana et Jaime. Ils ne citent jamais les *murallas* (et ne les reconnaissent pas non plus comme typiques de la ville ou du quartier dans le tableau de reconnaissance des composantes dans les romans), contrairement aux rues sinueuses. Celles-ci forment un écosymbole qui perdure, contrairement aux *Murallas*, composantes refoulées qui ne se manifestent que dans la littérature ou les discours urbanistiques spécialisés. La ville des *murallas* ne se comprend d'ailleurs dans sa dimension symbolique que dans son opposition à la nouvelle ville, celle de la *cuadrícula* de *l'Ensanche*, avec ses *calles rectas y anchas* (E10). Ces composantes et configurations sont chacunes des écosymboles et configuration symboliques de chacune des villes.

La seconde rubrique qu'il nous semble intéressant de mentionner concernant les composantes mendoziennes est celle des éléments physiques environnementaux qui revêtent un sens particulier dans le roman. En premier la mer est très présente dans la CP, comme pour invalider le lieu commun de la ville qui affirme que celle-ci s'est développée *de espaldas al mar* (explicitement signifié en E3). Cela n'est pas la seule raison de sa relative importance dans les paysages du roman, sa présence s'explique aussi par son potentiel poétique, y compris stéréotypé que Mendoza ne se prive pas d'exploiter. En général elle est évoquée dans

plusieurs de ses dimensions : sa couleur et la lumière qui l'éclaire (par exemple dans E4, E9, A30, E24, E28) ; l'humidité et l'air salé qu'elle amène dans la ville (A1, A7, A36) ; des odeurs spécifiques (*a pescado, a brea, aspero, a salitre y a petróleo* (A43) ; des sons spécifiques (*sirenas de barcos, fragor del oleaje*) et la présence des embarcations diverses et d'une population particulière (les marins, les femmes qui vendent à la criée, les bandits etc.).

Outre la mer, les autres composantes d'ordre environnemental fréquemment mobilisées sont les météores et composantes astrologiques. Plus que par souci représentatif, l'auteur fait appel à ces composantes pour servir des paysages de genre, des ambiances stéréotypées. Nous retrouverons ces aspects dans le CH. 11.

**Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán**

Les composantes de Montalbán ont été attentivement étudiées, il semble cependant quelque peu répétitif de commenter ces composantes tel que nous l'avons fait pour les deux auteurs précédents, d'autant plus que la variété des composantes chez cet auteur n'est pas très importante et que nombre d'entre elles ont été commentées précédemment lors de l'étude générale de la nature des types de composantes (Graphique 6). Or les composantes les plus récurrentes chez cet auteur sont les éléments du bâti, que nous avons déjà commentés. Quelques composantes peuvent être cependant précisées, en plus de celles qui ont été mentionnées dans l'analyse des paysages de Carvalho (CH. 6 III.1) et de ceux qui le seront dans le CH. 11. Nous rassemblons à titre informatif dans une liste les composantes récurrentes dans les paysages des romans montalbanais accompagnés d'une planche photographique (Planche XIII)

La mer
Le *Vallés* au loin
Lumières de la ville (vues de *Vallvidrera*)
Rues obscures (vieille ville)
Travaux urbains
Grands bâtiments administratifs ou politiques (lieux symboliques de la Cité), surtout le *gobierno militar*
Immeubles du Raval (casas)
Terrasses
Balcons avec des plantes
Huile de friture
Musique de la radio
Pancartes municipales / Affiches politiques
*Monumento a Colón*
Les pins (*barrios altos* et *Vallvidrera*)
Végétation de jardin (*barrios altos*)
Les habitants : les « paumés » et les laissés pour compte (vagabonds, prostituées, etc.)
Entrepôts et usines abandonnés (quartiers industriels)
Cheminées industrielles

PLANCHE XIII. Composantes paysagères récurrentes dans l'œuvre de Montalbán. Photos © Sophie Savary

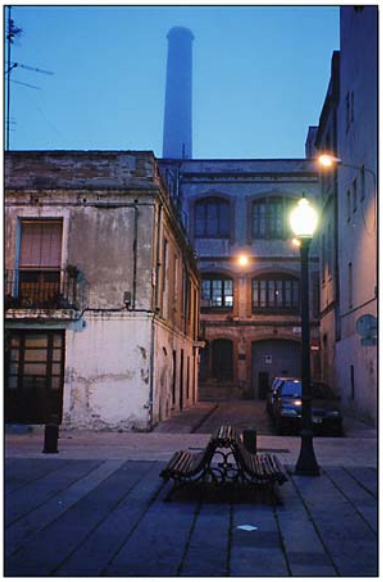


Photo 87. Poble Nou (Plaza Prim)

Photo 88. Poble nou (calle de la Llacuna)

Photo 89. Arco del teatro (Barrio chino)

Photo 90. Poble nou

Photo 91. Poble nou

Photo 92. Poble nou

L'analyse des composantes paysagères dans les œuvres des trois auteurs s'est révélée riche en enseignement de bien des façons, et cela malgré le fait que nous n'ayons pas développé de façon égale chaque composante ou ensemble de composantes chez tous les auteurs. Nous dresserons un bilan de trois ordres différents.

Tout d'abord nous ferons remarquer l'importance des images « clichés » et stéréotypées dans les composantes paysagères relevées. Celles-ci sont étudiées de façon approfondie par Geneviève Champeau sur le roman *Embrujo de Shangai* de Marsé (G. CHAMPEAU 2004) et ses hypothèses intéressent l'ensemble des romans de cet auteur, et même des deux autres rapidement évoqués. Elle montre que l'on peut définir une intersection entre intertextualité cinématographique et stéréotype, cinéma et mythe (p. 276 et 287) et que par cette intertextualité cinématographique les composantes-clichés ou stéréotypées jouent un rôle de premier plan dans la vraisemblance des récits et dans une esthétique de la sensation. Ce fait relève d'un phénomène plus large, que nous avons déjà mentionné, le phénomène de genre : nombre des composantes réfèrent à un genre littéraire, plus qu'à une réalité dans le monde réel. Elles sont en grande proportion dans tous les romans de Marsé, mais peut-être davantage sous la forme de configurations que sous celui de composantes isolées.

On pourrait penser que la proposition d'appréhension de la ville est alors falsifiée. Pas tant que cela, montre Geneviève Champeau, car ces stéréotypes permettent d'accéder à la sensation et donc à une réalité sensible. Dans ce cas ce qui est représenté ce ne sont ni des formes, ni des composantes mais des émotions ou des sensations que suscite un lieu réel. C'est bien une autre façon de représenter la réalité.

Une autre façon de percevoir la réalité, c'est ce que propose Marsé globalement dans la substance de ses paysages, et en cela ses paysages diffèrent de ceux de Montalbán et de Mendoza, et pas seulement parce que ce ne sont pas les mêmes lieux qui sont évoqués dans chacune des œuvres. Nous proposerons de rappeler les différentes caractéristiques des villes représentées par chaque auteur lorsque nous aurons abordé le second volet de l'étude du lieu des paysages, celle des configurations de composantes.

### *I.3 Quelques configurations paysagères remarquables (2ème volet de l'album)*

Au lieu de prendre les composantes isolément, il est aussi intéressant de les étudier dans leurs relations avec les autres composantes du paysage, dans leur organisation spatio-temporelle. Repère-t-on des configurations spécifiques à une œuvre, un lieu, à la ville ou à la culture ? En somme, peut-on définir, dans les œuvres étudiées, des géogrammes ?

Il est impossible dans le cadre de ce mémoire d'envisager de décrire toutes les configurations symboliques qui sont apparues au cours des analyses. Nous n'en présenterons donc que quelques-unes qui nous semblent particulièrement connectées aux champs imaginaires évoqués dans le CH.5, et cela principalement dans le cadre des romans marséens. Pour Manuel Vázquez Montalbán, ces configurations apparaîtront sous la forme d'inventaires.

#### ***Les configurations spécifiques au monde marséen***

On retrouvera nécessairement des éléments déjà écrits précédemment, ce qui importe ici étant de comprendre avec quoi et comment se combinent les composantes au sein des configurations les plus récurrentes chez Marsé, ce que l'on pourrait nommer les géogrammes de son monde, dans la mesure où ces configurations représentent une certaine relation des habitants à leur monde (ce sont des symboles du milieu en question) et qu'en même temps ce sont ces configurations qui construisent l'espace des romans selon des logiques qui répondent à la société telle qu'elle est représentée dans les romans.

En premier lieu nous pouvons définir des configurations structurantes ou englobantes. Les agencements de composantes y sont relativement stables mais selon deux ou trois variantes. La chaleur ou l'aridité participent à deux variantes de configurations dont le critère de variation est géographique :

- soit elle est associée au milieu de la *ciudad* et les autres composantes sont alors la *calle / acera* (la rue et son trottoir) où *sol y sombra*. Bien souvent la topographie en pente participe de la configuration et ces espaces publics sont vides et déserts. C'est une configuration qui connote la souffrance, l'abandon ou la mort.

- soit elle est associé aux espaces ouverts (*descampados*, *cumbre de la montaña*) et dans ce cas les composantes articulées avec la chaleur et l'aridité sont *el polvo/la tierra arcilla roja* (la terre argileuse rouge), le vent, la végétation clairsemée, sauvage. C'est davantage une image de désert qui se dégage de cet assemblage ; la connotation est celle du désert et de la désolation.

La seconde configuration d'échelle importante et donc englobante est celle associant el *cielo / la cumbre de la colina* (souvent le *Carmelo*), parfois insérant dans la configuration ce que l'on voit au loin de la colline (un paysage panoramique qui peut être la *ciudad* vers la mer, le port, la mer, Montjuich ou « la ville de derrière » la colline du *Carmelo*). Sur ce « fond » stéréotypé (ciel / colline / vue panoramique) se détache par contraste fréquemment un motif funeste, les *cometas* (cerfs-volants) noires ou les nuées d'oiseaux noirs. Avec évidence cette configuration connote le spectre de la mort et la menace mais aussi, fait référence à un géogramme de la ville réelle.

Les configurations reconnaissables sont définies également dans les milieux particuliers du *barrio mental* qui ont été définis : la *ciudad*, la *montaña* et l'entre-deux qui forment le cœur du *barrio*.

La partie urbaine du *barrio mental* est marquée par une configuration très récurrente dans les romans, celle de la petite place de quartier, *la plaza arbolada*, qui est, on le sait, un géogramme du monde méditerranéen. Elle est très codifiée chez Marsé au point d'être reproduite parfois là où elle n'existe pas comme telle (des composantes sont attribuées à une place qui existe dans le monde référentiel, mais la description diffère du référent, elle lui préfère la configuration typique du lieu générique). La configuration de la *plaza* chez Marsé comprend les éléments suivants : la place, des arbres ou des plantes (*plátanos*, *cedro*, *adelfas*),

une fontaine en fonte, des bancs, un bar et des habitants qui l'animent. L'exemple typique, véritable lieu générique dans les romans marséen, est la *Plaza Rovira* dans le haut de Gracia.

L'autre configuration principale des espaces publics est la rue en pente, précisée par des composantes qui réfèrent au chronotope de la ville des années 40, à la *ciudad podrida*. La formule de cette configuration est la rue en pente, "*sin asfaltar*", "polvoriente" avec "*una acera desventrada*". Ce noyau principal peut être précisé par d'autres grappes de composantes qui suggèrent d'autres dimensions de la rue, par exemple les maisons suspendues du fait de la pente (cf.. *infra*), les enfants qui jouent dans la rue, les motos qui descendent à fond les rues en pente. L'insistance sur le motif de la rue en pente, dans tous les romans, vient peut-être plus de l'utilisation ludique des rues par les enfants que du constat simple de la topographie référentielle en pente. La rue est un toboggan (cf. *El Amante bilingüe*) : ce type de rue est donc une configuration construite dans l'enfance, qui revient constamment dans les paysages de Marsé. C'est une illustration de la perception / représentation d'un paysage pendant l'enfance, ancré ensuite dans la mémoire de l'auteur, indélébile. Ces noyaux configurationnels d'enfance reviennent comme des images obsessionnelles et servent de matrice à la construction des paysages fictionnels, qu'ils soient situés dans le temps passé ou qu'ils soient contemporains de l'écriture. D'autres motifs sont fréquemment associés au géogramme marséen de la rue. C'est d'une part la végétation viaire (et singulièrement les acacias de *Gracia*, fidèle en cela à la ville réelle ou plus globalement les espaces "verts" associés aux *chirridos* -ou *algarabía*- de *los grillos* –grillons-) et d'autre part les *farolas* (réverbères) qui jouent un rôle essentiel dans la nature de l'éclairage des paysages de la ville, en particulier lorsqu'ils sont associés à la *llovizna* (la bruine) ou à la *neblina* (le brouillard) : cela colore la ville d'un voile mystérieux qui renforce l'ambiance inquiétante et parfois fantastique des scènes.

La partie *ciudad* du *barrio mental* est aussi symbolisée par ses maisons typiques, très fréquemment décrites par Marsé, que l'on trouve à Gracia[61] : les éléments de base de ces maisons dans les romans sont la "*torre de dos plantas, con verja y ventanas enrejadas al ras de la acera*" (*Ronda*, A19), le second type de maison est celui de la maison bourgeoise, appartenant le plus souvent à des familles républicaines, et dont les composantes sont la *torre con verja y reja* ou le mur d'enceinte (maison avec portail en fer et grille comme clôture) le jardin. La maison typique est celle de la *Señora* Guardans dans *Ronda* (*Ronda*, E8) qui est comme une synthèse du réseau de descriptions de ces maisons. Les jardins de ces *torres* catalanes ont des configurations symboliques qui informent l'isotopie de la décadence de la bourgeoisie catalane, connectée avec celle d'un monde morbide (cf. l'analyse monographique de ces types de lieu *infra* III.2.).

Les configurations de la partie entre-deux du *barrio* sont marquées par leur caractère hétéroclite ou précaire. Ce sont d'une part les ensembles de *chabolas* où les petites maisons

[61] Se reporter à la Planche photographie XII ci-dessus pour visualiser les différents types de *torres* dans le quartier décrit par Marsé.

associent des matériaux spécifiques et une ambiance : *uralita* (toit en fibrociment), *tablas de madera* (planches en bois), *latas* (boites en fer), musique de la radio et cris d'enfants. D'autre part le phénomène général d'habitat hétéroclite ou hétérogène du *barrio* : les *torres* ou *chalets* jouxtent les *barracas* et les *casuchas* (c'est la configuration de *la calle del viento* dans *Rabos*).

Comme, nous l'avions repéré lors de l'étude du territoire de Manolo dans UTT, le *barrio* ne s'arrête pas à sa délimitation terrestre mais est prolongé par ses lointains visibles. Ainsi il faut compter parmi les configurations caractéristiques de ce lieu celle qui associe les quartiers de *barracas*, ou simplement les maisons modestes proches et élevées, et la ville en bas associée à la mer éloignée, la *neblina* le plus souvent. Cette configuration est d'évidence de nature sociale, bien que fondée sur une réalité topographique. Lorsque celle-ci prédomine dans la représentation, plus que des habitations, c'est le *parc Guëll* ou du *Guinardó* qui constitue la composante du *barrio*.

Le *descampado* doit être classé dans les configurations récurrentes de cette partie entre-deux du territoire marséen. Situés en marge de la ville, entre ciudad et *montaña* la plupart du temps, leurs composantes, sont communes d'un roman à l'autre formant un lieu figé métaphorique. Certaines composantes disparaissent d'autres réapparaissent, mais il y a une certaine stabilité dans leur nature et leur agencement ; ce régime d'apparition / disparition est imputable au caractère mémoriel de la représentation. Le sens symbolique lui est fixe, les composantes elles-mêmes trouvant une correspondance métaphorique généralement constante. Par exemple, le sens métaphorique des carcasses de voiture combinées avec la boue et les herbes hautes est explicité dans cet extrait de *Amante* (E1):

> *"Es el esqueleto calcinado de un sueño"*
>
> puis *"Está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas"*.

Dans *Ronda*, le *descampado* comprend dans sa configuration l'aridité (et les éléments qui lui sont associés habituellement, *tierra arcillosa* / vent/ végétation sauvage telle *palmeras*, *higuera*, *ortigas* et *cardos*) ; connotation de lieu hors norme, sans droit, sans justice, qui n'appartient à personne (hors société) des composantes qui connotent l'abandon et la saleté (*olor mierda de gato*). Ce type de paysage était déjà présent dans les romans antérieurs, par exemple dans STD (p. 60; 87-88; 351) où sont associés *arroyo* (ruisseau) et *fango* (boue), *tierra blanquecina* , *zanjas* (fossés), *rastrojos* (herbe jaune, un *almendro* et quatre *palmeras* avec la carcasse du Ford, des armes oxydées et d'autres marques de la guerre (*bombas*, *balas* sur les arbres), l'ensemble étant habité par des animaux (*lagartijas*, *cigarras*, *rata*) qui connotent autant la méditerranéité que le monde urbain.

Le *descampado* est relayé métaphoriquement par la configuration du *barranco* dans *Rabos* : nommé *barranco* (précipice ou ravin, mais aussi au sens figuré difficulté, obstacle) ou *tajo* (le précipice mais aussi l'estafilade, la taillade, le tranchant) : la dénomination du lieu repose sur des sens doubles qui correspondent à des paysages différents en fonction du sens préférentiel. D'autres sens lui sont associés, en dehors de la dénomination, mais tout se

répond dans une vaste caisse de résonance métaphorique que remplissent des images souples et enveloppantes comme des voix, les voix qui envahissent le barranco. Beaucoup du sens du *barranco* est resserré dans l'extrait E5 : un lieu ordinaire qui n'impressionne que David (car il a encore le pouvoir de l'imagination en tant qu'enfant), "*no sugiere arrebatos románticos"*; ses "*grietas*" sont des "*herridas mal cerradas*" où la végétation s'immisce ("*una flora agreste y virulenta, zarzas y cardos y pitas de afiladas púas*").

La configuration « synthétique » du *barranco* laisse présager un lieu complexe où se mêle de multiples réseaux de sens, elle se présente ainsi : "*tierra arcilosa encrestada*" / "*grietas*" / aridité / "*polvo rojizo*" / "*un torrente*" disparu / "*paredes escarpadas*" / la végétation ("*higuera seca*", "*ginesta*" etc.) / les animaux ("*lagartijas*", "*ratas*", "*grillos,"* etc.) / "*voces"* (élément fantastique) / objets abandonnés / pourriture ou délitement / "*huertas*" / odeur particulière.

Cette configuration emmêlée peut être décomposée en plusieurs réseaux en fonction des composantes associées : d'une part le *barranco* apparaît comme un relais dans ce roman de la configuration du *descampado*. Les éléments qui font penser à un prolongement du lieu sont la présence de végétaux similaires (végétation peu hospitalière), d'objets abandonnés, d'animaux morts, etc. qui ont des connotations similaires (sauvagerie, abandon, passé, mais aussi le milieu physique méditerranéen), le fait que c'est un espace de jeux des enfants, notamment de jeux cruels (chasse au *lagartija* pour leur arracher la queue), la connection du lieu à la thématique de la mémoire (cf. E16). C'est en effet un lieu d'abandon et de pourriture qui reste comme trace d'un passé (un lieu de mémoire et d'oubli). Le torrent éteint ou métaphorique est le vecteur qui emporte ou apporte les objets du passé, des vies antérieures. C'est aussi le lieu des voix, et notamment celle du père : "*un lugar entre mi casa y el mundo, entre el silencio del torrente y la voz de papá"* (p. 299). Le *barranco* est le lieu du père qui est aussi par métonymie le père lui-même. Ils sont marqués par la même composante morphologique : la blessure sous forme d'estafilade (la *grieta*, le *tajo* qui caractérise le lieu comme le père) associé à la composante du *polvo rojizo*. Le *barranco* est un cas de fusion d'un lieu et d'un personnage opéré grâce à la polysémie lexicale d'une part et l'usage d'une couleur comme lien entre des éléments hétérogènes de l'autre. Cette blessure est métaphore de la blessure de toute la société laissée par le régime franquiste de l'après-guerre. C'est une trace, doublement marquée, de la blessure sociale de la *posguerra* franquiste.

Bien d'autres fils métaphoriques pourraient être suivis pour caractériser ce lieu complexe et particulièrement chargé métaphoriquement : le fait qu'il corresponde à la « *puerta de la noche* » (la porte de la rue est la porte du jour), son caractère de lieu d'emprisonnement, d'enfermement (du fait des "*paredes escarpadas"*, le père ne peut en sortir).

Le lieu du *barranco* ne prend sens par conséquent qu'inséré dans les réseaux multiples métaphoriques, auxquels participent activement les composantes paysagères. C'est une des manifestations les plus évidentes du fonctionnement obsessionnel dans la construction des images chez Marsé, et notamment des images construites à partir d'un lieu.

Le troisième milieu du *barrio*, le monde de la *montaña*, est évidemment aussi caractérisé par des configurations remarquables qui contribuent à le construire dans le texte. Deux formes peuvent être décrites : celle des versants de la colline et celle du sommet. Celle des versants est structurée par des terrasses soulignées par les « volants d'arbres » (“*la falda del Guinardó orlada con volantes verdes* ») plantées de *algarrobos* (carroubiers) et de *olivos*. Globalement c'est la végétation qui construit la représentation des versants, végétation qui connote le caractère aride du lieu, la *ginesta*, le *toronjil*, *les pitas* (agaves) et *chumberas* (figuiers de barbarie). La configuration du sommet de la colline entre dans le même réseau de sens, c'est un second géogramme de la ville méditerranéen marqué alternativement par un caractère plutôt bucolique auquel participe les grillons et l'herbe haute, ou plutôt aride (selon la combinaison déjà évoquée chaleur / vent / plantes xérophiles).

L'ensemble de ces configurations converge vers une représentation de la ville complexe, qui participe à la construction du sens des romans. Nous rappellerons en conclusion de la parie II les traits principaux qui construisent la représentation de cette ville, mais nous en donnons une première synthèse grâce à la Planche photographique XIV.

## PLANCHE XIV. Les configurations paysagères spécifiques au monde marséen

Photo 95. Vue du haut du turó de la Rovira.
Au premier plan, ancienne carrière et à droite quartier de Can Baró - © P. Putelat

Photo 96. Un barranco à Can Baró - © S. Savary

Photo 97. Marià Làbernia - © S. Savary

Photo 98. Marià Làbernia - © P. Putelat

Photo 99. Marià Làbernia - © P. Putelat

***Les configurations paysagères du monde montalbanais***

De la même façon que pour les composantes le compte-rendu de cette analyse sera plus allusif. Dans la mesure où certaines des configurations ont déjà été remarquées dans les géogrammes barcelonais, nous nous contenterons de fournir une liste des configurations du monde montalbanais accompagnée d'une planche photographique (PLANCHE XV), qui mêle configurations et détails du monde montalbanais.

| | |
|---|---|
| *Ramblas* / Port | Pente des *Ramblas* |
| | Eaux sales du port |
| | « *golondrinas* » (bateaux touristiques qui proposent des tours dans le port) |
| | *Rompeolas* (brise-lame) |
| | *Monumento a Colón* / trafic automobile |
| Quartier populaire | Huile de friture |
| | Musique de la radio |
| | *Solar / descampado* |
| Quartier industriel | Entrepôts et usines abandonnés |
| | cheminées |
| Labyrinthe | |
| *Villa con jardín* | Végétation élégante ou exotique (cyprès, pins, bananiers) |
| | Gravier |
| | Fraîcheur en été |
| Nouveau bord de mer | *Torres Mapfre* et de *les Arts* |
| | Les plages |
| | La mer |
| | Le *paseo marítimo* |
| Association construction / végétation (double axe métaphorique de la résistance et de la représentation romantique) | |

## PLANCHE XV. Configurations et détails paysagers du monde montalbanais

Photo 101. Vallvidrera - © S. Savary

Photo 102. Barrio Chino - © S. Savary

Photo 103. Poble Nou - © S. Savary

Photo 104. Raval - © P. Putelat

Photo 105. Raval - © P. Putelat

Photo 106. «Paysage" gastronomique» - © S. Savary

Photo 107. "El pez de cobre" (Port Olímpic) - © S. Savary

Photo 108. Plaza dels Països catalans (Vila olímpica) © P. Putelat

On peut à l'issue de cet examen des composantes et des configurations paysagères, effectuées surtout dans l'œuvre marséenne, mais aussi ponctuellement dans celle de Eduardo Mendoza et sous forme de relevés non commentés dans les romans de Montalbán, tirer quelques conclusions concernant le rôle qu'elles jouent dans la construction du lieu dans le texte. Celui-ci est organisé à partir de quelques composantes, souvent symboliques, et le sens du lieu a pour origine ces composantes, qui indiquent le sens vers lequel on peut se diriger pour comprendre le lieu en question. Les logiques d'organisation sont peu nombreuses : organisation autour d'une ou deux composantes pivots, logique de résonance, par exemple des couleurs (en ce cas la correspondance entre les couleurs importent plus que la nature et la disposition dans l'espace des composantes). L'album de composantes n'est par ailleurs pas figé : si certaines sont présentes dès les premiers romans et continuent de l'être dans les derniers (la poussière chez Marsé par exemple), d'autres disparaissent et de nouvelles viennent enrichir l'album.

Les composantes et configurations deviennent symboles itératifs de tel ou tel lieu dans les textes en fonction d'une triple logique. Soit ce sont des écosymboles / géogrammes dans le monde réel, reconnus comme tels par l'auteur ou inconsciemment intériorisés au point de le mobiliser comme une évidence dans les textes : c'est le cas de la *plazoleta* de quartier pour Marsé par exemple ou des balcons fleuris et *terrados* dans la vieille ville associés aux odeurs reconnaissables de friture et à la musique des radios pour Montalban ; soit, et c'est au moins aussi fréquent que le cas précédent, ce sont des objets ou des phénomènes qui ont capté l'imaginaire de l'auteur auxquels il attribue une valeur symbolique particulière. Dans ce cas la composante représente fondamentalement autre chose que le lieu fictionnel, ou référentiel : elle est métaphore d'une idée, d'une situation sociale, etc. (par exemple la pourriture ou la rouille chez Marsé, la végétation de luxe des quartiers chics chez Montalbán). Peut-être l'examen aurait-il pu être mené plus loin en interrogeant les raisons pour laquelle telle composante symbolise telle idée. Mais cela nous aurait trop éloigné des lieux qui étaient le centre de ce chapitre.

La troisième logique qui préside à la construction, dans l'œuvre d'un auteur, d'images paysagères récurrentes, ce sont bien évidemment aussi les modèles. Les observations du critique Laureano Bonnet (L. BONNET 1994) sont éclairantes à ce propos : il repère chez Luis Goytisolo (mais aussi chez son frère Juan), Juan Marsé et Manuel Vázquez Montalbán, un phénomène de transtextualité pour les référents paysagers avec le poète Gil de Biedma, notamment le « symbole-force » du « *jardín burgués* » (d'où notre choix d'approfondir ce lieu générique, ou du moins transtextuel, au sein d'un cercle restreint littéraire à Barcelone, du point de vue paysager dans le III.2.). Il repère aussi la synesthésie comme configuration symbolique d'une idéo-esthétique romantique, comme manifestation du bonheur (exemple de paysage polysensoriel où les sens se répondent pour créer un lieu de bonheur, un *locus amoenus*, comme peut être interprété le *parque du Guinardó* où se rendent Manolo et Teresa dans UTT). Cet exemple relevé par le critique à l'échelle d'un petit cercle littéraire, mais qui a une incidence incontestable dans la représentation de la ville, peut être étendu à des

phénomènes plus amples tels les phénomènes génériques : les composantes comme les configurations sont traitées d'une certaine façon dans le texte, ce sont des instruments particulièrement aptes à rattacher le texte à une famille de textes. Cela signifie bien évidemment que la représentation de la ville tient beaucoup aux modèles internes à la littérature et plus largement aux modèles paysagers : les composantes des paysages le montrent particulièrement, nous aurons à nouveau l'occasion de le constater en étudiant le cas particulier des composantes connotées naturelles dans le CH. 11.

Quelles représentations générales de la ville se dégagent de ces analyses ?

Tout d'abord certaines composantes ou configurations sont des mythèmes actifs des grands mythes décrits dans le CH.5 : ainsi les travaux sont un géogramme du mythe qui veut que la ville fonctionne selon un cycle de destruction / construction, répondant en cela à un schème essentiel dynamique de la ville. Les configurations provisoires participent aussi de ce schème, même si la plupart du temps elles symbolisent à plusieurs niveaux des caractères constitutifs de la ville, et cela en fonction des interprétations individuelles des auteurs dans leur roman. C'est le cas des *descampados* et *solares* et des quartiers de *barracas*, configurations transversales aux œuvres, qui dit être connectée aussi avec le caractère de ville industrielle qui a grandi trop vite et de façon incontrôlée. Globalement, les géogrammes qui traversent les œuvres caractérisent un état de chaos et un certain flou temporel, ou du moins un entre-deux.

Ce sont cependant peut-être davantage les propositions de représentation personnelle aux auteurs qui fournissent des enseignements intéressants. La ville et le monde de Marsé sont construits par des composantes et des configurations qui offrent des émotions aux lecteurs grâce à la poésie qui se dégage des images créées par les composantes dans les paysages et à leur traitement métaphorique. C'est notamment par les petits détails évocateurs, sensibles que Marsé réussit à faire vivre au lecteur la vie du *barrio* (mais ceci est vrai aussi pour les autres auteurs). Ce qu'il construit, nous le savons, est une ville-territoire limitée à un quartier inscrit dans une certaine temporalité : les composantes de configurations sont logiquement déterminées par ce territoire. Comment se caractérise-t-il ? Les composantes de Marsé appartiennent majoritairement au « monde vert » et sont réparties entre végétaux domestiques et végétaux sauvages qui représentent deux milieux différents la *ciudad* et la *montaña*, deux milieux qui se rencontrent au cœur du *barrio* en un espace entre-deux où l'ambiguïté régit la représentation. Dans tous les cas se mêlent des données de la géographie référentielle avec une interprétation fruit de l'imaginaire de l'auteur. La *ciudad* a pour géogramme la *plazoleta* de quartier,mais aussi la *calle,* dont le panel de configurations est exemplaire du fonctionnement de Marsé pour représenter : la pente et le bâti adapté constituent le noyau de la représentation, mêlant des éléments de la topographie référentielle et des éléments du souvenir d'enfance (les pentes - toboggans) qui fournissent à la rue un sens symbolique spécifique à la ville marséenne. Des maisons typiques des quartiers servent de noyau métaphorique (la *torre con jardín* bourgeoise catalane par exemple).

Les géogrammes du cœur ambigu du *barrio* sont les *descampados*, l'hétérogénéité du bâti et le caractère provisoire des quartiers de *barracas*, le *barranco* dans *Rabos* : inachèvement et caractère impalpable marquent cette partie du territoire. La *montaña* est caractérisée par l'aridité et la désolation ou l'ambiance bucolique, en fonction de la connotation négative (un monde rude) ou positive (un monde où le bonheur est possible) qu'elle revêt dans le texte. L'ensemble du *barrio mental* (en tant que synecdoque de la société tout entière) est enveloppé par une ambiance de menace où plane le spectre de la mort et où la pensée est censurée et ligotée. Certaines composantes insérées dans des configurations relativement fixes servent à construire cette ambiance (par exemple les cerfs-volants noirs sur la colline avec en fond un ciel souvent inquiétant, la poussière rouge qui recouvre tout, tel un voile collant). Ces composantes enveloppantes servent aussi à construire la cohérence du lieu, en complicité avec d'autres composantes tel le *tranvía* 24 qui remonte la *Travessera*, suture entre *montaña* et *ciudad*,

La ville de Manuel Vázquez Montalbán est celle du cœur de la vieille ville, celui du « monde gris » habité. Les composantes paysagères de ses descriptions participent de l'isotopie de la mémoire : en effet pour cet auteur la mémoire réside dans les pierres (nous le développerons dans le CH. 10) et dans les hommes qui passent sans laisser plus de trace que celle de leur quotidienneté (ce sont pour lui surtout les habitants marginaux ou ordinaires du quartier). Il n'est alors pas étonnant que les géogrammes du monde montalbanéen soient ceux d'un quartier populaire de mémoire, dont les configurations sont plutôt le fait des années 50 et 60 (les commentaires et descriptions de Joana conforte cette interprétation). La plus exemplaire d'entre elles est la configuration polysensorielle radio / friture / balcons ou terrasses.

Le second géogramme remarquable chez cet auteur est aussi évidemment constitué par le bas des *Ramblas* et le vieux port, lieu-système chargé symboliquement pour l'auteur comme pour la collectivité barcelonaise de la ville réelle. Le troisième géogramme remarquable est celui des quartiers industriels infra-urbains, qui a valeur générale pour toute la ville de Barcelone en tant que *Manchester Catalana* ; il est élaboré à partir de la réalité particulière du *Poble nou*. La mer et le bord de mer, notamment les nouvelles plages, constituent la configuration de la ville échappatoire bordée par l'exemplaire *Vila Olímpica*, géogramme de la ville postmoderne. La ville postmoderne est aussi celle qui détruit pour effacer la mémoire : l'image qui symbolise le phénomène est la *piqueta*, qui éventre les vieux quartiers et le géogramme, les travaux urbains.

Ce que la rapide étude effectuée sur la CP ajoute aux représentations des deux auteurs précédents, c'est l'insistance sur le caractère double de la ville dont les pôles sont antagoniques, informant ainsi un schème essentiel de l'imaginaire de Barcelone. Les deux villes sont la ville ancienne, dont les murailles constituent l'écosymbole et le labyrinthe de rues sinueuses le géogramme, et la ville nouvelle, *l'Ensanche*, symbolisée par la *cuadrícula*.

Après avoir envisagé les lieux dans ce qui leur donne corps dans le détail, nous proposons d'envisager maintenant le second volet d'analyse de lieux de ce chapitre en abordant le cas du *Barrio chino* / *Raval* à l'échelle du quartier, et le topos du *jardín burgués* (jardin bourgeois) plus spécifiquement dans les romans de Juan Marsé et de Lus Goytisolo.

# I Monographies paysagères

Nous mettrons en regard de façon plus systématique deux formes de discours sur un même lieu, les discours d'ordre général et les discours issus des descriptions paysagères. Il s'agit d'observer si l'approche paysagère du lieu apporte des éléments supplémentaires à la mythographie réalisée dans le CH. 5, de mettre en évidence le petit plus du paysage pour comprendre les lieux. Pour ce faire nous prendrons deux exemples : le premier est un lieu unique, le *barrio Chino* et les *Ramblas* (en tant qu'espace appartenant au territoire du *Barrio chino*), lieu mythique à l'espace réel relativement délimité mais qui est surtout défini par ses mythèmes, qui a été décrit avec une certaine précision dans le CH.5. Le second est un lieu générique, un *topos* littéraire, il s'agit du *jardín burgués* barcelonais.

## *I.4 Le Barrio Chino par ses paysages révélés ?*

> « Un ivrogne calcule la distance la plus courte entre la chaussée et le trottoir. Une traînée d'enfants revient d'une école d'entresol où les urinoirs parfument la totalité de l'air, la fièvre de l'horizon commence et s'achève dans une cour intérieure divisée entre le territoire des ordures, les chats et les rats et quelques galeries intérieures qui offrent, semble-t-il, toujours le même linge suspendu en train de sécher. Des pots de géranium sur des balcons croulants, un petit œillet, des cages de perruches maigres et nerveuses, des bonbonnes de butane. Des insignes de sages-femmes et pédicure. Parti Socialiste unifié de Catalogne, Fédération centrale. Maïté : Salon de coiffure. Puanteur odorante d'huiles de friture : calmars à la romaine, friture de poisson, pommes de terre piquantes, têtes d'agneau grillées, gésiers, gras-double, pâté de tête, jarrets, dessous de bras, demi-seins, mollets de lapin, cernes hydropiques, varices. » (SM, E3)

### I.4.1 Mythes et paysages du *Barrio chino*

Le mythe du *Barrio Chino* est-il simplement illustré ou enrichi par les paysages ou bien ceux-ci en font-ils surgir de nouveaux mythèmes ?

Les descriptions paysagères ont pour qualité de faire surgir une représentation plus immédiate plus expressionniste que le discours rationnel. Elles émeuvent plus qu'elles n'informent, elles stimulent les sens et offrent donc au récepteur une expérience des lieux. Les descriptions paysagères du *Barrio chino,* extensives ou allusives en un petit détail isolé au sein d'énoncés objectivés par autre chose que la représentation du lieu, possèdent cette qualité d'immédiateté et en particulier les paysages d'ambiance dont on trouvera un bel exemple reproduit un peu plus loin dans cette partie (*Tocador,* E3).

Les paysages apportent également ce qui fait la ville, le mouvement, grâce à une mise en image usant d'effets cinématographiques ou photographiques. Les représentations du *Barrio chino* bénéficient de ces effets dans les romans, ainsi que dans les descriptions

quotidiennes, dont nous avons voulu donner un exemple particulièrement expressif. Dans les deux exemples présentés une mise en scène fait vivre le lieu au lecteur ou à l'auditeur en créant une certaine combinaison mêlant une configuration de composantes et une composition du récit. L'exemple littéraire est celui de *Recuento* (E2) :

> *"O bien hacia la izquierda, tomando por Conde del Asalto o Arco del Teatro, hacia San Ramón, San Rafael, San Olegario, Tapias, Robadors, callejas intrincadas con sus antros que olían a grifa, callejas donde, según oscurecía, el resplandor de las luces aislaba los bajos, los rojos portales, el pavimento gastado y angosto, las sucias losas de las aceras, zapatos de tacón alto, caderas salientes, escotes, melenas, ojos pintados, una sucesión de bares, de ámbitos avivados por el humo de los cigarrillos"*.

Le second exemple est une description réalisée sur site (mais sans voir le lieu précis décrit) par Jaime de la *plaza del MACBA* qui est dans son dos, qu'il ne voit pas par conséquent, mais qu'il connaît très bien.

> « 675 J *Celle-ci est aussi fictionnelle que la première dans sa mise en scène*
>
> *bueno que hay un montón de gente caminando para un lado a otro juntados fumando un porro otros conversando otros sentados simplemente leyendo otros mirando a la gente pasar otros saltando en eskate otros en bicicletas gente que se encuentra constantemente eso es un encuentro de gente así y tú vas descubriendo montón de cosas que ves unas que son tú dices como falso encuentro así de entusiastas encuentro de compromisos*
>
> 676 S *sí*
>
> 677 J *encuentro de quien no debería haberse encontrado (petit rire de J) no sé como siempre § está pasando algo un perro caminando o siempre un personaje pasando con algunas (¿?) con un § cabrón con quién tienes una historia no sé con colores siempre está pasando algo allí »* (Ent.1 t.675)

Le fait qu'il ne voit pas l'oblige à la remémoration, au tri mémoriel, et sa familiarité du cinéma ajouté au fait que l'on vient de parler de cinéma, l'incite (involontairement ?) à décrire avec des effets de mise en scène. Elle réside essentiellement sur l'impression de mouvement généré par les gérondifs et la liste des choses que font les gens sur cette place, débitée à vive allure. Son discours s'apparente à un plan cinématographique décrit. Il fait d'ailleurs allusion à l'idée de mettre une caméra sur la place pendant une journée et qu'il en sortirait un video-clip (t. 679). Sa description ne se contente pas de renforcer l'idée émise quelques minutes plus tôt sur le caractère vivant et toujours en mouvement de ce micro-quartier constitué par la *plaza del MACBA*; elle fait vivre à l'auditeur les manifestations de cette vie.

Les paysages permettent également de pénétrer dans les petits coins du quartier, et dans le *Barrio chino*, ces petits coins sont ceux de la vie quotidienne, ceux du lieu Ravla plus que ceux du mythe *Barrio chino*. Manuel Vázquez Montalbán révèle quelques-uns de ces recoins. Pour lui ce sont surtout les balcons du quartier et les patios intérieurs où réside le sens du quartier de jour. On en trouve une description dans SM par exemple :

> *« la fièvre de l'horizon commence et s'achève dans une cour intérieure divisée entre le territoire des ordures, les chats et les rats et quelques galeries intérieures qui offrent, semble-t-il, toujours le même linge suspendu en train de sécher. Des pots de géranium sur des balcons croulants, un petit œillet, des cages de perruches maigres et nerveuses, des bonbonnes de butane. »* (E3)

Dans *El pianista* il est précisé la raison pour laquelle ces balcons détiennent le sens du lieu :

> « Dans ce quartier les gens passent leur vie à leur balcon pour voir le peu qui se passe dans les rues, et ils le décorent comme un avant-goût du jardin rêvé ». (p. 155-156 [F])

Le balcon est donc un lieu cosmologique pour les habitants de ce quartier quasiment sans horizon visuel (excepté sur la partie haute du quartier). Nous en verrons quelques détails dans le CH. 11 car il participe du lien des habitants de la ville à la nature.

Les paysages du *Barrio chino* n'apportent pas réellement d'éléments nouveaux dans la mythologie du lieu. Il les exprime surtout autrement, de façon plus sensible et plus expressive, et fait ressortir ce qui est quelque peu occulté dans le discours habituel sur le *Barrio chino* : la réalité du quartier diurne, quotidien et dont les écosymboles ne sont pas les néons, les prostituées et les cabarets, mais simplement les petits balcons envahis par les plantes, les objets du quotidien et les *patios*. Les paysages disent aussi la vie du lieu, ils la captent dans le mouvement, dans sa fluidité et son dynamisme, ce qui est bien rarement présent dans les discours sur le quartier mythique.

On le sait les paysages ont aussi pour qualité de convoquer les sens, tous les sens. Quel est celui qui caractérise le mieux ce quartier ? Par quel sens manifeste-t-il le mieux ce qu'il est ?

### I.4.2 Approche sensorielle du *Barrio chino* ?

L'analyse des descriptions du *Barrio chino* dans le corpus, élargie à quelques autres romans montre que le quartier se laisse surtout révélé par ses odeurs. La pièce de théâtre de Josep M. Benet i Jornet, *OLors* (2000) prend ce sens comme départ de l'évocation du quartier. Les habitants du Raval, Joana et Jaime, ont eux aussi affirmé l'importance des odeurs comme caractéristiques du lieu. Joana, à plusieurs reprises, dont l'Ent.2, désigne comme élément caractéristique les odeurs d'urine et de poubelle dans les rues du quartier, et cela malgré son piètre odorat. Selon Jaime, c'est un élément typique des rues des quartiers portuaires, il les évoque spontanément (Ent.1 t.537).

On retrouve dans une description du roman de Maruja Torres, *Un calor tan cercano* (1997), la prédominance des odeurs du quartier et leur qualité de reconnaissance du lieu.

> *"Así fue como conseguí mi primer trasnoche. En la calle, sentí liviano el aire. Por encima del olor característico del Barrio, a alcantarillas, descomposición y humedad, y de los rancios efluvios que emanaban las piedras en reposo -entre las grietas del adoquinado*[62] *fermentaban restos de bosta de caballos: los carros de la basura aún eran de tracción animal-, mayo tendía su manto inconfundible. Era el mensaje salobre*

[62] a*doquinado* signifie pavement

> *del puerto, que ascendía por la Rambla, recién bañada por las mangueras de los empleados de la limpieza, y se infiltraba en nuestra calle."* (p. 134-135).

Bien évidemment cette description réfère à une ville du passé (l'histoire se déroule en 1954) : Joana, dans l'entretien où elle commente ce passage (Ent.2), note le caractère ancien de cette description, elle le regrette et affirme que cela a beaucoup changé aujourd'hui. Pourtant les odeurs liées à la saleté restent un élément de reconnaissance du quartier selon Joana, et c'est ce qu'elle commente en premier spontanément à la lecture de la description de Maruja Torres. Joana avoue avoir revécue des moments personnels à la lecture de cette description (surtout dans la suite de la description qui fait allusion à la *verbena de San Juan*).

Les odeurs ne se perçoivent cependant pas de façon isolée. Le paysage du *Barrio chino* est en fait un mélange de sons et d'odeurs. La description suivante extraite du roman de Mendoza, *Tocador*, est particulièrement évocatrice de ce phénomène, et cela grâce au procédé du double langage:

> *"El aire era templado y sensual y una fragancia lejana se mezclaba con la que exhalaban los tubos de escape y las basuras. Era viernes y en las terrazas de los bares grupos de jóvenes se esparcían practicando alegres actos de violencia entre sí o con los viandantes; el ruido ensordecedor de la música y del tráfico rodado sofocaba los gritos de los beodos y los energúmenos y los gemidos de los ancianos y enfermos abandonados por su parientes, que aprovechaban el descanso semanal y los primeros calores para trasladar el estruendo de la ciudad a sus segundas y aún peores residencias. Arropado por estas muestras de vitalidad y por el continuo ulular de las sirenas de la policía y de las ambulancias que corrían de aquí para allá atendiendo a las víctimas de los accidentes, las reyertas y las sobredosis, llegué a mi pisito monísimo.[...]"* (*Tocador*, E3)

Outre le fait que les descriptions paysagères dans les textes sont la seule réelle façon de donner à vivre le lieu, celles-ci dessinent un autre visage du quartier. Moins *Barrio chino* précisément dans les descriptions, le quartier apparaît davantage dans sa quotidienneté. Il n'est pas totalement décalé avec le mythe littéraire puisque la représentation montre le caractère un peu décadent, sale mais surtout très vivant du quartier. Le sens même du *Chino* est sans doute au moins autant dans ses odeurs quotidiennes et dans sa vie, son mouvement (que seule la description sensible peut permettre d'appréhender) que dans ses activités nocturnes et délinquantes généralement évoquées.

PLANCHE XVI. Paysages du Barrio chino

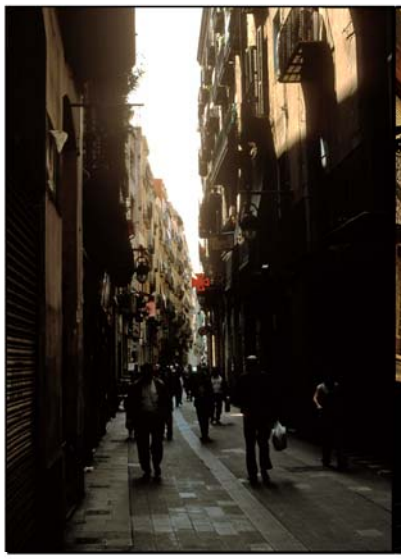


Photo 109. © P. Putelat

Photo 110. © P. Putelat

Photo 111. © S. Savary

Photo 112. Sud du Raval.
A droite la torre de les Drassanes - © P. Putelat

Photo 113. Sant Pau del Camp - © P. Putelat

## *I.5 Le topos du* jardín burgués

Nous nous proposons d'étudier maintenant plutôt un type de lieux qu'un lieu particulier. Il s'avère que ce type de lieu, le « jardin bourgeois », est également un *topos* littéraire dans le champ de la littérature barcelonaise ; en un sens, il s'agit de rendre compte des effets de cette coïncidence.

Le *topos* littéraire aborde le jardin comme un lieu hétérotopique (c'est-à-dire un lieu qui renvoie à d'autres lieux que lui-même) et un lieu cosmologique: le jardin est l'expression à la fois de la société et de l'intimité de ceux qui en bénéficient (ou l'entretiennent). Il est expression sociale (et donc une métonymie du social dans le champ clos de l'habiter intime) et jardin secret (ce qui échappe le plus au collectif en s'en protégeant par de hauts murs et des grilles, une métaphore de la conscience comme intimité irréductible). Ce lieu clos-ouvert se

présente à des échelles variables mais, dans le champ de l'imaginaire, il relève de l'échelle micro. De ce point de vue, le jardin constitue un type de lieu observatoire particulièrement intéressant pour comprendre un monde, une vision du monde. Le poids des schèmes et des modèles, notamment les modèles littéraires, est particulièrement important dans l'élaboration de ces microcosmes (cf. A. ROGER 1997), *Court traité du paysage*) : le jardin d'Eden réinterprété par le jardin médiéval courtois, le jardin d'Héloïse comme jardin romantique, le jardin de Candide… En partant de ce *topos,* ainsi que de l'importance du jardin dans la théorie du paysage, nous essaierons brièvement de définir les spécificités que présentent le topos du *jardín burgués* à Barcelone. Ce sont des lieux omniprésents dans le monde de Marsé et de Goytisolo. L'analyse de Laureano Bonnet (L. BONNET 1994) - qui repère une forme de transtextualité entre Luis Goytisolo, Juan Marsé, Gil de Biedma et Juan Goytisolo : le symbole du *jardín burgués* - autorise et encourage la recherche du sens de ces lieux à partir des paysages. Cette transtextualité se nourrit de modèles culturels communs, notamment des formes ornementales traditionnelles des jardins catalans. Autre exemple, le jardin peint par Rusiñol est le modèle de certains jardins de Luis Goytisolo qui donne un sens esthétique, celui du modernisme, au mode de vie bourgeois catalan des années *posguerra*. Ces lieux sont dans les descriptions de ces auteurs particulièrement psychologisés et socialisés.

Les jardins polarisent plusieurs imaginaires qui s'interpénètrent et ressortent alternativement ou ensemble dans les paysages. Ces imaginaires relèvent d'une dimension esthétique et linguistique qui intègre une dimension socio-politique historique et une dimension strictement personnelle affective et sentimentale. L'ensemble repose sur un substrat de lieux référentiels qui fournissent des contenus au paysage, notamment les composantes / images, bien souvent noyau de symboles. C'est le cas, par exemple, de l'usage de l'esthétique romantique (dont les éléments sont notamment la ruine, la nature envahissante, l'humidité, etc.) qui sert à construire un discours socio-politique concernant la bourgeoisie catalane du quartier, en décadence par rapport au début du siècle où ces *villas* étaient lieu de villégiature et signe de richesse. Dans les villes représentées par Marsé et Luis Goytisolo, les jardins sont souvent à l'abandon ou en mauvais état. Chez Goytisolo, le discours esthétique et socio-politique doit être lu à l'aune de son histoire familiale : il parle de sa propre famille, de sa décadence marquée notamment par la perte du *chalé*. Il sert donc au processus autobiographique et rencontre des objectifs d'écriture encore différents.

Parmi les composantes récurrentes que l'on peut associer à une symbolique structurante du *jardín burgués*, on trouve tout d'abord l'isotopie de la pourriture / décomposition, qui intervient comme métaphore sociale et familiale. Chez Luis Goytisolo cela symbolise aussi la « lente dissolution de la communauté familiale » (L. BONNET 1994) p. 190, dans le cadre d'une classe sociale. On retrouve cela chez Marsé, dans les configurations paysagères typiques (la configuration *torre con jardín* a été définie comme géogramme du *barrio mental*), création d'une image de jardin stable à partir d'un réseau de composantes comme la *torre* décrépite dans le jardin, l'humidité, la pourriture et la

décomposition. Cette configuration dépasse la logique du réel mais rejoint un axe métaphorique central chez Marsé, puisqu'il s'agit d'une configuration métaphorique de la décadence de la bourgeoisie catalane (une forme allégorique) d'une part et des effets de la guerre civile d'autre part. Les motifs paysagers associés dans ce jardin sont une certaine végétation (la *maraña de hiedra* (enchevêtrement de lierre), *musgo* (mousse) dans *Ronda* par exemple), ainsi que les motifs plus architecturaux de la ruine, de la clôture ou du mur. La fermeture des jardins indique l'instinct d'auto-défense et de repli sur soi de la bourgeoisie catalane, fermeture qui est exprimée par des composantes récurrentes liées à cette isotopie chez Marsé, comme les *verjas* (les grilles) parfois sous forme de lances, et les *rejas (portail en fer)* ou encore les frondaisons remparts.

Le *topos* du jardin bourgeois n'exclut toutefois pas la figure du jardin comme lieu de bonheur intime, protégé de la violence du monde. Ces jardins de type *locus amoenus* sont synthétisés chez Luis Goytisolo par l'image "*rumores verdes*", qui associe le son et la couleur pour caractériser une ambiance (cf. (L. BONNET 1994) p. 191). Toutefois chez Goytisolo le même endroit est *locus amoenus* et jardin en décomposition ("*un prado lleno de serpientes*" : car "*ese paraje puede encerrar en su seno el veneno de la descomposición, la muerte y la guerra social*"). C'est un lieu qui manifeste particulièrement la dialectique de l'apparence et de la latence, que l'on retrouve chez Marsé dans l'ambiguïté des lieux, celle qui exprime le hiatus entre apparence et réalité ou authenticité (voir l'analyse de Bonnet p. 192 sur ce point).

Le *jardín burgués* est aussi chez ces auteurs, poètes et romanciers, la "*figuracion símbolica de la intima matriz biologíca, familiar, clasista*" (L. BONNET 1994) p. 196. Ce monde est celui de l'enfance : un monde aboli et un monde rêvé, regretté. Les jardins sont le reflet présent de la mauvaise conscience d'une génération et de la désintégration d'une certaine classe sociale, d'un certain modèle familial (que l'on retrouve dans la métaphore de la putréfaction et de l'oxydation).

Ce chapitre avait pour objectif de comprendre comment le sens d'un lieu se construit dans les romans et quelle part joue leur approche sensible dans l'élaboration du sens. Trois points de vue étaient proposés et il nous semble que ceux-ci ont fourni d'intéressants enseignements. Envisager le rôle effectif des paysages dans la construction des lieux dans le texte nous a permis de relativiser leur rôle et surtout d'affirmer l'importance de l'histoire personnelle de l'auteur dans le choix de la représentation paysagère. Le second point de vue, celui des composantes et des configurations des paysages, a fourni des éléments intéressants à la fois sur les processus de mise en chair des paysages et sur l'imaginaire de la ville tel qu'il se manifeste dans ces composantes au sens éminemment métaphorique le plus souvent dans les cas de récurrences. Nous ne répéterons pas ce que ces analyses ont dit de la ville, elles sont synthétisées à la fin du second moment du chapitre.

Quant à l'approche monographique, bien que brève, elle a permis de préciser des éléments de l'imaginaire du quartier mythique du *Barrio chino*, en faisant apparaître de menus détails qui font le sens du lieu, menus détails qui n'étaient pas apparus au niveau de la première géographie de la ville. Dans les paysages du quartier un petit plus de sens s'est laissé

appréhendé. Un petit plus de sens du fait de la plus grande insistance sur la dimension quotidienne et ordinaire du quartier mais aussi du fait des images marquantes que les descriptions ont laissé en nous. Enfin, l'analyse du topos du jardin burgués a confirmé la grande importance de l'intertextualité dans les processus de création du monde fictionnel et du rôle essentiel de la métaphorisation. Le réseau métaphorique décrit informe en bien des aspects l'imaginaire global de la ville.

Nombre de ces enseignements seront utiles à l'examen des autres éléments constitutifs du paysage, et en particulier dans le prochain chapitre consacré aux combinaisons du paysage, dont l'un des niveaux est précisément constitué des configurations qui désormais nous sont familières.

# CHAPITRE 8 : COMPOSITIONS / CONFIGURATIONS DES PAYSAGES

Tout paysage connaît un principe d'assemblage, une composition et une configuration. Est-ce à dire que ce principe structure toujours le paysage ? Peut-on réaliser des paysages informes ou déstructurés ? Les effets de non structuration sont-ils une autre façon de construire la représentation ?

Dans ce chapitre notre objectif est de comprendre les processus et procédés de compositions de paysage avec un matériau spécifique, le langage romanesque. En parallèle il s'agira d'observer comment s'articulent les deux niveaux de structuration que sont la composition textuelle des descriptions et les configurations spatio-temporelles des représentations paysagères qui émergent des énoncés.

Cela a déjà été évoqué dans les chapitres précédents, mais pour plus de clarté nous rappelons ce que nous entendons par composition, configuration et combinaison paysagère. La composition est la structuration de l'énoncé paysager au niveau textuel du récit (la charpente textuelle d'une description), mais aussi le régime d'organisation des énoncés paysagers au niveau macrotextuel. Les configurations paysagères sont les modalités d'organisation des composantes paysagères au sein d'un paysage diégétique (ce qui correspond à l'usage de la notion dans le chapitre précédent). Ces configurations se déclinent en agencements spatio-temporels, parfois reconnaissables sous forme de géogrammes (cf. chapitre précédent). Ce qui résulte de cette double structure paysagère pourrait être nommée la combinaison des paysages. Repérer quelques combinaisons canoniques et d'autres plus originales aux auteurs constituera la quête du présent chapitre. Il ne prétend à aucune exhaustivité mais fait part d'observations qui tendent à montrer la complexité de la structuration des paysages dans les textes littéraires fictionnels et fait ressortir aussi la grande part jouée par les modèles, tant collectifs dans le champ littéraire ou non (modèles culturels de paysage, incidence intertextuelle ou du genre littéraire), que personnels à l'auteur. Ces modèles personnels, Laureano Bonnet les nomme des « préférences linguistiques » (L. BONNET 1994) qui construisent "*una "estructura unificada", o totalizadora, de significaciones propias*" ; ils sont partie intégrante du style propre à l'auteur. Ce chapitre participe donc à la réflexion sur la question de la dimension personnelle et de la dimension sociale des paysages, de leur relation, de leur mutuelle imprégnation ou non.

L'intégralité des énoncés paysagers peut être rassemblée dans la catégorie de la description, pour peu que le sens qui lui est attribué soit suffisamment large. Nous considèrerons l'acte de décrire comme un phénomène linguistique d'expansion, plus ou moins important. Cela rejoint la définition de Philippe Hamon proposée dès ses premiers écrits sur la description (P. HAMON 1972) p. 466 : la description est « une expansion du récit (comme la

syntaxe parle parfois d'expansion par rapport au noyau de la phrase minimale), énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit ». Cette conception ne doit pas inciter à concevoir la description comme un énoncé indépendant de la narration, à seul but décoratif, une entité «insignifiante » (R. BARTHES 1968), mais comme un élément principal à la narration. Cela est particulièrement évident pour les descriptions de paysage, nécessairement focalisées, qui narrativisent une expérience perceptive.

Les énoncés paysagers se structurent à plusieurs niveaux du texte que l'on peut schématiser en trois principaux : le niveau macrotextuel, où sont distribués les énoncés descriptifs (le récit intégral), qui sont soit sous la forme de descriptions extensives qui forment une unité textuelle, soit sous forme d'extensions descriptives très courtes, souvent involontairement à visée paysagère. Leur organisation dans le récit n'est pas indifférente, elle est motivée tout comme les relations qu'ils entretiennent entre eux. Cet aspect sera abordé dans le Chapitre 9. Le second niveau de l'énoncé est l'unité descriptive conçue volontairement comme description de paysage, c'est la séquence descriptive qui forme une unité grâce à une ouverture et une fermeture, un déroulement canonique ou un phénomène d'homogénéité interne. Le dernier niveau est celui du découpage phrastique voire, infra-phrastique, qui permet de déceler les modèles syntaxiques qui distinguent des structures paysagères reconnaissables.

Ces trois niveaux sont définis de façon très rigoureuse dans un ouvrage de référence sur « le texte descriptif » (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989). Le lexique proposé pour définir les niveaux structurels est spécifique et assez difficile à mémoriser, c'est la raison pour laquelle nous ne l'utiliserons pas de façon préférentielle. Leur proposition de découpage du texte en séquences est cependant intéressante et elle a servi l'analyse des textes (même si d'autres travaux sont aussi à l'origine de la présente étude). Le niveau du récit intégral n'est pas particulièrement développé, tandis que les deux autres sont définis comme le niveau macrotextuel, niveau de la séquence globale descriptive, et le niveau microtextuel.

L'analyse du texte descriptif distingue au niveau macrotextuel d'une part la « *connexité globale* » de la séquence entre les grandes « masses verbales » où peuvent être repérées des superstructures (« macro-propositions de base liées à des opérations élémentaires » (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) ; ces superstructures sont reliées de façon linéaire dans le texte par des « plans de texte »[63] qui regroupent les « paquets » d'information). D'autre part est identifiable la « *cohésion globale* », l'isotopie de la séquence c'est-à-dire la

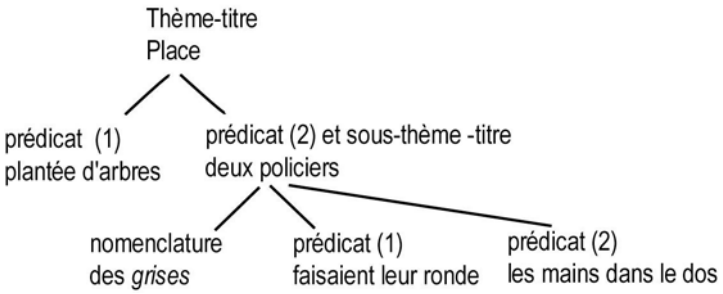
[63] Les « plans de texte » regroupent les paquets d'informations en fonction de « listes à saturation prévisible , stéréotypée, du genre : les quatre saisons, les quatre points cardinaux […] » (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) p. 82. Les plans de texte correspondent à ce que Philippe Hamon nomme « les grilles descriptives additionnelles » (P. HAMON 1981) p. 152, grilles qui font grand usage des organisateurs énumératifs du type d'abord / ensuite / enfin ou d'un côté / de l'autre côté, mais aussi des différents modes de distribution spatiale (en haut / en bas, à droite / à gauche, proche / éloigné, devant / derrière, dedans / dehors).

« macrostructure » sémantique du texte-séquence. Enfin, « l'orientation argumentative globale » permet de reconstituer la « cohérence-pertinence globale » du texte descriptif.

Au niveau microtextuel, c'est-à-dire le niveau interne à un texte descriptif qui fait séquence, l'analyse permet de repérer la « *connexité locale* », surtout morphosyntaxique, la « *cohésion-progression* » locale, c'est-à-dire la progression thématique entre les phrases et les modes dynamiques entre les thèmes et les rhèmes (ce qui informe un thème). Enfin, à ce niveau, peut être définie la « *cohérence-pertinence locale* » entre actes de langage singuliers et les différentes plans d'énonciation (qui constitue le feuilleté narratif du texte). Les auteurs insistent évidemment sur le fait que dans le texte ces deux niveaux fonctionnent en système, entre-eux, et avec l'ensemble vaste du texte dans lequel la description est intégrée : l'interaction est le mode dynamique entre les différents niveaux.

Hormis cette structuration en niveau séquentiel, nous retiendrons des travaux de ces auteurs deux enseignements sur le système descriptif en général, qui permettent d'envisager la description à partir de sa plus petite unité possible (par exemple « l'obscure *calle Arco del Teatro* » jusqu'à l'unité vaste et complexe que représente par exemple la description proustienne. Le premier enseignement repose sur la définition de la description comme un acte d'expansion (cf. *infra*) : toute description s'enracine ainsi dans un « thème-titre »[64] (par exemple un toponyme), fruit d'un acte de dénomination, qui connaît ensuite une expansion sous forme de nomenclature (par exemple, « un champ ») ou de prédicat (par exemple « ensoleillé »). Ce noyau de base est multiplié autant que l'énonciateur le désire, mais généralement selon une structure arborescente : c'est le second enseignement. La figure 3 représente un exemple de structure arborescente d'une description, extraite de l'allusion A7 de *Ronda*, que nous proposons ici en français pour plus de clarté : « Sur la place plantée d'arbres, deux policiers, des *grises*, faisaient leur ronde, mains dans le dos ».

Figure 3. Exemple d'une arborescence descriptive




Il faut, enfin, préciser le rôle essentiel du lecteur dans la représentation générée par la description. Celui-ci mobilise une compétence spécifique qui consiste à activer des champs sémantiques liés à des lexèmes fédérateurs (P. HAMON 1981) ce qui lui permet de remplir les silences ou les « blancs » entre les éléments de la description et composer ainsi une

[64] Le « thème-titre » est un centre thématique qui suscite une attente et amorce un premier processus de compréhension, comme le suggère la notion de titre accolée à celle de thème.

représentation intégrale. Une grande part de la représentation, on se doute, est donc le fait du lecteur, même si celui-ci a toute liberté de lier en restant dans la logique fragmentaire de ce qui est uniquement énoncé, en en gardant la poésie, sans reconstruire une représentation cohérente.

Pour réaliser l'analyse structurelle des paysages, nous avons procédé en deux temps : après avoir effectué des coups de sonde dans l'ensemble des quatre œuvres afin de repérer des tendances de compositions, et après les avoir mis en regard avec les configurations spécifiques à certains auteurs repérées (Marsé et Montalbán), nous avons procédé à des lectures approfondies de descriptions exemplaires afin de définir des combinaisons remarquables.

La caractéristique postmoderne des quatre œuvres étudiées est particulièrement notable dans les modalités de structuration des descriptions paysagères. Ainsi ne s'étonnera-t-on pas que cohabitent dans un même roman des modèles classiques de combinaisons paysagères, telles celles codifiées par la littérature réaliste, et d'autres infléchies par la recherche avant-gardiste et relevant davantage de caractéristiques postmodernes, tels le collage et la fragmentation. Les compositions classiques et codifiées étant nombreuses et très reconnaissables dans les œuvres, nous proposerons de les présenter et commenter en premier lieu. Mais ce n'est que pour mieux montrer ensuite la subversion qu'elles subissent le plus fréquemment, changeant ainsi de nature, et, classiques en surface, elles apparaissent comme un subterfuge destiné à représenter une réalité fragmentée, décalée, toujours fuyante. Elles participent du non sens ou du double sens de ces paysages, qui transmettent ainsi un discours postmoderne sur le monde référent et notamment sur la ville.

## .I Les éléments de combinaisons classiques

De l'ensemble des énoncés descriptifs doivent être traitées à part les descriptions relativement étendues et formant unité, celles formant une catégorie rhétorique et narratologique; leur structuration relève de canons mis en place par la rhétorique ancienne, ce qui explique l'extrême codification de ce type d'énoncé : les modèles canoniques, les choix idéo-esthétiques du texte et notamment son genre, sont déterminants dans le mode combinatoire des descriptions. La description paysagère est régie par plusieurs modèles particulièrement prégnants qui sont reconnaissables notamment par leur combinaison structurelle. La première partie de l'ouvrage de (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) consacrée à la description de paysage expose quelques-uns de ces modèles qui sont bien connus. Le premier d'entre eux est le tableau pictural, qui s'apparente à ce que ces auteurs désignent sous le nom de « description ornementale » par référence aux descriptions de la littérature gréco-latine (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) p. 9-15 et (J.-M. ADAM 1993) p. 40-49. Ce modèle répond toujours à un souci d'idéalisation esthétique ce qui est traduit le plus fréquemment par une mimesis picturale (la description « montre » quelque

chose sous une forme narrativisée). L'archétype de ce modèle est évidemment le *locus amoenus*, modèle en grande partie responsable de l'assimilation fréquente, en littérature comme ailleurs, du paysage et de la nature. La configuration de ce modèle paysager est énumérée par le rhétoricien Libarius (4ème siècle de notre ère) : « […] ce qui provoque notre joie, ce sont les sources, les plantations, les jardins, la brise légère, les fleurs et le chant des oiseaux », qui est devenu le *topos* médiéval principal, relayé par la littérature classique et romantique, d'Honoré D'Urfé (17ème siècle) à Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*. L'équivalent pictural de ces descriptions est par exemple représenté dans les tableaux arcadiens de Nicolas Pousin (17ème siècle). Le *locus amoenus* trouve son *alter ego* dans le *locus horridus* antique devenu *locus terribilis* au Moyen Âge, lieu infernal représenté par la forêt, les configurations paysagères mêlant rochers déchiquetés, arbres effrayants, situation de tempête, etc.). A partir du 18ème siècle, le *locus amoenus* est un cliché que ne tardera pas à transformer Rousseau lui-même dans *Les Confessions*, en opérant une sorte de synthèse entre *locus amoenus* et *locus terribilis* :

> « Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. »

Dans le mélange des deux *topoï* s'exprime l'esthétique du sublime qui donne naissance à la « description expressive » (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) p. 16-24, ou romantique qui, prenant ses racines dans des clichés classiques, ne se démarque pas réellement de la « description ornementale », sinon que le point de vue y est plus nettement affirmé, laissant transparaître l'état d'âme du descripteur dans des isotopies euphoriques ou dysphoriques. Les modèles de configurations dessinés par les descriptions « expressives » sont donc la reprise du *locus amoenus*, la fausse nature ou le jardin anglais, la nature champêtre cultivée, la libre nature qui est la plus fréquente (cf. L. FRAPPIER-MAZUR, 1980 cité dans (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) p. 17). Une des combinaisons les plus remarquables des descriptions « expressives » est celle nommée « mnémonique » par ce même commentateur, dont la procédure est bien codifiée : « le paysage se présente comme le reflet de l'état d'âme d'un personnage, il sert de médiation expressive entre le personnage et ses sentiments » (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989)p. 19, et ce paysage est décrit plusieurs fois avec des variations qui révèlent les changements d'humeur du personnage. Les configurations s'accommodent du symbolisme courant des composantes paysagères (mélancolie exprimée par un lac miroir par exemple), la métaphore est reine et la composition est rigoureusement mimétique picturale.

Deux modèles découlent de ces schèmes paysagers classiques dans le roman du 19ème et du 20ème siècle : le paysage-décor, qui sert généralement la dramatisation d'une scène, et le tableau panoramique, généralement régi par des canons picturaux du fait de l'exclusivité de la

perception visuelle, notamment dans la distribution des couleurs, et bien souvent mis en scène, comme dans cet extrait de la CP :

> *"el humo de las fábricas formaba una cortina de tul que movía la brisa: a través de esta cortina podían entreverse los campos del Maresme, de color esmeralda, las playas doradas y el mar azul y manso, punteado por las barcas de pesca."* (CP, E24).

Un troisième modèle, déclinaison du tableau pictural, est celui de la visite guidée (déclinée en itinéraire paysager), qui sert de « camouflage » à la description pour ne pas entraver le cours du récit. Ces visites guidées, nous le verrons, constituent une des formes de descriptions privilégiées de la CP et de *Recuento*, et la description où un paysage défile le long d'un itinéraire est très répandue dans les romans des quatre auteurs.

Ces types de description sont nommées « représentatives » dans (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) p. 25-59, et ont été codifiées par les romanciers réalistes. Les postulats qui déterminent la codification des descriptions reposent sur la philosophie positiviste qui prétend à l'objectivité, c'est-à-dire à la fois une certaine « n*eutralité* » du descripteur et une « j*ustesse* », soit une adéquation entre ce qui est décrit et son référent dans le monde réel. La description réaliste a été étudiée de façon très approfondie par Philippe Hamon (P. HAMON 1972; P. HAMON 1973; P. HAMON 1981; P. HAMON 1988). Il définit trois types de réalisme : le réalisme I ou « réalisme textuel » reposant sur les procédés anaphoriques (répétition d'un même mot en début de phrase qui souligne les phénomènes de juxtaposition), la répétition, la tautologie, la citation et l'insertion d'éléments langagiers de la réalité (signes et pancartes de rue, enseignes de magasin, par exemple dans la description paysagère) et le jeu intertextuel. Le réalisme II ou « réalisme symbolique » use d'onomatopées ou joue avec les effets diagrammatiques ou calligramatiques. Le réalisme III ou « réalisme descriptif », le plus complexe, repose sur des procédés qui régissent les combinaisons des descriptions. Ces procédés répondent à une exigence de cohérence, de « lisibilité maximale » et de vraisemblance (notamment en évitant l'introduction de leurres dans le récit, telle la séparation des questions / réponses, la séparation dénomination / expansion descriptive), usage des « plans de texte » courants.

Les infratextes des romans étudiés ne laissent aucun doute sur l'origine des modèles descriptifs repérés dans les romans : Flaubert, Stendhal (le *Rouge et le noir* est l'infratexte évident de *Últimas tardes con Teresa*), Clarín, Pérez Galdo, etc. Ces modèles sont évidemment utilisés par les romanciers du réalisme social espagnol, dont font partie Juan Marsé et Luis Goytisolo dans leurs premiers romans. A partir de la fin des années 1960, c'est aussi l'influence du « réalisme merveilleux » des romanciers latino-américains (Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez…) qui conforte l'usage de procédés réalistes dans les descriptions, avec bien évidemment les distorsions imposées par les nouvelles formes discursives du genre, distorsions qui s'apparentent à celles que nous décrirons dans la deuxième partie du chapitre (II.2 : *Les modalités de subversion des modèles classiques*).

Comment s'insèrent ces modèles dans les combinaisons descriptives étudiées ? Quelles modalités structurelles peut-on relever dans le corpus étudié ? Certaines concernent-elles davantage telle ou telle œuvre ? Ces combinaisons classiques paysagères informent-elles d'une quelconque façon la ville réelle ? C'est à ces différentes interrogations que nous tenterons d'apporter quelque éclairage dans les développements qui suivent.

### *.I.1 Des combinaisons équilibrées et logiques ?*

A différents niveaux des textes s'appliquent les préceptes énoncés par Ph. Hamon (la cohérence, la lisibilité maximale, la vraisemblance) dans les descriptions que nous avons étudiées. Certaines modalités de composition textuelle et de configurations spatiales répondent à ces exigences qui peuvent être résumées par leur caractère rationnel et équilibré. Ce sont ces modalités dont nous dressons un inventaire dans les rubriques suivantes.

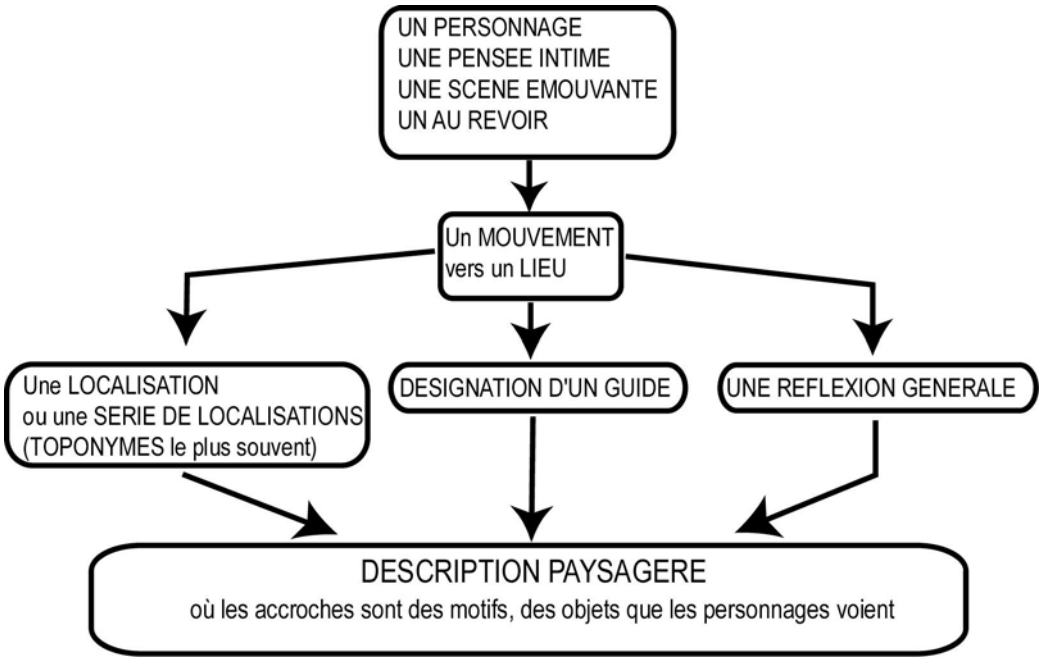
#### .I.1.1 Des descriptions aux seuils marqués

La description classique, reconnaissable dans le flux du récit, suppose d'être encadrée par une introduction claire, soit sous forme de phrase qui indique le propos à venir, soit par des embrayeurs facilement identifiables, que Philippe Hamon (P. HAMON 1981) a repérés et classés dans le cadre des descriptions réalistes. Elle se doit aussi de marquer la fin de la séquence descriptive par une phrase ouverte sur des généralités, sous forme d'envoi ou revenant à l'objet général de la description. Ainsi introduite et conclue, la description paysagère répond à l'exigence de cohérence narrative et propose au lecteur des repères transparents dans sa lecture.

Les modalités d'insertion des séquences descriptives paysagères peuvent prendre deux formes principales : soit le thème-titre de l'énoncé descriptif à venir est annoncé, et c'est alors une description d'ancrage, soit l'énoncé descriptif précède le thème-titre et l'on qualifie la description d'affectation. Le premier, plus rassurant, caractérise davantage la littérature réaliste, même si cela n'est en rien une règle absolue. Deux œuvres usent particulièrement de ces modalités d'insertion des descriptions, celle de Manuel Vázquez Montalbán et celle de Eduardo Mendoza. Nous pouvons proposer comme exemple les différents types d'ancrage descriptifs repérés dans ELG pour le premier et de la CP pour le second.

Les embrayeurs vers une description paysagère dans *El laberinto griego* sont très généralement initiés par un mouvement ou un déplacement spatial vers un lieu dénommé, le plus souvent par un toponyme qui sert de premier ancrage à la description. La figure 4 représente les procédures d'ancrage des descriptions paysagères de ce roman.

Figure 4. Les procédures d'ancrage dans les descriptions paysagères




Les extraits E1, E2, E3, E6, E10, E11 et E12 répondent à cette structure d'insertion qui met en valeur le rôle du lieu (embrayeur privilégié) dans le surgissement du paysage, tout en introduisant systématiquement un intermédiaire entre le lieu et la description même. Lorsque le mouvement est initié, trois modalités d'embrayage sont proposées. Le plus courant est la localisation par un toponyme (cas n°1), une réflexion d'ordre général (cas n°2) ou la désignation d'un guide pour la visite descriptive à venir (cas n°3). Les contenus des cellules sont alors respectivement :

Cas n°1 (exemple : E1)

Discours sur Dotras → mouvement vers la rue → localisation de la maison Dotras → description paysagère.

Cas n°2 (exemple E2)

Au revoir aux marins → Carvalho sort dans la rue → réflexions générales sur la ville → description paysagère

Cas n°3 (exemple E11)

Scène d'enlacement Carvalho / Claire → mouvement vers l'intérieur du hangar → Claire désignée comme guide » → description paysagère.

Une description est alors initiée, motivée par une modalité de type *voir*, selon la typologie de Hamon, modalité qui détermine également le point de vue énonciatif (ce sera fréquemment un guide, Carvalho ou des personnages secondaires) et le point de vue spatio-temporel (classiquement un point élevé, une fenêtre, etc.).

De façon encore plus systématique que dans le roman de Montalbán, les descriptions d'ancrage sont la règle dans la *La ciudad de los prodigios*, et cela à chaque niveau de l'arborescence descriptive. En amont, ce sont fréquemment de véritables phrases introductives qui rassurent d'emblée sur l'inscription idéo-esthétique classique du texte : ces introductions donnent la sensation au lecteur d'être installé confortablement dans un roman classique, même si cela n'est qu'un leurre, comme nous le verrons. L'ancrage est affilié dans ce roman soit à des modalités de type *voir* soit de type *dire* (un personnage qui en sait davantage décrit à un autre, il guide en informant un autre personnage. Ce modèle est exemplaire notamment dans le passage suivant, reproduit partiellement dans l'unique objectif de mettre en évidence les embrayeurs qui scandent la description à chaque niveau, dessinant un cheminement scandé une série de déictiques (notés en gras), formant des bornes évidentes et même quasi caricaturales :

> *"Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. [Phrase introductive, achevée par un toponyme]. **Este carreró**, cuyo nombre podría tráducirse por «callejuela del aljibe», iniciaba a poco de su arranque una cuesta suave que se iba acentuando hasta formar dos peldaños, continuar en un rellano y morir escasos metros más adelante contra un muro asentado sobre los restos de una muralla antigua, quizá romana. **De este muro** manaba constantemente un líquido espeso y negro [...]. Luego [connecteur logique] el reguero discurría cuesta abajo por un surco paralelo al bordillo de la acera y se sumía con gorgoteos intermitentes en la boca de avenamiento que se abría en el cruce con la calle de la Manga (antes de la Pera), única vía que daba entrada al carreró del Xup. **Esta última calle**, por todos los conceptos desangelada y fea, [...].* (CP, E2)

Dans la CP, le syntagme d'embrayage de la description réaliste telle que le définit Hamon semble encore davantage respecté que par le roman de Montalbán, qui introduit parfois un intermédiaire entre le mouvement vers un lieu (la « circonstance locative » de Hamon[65]) et l'objet à décrire, qui peut être l'intervention d'un second personnage guide ou une réflexion générale qui diffère la description : ces effets d'allongement de l'énoncé entre dans la logique de la narration du suspens, qui précisément suspend constamment ce qui est à venir (les extraits qui connaissent ces effets de suspension temporelle dans ELG sont bien des moments de suspens dans le récit). Selon Hamon, ces effets de suspens rompraient la logique réaliste, mais cela est sans doute à envisager avec prudence : on sait que le genre policier relève essentiellement de l'idéo-esthétique réaliste et joue évidemment constamment des effets de suspens. Il n'est donc pas surprenant que les romans de la série Carvalho et la CP, qui usent de figures du roman policier ou d'enquête, donnent à voir des descriptions paysagères marquées par des figures réalistes.

65 Le processus d'ancrage des descriptions réalistes suit le chemin schématique suivant d'après Philippe Hamon (P. HAMON 1981) : un personnage qualifié (AGENT) → Notation d'une suspension dans la narration (CIRCONSTANT , souvent de TEMPS) → Verbe de perception, de communication ou d'action (PREDICAT) → mention d'un milieu « propice » (CIRCONSTANT DE LIEU) → objet à décrire.

De même que la description rassurante doit être initiée par un ancrage clair, de même elle doit s'achever sur une fermeture qui mette en évidence l'unité séquentielle de la description. Ces effets de conclusion, qui proposent aussi de sortir d'un monde dans lequel la description nous a conduit et qui donne au lecteur une sensation proche du réveil, sont tout aussi fréquent dans les romans de Mendoza que dans ceux de Montalbán ou de Marsé. Chez ce dernier, les conclusions prennent des formes multiples, du clou d'or poétique : la dernière phrase d'une description paysagère ferme un paragraphe, voire un chapitre, par une image marquante qui laisse le lecteur en suspens, subjugué et en attente de la suite. C'est par exemple le cas de la fin du Chapitre 5 dans *Ronda* qui s'achève par une petite description, elle-même fermée par une phrase courte métaphorique, qui conclue en envoi :

*"El inspector sintió ue en torno suyo se rompían las costuras del día." (Ronda, A30)*

Les procédures introductives et conclusives posant des bornes claires autour des énoncés descriptifs paysagers ne sont cependant pas toujours présentes et bien souvent la description proprement paysagères'immisce comme une parenthèse au sein d'une description plus générale, qui aborde de multiples aspects sociologiques, historiques ou autres du lieu décrit. Dans ce cas, seules les procédures d'ancrage sont repérables aux différents niveaux descriptifs. C'est le cas de l'incipit de la CP, longue description dont le thème-titre général est Barcelone, présentée selon un narrateur distancié donnant diverses informations apparemment logiques entre elles (structure de la composition et discours contrastent cependant), dans l'ordre qui pourrait être celui d'un guide touristique ou d'un ouvrage monographique : situation géographique de la ville, climat, origines historiques, caractère du peuple catalan, détails anthropologiques sur les premiers habitants de la ville, rôle des différents peuples étrangers dans la fondation de la ville, et enfin sur huit lignes, description d'un lieu de la ville à une échelle perceptive, embrayée directement par un motif symbolique, les murailles, qui servent de limites au lieu qui sera décrit (les rues de la vieille ville). C'est notamment dans les romans où l'incertitude pèse sur la nature paysagère des descriptions que l'on rencontre ces phénomènes de transformation d'un discours général en discours paysager, phénomène subtil qui repose essentiellement sur l'apparition d'un point de vue perceptif dans l'énoncé. Cela ne favorise pas les grands effets d'ouverture et fermeture, qui sont réservés à la description globale. Le point de vue paysager est plus ou moins noyé dans un flot descriptif qui ne cherche pas particulièrement à démarquer le discours distancié du discours impliqué. Forme d'indécision qui guide vers des modalités plus modernes que l'on relèvera dans la partie suivante.

On retrouve les modalités d'ouverture et fermeture dans les descriptions de Juan Marsé et dans *Recuento*, selon des modalités communes à celles relevées chez les deux autres auteurs. C'est une figure d'usage courant dans les quatre œuvres qui contribue à jeter le doute sur la

nature classique ou réaliste des romans. Elle est d'autant plus conforté que cette structuration claire, voire géométrique, qui donne les limites textuelles de la descriptions est aussi souvent bornée dans sa configuration spatiale, grâce à l'affectation toponymique et un cadrage équilibré et commun (la rue dans son profil, un panoramique, etc.). L'effet rassurant de la description naît de la conjonction entre un bornage textuel clair et des limites tout aussi lisibles du lieu décrit ; lorsque l'un et l'autre ne coïncident pas, un effet perturbateur fait glisser le texte vers une esthétique qui perd de son réalisme et rejoint d'autres contrées idéo-esthétiques.

### .I.1.2 Vaux-le-Vicomte comme modèle

Ordre, rigueur, symétrie sont de mise dans les descriptions classiques, ornementales ou représentatives, et cela au niveau macro comme au niveau microtextuel. On retrouve ainsi dans ces descriptions un plan strict et rassurant régi par les lois de la logique, et au niveau phrastique, une syntaxe qui privilégie les connections claires plutôt que les ellipses. Cela signifie-t-il que les configurations respectent cette rigueur classique ? Cela n'est sans doute pas une évidence dans les œuvres étudiées. Pour montrer les différentes modalités qui construisent ces compositions, il est intéressant en premier lieu d'observer quelques-unes des logiques qui régissent les successions séquentielles et qui donnent à la représentation paysagère une impression de structure solide.

La logique peut être spatio-temporelle selon deux modalités dominantes : la description qui s'apparente à une visite guidée, dont l'itinéraire-promenade est une déclinaison ; la description fixe organisée selon des plans de texte strictement spatio-temporels. La CP multiplie ces types de descriptions-visite, le choix est donc vaste pour en trouver un exemple. On pourra se satisfaire de la description du site de l'Exposition Universelle dans la *Ciutadella* lors des travaux (CP, E7), description qui se poursuit d'ailleurs selon des modalités similaires en E8 et E9. Ce sont les femmes des ouvriers, venues pour protester, qui introduisent le lecteur sur le site, mais le relais est pris par un narrateur en focalisation 0, au ton neutre, qui décrit les pavillons en suivant la logique du plan de l'Exposition : la configuration spatiale rigoureuse et géométrique trouve son homologue dans une composition qui multiplie les connecteurs spatiaux ("*a la derecha*" "*en el vértice formado por*", "*dentro del Palacio*") et qui n'hésite pas à reprendre une localisation pour encore plus de précision ("*o sea, fuera del parque, aunque dentro del recinto de la Exposición Universal*"). L'organisation spatiale des « plans de texte » est en ce cas associée à plusieurs précisions chiffrées sur les dimensions des bâtiments, ce qui conforte l'hypothèse d'une description élaborée avec le plan de l'Exposition, représentation célèbre du lieu, et des photographies d'époque, reproduites d'ailleurs dans l'essai de l'auteur (E. MENDOZA et C. MENDOZA 1989) p. 67 et suiv. Cet exemple exhibe un cas de concordance entre composition et configuration, ce qui implique que les connecteurs spatiaux jouent le double rôle de structurant textuel et repères spatiaux

dans la diégèse ; pourtant on note que nombreux sont les cas où les connecteurs n'ont pour fonction que de structurer la composition, délaissant la fonction référentielle.

Cela rejoint un constat bien des fois dressé et notamment par les travaux de Lorenza Mondada. A l'issue de l'analyse d'une description de Venise, extraite d'une relation de voyage, la linguiste (L. MONDADA 2000) p. 210, rappelle que « les prépositions et les indications spatiales y [dans le texte] fonctionnent moins pour repérer des éléments, comme c'est le cas dans le parcours, […], que pour marquer la clôture d'une totalité : elles y ont moins une valeur référentielle que structurante. » On pourrait ajouter que dans bien des cas de parcours, le principe est tout aussi valide. En ce qui concerne précisément les itinéraires-promenades, incontestables maillons de l'isotopie de la quête et du voyage commune à chaque œuvre du corpus, ils fonctionnent parfois de façon similaire, mais plus fréquemment, leur composition est celle de plans juxtaposés, qui rendent compte de l'avancée spatio-temporelle selon une technique cinématographique. Lorsque la description est fixe et organisée dans le texte par des connecteurs spatiaux, la seconde possibilité de logique spatio-temporelle, il s'agit parfois de rendre compte aussi d'une configuration ordonnée, telle celle des lieux récemment aménagés (exemple de la description du *paseo marítimo* par Carvalho dans HMV, qui correspond au début du E2), mais cela n'est pas nécessairement la règle. L'ordonnancement par le point de vue (à sa droite, à sa gauche, devant, etc.) donne certes une impression de « rangement » du paysage, mais la configuration peut en être tout à fait chaotique : ce sont des effets perturbants que nous aborderons plus loin.

La seconde forme logique ordonnant la composition des énoncés paysagers est le mode argumentatif. On pourrait penser que ce régime discursif est peu propice à la description paysagère, ce serait oublier que la description ornementale antique, notamment celle du *locus amoenus*, avait une fonction avant tout judiciaire comme *argumentum a loco*, visant à fonder des preuves sur la nature du lieu où s'était déroulée une action (J.-M. ADAM 1993) p. 40. la logique argumentative n'est donc pas exclue comme procédé d'ordonnancement du texte et de façon corollaire parfois, de la configuration du paysage. L'argumentaire développé peut n'être que prétexte, seule la structuration textuelle de l'argumentaire sert la description paysagère. Ce n'est pas tout à fait le cas de l'extrait E3 de la CP, qui démontre par des arguments paysagers que Barcelone n'a jamais tourné le dos à la mer. Chaque séquence syntaxique constitue une preuve de l'invalidité du lieu commun, preuve fournie par un narrateur au don d'ubiquité, qui se déplace dans la ville pour rassembler des composantes paysagères, dont le statut discursif est ici celui de la preuve. L'argumentaire est donc : Barcelone n'a jamais tourné le dos à la mer, puisqu'elle se nourrissait de la mer, que ses rues étaient remplies de gens venant de la mer, que la mer est à l'origine de la qualité de son air, du temps, des odeurs qui envahissent la ville, etc. Ainsi la description est-elle strictement organisée autour d'un thème–pivot, qui est répété à chaque séquence, et qui sert aussi de connecteur syntaxique. L'éparpillement spatial de la configuration est ainsi pallié par la structure textuelle. Un second exemple, dans le même roman, propose une combinaison similaire (cf. CP, E12) : une

configuration spatiale éclatée et plus typique que particulière (la description rassemble les éléments qui manquent au plan de *l'Ensanche* réalisé par Cerdá, selon les Barcelonais, et non pas ce qui existe) est ordonnée par une composition régie par une logique répétitive de syntagmes similaires, chacun désignant une composante paysagère, qui sert de preuve à l'argumentation. Le ton ironique de la démonstration perturbe, certes, le sérieux instauré par l'ordonnancement de la description, mais il sert, en dépit de cela, l'organisation textuelle et fournit au texte une illusion d'ordre.

Une autre façon de structurer strictement une description est d'instaurer un rythme syntagmatique reconnaissable et répétitif d'une description à l'autre. Ce procédé est particulièrement employé par Marsé dans ses romans, soit par l'usage d'un balancement symétrique, soit par l'usage du rythme ternaire. Le premier cas peut être illustré par le premier paragraphe de *Ronda* (cf. E2) qui décrit le quartier : de part et d'autre d'un lexème-pivot "Odiaba") est organisée la description, avec une première partie quasi-euphorique, et une seconde partie dysphorique. Cette organisation symétrique de part et d'autre du verbe "odiaba" donne la sensation que tout à coup, tout bascule : d'un lieu agréable à vivre d'un certain point de vue (les habitants du quartier), ce même lieu offre un visage détestable (du point de vue de l'inspecteur). Ces phénomènes de renversement brusques sont fréquents dans les paysages marséens et s'ils servent l'élégance formelle de la description, ils ne proposent pas une représentation rassurante et idyllique. Le rythme ternaire est aussi remarquable dans les énoncés descriptifs de Marsé, ce sont généralement des phrases ou propositions juxtaposées qui constituent la séquence, le rythme étant perceptible par la régularité de la longueur des trois syntagmes ou un changement de point dans le point de vue : par exemple dans la courte description  rapportée en A15, trois images juxtaposées rendent compte brièvement de l'essentiel du sens du lieu, chacune étant fortement connotée. Le rythme ternaire de la description scande fortement la représentation, du fait de la brièveté des unités. La description est d'autant plus percutante que chaque image est mise en valeur par la consécration d'une phrase particulière à chacune, de même longueur approximativement : la première est une image sonore ("*desde el cine le llegó un sordo disparo y una melodía sumergida, ondulante, como si tocaran el piano bajo el agua*."); la seconde un détail visuel focalisé sur le sol ("*Más arriba habían baldeado la calle y bajaban oscuros regueros de espuma jabonosa*"); la troisième, un détail situé à un autre endroit du sol de la rue ("*Prendido en las comisuras de la cloaca se pudría un ramo de lirios*."). Ce type de courtes descriptions en plans, rythmé par deux ou trois syntagmes identiques, peut être considérée comme une « préférence stylistique » marséenne, qui relève de l'esthétique cinématographique. Malgré le phénomène de juxtaposition syntaxique, les compositions apparaissent solidement structurées. La configuration est en revanche fréquemment fragmentaire : à nouveau le contraste entre composition et configuration est très souvent la règle.

Différentes logiques, nous venons de le voir, président à l'organisation des descriptions à tonalité classique. Un cas particulier doit être envisagé en dernier ressort, du fait de son caractère fortement modélisé, celui du tableau pictural. S'ils ne sont pas extrêmement nombreux dans les œuvres étudiées, il n'en reste pas moins que quelques pièces doivent être sorties du lot car elles participent activement à l'ancrage classiciste des textes. Ces tableaux picturaux sont fréquemment des panoramiques que l'on rencontre surtout dans la CP et *Recuento*, que nous détaillerons dans un développement consacré à ce type de paysage particulier (cf. *infra* I.5). On peut cependant dès maintenant préciser l'importance du lieu opéré par le regard dans l'organisation des tableaux picturaux. Le sentiment d'organisation du paysage n'est pas seulement le résultat d'une structuration syntaxique stricte grâce à des connecteurs spatiaux canoniques (notamment premier plan, second plan, etc.) mais aussi, pour qui connaît le lieu référentiel, le fait que la succession des éléments suit une logique géographique reconnaissable. Ainsi la description de la ville intégrale au Moyen Âge, vue du haut de la cathédrale dans *Recuento* (E14, de "*por encima de la ciudad, de la villa tendida hacia el mar*…" jusqu'à "*Ruidera*"), est-elle liée par un regard dirigé du Sud à l'Est, selon différents plans, puis vers la mer. Les différents points du paysage sont reliés par le fil du regard, qui suit effectivement une logique spatiale dans le monde référentiel.

Les procédés d'ordonnancement servent tout à la fois à structurer la description et à la clôturer. Par des plans de texte fermés (cf. devant / derrière, etc.), par un choix restreint de thème-titre selon une logique donnée et bien d'autres modalités, la description trouve une fermeture qu'elle n'a pas dans l'absolu : "*agotar la descripción*" (« épuiser la description ») est une vaine tentative (cf. l'expérience de Vila Matas dans *Desde la ciudad nerviosa* sur la *plaza Rovira*). La description repose sur le choix de quelques rares éléments dans le foisonnement infini de la réalité : l'ordonnancement linguistique participe activement à ce choix (cf. (L. MONDADA 2000) rappelant les travaux de (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) :

> « En sélectionnant ces types de possibilités formelles disponibles dans le système de la langue (cf. Adam & Petitjean, 1989) [l'auteur fait allusion aux plans de texte à liste saturée], le texte manifeste la tentative de remédier au caractère toujours incomplet de la description par une clôture structurelle ». (p. 211)

Finalement, a-t-on véritablement dans notre corpus des combinaisons classiques, équilibrées et logiques, dans lesquelles la composition textuelle répond à une configuration spatiale organisée ou du moins régie par une certaine logique ?

En fait le phénomène de décalage entre composition et configuration est d'emblée reconnaissable : si l'on peut repérer de nombreuses descriptions répondant aux canons de la composition classique, notamment de la description représentative, la plupart du temps la configuration correspondante est fragmentaire, chaotique voire impossible à se représenter. Ce décalage est une manifestation du double langage, d'une double réalité, d'apparence ordonnée et compréhensible par la raison, et dont le sens échappe dans le contenu sémantique.

Les descriptions auxquelles nous avons affaire possèdent un squelette solide qui structure un signifié qui échappe, qui est flou et fragmentaire. La représentation est en fait peu rassurante, troublante.

Il semblerait par ailleurs que de nombreuses descriptions répondent au fonctionnement du paysage d'ambiance, même dans le cas de paysage d'allure morphologique au premier abord. Les combinaisons du paysage d'ambiance repose fréquemment sur un principe d'ordre perturbé : l'ordre et la rigueur de la composition est respectée (éventuellement sur le mode de la juxtaposition dans les descriptions de type cinématographique), mais la configuration paysagère est généralement floue (le plus souvent ce sont des configurations polysensorielles, sans grandes lignes structurantes entre les composantes, sans forme visuelle remarquable) ; le principe dominant est celui du mélange informe de composantes-synecdoques évocatrices dont l'alchimie forme une ambiance. Ainsi, nombre de combinaisons dans les romans étudiées s'apparenteraient à des représentations d'ambiance plus qu'à des représentations morphologiques référentielles.

### *.I.2 Le mimétisme configuration / composition*

L'une des fonctions principales des descriptions représentatives est la fonction mimétique (cf. *supra* CH. 9) : la description répond à un souci de représentation d'une réalité fondée sur un certain nombre de procédés qui entretiennent l'illusion de réel. Les énoncés multiplient les procédés de « fléchage » vers le monde référent[G] (selon le thème de J. Alsina (J. ALSINA 1994) et parmi ces modalités de fléchage, les procédés mimétiques sont privilégiés, et notamment les tentatives d'imitation de configuration paysagère (plus que véritablement spatiale, comme nous le verrons) par une mise en texte correspondante, généralement soutenue par la composition de la description : ce procédé favorise la lecture / sensation, le paysage est alors ressenti par le lecteur, plus que construit. Deux modalités de mimétisme entre configuration et composition, celles rencontrées de façon privilégiée dans les descriptions du corpus, seront présentées dans les lignes qui suivent à partir d'exemples : les premiers montreront des effets mimétiques résultant de jeux rythmiques dans la narration et dans la mise en texte ; ils seront suivis par un exemple de mimétisme sonore entre composante paysagère (plus que configuration) et mise en texte.

Le premier cas présente un phénomène de mimétisme produit par la mise en correspondance du rythme phrastique et d'une composante paysagère cadencée. C'est le cas de vagues mimées par le rythme des phrases juxtaposées dans la CP en E9. La réorganisation verticale des quatre dernières phrases de la description, qui concerne le bord de mer, met en évidence l'effet alternant du rythme des vagues, séquence longue quand elle se retire et courte quand elle s'abat :

> *"Un embarcadero con restaurante de lujo terminaba en el mar.*
>
> *El sol centelleaba en el agua, cegaba a Onofre.*

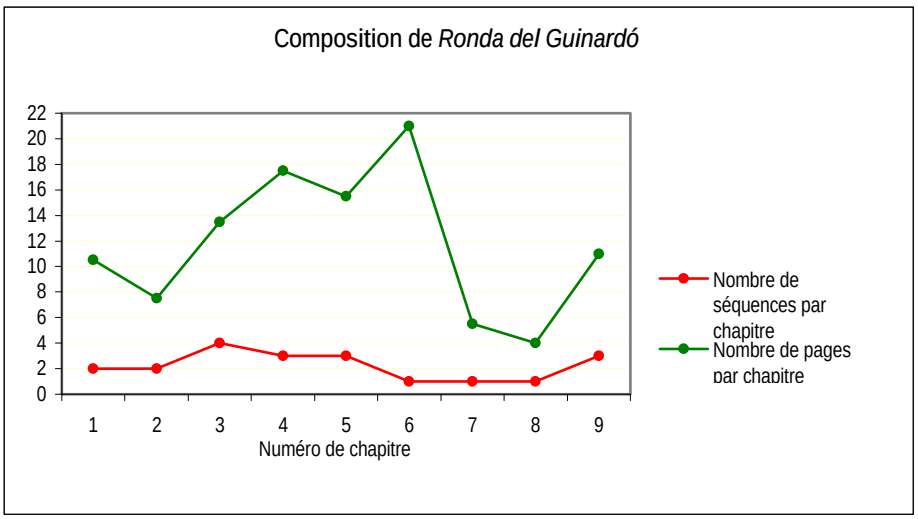
*No sabía dónde habrían ido las mujeres y los niños que hasta poco vivían en la playa. Soplaba una brisa primaveral, densa y cálida."*

Plusieurs descriptions de *Ronda* usent du même procédé, pour donner la sensation d'une temporalité qui s'étire, la temporalité de la *ronda* des deux personnages sous la chaleur accablante (dans ce cas il s'agit davantage d'imiter non une configuration ponctuelle paysagère, mais l'ambiance générale de tous les paysages du roman, qui fournit au monde fictionnel l'une de ses caractéristiques majeures). Elle est rendue par le rythme ronronnant de la description E9, créé par la multiplication des conjonctions de coordination ("y") et l'accumulation des expansions descriptives à partir d'un même thème-titre, par exemple dans la phrase :

> *"Por encima de la Montaña Pelada se balanceaban en el cielo cuatro quebrantadas cometas de fabricación casera, sombrías y grávidas, alineadas contra el resplandor del ocaso como estandartes guerreros).*

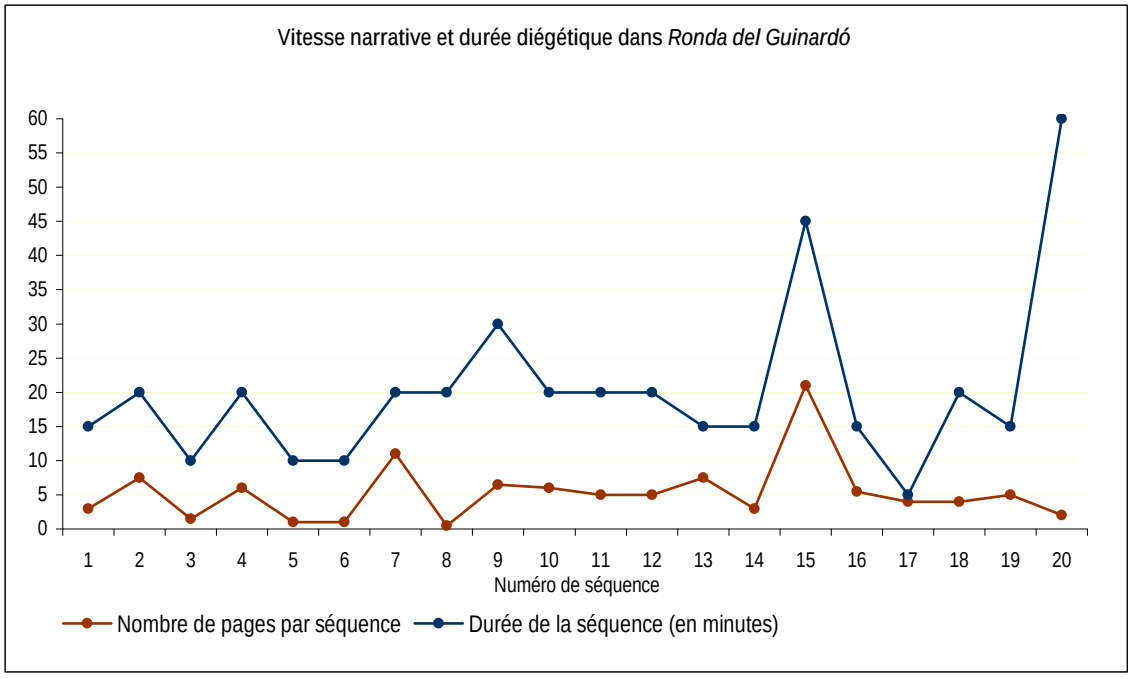
Dans d'autres passages le rythme ternaire, déjà évoqué supra, joue un rôle similaire. L'ambiance enveloppante de la *ronda*, l'isotopie du ronron pesant, est présente dans le récit y compris au niveau macrotextuel. Les longueurs des unités de la composition textuelle du roman complet, construisent une représentation régulièrement scandée et étirée dans sa partie centrale, c'est-à-dire lors de la *ronda*. De même, une étonnante correspondance est remarquable entre la longueur des séquences narratives en pages (vitesse de la narration) et leur durée supposée (nécessairement approximative). Ce phénomène est bien visible sur les graphiques 9 et 10.

Graphique 9. Composition textuelle de *Ronda del Guinardó*




Source : Sophie Savary.

Graphique 10. Vitesse narrative et durée diégétique dans *Ronda del Guinardó*




Source : Sophie Savary

### .I.3 *Les phénomènes de digression*

La digression dans un texte est un phénomène où l'auteur feint de s'écarter du sujet principal mais qui va pourtant au but principal qu'il s'est fixé. Elle a donc quelque chose du chemin de traverse, un moyen qui mène quelque part mais selon une certaine liberté, et surtout en adoptant une temporalité fréquemment ralentie. C'est ainsi que se présente la description réaliste et expressive, tandis que l'écriture plus « productive » (selon les catégories de (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) la considère comme le principe fondamental de la narrativité, comme l'attestent les romans proustiens ou des auteurs de la première moitié du 20ème siècle (Joyce, Woolf, etc.). La digression s'effectue à différents niveaux séquentiels de la description selon le principe arborescent défini en introduction de ce chapitre. La description paysagère ne jouit d'aucune spécificité en la matière au niveau macro-textuel : elle est une digression dans le récit, selon une intensité plus ou moins forte du caractère incident de l'énoncé. Lorsqu'il s'agit d'une pause manifeste dans l'action, le degré de digression est élevé, lorsque la description sert aussi le cours de l'action ou a une fonction explicative dans la diégèse, l'effet digressif est moindre. Il est à noter que les énoncés strictement paysagers constituent finalement assez rarement des descriptions-unités marquées dans le récit, car très souvent ces énoncés sont mêlés à des énoncés plus généraux, sans point de vue perceptif. Plusieurs formules dans la répartition des énoncés paysagers et non paysagers au sein d'une même description sont possibles: l'alternance entre les deux types d'énoncés (typique du discours des guides de voyage et fréquent chez Mendoza, par exemple en E1 la longue description sur Barcelone n'est paysagère que dans les 8 dernières lignes) ;

l'insertion d'un moment paysager au sein d'une description plus générale (procédé assez généralisé dans les romans de Mendoza et *Recuento*) ; une description de paysage interrompu par un énoncé général sur le lieu, ou s'échappant de la thématique paysagère (c'est un cas moins fréquent. Les énoncés paysagers apparaissent dans la majeure partie des cas comme une incartade dans la description, un moment plus impliqué mais qui n'est pas le régime général de la description en question (surtout chez Mendoza et Goytisolo), moins chez Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé : le paysage est le moment d'échappée sensible dans des descriptions informatives ou argumentatives.

Au sein des descriptions paysagères (niveau micro-textuel), on peut inverser la logique et considérer que les discours s'écartant du paysage même, mais embrayés sur une ou des composantes paysagères, sont des digressions du paysage. Les énoncés qui s'échappent du point de vue paysager informent néanmoins celui-ci dans la mesure où c'est l'énoncé paysager qui suscite l'énoncé à venir : la composante paysagère ou un énoncé plus vaste joue le rôle d'embrayeur, il montre ce vers quoi l'énonciateur voulait venir. Il est le petit détour qui introduit au cœur du propos. Quels types de digressions s'enclenchent alors sur les énoncés paysagers ? On peut en relever quelques-unes. Ce peut être des digressions qui fournissent un savoir (fonction mathésique de cette partie de la description). Par exemple à partir d'un thème-titre qui est une composante paysagère (qui sert donc de prétexte à la suite), la digression prend la forme d'une fiche informative, qui peut prendre plusieurs directions : soit rester dans le paysage (les informations concernent les composantes en question, comme tel est le cas dans les précisions urbanistiques sur un élément vu) ; soit être le prétexte d'informations extra-paysagères mais concernant le monde fictionnel, en forte tension avec le monde réel (informations historiques, sociologiques, ethnologiques, etc.) : par exemple l'extrait E11 de la CP égrène quelques éléments paysagers montrant le contraste entre la vieille ville et *l'Eixample*, puis embraye sur un passage beaucoup plus développé qui aborde des aspects urbanistiques de la ville de Barcelone ou des aspects socio-historiques. Comme le signale le métadiscours qui clôt le passage paysager, il s'agit plutôt de développer l'histoire et la légende du phénomène urbanistique qui a généré deux villes opposées. C'est aussi une modalité fréquente pour signifier une parenté entre paysage et habitants.

Les énoncés embrayés sur un passage paysager peuvent être aussi de l'ordre du jugement ou du discours axiologique explicite : au détour de la perception brève d'un élément par un personnage, un discours est enclenché qui parfois se détourne totalement de l'objet en question, prétexte à la digression critique. On peut prendre pour exemple le petit passage dans ELG, E6 lorsque le personnage de Lebrun aperçoit l'Arc de triomphe et y fait allusion ; Carvalho lui rétorque alors :

> "- *Un Arco de triunfo reducido a escala, para triunfos menores. Desdes hace très siglos casi todos los triunfos españoles han sido sobre nosotros mismos*".

La description peut parfois se mouvoir en digression–argumentaire, lorsque une démonstration s'enclenche à partir d'un constat paysager (l'extrait E11 de la CP déjà évoqué, tout en fournissant un certain nombre de savoirs, est aussi un argumentaire).

Tout ce qui a été défini au niveau macrotextuel peut être étendu au niveau infra de la description, entre les phrases elles-mêmes. Il nous semble donc inutile de les préciser davantage. En revanche, au niveau microtextuel, les énoncés paysagers sont caractérisés par des modalités syntaxiques d'expansion, qui donnent à ces énoncés une connotation digressive réitérée. C'est particulièrement le cas de l'adjectivation ou du complément du nom. Ainsi, le « paysage textuel » de Juan Marsé, au sens où l'entend J.-P. Richard, est-il structuré par des adjectifs et des compléments du nom, parfois en série à partir d'un même thème-titre constitué par une composante. La multiplication du procédé infléchit peu à peu le sens du roman en construisant subtilement une isotopie (par exemple la fausseté et le mensonge dans *Amante*, que l'on retrouve dans les qualificatifs de composantes paysagères ainsi personnalisées, par exemple en A6 : « *el cemento leproso de la falacia* » qui revêt les murs de l'immeuble du *Walden 7*). Ce sont les valeurs métaphoriques et métonymiques des composantes paysagères qui sont convoquées dans les adjectifs et compléments du nom et qui forment de micro-digressions où repose véritablement le sens du monde construit dans la fiction.

### .I.4 *Un souci d'idéalisation esthétique*

Le souci d'esthétisation des descriptions de paysage est lié, dans la description classique « ornementale », à l'idéalisation de la nature, dans une conception évidente où le paysage ne peut être que paysage naturel et où les descriptions textuelles sont soumises au modèle pictural dominé par le pastoralisme et le bucolisme. Le phénomène d'esthétisation est certes hérité de la description « ornementale » mais il est parfaitement rémanent jusqu'au roman contemporain, et ce d'autant plus dans les romans où s'exerce l'influence romantique, ce qui est largement le cas des œuvres étudiées. L'esthétisation de l'environnement physique est donc généralisée dans les romans des quatre auteurs et elle prend différentes formes.

En premier lieu le soin porté à la composition des descriptions chez tous les auteurs, mais particulièrement chez Marsé et Mendoza, est en soit un acte d'esthétisation de la représentation. Cette esthétique valorise l'acte de structuration et un certain ordre : toutes les descriptions de *Ronda* et de la CP, par exemple analysée une à une révèlent un grand soin porté à la structuration de l'énoncé, selon des modalités différentes qui inscrit le texte plutôt dans une esthétique réaliste classique ou dans une esthétique cinématographique.

D'autres modalités, dont certaines ontd'ailleurs été précédemment évoquées, relèvent de l'acte d'esthétisation voire de poétisation du monde ("*poetización del referente*" précise Michel Ramond concernant Juan Marsé (M. RAMOND 1991). Ce sont par exemple les procédés faisant correspondre configuration paysagère et mise en texte (cf. supra I.2.) ou des paysages régis par des résonances de couleur plus que par une configuration reconnaissable,

résonances qui tendent à fournir au lecteur l'occasion d'une expérience sensible spécifique, actrice dans la production du sens du texte[66]. De nombreux petits paysages de Marsé entrent dans cette catégorie, par exemple dans *Ronda* :

> *"y más allá los viejos algarrobos y olivos alzándose como un oleaje negro en la colina pedregosa, remontando la falda escalonada del Cottolengo bajo el resplandor verde y azul de la noche"* (*Ronda,* E10)

L'usage des couleurs et de leur association est particulièrement signifiante dans les représentations du monde marséen : comme le rappelle Geneviève Champeau dans l'article précédemment cité, dans *El embrujo* « Barcelone est représentée en noir et blanc » ( ce qui a peut-être incité le réalisateur David Trueba à tourner son film en noir et blanc) et superposées au silence du blanc et au néant du noir, quelques touches de couleur réveillent ce monde de la mémoire morose : le rouge des briques de la cheminée, le jaune des feuilles mortes de la *plaza Rovira* surimposée sur un fond gris (*Embrujo,* A3). Le rouge et le jaune renvoient par ailleurs à des réseaux de sens qui traversent les différents romans, matérialisés notamment dans la composante de la poussière rouge (cf. Ch. 7 II.2.), et le jaune dont la connotation sexuelle est avérée chez cet auteur (J. VILA 1996), que l'on retrouve aussi dans les genêts des pentes de la *montaña*.

Bien d'autres procédés de poétisation peuvent être évoqués chez Marsé, notamment le travail sur l'alliance des phonèmes ou sur le rythme phrastique, mais c'est peut-être les images-flashs, nourries du souffle poétique de Gil de Biedma, qui marquent plus que tout le lecteur. Généralement générées par le processus d'adjectivation original et intrigant qui le caractérise (qui donne des tonalités expressives plus que réalistes à ces paysages) et l'usage de la comparaison ou de la métaphore. Cet extrait de *Rabos de lagartija* achèvera de nous convaincre de l'idéalisation esthétique de l'environnement physique dans la fiction marséenne et de son talent poétique :

> *"Por la mañana temprano, arrebujada bajo un cielo aplomado y espectral, la ciudad que se extiende allá abajo parece un espejismo chafado reverberando su descalabro de grises frente al mar"* (*Rabos,* E 11).

Le ciel, et les composantes naturelles, se prêtent évidemment particulièrement à l'esthétisation poétique (du fait de connotations multiples liées à la nature que nous présenterons dans le Ch. 11), Luis Goytisolo et Eduardo Mendoza exploitent ce filon aussi de leur côté (nombreux sont les extraits qui mettent en scène le ciel dans la CP et dans *Recuento*) et Montalbán ne néglige pas totalement les vertus poétiques des cieux humides ou clairs des matinées de printemps (cf. SM, E1).

Il est sans doute vain et inutile de procéder à l'inventaire complet des procédés de poétisation ou d'esthétisation omniprésents dans les romans étudiés. On s'accordera un dernier exemple dans le roman de Montalbán, *El laberinto griego* qui montre comment la

[66] Cf. (G. CHAMPEAU 2004) à propos de *El embrujo*, rappelant les théories de la couleur de Kandinski, p. 288.

poésie pénètre la prose d'un texte particulièrement informé par le genre policier, et notamment dans la séquence retenue, l'extrait E6. L'effet poétique naît de jeux de sonorités au sein d'un listing paysager : « *Grúas, tierras removidas, bulldozers, solares arrasados con la huella de cimientos tronchados* [...]". Les sonorités trébuchent, se heurtent, s'entrechoquent et réussissent à faire émerger en nous un sentiment de malaise, un choc qui est celui des personnages lorsqu'ils voient ce paysage. Un transfert de la vue au son est opéré par l'écriture, ce qui permet de dépasser la simple visibilité rendue par le discours descriptif pour rendre cette inénarrable sensation de choc qu'est le paysage violemment découvert. Plus qu'un phénomène mimétique entre sonorités textuelles et sons perçus, ce qui émerge des allitérations est une sensation ou un sentiment ressentis par le lecteur. On retrouve ce procédé dans la dernière phrase du roman (E12) : Carvalho est arrêté devant « *las sucias aguas llenas de chorretes de aceite* ». Nul besoin de traduire pour prendre conscience de la liquidité et de la sensation de gras du paysage vu par Carvalho, poisseux et fluide comme le souvenir et le sentiment nostalgique qui envahit alors le personnage.

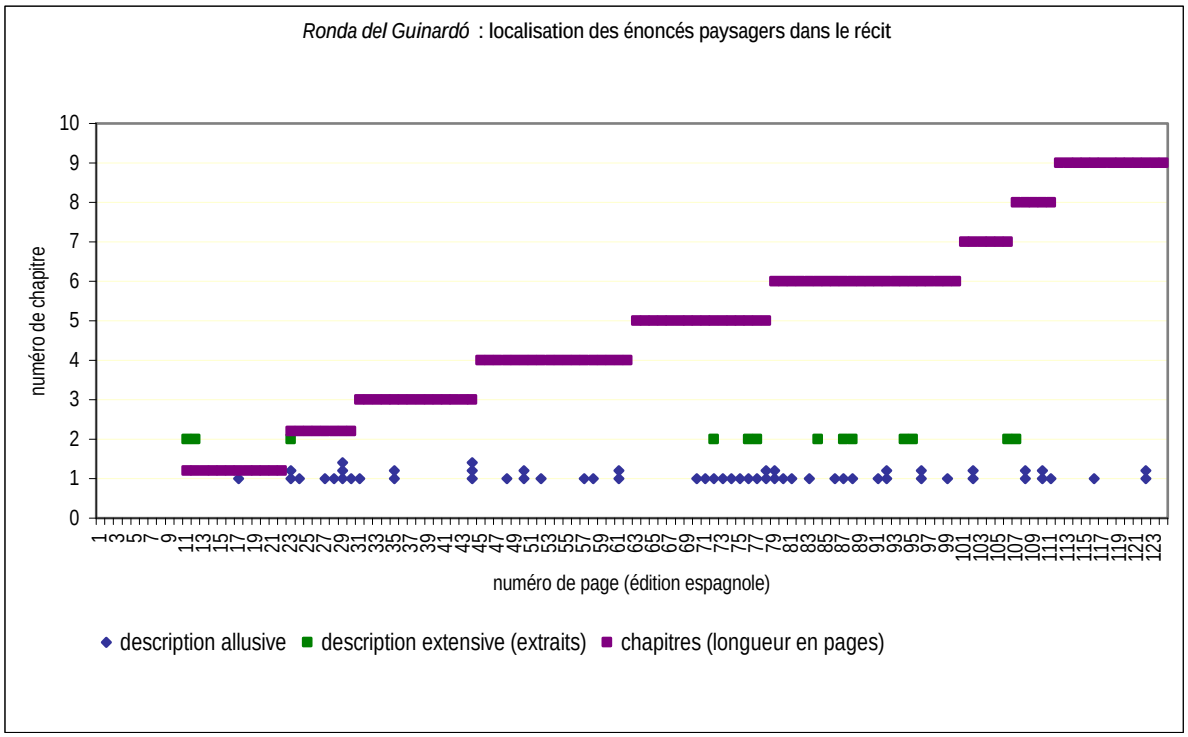
Pour clore ce développement sur les phénomènes d'esthétisation, nous nous contenterons d'évoquer un aspect sans l'approfondir davantage (car cela empiète en partie sur le chapitre à venir), celui des fonctions de l'esthétisation paysagère. Elles sont bien évidemment multiples, nous voudrions juste en évoquer une qui nous a semblé particulièrement remarquable et exemplaire du pouvoir de l'esthétisation dans la représentation du monde. L'exemple est tiré de la CP, reproduit en E9. Cette description mêle beauté du paysage et dureté du fait social, en l'occurrence les conditions de vie des ouvriers de l'Exposition Universelle et le fait que l'on efface toute trace de leur présence sur la plage. Les parties positives de l'énoncé de la description, qui donnent à voir un beau paysage ont pour conséquence de sensibiliser le lecteur, de le rendre sensible et ainsi il est encore mieux disposé pour ressentir l'injustice que l'autre partie de la description dénonce. La fonction du paysage est en quelque sorte ici l'adoucissement des mœurs ; c'est une fonction communicationnelle, et cela est opéré grâce à l'esthétisation de la représentation.

### .I.5 *Le principe du saupoudrage paysager dans le récit*

La construction de la représentation du monde fictionnel repose sur un principe de saupoudrage, savamment agencé mais pas toujours absolument contrôlé par l'auteur (les 52 allusions de *Ronda* n'ont sans doute pas toutes été préméditées pour construire la représentation « synthétique » du monde). Ce principe entre dans la logique de répartition des savoirs dans le texte, selon de multiples modalités. L'ensemble des éléments de la représentation est relié en réseaux, notamment les réseaux isotopiques, dont relèvent les métaphores, les récurrences configurationnelles ou de composantes, les reprises intertextuelles, etc.). A ce niveau macrotextuel, il est intéressant d'observer le régime et la logique du saupoudrage (souvent lié à la fonction de l'énoncé paysager, ce qui fournit des indices sur la fonctionnalité des énoncés, comme cela sera mentionné dans le Ch. 9).

A cet effet, il a été réalisé une représentation graphique de la répartition des énoncés paysagers dans plusieurs romans, notamment dans *Ronda* (Graphique 11) où l'éclatement des énoncés paysagers est particulièrement remarquable. Un graphique est très utile dans ce type de composition, même s'il ne fournit évidemment pas tous les renseignements nécessaires à la catégorisation des différents types d'énoncés paysagers.

Graphique 11. Localisation des énoncés paysagers dans le récit de *Ronda del Guinardó*




Source : Sophie Savary

Le graphique 11 représente la localisation des descriptions extensives, correspondant aux extraits dans les Annexes 1, et les descriptions allusives dans le récit, c'est-à-dire par rapport à la composition du texte, ici considérée dans ses séquences minimales capitulaires. La localisation est précisée cependant par la ou les pages où se trouve la description, ce qui permet facilement de mettre ces données en relation avec le schéma narratif séquentiel. Nous ne l'avons pas représenté sur ce graphique pour ne pas le surcharger d'information, mais il est évident que la réalisation du graphique localisant les énoncés dans le déroulement narratif présente un intérêt similaire.

La répartition des énoncés paysagers couvre à peu près l'intégralité du récit, ce qui indique d'emblée l'intérêt porté à la description de l'environnement fictionnel dans ce roman : celui-ci est omniprésent, il ne sert évidemment pas que de décor mais participe pleinement à l'histoire et à la narration. Il faut noter que deux passages sont exempts de descriptions paysagères, des pages 36 à 43 et 62 à 69. Ils correspondent simplement à des séquences qui se déroulent en intérieur, sans vue sur l'extérieur, dans le commissariat puis dans l'entrée de l'immeuble où Rosita rejoint les frères Jara. Il est plus intéressant de remarquer que la

répartition dans l'intégralité du récit ne signifie pas régularité de la répartition, car des moments forts dans l'évocation du monde fictionnel par les paysages sont remarquables, ce sont ceux où la densité des allusions et des extraits est forte ou lorsque la localisation est particulièrement symbolique. A ce titre se détache du lot *l'incipit* du roman qui sert d'avertissement sur l'objet du récit : il développera un monde ici présenté synthétiquement, le monde du quartier de "*la Salud*", c'est-à-dire pour le lecteur averti le *barrio mental* marséen. Au niveau capitulaire, un second incipit prend la forme d'une description paysagère extensive, à l'orée du chapitre 2 : il s'agit de la première « promenade » de l'inspecteur et de Rosita qui pose les jalons de l'isotopie déambulatoire.

Mais c'est sans doute dans les Chapitre 5 (10 allusions et 3 extraits en 9 pages) et 6 (14 allusions et 3 extraits en 15 pages, surtout entre la p. 79 et 96), que se concentre l'expression paysagère du monde de *Ronda*. Ces deux chapitres correspondent aux séquences où les deux personnages sont sur la colline, ce qui était déjà le cas dans le Chapitre 4 (lui-même bien représenté quant aux énoncés paysagers). Ces deux chapitres correspondent au cœur du récit : ce sont les chapitres les plus longs, divisés en peu de séquences narratives (de une à trois) qui s'étirent au rythme lent de la *ronda (*cf. Graphique 11 *supra* ). Dans ces chapitres, où est développé le véritable objet du roman, une déambulation expressive de deux personnages dans le *barrio mental* de Marsé situé dans une temporalité obsessionnelle (la *posguerra*), les occasions de rendre compte de la perception et des sentiments des deux personnages vis-à-vis de ce qui les entoure sont nombreuses : la rencontre d'habitants, la stimulation des sens par la promenade sont autant de justifications narratives aux énoncés paysagers. Réciproquement, c'est par cette densité d'énoncés paysagers qu'une certaine vision du monde se construit dans le roman : on peut affirmer que ces deux chapitres sont le cœur du récit parce qu'ils rendent particulièrement compte du monde et que l'expression de ce monde, à travers une histoire particulière, est un des objectifs principaux du roman.

Ces moments de densité paysagère prennent une forme particulière, qui caractérise le régime général de répartition : l'extrême saupoudrage des énoncés par l'usage de l'allusion plutôt que la description ample, composée de façon canonique, comme on peut en trouver dans UTT. *Ronda* rassemble 52 allusions paysagères en plus des descriptions extensives (11) dans un roman de 124 pages, un ratio bien supérieur à tous les autres romans. Cette caractéristique de la composition au niveau macrotextuel a pour conséquence de générer une représentation fragmentaire qui favorise l'activité de la lecture (le lecteur doit faire appel à sa mémoire pour construire le monde du roman) et indique par un énième procédé l'impossibilité de rendre compte d'une réalité cohérente, unique et schématique. Cela est à rapprocher de l'idéo-esthétique post-moderne, qui sera précisée dans la partie suivante, une idéo-esthétique qui se manifeste chez Marsé par ces procédés de multiplication, que l'on retrouve aussi dans la polyphonie des énoncés : réalité éclatée, réalité plurielle, réalité irréductible à la rationalité et à la monosémie.

La multiplicité des allusions dans ce roman justifie une étude de la nature et des fonctions de ces types d'énoncés, afin de mettre en évidence l'importance de ces petits énoncés dans la compréhension du texte et du monde représenté. Deux modalités doivent être distinguées en premier lieu : d'une part les allusions véritablement isolées au milieu d'autres énoncés de nature non paysagère et y compris non descriptive, et les allusions qui constituent en fait une description-unité fragmentée ou description-réseau, comme c'est le cas entre l'extrait E4 et les allusions A24, A25 qui décrivent le *descampado* du drame et la description du monde de la *torre* Planasdemunt de l'allusion A27 à l'allusion A33 en passant par l'extrait E5.

Les modes d'insertion des allusions dans le récit ouvrent des perspectives significatives intéressantes. Le surgissement par surprise dans le discours (rupture thématique ou syntaxique brusque) correspondant à une description par affectation (cf. *infra*), crée un effet d'étrangeté et met en valeur ces petits morceaux de monde, par rapport à d'autres modes d'insertion plus conventionnelle comme l'embrayage sur une localisation toponymique, un objet ou une personne qui enclenche une description paysagère par association d'idées, mode d'insertion courants aussi dans ce roman. Enfin leur inscription dans un itinéraire, fréquemment embrayé par un verbe de mouvement, ou par un verbe de perception répond tout autant aux canons classiques de l'insertion de l'énoncé descriptif paysager. La façon dont les allusions descriptives paysagères s'insèrent dans le récit rend compte de la double appartenance, maintes fois déjà évoquée, à une logique réaliste et classique et à une logique du contraste et de la perturbation familière à l'esthétique postmoderne.

Les allusions paysagères jouent ainsi des rôles spécifiques dans la construction du monde de *Ronda*, rôle que l'on peut classer selon quatre catégories. Certaines sont de petits cailloux indiciels de monde semés ici et là (parfois un seul mot ou une seule locution) et qui rassemblés donnent des indications sur le monde fictionnel (par exemple A28 et A30 qui évoquent au détours les platanes en bordure de rue, A44 qui suggèrent la misère du quartier par la désignation d'un "*chiringuito techado de uralita*"). Ils se déclinent en indice initial (première fois que telle information particulière apparaît, de façon discrète et qui ne sera retenue par le lecteur que si elle est relayée dans la suite du texte), ou en indice-relais d'autres informations fournies précédemment. Ce principe de réseaux d'indices est majeur dans la construction du monde marséen, mais non original par rapport à ce qui est pratiqué dans le roman en général. La seconde catégorie est celle des courtes descriptions embrayées par un toponyme, une perception, une action (faire ou dire), un itinéraire ou autres, strictement composée, clairement ouverte et fermée mais brève (par exemple l'allusion A30). La troisième catégorie est celle des énoncés brefs descriptifs prétexte au développement d'une pensée ou d'une émotion, des allusions qui servent à faire réagir un personnage ou le narrateur. Ce sont des allusions-prétexte, mais qui servent aussi la construction du monde fictionnelle (cas de l'allusion A1-R1). Bien souvent la réaction qui suit une allusion paysagère est un souvenir, rejoignant la quatrième catégorie d'allusion, que l'on pourrait nommer analeptique lorsque la perception du personnage est antérieur au moment de son énonciation

par lui-même ou le narrateur, (par exemple Rosita percevant un paysage au travers de la vitre d'un train en A16).

Le principe de saupoudrage des énoncés paysagers dans le texte ne relève pas, comme nous l'avons vu avec l'exemple de *Ronda* en particulier, uniquement d'un modèle classique de description paysagère. Certaines modalités, notamment l'extrême éclatement des modalités d'insertion moins rassurante que l'ancrage, tendent à créer une représentation globale relevant d'autres paradigmes, notamment postmoderne. De ce point de vue les romans étudiés situent bien leur texte entre deux esthétiques, réaliste ou plus expérimentale. Cette posture est aussi celle de la postmodernité.

### *.I.6 Un type de description canonique : le paysage panoramique*

La combinaison du tableau panoramique est le fruit d'une double codification : une composition classique picturale et des configurations qui sont le plus souvent des clichés, représentations formalisées par de multiples gravures ou tableaux classiques. Ainsi d'un point de vue spatio-temporel particulier, les composantes paysagères citées et y compris leur forme d'organisation, seront souvent identiques d'une description à l'autre (y compris pour des descriptions réalisées par des auteurs différents), avec quelques apports originaux malgré tout.

L'un des éléments les plus caractéristiques des tableaux panoramiques est leur organisation dans le texte en fonction de logiques surtout spatiales, qui permettent de clôturer l'immense potentialité de ce qui est perçu : interviennent évidemment les éléments essentiels liés au point de spatio-temporel, la situation fixe ou en mouvement du sujet, le cadrage, la focale, etc. Il est remarquable de noter que la situation de domination, inhérente au panoramique, induit des évidences et exclut quasiment systématiquement certaines possibilités. Tout d'abord, la tyrannie de la vue est quasi-absolue et le vertige induit par la vastitude de ce qui est vu fait quasiment oublier toute perception proche : odeurs, sons proches ou éléments d'atmosphère disparaissent la plupart du temps au profit des plus ou moins lointains ? C'est un phénomène que l'on retrouve tant dans les textes littéraires que dans une description en entretien, celle de Anna. Cette description dure une vingtaine de minutes, et Anna ne fait allusion au vent et à l'humidité du lieu où nous sommes qu'au tour 66, sur 101 au total que rassemble l'entretien. Par ailleurs, le sujet est quasiment toujours en pause : il s'arrête pour regarder ce qui est dévoilé devant lui, marcher perturberait ses possibilités d'appréhension globale et le priverait de la jouissance du plaisir ressenti du fait de sa position de domination. Un sentiment de puissance, d'apaisement aussi envahit le sujet percevant et cela se traduit par un arrêt obligé. Parfois cette vue récompense d'ailleurs une dure ascension et la pause au sommet est vécue comme un moment privilégié où naît un paysage. La situation de pause permet aussi d'étendre les descriptions, de prendre le temps d'organiser un paysage, de le commenter, de lui faire porter de multiples discours destinés à informer autre chose que le lieu décrit (informations sur le personnage percevant, sur des

événements, sur la ville, sur la vie…). Le panoramique en mouvement, en descendant les rampes du *Tibidabo* par exemple, ne permet d'accrocher que quelques composantes ponctuelles ou d'évoquer une masse toujours identiques : la ville illuminée la nuit par exemple, ou la ville masse limitée par la mer le jour.

La position statique dominante réduit certes les possibilités de représentation, mais les combinaisons possibles resteraient en théorie très nombreuses. L'analyse des tableaux panoramiques dans les romans, ainsi que deux descriptions particulières dans les entretiens[67], montrent qu'il n'en est rien et que les structurations textuelles comme les configurations sont élaborées à partir d'un panel restreint de combinaisons.

Le premier type de combinaison possible est celui de la description fixe, d'un point de vue élevé, quasiment toujours d'une colline, soit des versants de la *Collserola*, soit du sommet des *Turós*, soit de *Montjuich*. Aucun mouvement du regard de part et d'autre du champ visuel ne se produit, ce qui induit un mouvement de focale proche / lointain, puisqu'une description ne peut rester fixée sur un seul point, sauf exception esthétique spécifique. Trois modalités de combinaison sont repérables dans ce cas. La première est dynamisée par un mouvement qui part du sujet vers l'horizon : cela correspond à une opération d'extériorisation du sujet vers l'environnement, de décentration. La perception est généralement celle d'un personnage mais pas toujours (cf. l'exception du E6 dans *Ronda*), le point de vue énonciatif en discours direct ou narratif en focalisation 0 incarnée. L'exemple typique en est la description reproduite dans l'extrait E21 de la CP, dont la composition très soignée s'organise en plans successifs, du plus proche à l'arrière plan représenté par l'horizon. C'est aussi le cas d'une description quelque peu étrange à Barcelone, celle où Carvalho perçoit le littoral debout dans la mer (HMV, E2). Cette perspective de la ville vue de la mer est tout à fait exceptionnelle (Barcelone n'est pas une ville abordée par la mer dans les fictions) mais la composition textuelle est en revanche conforme au modèle proche / lointain. A l'inverse, la description peut s'enclencher sur un point lointain et se rapprocher par degré du sujet percevant. L'effet produit de recentrage sur le personnage percevant est évident. La troisième modalité consiste à combiner les deux mouvements précédents, éloignement et rapprochement du sujet, selon un rythme alternatif qui dynamise la description. La description de la ville perçue du haut du *Monte Carmelo* par Manolo dans UTT relève de cette catégorie (E3) : l'aller-retour du haut du Carmelo à la mer exprime le désir d'ailleurs du personnage, porte-parole de tous les jeunes gens du quartier déshérité, désir d'ailleurs symbolisé par le paysage de la mer et de la ville d'en bas. Le rêve de Manolo n'est certes pas réalisé par cette représentation, mais la substitution de sa réalisation par une représentation symbolique est une première satisfaction, une première conquête territoriales (cf. Carte X et commentaire dans le Ch. 4). L'aller-retour de la focale du

[67] L'une de ces descriptions est celle de Joana dans l'Ent.1 t.235-280. Alors qu'elle venait de préciser que son appartement est un *ático con terrado*, je lui ai posé la question "*¿Qué ves de allí* ?". Sa réponse, interrompue par des questions de guidage de ma part, construit une description panoramique. La seconde est celle de l'entretien 5 de Anna dont l'objectif était entièrement de produire une description paysagère sur site d'un point de vue dominant sur Barcelone (du *Turó de la Rovira*).

haut du *Carmelo* à la mer permet le transfert symbolique des lointains, au lieu même de la perception. L'extrait E24 de la CP fournit un second exemple ; sa composition peut être résumée de la façon suivante :

| | |
|---|---|
| Séquence 1 | Délimitation du cadre du tableau : la ville (« *todo Barcelona, del puerto a la sierra de Collserola y del Prat al Besós* »). |
| Séquence 2 | Premier plan : informations morphologiques sur *el Ensanche* (précision chiffrée ridicule *: « 13.989.942 metros cuadrados »,* remarque humoristique sur l'enfermement des Barcelonais avant la construction de l'*Ensanche*). |
| Séquence 3 | Motif englobant qui lie les éléments de la ville : « *el humo de las fábricas* » (lien physique et symbolique, l'industrie urbaine) et qui sépare la ville de la campagne riante. |
| Séquence 4 | Second plan : champs du *Maresme*, plages et mer. |
| Séquence 5 | Interruption de la description sur 9 lignes. |
| Séquence 6 | Description du lieu du promontoire : la colline de *Montjuich* |

La composition fondée sur un éloignement et un retour au point de départ produit un effet de clôture de la description encore plus manifeste que dans le cas d'un mouvement unidirectionnel. Participe au phénomène d'unification de la description également l'ouverture par une délimitation canonique (le rectangle barcelonais) et des liens opérés dans la configuration par des composantes englobantes.

Outre la description que l'on nommera en profondeur, l'organisation spatiale de la composition peut être le fait d'un regard qui lie un à un les éléments du tableau panoramique, d'une extrémité du champ visuel à l'autre, selon un principe de balayage. Les séquences descriptives sont reliées entre elles par des plans de texte spatiaux ou par une succession de lieux que l'on sait être ordonnés de gauche à droite ou inversement dans la réalité (description de *Recuento*, E6 par exemple, du haut du *Tibidabo* où se succèdent des toponymes ordonnés du point éloigné devant le sujet percevant au point éloigné le plus à gauche, puis même chose à droite). La configuration paysagère fait fréquemment ressortir un ordonnancement stable dans ces panoramiques rotatifs (cf. *infra*). La succession n'est cependant pas toujours strictement organisée selon un mouvement de rotation, le fil du regard peut relier des éléments non contigus spatialement mais proches sémantiquement (par exemple passer du *Parc Güell* à la *Sagrada Familia*, le lien étant évidemment Gaudí, en E30 dans *Recuento*) ou bien relier les repères qui ressortent d'une masse précédemment mentionnés (les repères verticaux qui émergent de la masse urbaine par exemple telle que Anna les énonce fidèle au mouvement de son regard attirés par les points d'appel du paysage, la *Sagrada Familia*, les deux gratte-ciel du bord de mer, la *Torre Aqbar* en construction etc.).

L'autre variante possible, et pourtant peu exploitée, est celle du cadrage. Deux modèles se présentent au descripteur : le cadrage large limité par le champ visuel et le cadrage par une fenêtre, au sens strict s'il s'agit d'un paysage perçu d'une fenêtre, de l'intérieur d'une maison,

figuré s'il s'agit d'un champ ouvert entre deux volumes qui bouchent l'horizon de part et d'autre. Ces paysages de « *vedutta* », typiques des tableaux de la Renaissance, sont absents des romans étudiés, sauf omission de notre part. Certes dans la CP, Onofre perçoit la ville de sa fenêtre, mais assis sur le bord extérieur, le cadrage du paysage n'est donc pas un cadrage de fenêtre mais bien un vaste cadre dominant. La nature des points de vue spatio-temporels explique en partie ces représentations amples : ce sont soit des sommets de colline, soit des points élevés de monument (Cathédrale, *Sagrada Familia* dans *Recuento*), soit des terrasses ou balcons d'immeubles dans la ville, soit des jardins en position de terrasse (jardin de Carvalho à *Vallvidrera* par exemple). Tous ces points de vue favorisent le cadrage large peu intimiste, bien que les paysages panoramiques soient la plupart du temps l'expression indirecte de sentiments ou de pensée du sujet percevant. C'est peut-être davantage l'indifférence vis-à-vis d'un modèle pictural, plus que son absence qui justifie leur absence : les paysages vus d'une fenêtre peints par des artistes barcelonais existent bien, y compris au 20ème siècle, mais ils n'ont manifestement pas façonné les schèmes paysagers des auteurs étudiés.

L'étroitesse du spectre des compositions des tableaux panoramiques est un indice sûr de la forte influence exercée par les différents champs de codification. Bien évidemment le champ pictural est prédominant dans les compositions, mais il ne doit pas occulter les autres codes internes au champ littéraire, comme les codes génériques. Les descriptions paysagères panoramiques sont le privilège de certains genres romanesques, notamment ceux qui assument les postulats réalistes, tel le roman urbain réaliste (du 19ème ou du 20ème siècle, dont relève aussi le genre policier) ou le roman réaliste social. Leurs combinaisons, concordantes avec les choix de point de vue énonciatif, les fonctions de l'énoncé paysager, les mises en textes poétiques fournissent des signes révélateurs qui aident à l'identification des paysages de genre. Certains panoramiques sont de véritables marqueurs génériques, c'est-à-dire qu'ils mettent sur la piste le lecteur qui cherche des repères génériques au roman, ce qui de ce fait en fait parfois une fonction quasi-unique de l'énoncé paysager en question : l'auteur l'a inscrit dans son récit pour signifier que son roman appartient à telle famille générique. Les lumières de la ville perçues d'un point haut et accompagnées d'un discours général d'ordre politique ou social sur la ville sont typiques du genre policier ou urbain en général par exemple. Si l'énoncé est marqueur générique, il est aussi logiquement soumis aux codes du genre en question. Il semblerait, mais cela demanderait un approfondissement d'analyse, que ce ne soit pas tellement dans la composition des descriptions que s'exprime la codification générique (sinon par le fait que les tableaux panoramiques sont affiliés au roman réaliste et que de ce fait les codes de composition généraux de ce type de descriptions s'appliquent aussi au tableau panoramique) mais plutôt dans les configurations de composantes, dont nous avons donné quelques exemples dans le Ch. 7, qui seront suivis d'autres dans le Ch. 11.

La schématisation des combinaisons n'a cependant pas pour origine la seule sphère littéraire. L'ensemble des images de la ville la représentant d'un point de vue panoramique agit fortement sur les configurations et corrélativement sur les points de vue spatio-temporels. Certains tableaux ont codifié ces configurations dans l'histoire, en particulier les gravures anciennes de la ville, reprises d'une part par des photographies artistiques, publicitaires ou propagandistes (diffusées par les canaux informationnels des institutions notamment) et d'autre part par le support vidéo ou cinématographique (que l'on pense au plan / cliché du film à succès « L'auberge espagnole » de Cédric Klapish qui capte la ville du *parc Guëll* avec en premier plan le banc sinueux en mosaïques, ou le plan beaucoup plus original dans sa réalisation, et pourtant parfaitement familier pour les Barcelonais, du film de Pedro Almodóvar, « *Todo sobre mi madre* » lorsque surgissant d'un tunnel ferroviaire le train et le spectateur découvrent la ville illuminée du haut de la *Collserola*). Les configurations possibles sont donc restreintes en fonction de ces matrices, nous pouvons en définir une poignée à partir des romans étudiés. Outre la masse urbaine perçue de nuit et illuminée, les configurations égrènent quasiment toujours les mêmes lieux vus au loin et les mêmes composantes verticales.

Du point de vue de l'une des collines de la *Collserola* : ce sont *l'Eixample*, le *casco*, *la mar*, *Montjuïc*, et parfois le *Poblenou* industriel. Les repères verticaux sont la *Sagrada Familia*, *l'Hospital Sant Pau*, les cheminées industrielles ; les nouveaux édifices qui s'élèvent notamment en bordure littorale ne sont que très rarement évoqués par les romans écrits après leur construction (c'est-à-dire peu, il faut le préciser). Seul le *pirulí* du Tib*i*dabo (la tour de communication dessinée par Norman Foster) est évoqué, mais pas dans des vues panoramiques élevées, et la *torre* de Calatrava sur *Montjuich* est citée de temps à autre. Anna dans sa description du haut du *Turó de la Rovira* en cite davantage, tant il est vrai que sur site ces repères sautent aux yeux, surtout quand ces yeux sont ceux d'une géographe urbaine. Cependant, fidèle aux représentations antérieures, on notera qu'elle cite d'abord la *Sagrada Familia*, la colline de *Montjuich* puis plus tard les deux tours jumelles. On ne s'étonnera pas que les lieux cités rejoignent la géographie fictionnelle de Barcelone décrite dans le Ch.4 (I.1.), même si quelques rares descriptions s'orientent vers d'autres horizons, notamment les horizons du nord-est (cf. par exemple dans UTT A26 et E9, horizons que la planche XVIII nous donne à voir). Le troisième type d'éléments repéré est la quadrangulation de *l'Eixample* ou simplement les lignes dessinées par les avenues qui descendent à la mer.

Le second point de vue privilégié est celui de Montjuich, abordé par exemple dans la CP, les composantes repérées au loin diffèrent peu des précédentes et aucune description ne tourne son regard vers la *Zona Franca* ou la partie méridionale de la ville. Les derniers points de vue sont ceux du haut des deux cathédrales, l'ancienne et la *Sagrada Familia*, uniquement dans *Recuento*.

Le panoramique est donc typiquement une combinaison codifiée qui sert de cliché visuel et s'inscrit comme référent dans l'imaginaire de la ville. Cela ne signifie pas qu'il fournisse

une représentation non dynamique et uniquement picturale : le mouvement est souvent la règle dans les panoramiques des romans étudiés.

## PLANCHE XVII. Les panoramiques modèles de Barcelone

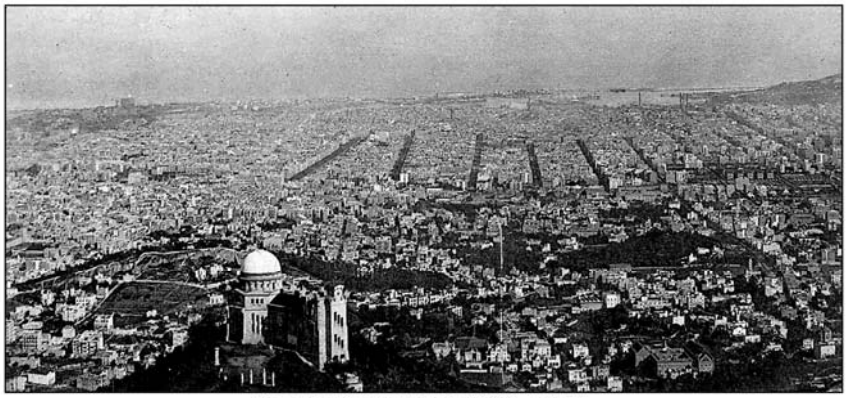


Photo 114. Vue du Tibidabo (1920) - © Boisin

Photo 117. Vue du parc du Guinardó (vers la mer) - © S. Savary

Photo 115. Vue de l'esplanade du parque Güell - © S. Savary

Photo 116. Vue de Montjuich - © S. Savary

## PLANCHE XVIII. Les panoramiques atypiques évoqués par Marsé : la face cachée de la ville

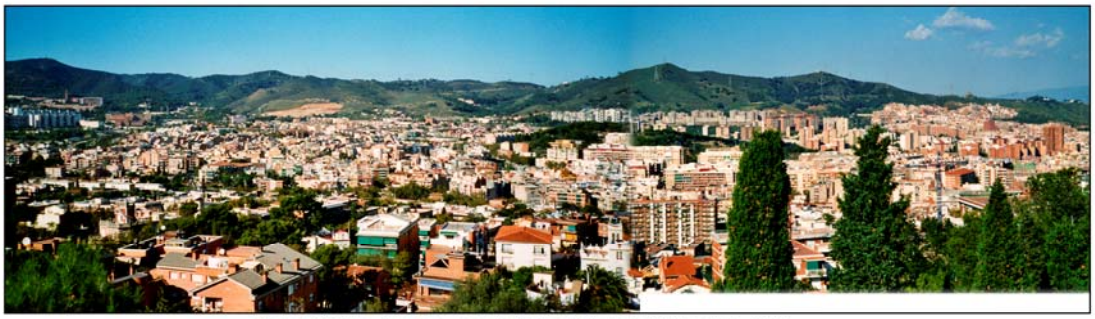


Photo 118. Vue depuis le parc du Guinardó (vers la Collserola) - © S. Savary

Photo 119. Vue vers le Nord, à partir du flanc du Monte Carmelo - © S. Savary

Photo 120. Vue du Guinardó, à partir de la Gran Vista - © P. Putelat

Les différentes modalités ou indices de l'idéo-esthétique classique, que relaient notamment les descriptions réalistes, ont été précisément décrites afin de comprendre comment fonctionne la composition d'un paysage dont le modèle est traditionnel. La représentation classique est repérable à plusieurs niveaux de la composition :

- dans ses modalités d'ouverture et fermeture descriptive lors d'énoncés relativement étendus ;
- dans la tentative de calage entre composition du récit ou mise en texte et configuration des composantes du paysage, notamment par l'imitation du rythme ou de l'organisation dans l'espace de la configuration ;
- par le caractère digressif de la description paysagère, caractère que les représentations classiques partagent avec les descriptions productives ou expérimentales ;
- par le souci d'idéalisation esthétique qui détermine la représentation et l'éloigne aussi quelque peu de l'objectif d'imitation d'une réalité objective ;
- par le principe de saupoudrage des énoncés dans le récit selon des modalités variées mais faisant alterner généralement petit caillou indiciel de monde et descriptions plus conséquentes ;
- par l'usage du modèle paysager canonique qu'est le panoramique.

Ces références classiques sont tout à fait repérables dans les textes, elles contribuent à fournir une représentation inscrite dans la tradition. Pourtant, la ville n'apparaît jamais sous un jour totalement traditionnel et canonique. Ces modèles certes bien présents dans la représentation n'existent que pour être subvertis, transformés. Nous avons repéré les traces de ces modèles dans les textes, nous verrons maintenant comment leur combinaison avec d'autres constructions syntaxiques ou syntagmatiques, créent une ville aux tonalités postmodernes.

## .II Les combinaisons postmodernes

Lorsque nous avons présenté rapidement les quatre auteurs du corpus, nous avons noté le caractère commun qui rassemble leurs productions littéraires, à savoir une écriture ou une posture postmoderne. Ce fait se manifeste avec évidence dans les combinaisons paysagères qui apparaissent comme une application exemplaire des modalités de représentation caractéristique de cette vision du monde. Comment la posture du fragment, du mélange, de l'hybridité se manifestent-elles dans les combinaisons paysagères ? La posture postmoderne est peut-être avant tout faite de subversion des modèles antérieurs : c'est la raison pour laquelle les éléments classiques des descriptions que nous venons d'aborder sont constamment nuancés par un phénomène déstabilisateur.

C'est ce phénomène particulier qui sera développé dans un premier temps afin de montrer à quel niveau la pensée postmoderne ronge la textualité classique et quelles en sont concrètement les modalités principales. Certaines figures, érigées en schème imaginaire

fondamental du fait de leur récurrence, seront détaillées dans un second temps : la fragmentation et son pendant le collage d'une part et les figures d'enchevêtrement et de labyrinthe d'autre part.

### .II.1 *Les modalités de subversion des modèles classiques*

Le principe de la subversion est très clairement affirmé chez les quatre auteurs, bien qu'il ne se manifeste pas tout à fait de la même façon : si chez certains le désir de bouleverser l'ordre établi par principe idéo-esthétique est plus affirmé (*subnormalité* de Manuel Vázquez Montalbán, double langage et posture ironique et parodique de Mendoza, expérimentalisme de Goytisolo dans *Recuento*), chez tous le phénomène principal subversif est celui de la contamination. A plusieurs reprises dans ce travail, nous l'avons débusqué comme principe moteur d'écriture (cf. par exemple les phénomènes linguistiques liés à la diglossie décrits dans le Ch.3 II): il est particulièrement visible dans les combinaisons des descriptions paysagères. Chez Marsé notamment, les descriptions laissent au lecteur un sentiment étrange car celles-ci paraissent à la fois familières, proches des descriptions expressives romantiques voire des descriptions représentatives classiques, et nouvelles par l'introduction de principes syntaxiques influencés par la technique cinématographique.

Processus de contamination, donc, mais aussi de détournement : détournement des structures syntaxiques, des fonctions descriptives, des figures rhétoriques pour créer une vision du monde originale. L'esthétique de la réappropriation du langage par la réinterrogation des figures évidentes correspond en esthétique au détournement de fonction des objets, d'où surgit un sens renouvelé.

Dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán c'est dans les principes de la *subnormalité* que l'on débusque les premiers signes d'une esthétique postmoderne et non une idéologie postmoderne. Subvertir le langage en est un principe premier, mais cela concerne-t-il les compositions voire les configurations paysagères ? Si la pensée métisse s'exprime par des figures du collage ou de « l'énumération chaotique », il n'est peut-être pas évident que ces procédés relèvent véritablement de la subversion, bien que certaines formes d'intertextualité, notamment l'introduction de discours de personnalités réelles tournées en ridicule aient leur équivalent dans les paysages dans les intertextualités de discours écrits politiques ou municipaux sur les affiches et les pancartes qui marquent les paysages de la ville. Leur présence a toujours une motivation subversive. Ce n'est pourtant pas dans les romans de la série Carvalho que l'on trouvera la plus évidente et imposante expression de paysages dérisoires et marqués du sceau de l'ironie : le paysage stigmatise davantage le versant mélancolique, nostalgique et désenchanté de l'œuvre montalbanéenne, tandis que l'ironie s'exerce ailleurs, dans le comportement des personnages ou dans les discours évidemment politiques. Le procédé subversif de détournement des discours et des formules consacrées cher à cet auteur, ne se manifeste pas vraiment dans les combinaisons paysagères. En revanche la subversion est manifeste dans la façon de s'emparer de lieux évidemment

référentiels et par divers procédés, le listing, le collage et la métaphorisation, proposent une représentation rien moins que lisse : les descriptions des travaux de la *Villa Olímpica* dans ELG créent une représentation située entre fin du monde et champ de guerre qui sert la critique que l'on sait sévère de l'auteur sur tout ce qui concerne les entreprises urbanistiques engagées par les institutions locales. Le caractère absurde, ou du moins de perte de sens, généré par le *listing* chaotique et le collage de composantes animées ou métaphorisées, est aussi une forme subversive tout droit héritée de la pensée et de l'esthétique subnormale. Dans ces types de combinaison resurgissent les phénomènes de subnormalité par leur caractère absurde

La subversion n'est donc pas absente, loin s'en faut, des combinaisons paysagères de cet auteur, mais ce n'est pas là qu'elle s'exprime de façon privilégiée. D'autres modalités de suvbersion s'exercent sur les énoncés paysagers, sans que cela soit spécifique à ceux-ci, à l'échelle macrotextuelle comme à l'échelle micro. Les romans de Mendoza sont exemplaires pour rendre compte du mode subversif des descriptions paysagères. Tout d'abord au niveau macrotextuel la généralisation des phénomènes de décalage générés par le double langage ironique et la parodie. Comme le souligne Laurence Garino Abel (L. GARINO ABEL 1998) p. 241, la textualité mendozienne repose sur « un décalage qui construit et déconstruit la surimpression séquentielle » qui « devient le principe structurant du discours tout entier, quel qu'en soit le principe générique ou stylistique ». Surimpression est véritablement le mot juste pour rendre compte du procédé aussi remarquable dans les descriptions paysagères que dans les autres types d'énoncé de ses romans. Au niveau architextuel, c'est-à-dire ce qui relève du genre littéraire dans le texte, la perversion de description de genre est monnaie courante dans la CP notamment. Les descriptions qui relèvent à première vue du guide touristique et toutes celles représentatives en général, combinent une composition textuelle classique au premier abord et en surimpression des éléments perturbateurs qui les pervertissent. La description reproduite en E3 dans la CP par exemple, reformule la description et sert d'incipit au roman (E1), mais d'un point de vue plus personnel (celui du personnage d'Onofre Bouvila). La composition de l'énoncé est au service d'un discours argumentatif organisé par des séquences syntaxiques qui fournissent chacune un argument autour du thème-pivot qu'est la mer. La structure compositionnelle stricte censée scander des arguments convaincants est en fait peu à peu affaiblie par le contenu de ces arguments qui au fur et à mesure de la description deviennent de plus en plus excessifs ou farfelus. Les derniers arguments du plaidoyer sont :

> *"el mar poblaba los callejones de personajes torcidos de idioma extranjero, andar incierto y pasado oscuro, propensos a tirar navaja, pistola y cachiporra; el mar encubría a los que hurtaban el cuerpo a la justicia, a los que huían por mar dejando a sus espaldas gritos desgarradores en la noche y crímenes impunes; el color de las casas y las plazas de Barcelona era el color blanco y cegador del mar en los días claros o el color gris y opaco de los días de borrasca."*

D'autres éléments confortent évidemment le sentiment d'incertitude quant à la nature du texte, en particulier le point de vue complexe : un narrateur hétérodiégétique (sujet de la

représentation) et un point de vue spatio-temporel éclaté qui exclut la possibilité d'un véritable sujet percevant (ou alors tous les habitants), ce qui tendrait à penser que la description n'est pas de nature paysagère bien que les composantes évoquées soient des détails perçus. La configuration est donc éclatée et fragmentaire, du fait de l'éclatement du point de vue perceptif, mais palliée par un point de vue énonciatif unique et une composition narrative rigoureuse. Un niveau introduit donc de l'inconfort, de l'incertitude, une connaissance prismatique (la configuration) et un autre rassure par sa structuration cohérente et solide (la composition).

Ces procédés de décalage, de juxtaposition de niveaux de texte et de sens non homogènes, sont généralisés dans les descriptions des romans de Mendoza. Elles le doivent à la vision du monde fondamentalement ironique et ludique du monde fictionnel de cet auteur. L'ironie, fondée comme cela a déjà été précisé sur la polyphonie, est à même de rendre compte des réalités doubles, des pans positifs et négatifs de la réalité, des doubles discours sur un lieu : les uns n'excluent ou n'invalident pas les autres. Le sens du lieu réside dans le double discours, l'un enchâssé dans l'autre. Le double langage ironique produit une représentation de la ville qui exhibe son caractère schizophrène, du fait notamment du décalage persistant entre la réalité des discours institutionnels et celle vécue par certains habitants. Le double langage ironique réussit à rendre compte de cette réalité double et parvient à dénoncer le discours explicite par le détournement ironique. L'extrait E3 de *Tocador* illustre parfaitement ce procédé : la voix des pouvoirs publics (portée par ailleurs dans le roman par un maire mégalomane qui gouverne sur le principe de la dissimulation) affirme que tout va bien et que tout est bien dans le meilleur des mondes ; elle est cependant totalement discréditée par la description elle-même qui rend compte d'une ville invivable.

Le procédé de décalage le plus évident à la disposition du descripteur de paysage est celui, rapidement évoqué pour l'extrait E3 de la CP, entre composition et configuration. Le plus souvent une composition de modèle classique (introduite et close, ordonnée et lisible etc.) est pervertie ou subvertie par une configuration chaotique et inquiétante (par exemple la description des travaux de l'Exposition de 1888 dans al CP). Le cas inverse se produit cependant également, par exemple dans *Recuento* (E14), où un tableau à la configuration et figuration de type Renaissance (la Barcelone du 15$^{ème}$-16$^{ème}$ siècle, mis en scène à la façon de la peinture flamande ou du calendrier des *Très riches heures du Duc de Berry*, qui représentent des paysages animés, narratifs et exotiques pour le lecteur du 20$^{ème}$ siècle), est mis en texte par une composition des plus dépouillées : le *listing* chaotique. Le modèle pictural est perverti par la composition générant ainsi une perturbation dans le texte à vocation subversive.

Bien d'autres procédés de décalages au sein des combinaisons paysagères pourraient être évoquées, mais quelques-unes à titre d'exemples suffisent pour montrer le processus constamment présents dans les quatre œuvres, et peut-être plus particulièrement chez Mendoza et Juan Marsé.

### *.II.2 L'esthétique de l'hybridité, du choc et de l'éclatement*

La pensée fractale dans la vision postmoderne du monde est traduite dans l'écriture par des processus évoqués dans le CH.2 : l'hybridité, l'éclatement et même une certaine brutalité. Ils supposent une lecture active, le sens étant véritablement le fruit de la coopération équilibrée entre auteur et lecteur. Cela est vrai aussi pour les descriptions de paysage qui, pour donner lieu à une représentation, demandent parfois un certain effort de lecture, en particulier de remémoration. Celle-ci ne consiste pas seulement en la formalisation d'images mentales par correspondance entre signifiés et monde référent, mais aussi par un travail de remémoration « culturelle », notamment dans le champ littéraire, ou au sein du roman. La représentation suppose donc *des* lectures et une certaine complicité entre auteur et lecteur. Les représentations que les combinaisons suggèrent au lecteur sont, dans le corpus, parfois perturbant. Cependant, l'on verra que les auteurs ne nous ne laissent que très rarement dans l'embarras de la déconstruction.

Au cours de cette partie, nous explorerons plus particulièrement les différentes modalités d'hybridation et de fragmentation qui se manifestent dans les descriptions paysagères et les conséquences que ces processus impliquent sur la représentation de la ville.

#### .II.2.1 Métissage et chaos ordonné

Le métissage est un des principes moteurs de l'idéo-esthétique de Manuel Vázquez Montalbán mais l'on peut sans extrapolation excessive l'appliquer aux romans des trois autres auteurs. Un texte métissé rassemble plusieurs caractéristiques conjointes : d'une part que président à tous les niveaux le mélange, l'hétérogénéité selon le plus grand nombre de modalités possibles. Parmi les figures majeures, une des plus efficaces est celle de l'hybridité, c'est-à-dire le mélange par contamination. Les combinaisons hybrides seront générées par l'association d'éléments de nature différente anormalement réunis. Préside à ces formes un imaginaire de l'impur plutôt que celui de la pureté. Le mélange par transformation de la nature des objets textuels s'accompagne de mélange sans métamorphose mais plutôt par emmêlement, enchevêtrement, enchâssement : on ne distingue plus les éléments dans leur unicité, on se perd dans des sinuosités qui forment bien souvent malgré tout une boucle fermée, l'angoisse désordre chevelu l'emporte sur l'ordre lisse et rassurant.

Parmi les procédés rhétoriques des plus opératoires pour combiner mélange et fragmentation, celui du collage, hérité de l'expérimentalisme surréaliste notamment, est l'un de ceux les plus remarquables dans les œuvres étudiées. Deux outils principaux servent au façonnement des combinaisons-collage : d'une part l'intertextualité, qui introduit une hétérogénéité évidente au sein du texte quand elle est externe, et plus subtile quand elle est interne, et d'autre part la juxtaposition syntaxique. Dans les compositions l'intertextualité est moins perçue comme forme de contamination du discours que comme introduction d'hétérogène et trace de structures externes.

***Les collages intertextuels***

L'insertion de textes étrangers dans un tiers texte peut être envisagé selon plusieurs perspectives, dont l'une est de repérer les phénomènes d'intertextualité générique, l'intertextualité externe et l'intertextualité interne (cf. glossaire pour les définitions).

Dans les combinaisons paysagères, l'intertextualité générique est manifeste selon le principe subversif que nous avons évoqué précédemment. L'incidence de la pratique généralisée de la perméabilité des genres et des sous-genres dans la littérature contemporaine est remarquable aussi dans les descriptions paysagères. Chaque élément, ou quelques-uns des éléments du paysage (le point de vue, les composantes prises isolément ou en configurations, la composition textuelle, la destination du paysage), convergent vers un genre. Évidemment des combinaisons sont reconnaissables en tant que combinaisons de genre, nous en avons déjà décrites plusieurs dans le cadre des combinaisons classiques (combinaison du genre du guide touristique, le panoramique du roman urbain). Cette forme d'intertextualité fait appel massivement aux modèles culturels qui servent de stéréotypes marqueurs de genre, tels le *locus amoenus* de l'imaginaire classique, les *topoï* du roman urbain ou noir, qui apparaissent comme la déclinaison urbaine du *locus terribilis* (lieux urbains de beauté et de peurs). De ce stéréotype générique relèvent les descriptions de terrains vagues, mêlant fréquemment une composition calquée des techniques cinématographiques et une configuration figée par quelques composantes-clés, déclinées malgré tout en fonction du milieu urbain en question. Il est inutile d'insister sur ce type d'intertextualité générique que l'on retrouve à maintes occasions dans ce travail.

L'intertextualité externe n'est pas tout à fait identique si les hypotextes sont littéraires ou si ceux-ci sont « ordinaires » ou issus du monde artistique ou médiatique. L'intertextualité littéraire à la fois inscrit une hétérogénéité dans le texte et résout cette hétérogénéité en demeurant dans le champ de la littérature, en restant dans un monde parfois quasi-familial. L'hétérogénéité est amoindrie par une textualité dont les objectifs fondamentaux sont comparables (une visée esthétique et construction d'une fiction dans le cas d'un hypotexte narratif fictionnel). Ainsi, l'effet d'hétérogénéité est quasiment imperceptible dans les descriptions paysagères de Juan Marsé ensemencées par la rhétorique du poète Gil de Biedma : la nature des images, l'adjectivation percutante, on le sait, sont à la source inspirées de la création du poète barcelonais. Néanmoins, les textes fictionnels de Marsé ne sont pas marqués par une hétérogénéité imputable à l'influence de Gil de Biedma: c'est une intertextualité assimilée, fondue dans la rhétorique marséenne[68]. On pourrait répéter la même remarque pour *Recuento* où la rhétorique proustienne est reconnaissable dans plusieurs descriptions paysagères du roman, et pas seulement ponctuellement par des transferts de figure stylistique,

[68] L'intertextualité remarquable entre Juan Marsé et Gil de Biedma est telle que certains commentateurs ont émis l'hypothèse que les premiers romans, dont *Últimas tardes con Teresa*, comporteraiet des passages entièrement écrits par Gil de Biedma, ou du moins « relus » par le poète. Juan Marsé n'a, sauf erreur, pas confirmé cette hypothèse.

mais par l'application de modèle de composition proustien (par exemple en E33, extrait qui ne correspond pas à la description barcelonaise).

Un degré supplémentaire d'hétérogénéité sera introduit par l'insertion, marquée par la typographie, de citations littéraires externes à l'œuvre de l'auteur, ce dont use abondamment Manuel Vázquez Montalbán dans le corps du texte, mais aussi Marsé, surtout en épigraphe. L'usage de la citation littéraire concerne cependant peu les descriptions paysagères dans les romans de la série Carvalho : sauf omission de notre part, nous n'en avons repérée qu'une, en épigraphe du roman *El laberinto griego* (les vers de René Char) qui peuvent informer les énoncés paysagers, mais cela reste très marginal. Il est remarquable que les descriptions paysagères du champ littéraire ne soient pas réinvesties par nos auteurs qui usent abondamment de l'intertextualité littéraire externe : serait-ce que la réutilisation et la reformulation de leurs propres descriptions d'une production à l'autre suffise à remplir le quota supportable d'intertextualité dans les descriptions paysagères, tant il est vrai que l'intertextualité interne est remarquable chez Manuel Vázquez Montalbán, Marsé et Goytisolo surtout.

Progressant dans l'hétérogénéité textuelle, l'intertextualité qui sort du champ littéraire mais reste dans la sphère du livre et donc de l'écrit, contribue à introduire du discontinu dans le continuum du récit. Ces procédés concernent surtout les romans de Mendoza et de Montalbán et les descriptions paysagères ne sont pas en reste. Par exemple les descriptions des expositions universelles dans la CP insèrent de brefs fragments de la documentation historique que l'auteur a à sa disposition (dans des proportions bien moindres cependant que dans le roman exemplaire quant à l'intertextualité allogène, *Savolta*. L'insertion d'un véritable texte documentaire est en revanche réalisée dans MDS lorsque Carvalho lit un fragment du livre prêté par son ami Fuster, fragment décrivant sur le mode encyclopédique le quartier de *San Magín* :

> *"A Stuart Pedrell se atribuían un buen puñado de especulaciones, pero sobre todo la de San Magín, barrio de. "A fines de los años cincuenta, y dentro de la política* [...]"

La question de savoir si ce livre existe réellement importe peu (et Montalbán joue fréquemment de cette indécision), ce qui importe davantage est le sentiment d'étrangeté qui naît de l'insertion d'une rhétorique qui tranche avec le contexte immédiat (même si cette rhétorique paraît par ailleurs bien familière de celle de l'auteur).

Lorsque ce sont des formules, des fragments de langage populaire, des fragments de texte ou de discours de la culture environnante, le monde référentiel ordinaire pénètre clandestinement dans le texte littéraire, selon un procédé déjà appliqué par la littérature réaliste (c'est une forme de « réalisme I » selon Philippe Hamon). Le choix de l'hypotexte jette un fort éclairage sur un fragment de réalité qui est alors sursignifié par rapport à son existence dans la vie courante. Un sens particulier réside dans les hypotextes ordinaires de la ville et le géographe a pour devoir de les examiner avec soin. Quelques exemples rendront

compte des observations fines réalisées. Dans *Ronda*, on relève un cas d'usage ironique d'une formule maintes fois énoncée par Franco, appliquée à une description de paysage : "la *pertinaz sequía"* (dans l'allusion A25) qui est une reprise, évidente à tout Espagnol ayant connu la période franquiste, de l'expression que Franco avait pris l'habitude d'utiliser pour justifier le sous-développement agricole du pays. L'usage intertextuel manifeste dans ce cas le phénomène de contamination par le discours franquiste du milieu (société et environnement physique).

Un second type d'absorption du réel dans le texte fictionnel est celui des composantes paysagères écrites : les pancartes, l'affichage, les écrits sur les murs, particulièrement exploités dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán, font irruption dans le texte de la même façon qu'ils s'imposent dans les paysages urbains. On retrouve surtout dans MDS plusieurs occurrences de grands panneaux ou pancartes (en E8 une affiche électorale, des panneaux publicitaires gouvernementaux, un panonceau communal à *San Magín* ; en A16 des panneaux de nom de rue à *San Magín* ; en E10, une pancarte illuminée à la sortie de *San Magín, en* A23 des pancartes électorales sur les *Ramblas)* mais aussi dans ELG de façon exemplaire la pancarte municipale "(*"Les rogamos que disculpen las molestias. Trabajamos por usted. Barcelona posa't guapa. Barcelona més que mai. "* (en E2) saute véritablement aux yeux du lecteur du fait de l'irruption de son contenu démuni de guillemets, en langue catalane dans sa seconde partie (ce qui est marqué par les italiques). Le collage intertextuel répond au collage configurationnel du paysage, collage paysager généré par la multiplication des grandes pancartes municipales, motif, qui rompt l'harmonie de la rue pour être vu. La pancarte est ici l'expression de la nature fragmentaire et foncièrement dysharmonique du paysage urbain, où toujours un motif semble en décalage avec l'ensemble. Le mimétisme syntaxique utilisé par Montalbán rend particulièrement réaliste ce décalage emboîté de la langue et de la pancarte par rapport à l'unité rue. On pourrait multiplier les exemples d'insertion de l'écrit dans les paysages à la fois dans les romans de Montalbán, mais aussi dans les romans des autres auteurs (pancartes du *charnego* mendiant sur les *Ramblas* dans *Amante*, pancarte "*cerrado por, cerrado hasta*…" sur les portes des boutiques dans *Recuento* (E4), etc. Ce sont dans la réalité de petits motifs, des éléments micro du paysage, qui sont dans le texte mis en valeur, surexposés et ainsi chargés de sens. Par ailleurs le phénomène de collage « d'objet » référent a pour effet d'emmener le lecteur vers d'autres horizons, d'élargir ainsi ses possibilités imaginatives et de s'évader un peu du texte : le texte est tremplin à l'évasion imaginative et non pas une canalisation de l'imagination du lecteur par une description fermée. C'est ce que revendique explicitement Montalbán, par exemple dans (M. V. MONTALBÁN 1997) p. 269, à propos de l'usage d'images référentes dans le texte :

> « A travers l'information visuelle, la reproduction de tout ce que les gens ont vu, tu peux utiliser une grande quantité de référents qui t'éviteront très souvent des descriptions. […] cela permet de gagner du temps pour autre chose. Et tu introduis un

élément de « collage », une pièce rapportée qui ouvre l'imagination sur d'autres horizons, et ensuite le lecteur continue sa lecture ».

Le collage intertextuel ne s'effectue pas seulement par maraudage ici et là des fruits du monde externe au texte ou à l'œuvre de l'auteur, il est aussi de nature interne. Itération et reformulation sont les maîtres principes de cette intertextualité qui puise dans les propres ressources du texte. Les paysages représentés sont donc à la fois semblables et dissemblables, ils créent un effet de retour, parfois obsessionnel, ils créent des cycles et affirment l'inachèvement insoluble de toute description, de l'impossibilité d'épuiser le réel dans la description. Les lieux de l'enfance sont ainsi maintes fois formés et reformulés (la *plaza del Padró* et ses alentours dans les romans de Montalbán, les rues du *barrio mental* de Marsé, Sarrià dans *Recuento*) de même que les lieux familiers d'un personnage (*plaza Real, Ramblas* pour Carvalho) et des lieux symboliques obsessionnellement écrits et réécrits comme le *barranco* dans *Rabos*. Le principe de l'intertextualité interne dans les descriptions de paysage des œuvres étudiées (à l'exception peut-être de Mendoza) domine la production descriptive, il est donc inutile d'en multiplier les exemples. Quelques parallèles suffiront à montrer les principes de reformulation. Celle-ci peut être partielle, lorsque l'énoncé n'est pas exactement identique. C'est le cas notamment des descriptions de *descampado* qui se répondent dans l'œuvre de Marsé, avec notamment la carcasse oxydée d'un véhicule, décrite de façon similaire, ainsi dans *El amante bilingüe* et dans *Si te dicen que caí* :

> *"El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento. Es el esqueleto calcinado de un sueño."* (*Amante,* E1)
>
> *" [...] una farola bañaba de azul el chasis oxidado del Ford Tipo Sedán con las cuatro puertas arrancadas, un cascarón abandonado, un caracol podrido de lluvia"* (*STD,* p. 88)

Elle est accomplie en cas d'identité parfaite, ou quasi parfaite comme c'est le cas de ces deux fragments du même roman *Recuento*:

> *"contemplaba la ciudad inmensa, sumida en una bruma baja, entreverada de sol"* (*Recuento,* A6)
>
> *"una ciudad [...] , sumida en una bruma baja embebida de sol"* (*Recuento,* E6)

Ces formules reprises figent la réalité et contribuent à créer ou faire perdurer des stéréotypes.

Si l'intertextualité introduit de l'étrange dans le texte, le lecteur n'est pas laissé à lui-même devant son trouble. Les fragments collés sont reliés entre eux ou avec le texte selon des modalités qui rassurent : les réseaux de motifs ou de configurations (les écosymboles ou géogrammes) créent un effet de familiarité dans les cas de l'intertextualité interne, le recours à une famille d'hypotextes ou à quelques modèles génériques limités permet au lecteur de rester dans un monde relativement familier où il repère les codes avec facilité ce qui est le cas des transferts d'images d'un auteur à l'autre, par exemple celle du *jardín burgués*.

***Les collages syntaxiques***

Les compositions syntaxiques régies par le principe de la juxtaposition et de l'ellipse, relèvent également de l'esthétique du collage. Elles se traduisent par l'effacement morphologique des connecteurs entre les phrases ou entre les propositions (structure parataxique). C'est une esthétique proche de la représentation cinématographique structurée par plans généralement juxtaposés (à part dans le cas du fondu enchaîné). Plusieurs exemples de ce type de syntaxes ont déjà été fournis dans le cours de ce travail, ce qui rendrait superflu d'en proposer à nouveau ici. Il faut ajouter à ces structures elliptiques, la figure dominante de l'asyndète (figure elliptique également où sont retranchées les conjonctions copulatives entre des syntagmes), principe structurant, notamment des listings énumératifs de Manuel Vázquez Montalbán et de Luis Goytisolo. Ces compositions sont typiques des descriptions « productives » selon (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) (narration proustienne, roman ou poésie surréaliste, nouveau roman), et ont une fonction mathésique (fournir des savoirs) sans nécessité d'un développement descriptif. L'absence d'arborescence descriptive crée une impression de chaos ou d'ordre illusoire. Cette forme est aussi une modalité mimétique soit pour rendre compte d'une temporalité et d'un mouvement, soit pour rendre compte d'une configuration chaotique.

Ces différents aspects sont particulièrement visibles dans les *listings* de type « subnormal » des récits de Montalbán, que l'auteur n'a jamais abandonné. On en retrouve de beaux exemples dans les premiers romans (SM, E3 par exemple) comme dans les romans plus tardifs ELG (E1, E3, E6, E7, E11). Si l'on observe plus attentivement l'extrait E6 de ce roman, le procédé rhétorique est facilement définissable : le paysage apparaît sous forme d'une liste sans coordination, de motifs qui sont vus en mouvement, à la vitesse d'une voiture (le rythme syncopé par les virgules et l'absence de coordination est accéléré par l'ellipse des articles), tandis que dans l'extrait E3 les motifs apparaissent au fur et à mesure de la « promenade », à la vitesse d'un piéton (le rythme plus lent d'appréhension visuelle autorise les articles à précéder les noms). Ce mimétisme rythmique est également utilisé à l'arrêt pour rendre, cette fois-ci, le mouvement des yeux qui regardent un panorama, et qui passe d'un motif à un autre (en E7) ou celui de découverte un à un des éléments d'un espace nocturne intérieur, détaillé élément par élément, au fur et à mesure qu'ils sont éclairés par la lampe de poche de Carvalho: le procédé du *listing* rend compte ici du mouvement analytique de l'appréhension paysagère. Le procédé du *listing* en E6 rend davantage compte du chaos suscité par les travaux de la *Nova Icaria*, en faisant correspondre composition et configuration.

Luis Goytisolo, dans *Recuento,* propose une forme à la fois similaire et originale de l'énumération chaotique, caractéristique de l'expérimentalisme (nous rappelons que *Recuento* a été publié en 1973). C'est une forme omniprésente, une « préférence stylistique » telle que L. Bonnet les désigne, qui a pour originalité principale son extrême longueur, portant ainsi au paroxysme les différents effets de chaos, de flots ininterrompus submergeant le lecteur, de

perte de tout repère. Ces *listings* revêtent plusieurs formes. Soit ce sont des collages stricts (juxtaposition de composantes séparées dans le texte par des virgules), sous forme d'avalanches de composantes paysagères, qui se déversent sur le lecteur sans que celui-ci puisse y trouver la possibilité de se représenter quoi que ce soit de cohérent : seule l'abondance, la fragmentation, l'absence de logique est percevable (par exemple la description reproduite en E7 qui s'étend sur une dizaine de pages). Soit les *listings* sont liés par des connecteurs répétés "*y*"ou "*había*" qui, par leur répétition, génèrent un effet comparable à l'asyndète, avec un effet cumulateur accentué (c'est le cas notamment des deux premières phrases de l'extrait E1 et de la première phrase de l'extrait E30). La troisième modalité, originale par rapport aux trois autres auteurs, est le listing de prédicats sous forme de qualificatifs (par exemple dans la description reproduite en E6). La longueur des énoncés descriptifs produit, par ressemblance formelle, une esthétique de la litanie, de l'incantatoire qui les connecte au mythème religieux de la ville, particulièrement développé par Goytisolo. L'isotopie religieuse est d'ailleurs relayée par des configurations très symboliques, notamment celles de la ville entière perçue d'un point de vue panoramique, qui dessine une croix au centre d'un quadrillage. Les trois descriptions qui se relaient (reproduites en A6, E6 et la partie finale de E9), selon un principe d'intertextualité interne partielle, sont tout à fait remarquables dans la cohérence isotopique qu'elles construisent par une composition énumérative litanique et une configuration qui insiste sur la disposition géométrique (la croix chrétienne et la grille quadrillée). La déconstruction apparente, l'impression de chaos, introduites par le procédé énumératif, sont nuancées par des isotopies structurantes, qui permettent au lecteur de retrouver des repères, de donner malgré tout un sens à la représentation, au-delà de l'affirmation du chaos. Dans cet exemple ce qui est surtout affirmé c'est le caractère chrétien et mystique de la forme de la ville mais aussi son caractère antagonique, par un procédé fort subtil de listing en cascade évolutive, où au fur et à mesure des prédicats, les thématiques se décalent, évoluent vers un sens qui en fin d'énumération aboutit à des prédicats opposés à ceux qui étaient attribués au début de la description. Le fragment suivant illustre ce procédé de décalage du sens par degrés, au point de venir à dire le contraire de ce qui était dit précédemment :

> *"[...] una ciudad chata, cuadriculada, compartimentada, yuxtapuesta, superpuesta, anárquica, inestructurada, inmensa,[...]" (E6).*

Il est donc remarquable que, y compris dans les modes rhétoriques produisant le plus grand chaos, des compensations soient proposées pour ne pas en rester à une phase déconstructive de la représentation. Comme dans l'exemple précédent ce peut être des liants sémantiques (un motif ambiant, un axe métaphorique, une isotopie). Chez Marsé, par exemple, les isotopies dominantes, telle l'ambiguïté ou la mort connectée à la pourriture, pallient la syntaxe elliptique. Ainsi dans *Ronda* les descriptions composées selon des syntaxes elliptiques sont malgré tout liées par l'axe métaphorique de la mort, de la pourriture ou de la

rouille (voir E4 par exemple) ; ou bien c'est un parallélisme métaphorique qui structure la description (le jardin et le jeune Arturito par exemple en E5). Les composantes enveloppantes servent souvent de liens également, par exemple dans *Recuento*, dans le flot ininterrompu de composantes : le ciel, l'air, la chaleur, la fumée, une couleur, jouent avec succès le rôle de ciment.

En ce qui concerne l'effacement morphologique adopté par mimétisme de la technique cinématographique et non comme introduction de chaos, des logiques sont proposées par l'enchaînement des cadrages, des focalisations, des orientations du point de vue-caméra : l'unité réside dans le point de vue perceptif qui rassemble le paysage sans structuration syntaxique apparente. La logique spatiale se substitue à la logique syntaxique dans le cadre d'itinéraires par exemple et dans ce cas, comme nous l'avons évoqué précédemment avec les exemples tirés de ELG,  : la syntaxe elliptique sert la dynamisation du paysage.

Autre forme de résolution du chaos, la reformulation immédiate du paysage avec emboîtement de point de vue. Le cas complexe des extraits E10 et E11 dans *Ronda* est fort intéressant à examiner dans cette perspective. L'extrait E10 correspond aux deux derniers paragraphes du chapitre 7 du roman, davantage centré sur le point de vue de Rosita qui est ici l'origine de la perception du paysage. Assise, elle sent les éléments du sol qui l'agressent et qui rappellent la terrible scène de son viol, et s'extrayant de son environnement immédiat elle voit au loin les volants arborés des terrasses du versant de colline qui lui fait face et ceux –ci lui apparaissent comme une houle noire se détachant des pierres blanches. Sur la voix du « cousin » le récit est suspendu et le lecteur garde le goût amer de la réalité qu'il vient de toucher du doigt. On ne quitte cependant pas ce lieu puisque l'extrait E11 le suit immédiatement en incipit du chapitre 8. Les points de vue ont changé puisque c'est désormais l'inspecteur qui perçoit et que l'on suit dans un itinéraire qui le mène vers le lieu où est Rosita, le *chirringuito* de Maya. La scène précédemment décrite est reformulée selon un second point de vue, le premier paysage étant mis en abyme dans le second. La rupture forte dans la composition (changement de chapitre) est quasiment effacée par cette reprise de l'image paysagère des arbres sur les terrasses et du feu sur lequel est torréfié le café clandestin dans le *chirringuito*. Bien évidemment ce paysage est enrichi par une nouvelle interprétation tout aussi esthétique et poétique, mais dont le sens diffère : le premier est tout entier douleur et présage funeste tandis que le second est inscrit dans un imaginaire infernal correspondant davantage au monde de l'inspecteur :

*"Brillaban espectrales llamas rojas entre los olivos sombríos de la colina"*.(E11)

Le double jeu métaphorique sur un même paysage propose donc deux univers imaginaires fictionnels distincts, qui se rejoignent cependant dans leur valorisation négative. Deux univers, à la fois semblables et distincts, que la symétrie de part et d'autre de la charnière capitulaire formalisent.

En conclusion, on peut remarquer qu'au-delà des syntaxes de nature juxtaposée, l'assemblage hétérogène se manifeste aussi à l'échelle macrotextuelle et microtextuel, par des régimes syntaxiques « juxtaposées » (type postmoderne pour simplifier) et des modes syntaxiques liées (type classique). C'est ainsi à tous les niveaux du texte que se produit le collage syntaxique, intégrant y compris les formes d'esthétiques différentes, répondant ainsi au principe du recyclage. Les collages dans la composition des textes représente une réalité fragmentée et juxtapposée, qui l'est y compris dans les configurations réelles. C'est par des modalités d'écriture que le texte représente non le référent mais l'idée de paysage-collage, telle que l'on peut l'observer dans la réalité (cf. photo 121)

Photo 121. « Paysage-collage » (Poble Nou) – © S. Savary

Le collage, dont nous avons repéré avec une certaine précision les différentes caractéristiques et processus, n'est cependant pas la seule figure du mélange dans les textes fictionnels étudiés. Il nous en reste quelques-unes à découvrir.

### *Les autres figures du mélange*

Il s'agit des figures qui ne concernent ni des procédés de collage, ni des procédés de métissage générique déjà abordé dans la partie précédente (II.1.). Plusieurs des processus de mélange dans les combinaisons paysagères pourraient être développées à partir du corpus

étudiés. Celui de l'incrustation ou de l'interpénétration est remarquable, notamment au sein de la diégèse entre personnage et paysage. Les exemples ne manquent pas, et nous avons pu en développer quelques-uns dans le Ch. 6 III. La métaphore du lieu « *enquistado* » dans le corps de l'inspecteur dans *l'incipit* de *Ronda* exprime clairement le phénomène d'interpénétration entre le personnage et ses paysages.

C'est cependant surtout la figure de l'enchevêtrement dont nous voudrions rendre compte ici. Si la distinction entre forme enchevêtrée et forme labyrinthique est simple à opérer (les deux ont pour schème la linéarité mais le premier emmêle les lignes, tandis que l'autre leur affecte une sinuosité, ou une multiplicité d'angles voire de multiples impasses sans jamais qu'elles se recoupent), cette figure, en tant que principe rhétorique de composition ou comme configuration paysagère, ne se différencie pas si facilement du collage ou du mélange au niveau architextuel : on parle d'interpénétrabilité des genres dans les romans postmodernes, et peut-être cela correspond-il davantage au mouvement de l'enchevêtrement qu'à celui feuilleté et juxtaposé du collage. Il faut donc rester fidèle à la forme matricielle, ligne ou les lignes sinueuses et emmêlées et la considérer comme un schème imaginaire. Elle est majeure dans les romans de Juan Marsé, ce qui incite à en présenter quelques éléments.

Au niveau des combinaisons de descriptions-unité, la figure de l'enchevêtrement peut rendre compte du mélange entre éléments issus du monde référentiel et éléments issus de la codification, notamment générique. La réalité textuelle recrée à partir essentiellement de processus mémoriels, d'intertextualité et d'une sensibilité poétique est une réalité qui enchevêtre monde référent et fiction, ce qui est particulièrement illustré par le roman *Ronda*. Aux niveaux textuels diégétique et narratif, outre l'enchevêtrement ou interpénétration entre environnement physique et personnages déjà évoqué, la figure de l'enchevêtrement est manifeste dans la représentation de l'espace, la *maraña*, figure métaphorique du monde du *barrio* (cf. Carte X, Ch. 4).Au niveau de la mise en texte, l'enchevêtrement phrastique est aussi évidemment exploité dans ce roman :

> *"[...] y su parloteo melifluo, conformado a esta ronda soleada y sus meandros y a la tarde que empezaba a teñirse de rosa, como si regreseran los dos de un tranquilo paseo por el parque Guëll."* (*Ronda*, A22)

Les figures du mélange (métissage, collage, interpénétration, enchevêtrement) et du chaos ordonné, lisibles dans les descriptions de paysage, génèrent une représentation entre chao et proposition de sens, de sens. Le paradigme n'est pas celui du déconstructivisme, mais un paradigme de la complexité, du sinueux, du sens non immédiatement accessible mais malgré tout reconstituable. Les combinaisons proposées des paysages représentent un monde où la raison n'a pas totalement déserté, même si elle est mise à mal. La fragmentation, l'éclatement ou l'enchevêtrement ne sont pas proposés de façon abrupte comme mode d'appréhension du monde. Les procédés de construction ou de brouillage sont toujours accompagnés de proposition de sens concrétisé par des liants de diverses natures. Ainsi, les paysages de la ville ne sont-ils pas ceux du non-sens mais du sens énigmatique, du sens à reconstruire.

Photo 122. Chaos et enchevêtrement (vue du Pueblo Seco, à partir du flanc de Montjuich) – © S. Savary

### .II.2.2 Heurts, ruptures et brusques bifurcations

L'esthétique du contraste est, cela est bien connu, celle revendiquée peut-être avant toute chose par les romantiques. Les figures courantes qui configurent leur rhétorique sont celles de l'anacoluthe (association concret / abstrait), la syllepse (la brusque bifurcation), les alliances de mots et oxymores, la rupture de ton. Les romans de Juan Marsé sont particulièrement marqués par ces « préférences stylistiques », l'idéo-esthétique romantique étant peut-être la plus intacte, ou la moins rongée par le postmodernisme, dans l'ensemble de son œuvre. Bien évidemment, on retrouve aussi ces figures dans les romans des trois autres auteurs, comme les exemples suivants le montreront.

A bien observer les descriptions paysagères des romans marséens, on constate que la figure de l'anacoluthe est fréquemment mise au service du dépistage et de l'isotopie de l'ambiguïté. Il en est ainsi dans la phrase suivante :

> *"El inspector volvío la espalda al jardín y al apagado fulgor de la tarde que se iba."* (*Ronda,* A29).

Les effets de choc syntaxique sont aussi source d'une impression de violence infligée au texte, notamment par les procédés sylleptiques : des compositions équilibrées brusquement perdent l'équilibre et introduisent une sensation de vertige, d'inquiétude dans le paysage. Le

milieu représenté est inquiétant car ses représentations sont imprévisibles au cours de la lecture, imprévisibles et incontrôlables, comme les sensations qui naissent chez le lecteur, à son insu, par ces heurts reçus sans prévention. Ces procédés sont fréquents chez Marsé où ils contribuent à ménager un milieu fictionnel fantastique : les descriptions E1, E2 et E4 de *Ronda* sont exemplaires dans cette perspective.

Dans la même logique de heurts et de surprise, les effets de surgissement textuels s'associent aux précédents : des énoncés paysagers apparaissent au détour d'une phrase ou d'un paragraphe sans prévenir, comme une vue brusquement étalée devant un promeneur après un virage. Et sur le même mode, le paysage disparaît, le texte passe à autre chose, oublie le choc qu'il a pu produire au lecteur et continue son chemin. Ces phénomènes sont fréquents dans les romans de Marsé, par exemple dans UTT (en E3 un intertexte anime la description) et nombre des allusions dans *Ronda* (A52 par exemple). Les descriptions de *Recuento* donnent aussi l'impression de surgir de s'élever peu à peu, ou d'exploser en bouquer de qualificatifs ou prédicats, dans tous les cas des *listings* descriptifs généralement amarré à un toponyme, ou à l'embrayeur ciudad, qui déclenche sans prévenir l'avalanche de prédicats (second paragraphe de la description en E11 par exemple).

Au niveau sémantique, les oxymores internes aux descriptions paysagères et les configurations insistant sur des principes de contraste sont très nombreux dans tous les romans. Des exemples ne sont utiles que pour prendre plaisir à lire ces morceaux de poésie, car ils sont choisis arbitrairement parmi bien d'autres : dans *Ronda*, lorsque Rosita se rappelle de ce qui est vu d'un train dans le tunnel, le narrateur précise son goût pour *"la acogedora tiniebla de un túnel"* (*Ronda,* A16); la seconde description du quartier (E2) dans *Ronda* insiste quant à elle sur les éléments de contraste dans la configuration : opposition clair / obscur, contraste entre chaleur extérieure et fraîcheur intérieure des entérs d'immeubles. *zaguanes* et *sotanos*.

Les procédures syntaxiques du contraste, voire du choc ou de la brusque bifurcation, rejoignent donc celles du collage et des procédés de mélange dans une vaste isotopie de la perte du sens. Tout est mis en place, constamment, pour dépister et empêcher le lecteur de suivre le fil du sens qui le mènerait à une vérité ou une certitude, c'est-à-dire une porte de sortie rassurante. Cette isotopie, chère à la pensée et à l'esthétique postmoderne, trouve son image dans la forme du labyrinthe. Forme ou figure, le labyrinthe est fréquemment convoqué pour qualifier des configurations de la ville (au niveau morphologique) et structurant à divers niveaux des compositions. Ce qui suit repère quelques-unes des manifestations labyrinthiques qui directement dans leur combinaison, ou indirectement au niveau macro du récit, informent les représentations paysagères.

### .II.2.3 La forme labyrinthique

La forme labyrinthique est associée à des dynamiques de rupture de l'homogénéité et à une certaine brusquerie. Cette forme est proche de celle de l'impasse, et construit une esthétique du temps marqué et des angles plus que de la courbe et du cercle.Cette forme présente des segments courts, fermés et oppressants, s'inscrivant dans une esthétique de l'opacité et de l'inconnu, l'imprévu et l'énigmatique.

Nous avions repéré dans les discours généraux cette forme structurante de la ville, elle se rapporte aux mythes universels urbains, en tant que mythe antique réactivé par le romantisme, le nouveau roman et l'idéo-esthétique postmoderne.

Cette forme / géogramme est actualisée dans les combinaisons paysagères, au niveau configurationnel et au niveau compositionnel des descriptions paysagères.

Au niveau configurationnel, le labyrinthe est la métaphore fréquente de la morphologie des rues de la ville : elle se présente souvent sous forme de qualificatif ou de comparaison / métaphore explicite (cf. Ch. 5 I.5 qui proposent plusieurs exemples dans le roman ELG). Cette configuration morphologique est une forme cadre du paysage dans la mesure où elle suppose l'enfermement dans la rue, la présence de murs de part et d'autre, un horizon bouché, des bifurcations constantes dans le cadre d'un itinéraire. Dans les paysages, la forme labyrinthique est déduite des itinéraires sinueux ou marqués par la forme des murs qui se font face, resserrés sur le sujet percevant, le manque d'horizon (on en trouve des exemples dans les premiers extraits de MDS, dans ELG à propos du *Pueblo Nuevo*, dans la CP pour désigner les rues de la vieille ville). Les composantes du labyrinthe urbain varient selon le lieu où l'on situe la description. Nous pouvons par exemple en citer de différents dans les romans de Marsé :

> *"el soleado laberinto donde hubo un tiempo en que todo parecía posible"* (UTT, E6), réfère au quartier de *barracas* du *Carmelo* où vit Manolo (les composantes sont "*una intrincada red de callecitas con escalones, recovecos y pequeñas rampas"*.);
>
> *"Se oían radios y voces de niños en el laberinto de patios y casuchas miserables"* (*Ronda*, E11) ;
>
> *"un laberinto de azoteas con jaulas de conejos y palomares"* (*Rabos*, E12),

Ce dernier exemple montre que le labyrinthe visible existe aussi dans la ville des toits.

La métaphore du labyrinthe rejoint aussi celle des égouts ou des intestins, tel le *Barrio chino* qui chez Manuel Vázquez Montalbán est alternativement dénommé labyrinthe et désigné par la métaphore des *tripas*. Ce qui est remarquable dans la configuration labyrinthique est le fait qu'elle ne possède pas de composantes spécifiques mais est caractérisée par un cheminement géométrique et sinueux. Un bel exemple est fourni par le cheminement dessiné par le Grec Alekos dans son hangar (ELG), cheminement qui mène au centre du lieu, là où il réside moribond (M. BOURRET 1994). Or, le hangar d'Alekos est

aussi une allégorie du Pueblo Nou, le labyrinthe dessiné à l'échelle d'une personne est une configuration de la ville au second degré.

Photo 123. Figure du labyrinthe… (*carrer del Laberint, Poble nou*) – © S. Savary

Au niveau compositionnel le labyrinthe est construit par les procédures de reformulation qui supposent dans le texte des impasses syntaxiques et sémantiques. C'est une forme reconnaissable dans nombre des descriptions de *Recuento*.

En premier bilan, nous rappellerons ce que nous avons pu constater dans cette seconde partie du chapitre. L'écriture postmoderne est foncièrement assimilatrice, sans hiérarchie réelle : ainsi le même roman, et la même description, pourront-ils combiner la beauté ordonnée de la composition classique et la figure de l'enchevêtrement, l'effacement de l'énonciation et l'affirmation de l'artifice langagier inhérente à toute description. La représentation générée par cette écriture est caractérisée par l'ouverture et la pluralité, deux qualités qui nécessairement affectent la ville représentée.

Globalement l'étude des combinaisons paysagères dans les romans montre une grande complexité des procédures de représentation, miroir d'une réalité complexe mais aussi génératrice de complexité dans le façonnement du monde par la représentation.

Les compositions textuelles sont élaborées selon des modalités de répartition des énoncés dans le texte qui sont connectées au régime général de diffusion des savoirs et des valeurs. Ce peut donc être une description conséquente composée à partir de modèles, ou bien une courte description, ou encore un saupoudrage de composantes isolées dans le texte. La représentation n'est accessible qu'en vertu de principes de composition au niveau du récit global, ce chapitre en proposait l'esquisse d'une grammaire.

La part des modèles est apparue essentiel dans les combinaisons paysagères. C'est peut-être dans cet élément constitutif du paysage qu'ils sont les plus marquants du fait notamment, pour le corpus étudié du programme  postmoderne des auteurs (certains plus que d'autres) qui incite à recycler les modèles de la tradition littéraire. On repère donc la plupart du temps un double niveau structurant des combinaisons, un modèle classique et un modèle expérimental, ou simplement contemporain (le modèle cinématographique en particulier). Les combinaisons des paysages sont donc en grande partie responsables de la nature postmoderne de la représentation de la ville, représentation que l'on peut tenter de spécifier.

La représentation est fondée sur la subversion des modèles classiques (détournement, contamination, double langage) ce qui introduit des phénomènes chaotiques dans l'ordre illusoire du de la représentation. D'autre part des contrastes ou des décalages entre les compositions et les configurations construisent une ville décalée, bizarre, difficile à comprendre, en bien des aspects double (ce qui rejoint le mythème évoqué dans le CH.5 de la ville schizophrène)

Les modalités de collages repérés (intertextualité sous toutes ses formes, juxtaposition syntaxique) donnent à voir une ville souvent dysharmonique et marquée par l'hétérogène, et d'autre part une ville fragmentée que l'on ne peut saisir que partiellement. Cependant les textes ne s'arrêtent pas au processus de déconstruction formelle, mais proposent des éléments de reconstruction, des liants entre les fragments. La ville ainsi construite n'est pas une ville où le sens s'est perdu mais une ville complexe profondément marquée par la difficulté de représenter.

# CHAPITRE 9 : DESTINATIONS ET USAGES DES PAYSAGES

Il n'est pas si simple de dénommer les 4ème et 5ème élément constitutifs du paysage tels qu'ils ont été définis. La réalité qu'il recouvre réside dans un mouvement, une tension vers. C'est ce qui nous a incité à nommer cet élément destination. Il se décompose en cependant en deux, bien qu'elles puissent parfois se rejoindre : le paysage est destiné à quelqu'un, il a un destinataire implicite ou explicite, et d'autre part le paysage a un usage ou une fonction (on pourrait peut-être dire une motivation si cela ne prêtait à confusion avec la notion d'Augustin Berque de motivation paysagère). Dans cette recherche nous n'avons pas étudié précisément la question du destinataire et de la réception du paysage, même si les questions posées par cet élément du paysage court tout au long des analyses. C'est un chantier très intéressant qui mériterait d'être engagé.

En revanche le « pourquoi » des paysages a été minutieusement étudié.
Qu'est-ce qui motive tel ou tel énoncé paysager à tel moment ou tel lieu du récit ? est une question généralement abordée dans les études littéraires selon la perspective un peu décalée des fonctions des paysages, et en particulier des descriptions paysagères. De « pourquoi un paysage ? » on glisse vers « à quoi sert tel paysage ? ». Il semble intéressant d'adopter ce point de vue, du moins dans un premier temps, notamment parce que des typologies pertinentes ont été dressées. Les études globales sur la description fournissent les premiers instruments pour définir les grandes fonctions de la description paysagère : l'ouvrage de J.-M. Adam et A. PetitJean (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) peut servir de référence car il présente l'essentiel des recherches théoriques sur la description, certes antérieures à 1989. Plus précisément, la typologie de André Gardies (A. GARDIES 1999) destinée à l'origine aux paysages cinématographiques, fournit une seconde base typologique concernant les fonctions narratives des paysages de fiction.

Les analyses qui suivent auront pour objectif principal de valider l'hypothèse suivante : le paysage est essentiellement vecteur d'autres discours, hétérogènes au milieu ou lieu décrit. Cela relaie celle émise par Pierre Jourde : « Dans le roman qui se réfère au monde réel, la description est le plus souvent motivée par des considérations extérieures au lieu proprement dit, et qui tiennent aux personnages et à la narration » (P. JOURDE, 1991) p. 16.

La démarche d'analyse des usages des énoncés paysagers a consisté en une recherche systématique des fonctions de chaque séquence au sein des descriptions paysagères dans quatre romans: MDS, ELG, HMV, et *Ronda*, recherche que nous avons prolongée sur quelques autres romans du corpus, principaux ou secondaires. Un exemple de ces analyses se trouve dans la fiche de référence d'étude paysagère présentée en exemple dans l'annexe 4.6.

Après avoir brièvement présenté les travaux qui ont guidé la reconnaissance et la classification des fonctions paysagères dans le corpus, nous présenterons comme résultat la typologie qui a été dressée à l'issue des analyses.

## I. Les niveaux d'appréhension et les sphères d'action des fonctions des paysages

La notion de niveau est essentielle dans l'abord des fonctions des paysages, la nature de la fonction variant selon que l'on considère l'énoncé paysager dans le texte (dans ses relations internes au texte auquel il appartient) ou dans ses relations au hors-texte. La séparation hors-texte / interne au texte n'est pas nette : tout élément hors texte sert à la construction du texte aussi, mais il n'existe que dans sa relation au hors-texte. C'est une distinction criticable car l'un et l'autre ne sont pas vraiment séparables ; elle permet néanmoins de penser les relations que l'énoncé entretient avec la réalité et les fonctions strictement internes au texte. Nous avons choisi dans ce travail d'approfondir la dimension interne du texte, celle qui est moins abordée et connue par les géographes.

Trois perspectives peuvent être définies par rapport à cette distinction :

- Les fonctions des énoncés paysagers en relation avec le hors-texte. Le statut de l'énoncé est celui d'objet social de deux natures. Une nature de représentation de la réalité, fruit ou non de l'intention de l'auteur ; ne nature de métadiscours sur la réalité, un discours qui participe aux débats dans le monde réel (ce sont les fonctions communicationnelles ou de mise en relation entre texte et lecteur).

- Les fonctions des énoncés paysagers définis par le hors-texte mais informant aussi le texte (ce que le champ artistique, et littéraire en particulier, fournit comme information et en retour comment il est enrichi par l'énoncé.) Ce sont les fonctions d'ordre idéo-esthétique et plus particulièrement générique mais aussi tout ce qui concerne le marquage du texte par l'œuvre intégrale de l'auteur (dimension intertextuelle interne).

- Les fonctions internes au texte des énoncés paysagers : niveau du récit, niveau de la narration et niveau de la mise en texte.

Il faut ajouter que certaines fonctions chevauchent ces catégories, qu'une même fonction agit à plusieurs niveaux du hors-texte au texte. Cela peut être illustré par la fonction mimésique d'un énoncé (construction d'un monde diégétique) : l'énoncé descriptif joue un rôle à la fois dans la diégèse, en tant que représentation du monde de l'histoire, à partir d'éléments du monde réel entre autres, et de ce fait il joue aussi un rôle dans la narration en renforçant la vraisemblance (fonction réaliste dans la narration, l'énoncé sert l'illusion de réel), et au niveau de la relation au lecteur, l'énoncé confirme le pacte de vraisemblance signé depuis le début du roman ; enfin la représentation diégétique, en tant que représentation construite à partir d'éléments du monde réel nourris par l'imaginaire collectif, est aussi une représentation dans la sphère sociale : il a donc aussi une fonction dans le hors-texte social.

Partant de cette distinction primordiale, plusieurs travaux ont servi la réflexion sur les fonctions des énoncés paysagers, en particulier des catégorisations élaborées par les linguistes ou les théoriciens de la littérature. Parmi toutes celles consultées, celles auxquelles nous avons le plus emprunté sont au nombre de trois. Il s'agit de la catégorisation classique des fonctions du langage de Jackobson, de la typologie générale des fonctions de l'énoncé descriptif proposé par l'ouvrage (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989), conçue à partir de nombreux travaux antérieurs de narratologies, et d'une étude plus spécifique destinée à caractériser « les six modes de manifestation du paysage au sein du film de fiction » (A. GARDIES 1999), où sont précisées leurs fonctions « discursives ». Cette dernière étude est tout à fait utile à la caractérisation de texte narratif fictionnel puisque les films fictionnels sont régis de la même façon par des procédés narratifs.

Des six fonctions du langage définies par Roland Jackobson, seules deux voire trois, se manifestent dans les énoncés paysagers. Nous pouvons, à titre de rappel, énumérer les six fonctions du langage qui, dans tout acte de communication, peuvent agir (R. JACKOBSON 1963) :

la « fonction expressive » manifeste l'attitude de l'émetteur à l'égard du contenu du message et de la situation de la communication (par exemple, « j'ai honte de le dire mais… »).

la fonction conative exprime ce qui concerne ou met en cause le destinataire

la fonction phatique est celle qui permet d'établir, couper ou maintenir le contact entre émetteur et destinataire

la fonction référentielle renvoie aux référents textuels ou extra-textuels

la fonction métalinguistique sert à éclairer ou préciser le code utilisé

la fonction poétique est celle qui vise le message pour son propre compte. Claude Hagège (C. HAGÈGE 1985) souligne avec justesse que le langage est aussi pour l'homme un jeu et que la poésie en est une modalité élaborée. La fonction poétique a donc à voir avec une fonction ludique ou de divertissement.

La plus évidente de ces fonctions qui s'exprime dans les énoncés paysagers est la fonction référentielle, puisque les paysages fictionnels sont élaborés avec du langage (au niveau linguistique, tout signe de l'énoncé a un référent) et au niveau diégétique, les configurations de composantes, les modalités de mise en texte (la langue choisie par exemple) sont en partie inspirées du monde réel. La seconde fonction linguistique présente dans ces énoncés est celle poétique, qui n'est en rien secondaire, et la troisième est la fonction phatique qui dans un roman concerne les modalités de mise en contact, ou de maintien du contact, entre deux personnages, par l'intermédiaire d'un paysage signalé à l'autre.

En complément de ce point de vue général linguistique, l'ouvrage de (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) développe pour la description une typologie qui s'est révélée des plus pertinentes pour les énoncés paysagers, confirmant, s'il en était besoin, leur nature textuelle descriptive. C'est à partir des descriptions réalistes ou « représentatives » qu'ils ont

réalisé leur typologie fonctionnelle des descriptions, mais elle est étendue aux autres modes de descriptions, « expressives » et « productives ». Ces fonctions opèrent à deux échelles du texte, à l'échelle macro pour les deux premières (fonction « mathésique » et « mimésique »), et à l'échelle micro pour la dernière (fonction « sémiosique »).

La fonction mathésique est celle qui opère la diffusion des savoirs de l'auteur dans le récit. La fonction mimésique de la description est celle qui construit une représentation, pour donner un cadre à l'histoire et pour proposer un discours sur le monde réel. Ces deux premières fonctions ont fort à voir avec le monde référentiel, mais pas seulement. Le rapport mimésique des descriptions fonctionne le plus souvent selon une logique intra-textuelle : les lieux représentés le sont en fonction des exigences de la diégèse plus qu'en fonction du monde réel tel que l'auteur se le représente. Lorsque la *mimesis* s'exerce essentiellement en interne, la description s'apparente à une description de type « productive » ou « créatrice », telle les descriptions proustiennes. La fonction sémiosique est celle qui sert à réguler le sens d'un texte. Les descriptions de type « productive » insistent sur la fonction sémiosique par rapport aux deux précédentes. (romans proustiens, nouveau roman : descriptions de Robbe-Grillet, descriptions surréalistes). Cette fonction repose sur une subjectivité de l'énonciation (est alors mis en valeur la dimension du point de vue perceptif et énonciatif dans l'énoncé paysager) et sur « l'importance de la textualité des descriptions » (p. 62). La description elle-même est créatrice d'une réalité plus que représentation d'une réalité objective.

Les fonctions attribuées aux descriptions paysagères impliquent un phénomène de sursignifiance : les paysages évoluent davantage dans la sphère de la connotation que dans la simple représentation fidèle d'un monde réel. Les paysages peuvent ainsi endosser des rôles narratifs, ce qui est parfois la seule justification de leur existence. Ces fonctions, toutes d'ordre sémiosique, constituent des sous-catégories de la macro-fonction. Ce sont :

la fonction « focalisante » (directement issue du point de vue énonciatif) : la description trahit ou indique le type de focalisation

la fonction « indicielle : « la description d'un lieu peut être détournée pour représenter *indirectement* autre chose qu'elle-même. » (p. 53). Ce fonctionnement est celui de la métalepse (cf. glossaire) ; il s'opère essentiellement par la métaphore et la métonymie, et surtout la synecdoque. Le procédé métonymique est notamment remarquable dans les descriptions paysagères qui servent d'incipit et annonce ainsi le « programme » thématique, esthétique, idéologique du roman. Cette fonction « indicielle » est déclinée également dans les descriptions expressives (« mnémoniques ») où les paysages sont reflet de l'âme d'un personnage ou du narrateur

la fonction métalinguistique où il s'agit de dévoiler l'artifice langagier de l'énoncé descriptif en attirant l'attention sur la subjectivité de la description

la fonction qui consiste à « enrayer l'illusion référentielle » par des assertions référentielles contradictoires, des focalisations variables etc.)

la fonction poétique qui est déjà très présente dans la description codifiée du *locus amoenus* et essentielle dans la description créatrice.

Comme annoncé précédemment, les fonctions narratives des énoncés paysagers sont précisées par André Gardies. Il met en relation des paysages cinématographiques avec les autres composants de la narration, personnages et action. Les six fonctions définies sont :

le paysage-fond : l'ancrage est spatial ; le paysage est effacé derrière l'action ; c'est le *topos* réaliste le plus conventionnel. Les composantes doivent être conformes à l'idée que l'on s'en fait. (exemple du cinéma de Pagnol).

le paysage-exposant : est celui du type des superproductions hollywoodiennes. Le paysage est démesuré, spectaculaire. C'est un fort marqueur de genre et il le pouvoir de porter à la puissance supérieure la grandeur du récit qu'il accueille. (exemple des films de Kurosawa,. Eisenstein, le péplum).

le paysage-contrepoint : il y a un rapport de décalage entre le personnage et le paysage. Le cinéma comique fait grand usage de ce type de paysage. (exemple du film de Jacques Tati, *Les vacances de M. Hulot*).

le paysage-expression : une osmose entre paysage et personnage est créée. Ils expriment des paysages intérieurs.

le paysage-catalyse : le personnage subit une transformation au contact du paysage. (exemple d'Elisabeth dans *Persona* de Bergman).

le paysage-drame : le paysage intervient dans la mise en scène dramatique et participe aux stratégies discursives (le paysage est actant ou indice dans l'intrigue par exemple)

Les éléments d'observation pour décerner les fonctions, au niveau du récit et de la narration, d'un énoncé paysager sont multiples, comme l'explique de façon détaillée notamment l'ouvrage de (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989), mais tous sont fondés sur la mise en relation de l'énoncé avec son environnement textuel plus ou moins immédiat et avec le hors-texte. Une méthode éclairante, que nous avons appliquée dans les analyses, consiste à observer attentivement les localisations des énoncés à différents niveaux du texte : dans le récit (place dans la composition du texte), dans la narration (place dans les séquences narratives) et même dans la diégèse (à quel moment dans la temporalité diégétique interviennent les descriptions paysagères ? rôle particulier de la nuit, des moments privilégiés dans la chronologie diégétique etc.).

Dans le Ch. 8, nous avons eu l'occasion de présenter l'outil graphique qui offre l'avantage de visualiser la spatio-temporalité du texte, à travers l'exemple du roman de *Ronda* (cf. graphique 10). Ces graphiques sont particulièrement opératoires pour repérer rapidement quelques fonctions privilégiées des énoncés paysagers dans un roman. Par exemple les graphiques de localisation des énoncés paysagers de *Ronda* et de ELG montrent dès le premier coup d'œil quelques fonctions. Les plus évidentes sont celles qui concernent la composition du récit : fonction d'ouverture ou de clôture (*incipits* du chapitre 1 et 2 dans

*Ronda* (E1, E2), clôture du roman par une description paysagère dans ELG (E12) par exemple; fonction de charnière narrative : par exemple dans *Ronda* entre les chapitres 7 et 8 (cf. infra). Au niveau de la narration, des énoncés à fonction dilatoire sont repérables dans les deux romans : ils étirent le texte, ralentissent la vitesse de narration et joue un rôle non négligeable dans la mise en suspens : dans ELG, les chapitres 2 et 3 sont le récit d'une seule journée dans l'histoire (le roman se déroulant sur 9 journées en tout) et occupent un bon tiers du roman. Or, c'est dans cette journée consacrée à retrouver le Grec Alekos, que sont multipliées les séquences narratives, du fait notamment de la multiplication des petites séquences descriptives du lieu étrange qu'est le *Pueblo Nuevo*. La représentation graphique rend compte avec évidence de ce bousculement des séquences narratives et en particulier des descriptions paysagères dans ces deux chapitres et de l'effet d'étirement du texte d'une part et des effets suspense (description paysagère juste avant un dénouement). Le roman de *Ronda* procède de façon similaire puisque tout est mis au service de l'étirement temporel à tous les niveaux du texte : il est visible sur le graphique que la multiplication des descriptions extensives ou courtes étire la *ronda* en longueur.

## II. L'emboîtement fonctionnel de tout énoncé

A la toute première lecture, il est aisé de dresser le constat qu'une description paysagère a toujours plusieurs fonctions qui s'emboîtent à différents niveaux : dans la sphère sociale en tant qu'objet culturel, en tant que texte inséré dans un réseau intertextuel avec lequel il dialogue et à plusieurs niveaux internes au texte. A chaque séquence de la description une fonction nouvelle peut apparaître et chasser la précédente, à un certain niveau du texte, tout en conservant une fonction commune englobante (par exemple celle de représentation sociale). Ce phénomène d'emboîtement différentiel peut être illustré par l'examen rapide d'un extrait de *Ronda* (E2) qui ouvre le chapitre 2 du roman. Le narrateur hétérodiégétique a adopté une focalisation 0 incarnée dans l'inspecteur, ce qui dans un premier niveau d'emboîtement interne au texte, niveau qui concerne l'intégralité de la description, attribue à l'énoncé plusieurs fonctions telle celle de désigner la forme et la perspective narrative programmatique : la position de l'énoncé en *incipit* de chapitre lui confère une fonction générale de programme, d'où l'importance également des thèmes de la description, indicateurs d'isotopies du texte. Au niveau strictement local des sous-séquences de la description, des fonctions narratives et inhérentes à la mise en texte se succèdent selon l'organisation simplifiée présentée page suivante :

| | |
|---|---|
| Première séquence descriptive<br>"*El inspector remontó la calle por la acera sombreada y en Providencia giró a la derecha.*" | Fonction narrative (paysage décor d'une action, rappel diégétique de l'ambiance de chaleur) |
| Seconde séquence descriptive<br>*"Un enjambre de chiquillos alineaba chapas de botellines de vermut en los rieles ardientes del tranvía"* | Fonction mimésique (autoréférentielle)<br>Fonction poétique<br>Fonction mémorielle (niveau hors-texte) |
| Troisième séquence descriptive<br>"*el sol pegaba tan fuerte que allí se podía freír un huevo.*" | Fonction mimésique (autoréférentielle), Fonction de divertissement (humour) |
| Quatrième séquence descriptive<br>"*En la puerta de los colmados se escalonaban las cajas de frutas y verduras, invendiendo la acera.*" | Fonction mimésique (autoréférentielle)<br>Fonction poétique |
| Cinquième séquence descriptive<br>"*Odiaba este barrio de sombrías tabernas y claras droguerías, de zapateros remendones agazapados en oscuros zaguanes y porterías y de pequeños talleres ronroneando en sótanos, soltando a todas horas su cantinela de fresadoras y sierras mecánicas.*" | Fonction poétique<br>Fonction mimésique (autoréférentielle)<br>Fonction narrative en relation avec la diégèse (paysage-contrepoint) |

Cette présentation succincte ne rassemble pas l'intégralité des fonctions de chaque séquence, mais seulement quelques-unes destinées à montrer la diversité et l'emboîtement des objectifs assignés à l'énoncé ou des fonctions déduites sans préméditation de l'auteur.

Le phénomène de foisonnement et le principe d'emboîtement des fonctions des énoncés paysagers ont été confirmés comme loi générale par le travail systématique effectué sur les quatre romans. Il s'agit donc d'envisager les différents types de fonction et leur mode d'articulation entre elles. Pour cela des travaux théoriques, à visée modélisante pour les uns et plus exploratoire pour les autres, nous ont servi de départ pour tenter d'appréhender la pluralité quelque peu effrayante des fonctions des énoncés paysagers. Ils sont présentés brièvement dans la partie qui suit.

## III. Les différentes fonctions des énoncés paysagers barcelonais

L'étude systématique des séquences descriptives de tous les extraits et allusions des quatre romans énoncés en introduction, a permis de dégager quelques règles générales. Bien évidemment la combinaison de plusieurs fonctions à plusieurs niveaux est généralisée, comme nous l'avons déjà remarqué dans le I.1. de ce chapitre, il est inutile d'insister. Seconde remarque d'ordre général : les descriptions paysagères ne se distinguent pas des autres types de descriptions pour de nombreuses fonctions (les plus nombreuses) mais certaines sont malgré tout particulièrement attribuées aux énoncés paysagers, par exemple exprimer l'état d'âme d'un personnage ou d'un narrateur. En ce qui concerne l'équilibre entre les fonctions dans la relation au hors-texte et les fonctions internes au texte, force est de constater que la raison d'être des paysages est plus souvent d'ordre narratif, même si certaines descriptions sont manifestement destinées à donner à voir ou sentir une parcelle du monde réel, le plus souvent pour que cela ne soit pas oublié, pour le garder en mémoire. Les fonctions narratives sont en général accompagnées d'une fonction poétique, et donc esthétique: le paysage se situe dans la dimension sensible et émotive des discours au moins autant que dans la fonction référentielle ou mathésique. Le paysage est souvent un prétexte poétique, esthétique, un

moment de beau dans le laid. Ils ont aussi des fonctions peut-être inattendues telle la fonction humoristique, notamment par l'ironie et les images burlesques et drôles, dans les romans de Mendoza par exemple. Le relevé de la diversité fonctionnelle et le comptage précis permet cependant d'affiner l'analyse. C'est ce que propose la typologie suivante (Tableau 17), dont nous donnerons une fois n'est pas coutume le résultat final avant le détail de sa constitution. C'est en effet par souci de clarté que le tableau typologique qui forme le bilan de l'étude sera positionné en amont. Ainsi le lecteur pourra prendre connaissance des rubriques qui seront commentées dans la suite de cette partie.

Les fonctions des énoncés paysagers peuvent être appréhendées à partir d'un premier critère : l'inscription dans le hors-texte (ou dans l'entre-deux du texte) ou dans le texte lui-même. Partant de la sphère d'influence de l'énoncé la plus large, pour resserrer ensuite jusqu'à la mise en texte, la typologie proposée est initiée par les fonctions de l'énoncé dans le champ hors-texte.

***Les fonctions liées au hors-texte***

Le hors-texte peut être considéré selon un principe d'emboîtement : le hors-texte le plus vaste est la sphère sociale et celui plus restreint, néanmoins enchâssé dans la sphère sociale, le hors-texte relevant du champ productif artistique et culturel, et en particulier le champ littéraire. Dans la sphère sociale, les énoncés paysagers agissent à cinq niveaux. Ils endossent une fonction représentative : tout énoncé paysager est une représentation d'un certain milieu, que cette représentation soit intentionnelle (l'auteur désire fournir sa représentation de tel lieu du monde réel, les descriptions reproduites dans les extraits E1 de SM et E8 de MDS illustrent parfaitement ce souci représentatif de Montalbán), soit dans tous les autres cas lorsque cette représentation n'est pas intentionnelle. En tant que production culturelle, l'énoncé, aussi discret qu'il soit, est une composante alimentant l'imaginaire d'un lieu et informe sur le monde réel (même si l'auteur a pris toutes les libertés qu'il veut avec la réalité, le lecteur se saisit de l'information et peut toujours l'approfondir à l'aide d'éléments extra-textuels s'il le désire). La représentation sert à penser et comprendre le monde réel, la société. Cette fonction représentative est par ailleurs directement liée à la fonction mathésique dans la sphère narrative.

En relation avec la représentation, peut être définie une seconde fonction, la fonction polémique des énoncés, qui parfois prennent la forme argumentative. Ces paysages-argumentaires participent à un débat qui a lieu dans le monde réel : par exemple le débat sur la relation de Barcelone à la mer (cf. CP, E11) ou les répliques de Montalbán aux principes urbanistiques défendus par les responsables institutionnels et l'ensemble des urbanistes et architectes chargés de l'aménagement de la ville. Cette réplique prend la forme d'énoncés paysagers qui montrent les effets négatifs des choix, plus que la forme argumentative (exemple du E11 dans la CP).

Tableau 17. Les fonctions des énoncés paysagers : le pourquoi des paysages barcelonais fictionnels[69]

| Les fonctions liées au hors-texte | | Les fonctions internes au texte | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| La sphère sociale | Le champ productif artistique et culturel (dont le champ littéraire) | Au niveau du récit (composition du texte) | Au niveau de la narration (fonctions sémiosiques générales) | Au niveau narratif en relation avec la diégèse | Au niveau de la mise en texte |
| Fonction **représentative**<br>⇔fonction mathésique<br>SM, E1 ; MDS, E8 | Fonction de **marqueur idéo-esthétique**<br>*Ronda*, E5 (description « expressive ») | La fonction d'**ouverture**<br>**Paysage-programme**<br>*Ronda*, E1, E2 | Fonction **réaliste** ou **anti-réaliste**<br>Tous les énoncés | Relation du paysage au personnage<br>**Paysage-tremplin du souvenir**<br>Ronda, A39-R2<br>**Paysage-expression**<br>MDS, E3 ; ELG E6, E7, E11, E12; *Ronda*, E5.<br>**Paysage-catalyse**<br>Ronda ;<br>**Paysage-contrepoint**<br>ELG, E7, E9 | Fonction **poétique**<br>⇔fonction esthétique dans la sphère sociale<br>**Paysage-fleur esthétique**<br>MDS, E10 ; Ronda, A2 ; Rabos, A12 |
| Fonction **polémique**<br>**Paysage-argumentaire**<br>CP, E11 | Fonction de **marqueur générique**<br>**Paysage de genre**<br>*Ronda*, A4 ; *Rabos*, A2 | La fonction de **relation compositionnelle**<br>**Paysages-charnière**<br>*Ronda* E10 et E11 | Fonction **focalisante**<br>Tous les énoncés | Relation du paysage à l'action<br>**Fonction indiciaire**<br>**Paysage-indice**<br>Ronda, E4§2, E8 ; ELG, E1, E9-E11, STD<br>Fonction **dilatoire** : **paysage-retardement**, **paysage-suspens**<br>ELG E8, E10 ; MDS, A24<br>Fonction d'**élucidation**<br>**Paysage-dénouement**<br>ELG, E11 | Fonction de **divertissement**<br>**Paysage-détente** ou **humoristique**<br>*Tocador*, A1 ; |
| Fonction **mémorielle**<br>**Paysage-mémoire**<br>Tous les paysages des romans de la mémoire de Marsé | Fonction de **marqueur auctoriel**<br>**Paysage identifiant**<br>SM, E1 ; MDS, E2, E5 | La fonction **conclusive**<br>**Paysage-seuil**<br>ELG, E12 ; *Rabos*, E17 ; *Recuento*, E36 | Fonction **métaleptique**<br>Par exemple ironique : *Tocador*, A1 | Fonction de **représentation dans la diégèse** ⇔ fonction de représentation dans la sphère sociale et fonction relationnelle avec le lecteur<br>**paysage-fond** ; | |

[69] La référence aux fragments paysagers rassemblés dans l'Annexe 1, ou tout autre indication à la fin de chaque rubrique, a valeur d'illustration d'énoncé revêtant la fonction désignée. Ce ne sont pas tous les énoncés qui comportent cette caractéristique.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | paysage-drame (*Amante*, E3 ; ELG, E6, Ronda, A13), paysage-fiche (MDS, E8 ; CP, E7), paysage-organisateur de l'espace (panoramiques) (CP, E21), paysage-horloge (Ronda, E3, E9 ; MDS, E1bis) | |
| Fonction esthétique<br>⇔ fonction poétique<br>Toutes les descriptions extensives | | | Fonction axiologique<br>MDS, E2 | Fonction explicative dans l'histoire<br>Paysage-explicatif<br>MDS A9, E11 ; ELG, E1, E3, E6, E7, E8 | |
| Fonction relationnelle entre texte et lecteur :<br>paysage-émotion, paysage-sensation<br>CP, E9 | | | Fonction de pense-bête ou de prévision d'à-venir pour le lecteur ⇔ fonction indicielle dans l'intrigue<br>Paysage-coffre isotopique<br>Tous les énoncés allusifs de type cailloux indiciels par exemple | | |
| | | | Fonction d'emphase<br>Paysage grandiloquent<br>*Recuento*, E30 | | |
| | | | Fonction communicative (narrateur ou personnage / narrataire)<br>paysage-connection (STD, p. 59-61) ou<br>paysage-fuite (*Ronda*, A36) | | |

Par leur nature représentative et parfois argumentative, les paysages fictionnels témoignent de moments et de lieux disparus : ils ont une fonction mémorielle prépondérante dans les romans de la mémoire. Les paysages-mémoire sont quasiment tous ceux des romans de la mémoire de Marsé ou ceux des lieux détruits de la ville dans la série Carvalho, mais aussi les paysages–origines de la CP. Le Ch. 10 développera plus précisément ces aspects.

Toujours en relation avec la dimension représentative de l'énoncé, celui-ci remplit une fonction d'accomplissement esthétique (la production d'un objet beau ou laid). Fortement connectés avec la fonction poétique (cf. *infra*), tels les énoncés paysagers contribuent à enrichir la sphère socio-esthétique.

D'un tout autre point de vue, mais toujours dans la relation du texte au hors-texte, l'énoncé paysager peut remplir une fonction relationnelle avec le lecteur, une fonction affective dont l'utilité est diverse. Du point de vue de la représentation, il peut s'agir de rendre compte du monde fictionnel sur le mode phénoménologique, c'est à dire de faire ressentir au lecteur des émotions, des sensations, des sentiments de plaisir ou de dégoût, autrement dit de lui faire vivre une expérience paysagère (par exemple les énoncés polysensoriels à forte connotation affective, comme dans *Rabos, (*par exemple en E3). Mais ces émotions peuvent servir le propos, appuyer un discours par l'arme émotionnelle. Il s'apparente, au cinéma, aux violons destinés à tirer les larmes du spectateur : l'énoncé prépare le lecteur en le mettant dans une situation de fragilité émotionnelle qui le rendra entièrement perméable à un discours qui le suit immédiatement, dénonçant la misère par exemple (cf. CP, E9).

Si l'on considère maintenant les fonctions des paysages fictionnels dans leurs relations au hors-texte littéraire, ou plus largement dans ses relations au champ productif artistique (dans leur dimension intertextuelle), les énoncés remplissent des fonctions de marqueurs à trois niveaux : ce sont des marqueurs idéo-esthétiques (ils affirment le réalisme, le surréalisme, le merveilleux du texte et de ce fait cette fonction est fortement liée à la fonction narrative produisant ou détruisant une illusion de réel, cf. *infra*) et en retour ils usent des codes et *topoï* des ces grandes catégories pour instaurer une complicité avec le lecteur (connection avec la fonction relationnelle définie *supra*), ou pour court-circuiter des descriptions extensives. Ainsi tous les énoncés qui exhibent un ou plusieurs éléments romantiques dénoncent-ils une description « expressive » (par exemple la description du jardin de la *torre* de la *señora* Espuny dans *Ronda*, E5).

Dans la même logique, ces énoncés sont particulièrement aptes à remplir un rôle de marqueur générique : le roman noir ou policier, le roman urbain en général, le genre fantastique, etc. sont repérabls dans les paysages nommés précisément de genre. Ce sont des stéréotypes anciens ou récents, du *locus amoenus*, au paysage de terrain vague illuminé par l'orage et un feu d'ordures inquiétant (le jeu des sources lumineuses étant ici spécifique des genres à suspense ou d'angoisse), on reconnaît évidemment ici la description du lieu du viol de Rosita dans *Ronda* (A4).

Dans le cadre d'une intertextualité interne, les énoncés paysagers participent également à la construction d'un monde spécifique à un auteur par des marques tant configurationnelles que formelles sémantiques ou syntaxiques. Les réseaux de composantes (les écosymboles personnels définis dans le Ch. 7), les combinaisons spécifiques d'un auteur que l'on a pu définir dans le Ch. 8, sont autant de marques, ou d'empreintes si cela est involontaire, laissés par l'auteur dans le texte, qui permettent de l'identifier et d'un autre point de vue qui permettent de comprendre le texte dans sa relation aux réseaux intertextuels internes. L'extrait E2 de MDS, par exemple, sert autant la représentation diégétique que l'identité textuelle tellement s'y retrouvent les isotopies thématiques et formelles de l'auteur (composition ancrage par un toponyme, paysage en mouvement perçu par Carvalho et énoncé par le narrateur, usage de l'anacoluthe, de l'animation des objets inanimés, thématique politique et urbanistique, etc.). Toutes ces fonctions de marqueur contribuent à façonner des paysages typiques, autrement dit des stéréotypes ou des clichés, voire des modèles, qui sont réemployés éventuellement dans les processus de représentation dans la réalité (processus d'artialisation décrit par Alain Roger.)

Il est aisé de constater à quel point les énoncés jouent un rôle essentiel, et sont façonnés, dans leur relation aux différentes dimensions du hors-texte. Pourtant, les fonctions des énoncés paysagers sont encore plus variées et plus évidemment convoquées, lorsqu'elles interviennent à l'intérieur du texte.

***Les fonctions internes au texte***

En tant qu'énoncé descriptif, les énoncés paysagers héritent de toutes les fonctions de la description au niveau du récit tout d'abord, au niveau de la narration de façon générale (les fonctions sémiosiques globalement) et dans sa relation à la diégèse, et enfin au niveau de la mise en texte.

Les énoncés paysagers peuvent occuper toute place dans la composition du récit, et bien souvent ils interviennent non pas pour répondre à une logique organisationnelle du récit à l'échelle macro, mais selon une logique narrative. Pourtant, trois positions dans le récit sont remarquables et montrent à quel point les énoncés paysagers peuvent jouer un rôle symbolique essentiel dans l'économie du texte : ce sont la position *d'incipit*, d'articulation entre deux unités du récit (par exemple des chapitres), et la position de conclusion. En *incipit*, l'énoncé paysager fournit le programme thématique et formel du roman à venir, ou du chapitre (incipit de second degré). Le choix de positionner une description paysagère en ouverture montre la valeur programmatique des paysages dont la nature est d'exprimer et rendre compte du monde selon un point de vue : dans le paysage gît le monde entier, ou presque, du roman. A l'autre extrémité symbolique du texte, les énoncés paysagers ont vocation peut-être plus de seuil que de conclusion : certes dans l'énoncé final paysager sont rassemblés un certain nombre d'éléments signifiants de l'ensemble du texte, qui parfois ne trouvent leur sens que dans cet ultime énoncé (la fonction conclusive est alors connectée à

celle de dénouement dans l'histoire). Souvent connoté par la nostalgie ou la mélancolie, le paysage perçu par un personnage nous aide à tourner le dos au roman, à laisser s'éloigner le personnage…vers d'autres horizons. Car le paysage ouvre toujours sur un horizon, un ailleurs à imaginer après le texte. Le paysage sert donc de seuil, de lieu symbolique, connu, pour se diriger vers un lieu inconnu à imaginer. Cette fonction de seuil est assez comparable à celle que deux énoncés paysagers peuvent endosser de part et d'autre d'un axe symbolique qui sépare deux chapitres. De par ses capacités à projeter vers un ailleurs temporel et spatial, l'énoncé paysager marque de façon particulière la fin d'un chapitre qui ne se finit pas vraiment là. La reformulation d'un même paysage à la fin d'un chapitre et au début du suivant en est une forme (cas des énoncés paysagers E10 et E11 dans *Ronda*, dont l'un clôt le chapitre 7 et l'autre inaugure le chapitre 8). La seconde possibilité est celle du relais, avec une description coupée en deux par la composition du récit et concrètement dans la spatialité textuelle.

Si l'on envisage maintenant le niveau narratif, deux points de vue peuvent être adoptés : celui de la narration à l'échelle du roman intégral, tous les procédés généraux choisis pour mettre en scène l'histoire (postulats réalistes ou non, rythme général narratif, forme et perspective narratives dominantes, etc.) ; celui de la narration « locale », celle qui met à disposition de la diégèse des procédés occasionnels, qui d'ailleurs peuvent aussi trouver un prolongement dans la régulation du sens général du roman. Les énoncés paysagers jouent de multiples rôles pour réguler le sens du texte (fonction sémiosique définie dans (J.-M. ADAM , A. PETITJEAN *et al.* 1989) mais aussi dans la construction de la *mimesis* (comprise ici comme représentation tendant plus ou moins vers le monde référentiel) et dans la répartition des savoirs dans le texte (fonction mathésique).

A l'échelle macro du texte nous avons pu définir huit fonctions prises en charge par les descriptions de paysage. Nous les présentons sous forme de liste, sans véritable hiérarchie car aucune n'est plus importante qu'une autre, et chacune est presque toujours présente dans les énoncés d'une façon plus ou moins prononcée.

- la fonction réaliste ou anti-réaliste s'exerce quasiment sur tous les énoncés de façon indirecte, par les choix des techniques narratives adéquates et la convocation plus ou moins importante d'éléments du monde référentiel. Autrement dit la fonction réaliste est manifeste lorsque l'énoncé paysager sert l'illusion de réel et elle est au contraire anti-représentative lorsque tout est mis en place dans cet énoncé particulier pour contrer toute illusion de réel.

- la fonction focalisante est celle qui trahit ou exhibe la nature de la focalisation, c'est-à-dire la perspective narrative ; tous les énoncés sont évidemment concernés par cette fonction.

- La fonction « métaleptique » est une fonction de détournement : l'énoncé a pour objectif, secondaire ou principal, d'attirer l'attention sur autre chose que la représentation, il sert à dire autre chose que ce qu'il semble dire. Le discours sous-jacent est généralement de nature axiologique : il dénonce, révèle, met l'accent sur des éléments sociaux, politiques ou concernant l'histoire ou les personnages. La fonction métaleptique est par exemple celle

mobilisée dans les cas de paysages qui décrivent par miroir un personnage, ou bien dans les cas d'énoncés au discours dénonciateur ou ironique, sur les thématiques urbanistiques ou socio-politiques par exemple (*Tocador*, A1). La fonction métaleptique est absolument prépondérante dans les descriptions du corpus des romans : cela rejoint un constat fait aussi dans les descriptions réalisées lors des entretiens. Toutes disent bien plus que ce qui est perçu, et même disent peu ce qui peut être perçu. Elles embrayent surtout, à partir d'un énoncé paysager sur des discours autres que strictement représentatifs. C'est donc une fonction « ordinaire » du paysage réinvesti par la littérature fictionnelle (d'autant plus que c'est l'un des moteurs principaux des procédés narratifs), qui tend à valider l'hypothèse du paysage comme vecteur de discours qui s'échappent du lieu pour se connecter essentiellement sur le sujet (le discours est centré sur des éléments affectifs, émotionnels du sujet comme des souvenirs, des goûts, qui tendent à informer davantage sur l'identité du sujet que sur le lieu décrit) ou sur des réflexions socio-politiques suscitées par association d'idées par ce qui est perçu, ou encore sur des discours d'ordre territorial dont le cœur d'intérêt est les habitants et leurs pratiques (cf. pour illustration Ent.1 t.263 et suivants d'Adrián décrivant la *plaza Can Baró* de mémoire dont le discours est essentiellement orienté vers l'aspect plus ou moins vivant de la place en fonction de sa fréquentation par les habitants ou structuré par une thématique nostalgique).

- La fonction axiologique est directement connectée avec la précédente et elle est évidemment essentielle aux deux échelles du texte (ici aussi fictionnel comme issu d'entretiens) : elle permet de comprendre l'énoncé à l'échelle locale du texte, et participe à l'échelle macro à sa définition axiologique. Ce qui est peut-être remarquable, c'est l'ampleur du phénomène d'expression des valeurs dans les énoncés paysagers. Les descriptions paysagères dans les romans doivent donc être particulièrement observées dans la perspective de définition de l'axiologie, ce sont des niches privilégiées où s'expriment les idéologies. Dans cette mesure, il est un peu vain de fournir un exemple particulier, sinon pour relever un fragment quasiment excessif dans cette fonction comme l'extrait 2 de MDS, mais à ce titre l'on pourrait quasiment relever tous les extraits des romans de Manuel Vázquez Montalbán tellement cette fonction accompagne quasiment systématiquement des fonctions narratives plus locales.

- La fonction de pense-bête ou de prévision d'à-venir pour le lecteur est une fonction qui concerne la construction de la cohérence du monde diégétique : il s'agit de fournir au lecteur des éléments qui servent de relais mémoriels pour construire la représentation d'un lieu par exemple, en rappelant tel ou tel aspect d'un bâtiment, d'un jardin ou telle caractéristique symbolique. Si l'information est fournie pour la première fois, la fonction est non mémorielle mais anticipatrice sur le sens à venir. C'est en particulier le rôle des allusions type « cailloux indiciels de monde » définis dans le Ch.8. Dans ces énoncés est déposé le sens pour mieux y être enregistré par la mémoire du lecteur : des procédés sont donc utilisés pour qu'ils restent marquants, la récurrence en étant un, les figures rhétoriques spectaculaires un autre (métaphore, anacoluthe, oxymore, etc.). On peut considérer ces énoncés comme de petits

coffres isotopiques répartis tout au long du texte ; le lecteur les ouvre et en enregistre le contenu, bien souvent à son insu. Cette sorte de jeu de piste du sens passe par des étapes très fréquemment situées dans les énoncés paysagers. Il est évident que cette fonction narrative est fortement liée à celle indicielle dans l'intrigue (cf. *infra*).

- La fonction d'emphase des paysages s'exerce lorsqu'ils donnent grandeur et puissance au récit, par des procédés d'ampliation telle la grandiloquence rhétorique ou par le choix d'un point de vue panoramique très spectaculaire. Certaines des descriptions de *Recuento* rentrent tout à fait dans cette catégorie, dans une perspective ironique bien entendu (cf. E30 par exemple, où la profondeur et l'amplitude du paysage est d'autant plus mis en valeur par un premier plan proche, "*las hierbas negras en primer término"*, qui donne au lecteur la possibilité de trouver une position dans ce paysage en tant que spectateur.)

- La dernière catégorie de motivation de l'énoncé paysager est la fonction communicative au niveau narratif c'est-à-dire la mise en contact du narrateur avec son ou ses narrataires, le plus souvent le lecteur dans les romans du corpus, mais pas seulement, par exemple dans le cas des *aventis* racontés par des narrateurs-personnages secondaires dans STD : les paysages codifiés par le genre noir ou de western, met en place les conditions de la communication, celle d'une complicité culturelle, autant qu'il plante le décor des aventures à raconter (cf. par exemple STD, l'extrait reproduit dans le Ch. 11 p. X). A l'inverse, le paysage peut servir de prétexte anticommunicatif, il est décrit pour éviter une communication entre deux personnages (ex : *Ronda*, A36) : c'est ce que l'on peut nommer un paysage-fuite.

Dans leur relation directe à la diégèse, les fonctions narratives des paysages tendent à confondre le niveau narratif et le niveau diégétique : les paysages agissent dans l'histoire, ils interviennent dans l'action même ou agissent sur les personnages. Dans leur relation au personnage, les fonctions des énoncés paysagers peuvent être déclinées selon leur influence sur celui-ci. De même que précédemment, nous proposerons une liste de fonctions, inégalement détaillées selon leur poids dans les romans étudiés.

- La fonction remémorative : le paysage inventé par l'auteur est souvent le fruit d'une opération de remémoration et du côté du lecteur de la même façon le pouvoir évocateur de la description peut l'embarquer vers des souvenirs personnels. Ce processus bien connu et notamment systématisé et théorisé par l'écriture proustienne trouve son équivalent fictionnel dans des descriptions paysagères prétextes à l'énonciation d'un souvenir par un personnage. Dans ce cas ce qui importe davantage dans le paysage c'est son pouvoir évocateur et ce que cette évocation dit du personnage, y compris par la remontée de l'association d'idées qui a mis en relation l'énoncé de paysage et le souvenir. Ce type de paysage-tremplin du souvenir est remarquable dans toute la série Carvalho, où constamment le personnage s'échappe dans son enfance en foulant le *páis de su infancia*, et plus ponctuellement dans *Ronda* (p. 76, suite à la description reproduite en A27b prolongée par celle du jeune Arturito, le narrateur confie au lecteur à propos de l'inspecteur: "*Aullaba un perro rabioso en su memoria y en este jardín*", puis toujours concernant le même inspecteur en A39-R2, où une ambiance joviale projette l'inspecteur dans des souvenirs personnels anciens).

- Le paysage-expression est une situation d'osmose entre le personnage et le paysage, l'énoncé paysager ayant vocation à décrire autant un lieu que le personnage en question selon un principe métonymique (ce qui rejoint les principes de construction de personnages par les paysages que nous avons détaillés dans le Ch. 6). Cela peut être réalisé à un simple niveau de reflet, comme c'est le cas entre le jardin et le jeune Arturito dans *Ronda* (E5) : les traits et les attitudes du jeune handicapé trouvent leur correspondant par miroir dans les caractéristiques du jardin. Lorsque cette correspondance est davantage d'ordre psychologique, il s'agit du très classique « paysage d'âme », *topos* des descriptions expressives. On en retrouve de nombreux dans la série Carvalho, favorisés par la forme et la perspective narrative (narrateur témoin, quasiment fondu dans le personnage de Carvalho et adoptant en tout cas très fréquemment son point de vue perceptif). Lorsque l'on sait la connivence qui existe entre le personnage, le narrateur et l'auteur, on ne doute pas que ces paysages d'âme soient aussi ceux de Montalbán. Cette fonction de dévoilement de l'état d'âme à plusieurs niveaux dans les romans montalbanéens incite à développer quelque peu un exemple ce que nous proposons à partir du roman *El laberinto griego*. La nostalgie et le désenchantement sont parmi les traits qui caractérisent le mieux Carvalho, et derrière lui Montalbán. Or de nombreux paysages au point de vue partagé entre Carvalho et le narrateur dans ce roman portent aussi en eux ces caractéristiques. Ce sont des axes métaphoriques comme celui du naufrage, du labyrinthe et de la Grèce, des civilisations antiques en général, du sanctuaire sacré, qui rendent compte du paysage mental de l'auteur. La défiance envers les certitudes et l'idée que la réalité est profondément ambiguë, la sensation de perte de sens de toute chose sont des caractéristiques que les paysages révèlent : par l'usage de l'ambiguïté sémantique (la double métaphore nautique et religieuse de la nef court le long des extraits 7, 8 et 10), par l'usage constant de l'oxymore, d'associations de mots, d'idées contradictoires ou choquantes ("*ruinas contemporáneas*", "*la piqueta especuladora*". L'alternance d'images opposées proches nous déroutent également : les paysages sont entre construction / destruction, vie / mort, passé / présent dans les descriptions en E6 et E7. La balance semble cependant pencher vers la mort et la destruction et ces paysages n'ont aujourd'hui plus de sens comme le suggèrent les "*carreteras inacabadas que aún no unían con nada*" (E6) : ce sont bien des paysages d'âme de Carvalho / Montalbán que l'on lit dans ces fragments.

- Le paysage-catalyse suppose que la représentation générée transforme notablement le personnage, soit de façon conjoncturelle par un sentiment ou une sensation qui l'envahit et qui décide de la suite de l'histoire (prise soudaine de décision par exemple), soit par une transformation profonde dans son être. Il est honnête de reconnaître que nous n'avons pas repéré d'exemples nombreux de coïncidence entre paysage et personnage, mais un exemple peut cependant être fourni : de façon indirecte, on peut affirmer que chaque paysage accumulé par l'inspecteur dans *Ronda* contribue à le transformer puisque que toute la *ronda* consiste en une promenade catalytique pour les deux personnages, mais surtout pour l'inspecteur (F. VALLS 2002; F. VALLS 2005). Les paysages qui l'animent particulièrement peuvent considérés comme plus spécifiquement des paysages-catalyse pour ce personnage ; ce sont

ceux qui lui apportent un peu de bonheur notamment, état et sentiment inconnu du personnage au moment de l'histoire : les paysages perçus avec Rosita dans la *montaña* sont de ceux là ou les souvenirs d'enfance ou de passé heureux qui le submergent lors de certaines expériences paysagères (A39-R2).

- Le paysage-contrepoint crée un effet de décalage au sein de la diégèse entre un ou des personnages et un environnement. C'est très exactement le cas de la description E7 dans ELG, où un environnement industriel, marqué par l'abandon et la destruction, contraste avec les « houris » qui envahissent de nuit ses rues en une sorte de défilé surréaliste qui ranime le lieu mort. Dans cet exemple, l'effet contrepoint est accentué par des phénomènes de contrastes internes au paysage, notamment entre les composantes héritées du passé industriel et les créations artistiques postmodernes dans les hangars : artichaut géant, musique rock proche de la musique concrète ("*la música sonaba a serrucho sobre cable de teleférico*" en E8), l'ensemble créant un effet de comique lui-même décalé avec la misère et la désespérance sociale de ce lieu du *Pueblo Nuevo* sur le point de disparaître. Le paysage-contrepoint remplit ainsi une fonction narrative essentiel dans la construction d'une réalité décalée, à connotation surréaliste et fantastique. Les paysages-contrepoint sont assez fréquents dans les romans de la série Carvalho, et en particulier dans ELG, où un second exemple peut être rapidement évoqué. Toujours dans le *Pueblo Nuevo*, quartier dont la banalité et l'humilité s'exprime dans les composantes fonctionnelles du paysage, le personnage de Lebrun paraît bien décalé : yuppi français assez naïf mais non dénué de cynisme, il croit vivre dans ce lieu une aventure héroïque, il y voit un lieu fascinant, "*fantástico*", "*un rincón maravilloso*", où les bâtiments sont "*llenos de magos*" (E9). Son discours et son attitude sont en parfait contrepoint avec les paysages dominants énoncés du point de vue Carvalho, totalement dysphoriques, désespérants la plupart du temps, même si les aspects surréalistes décrits précédemment ne lui échappent pas.

Les fonctions narratives des énoncés paysagers ne s'exercent pas seulement dans leur relation aux personnages, mais aussi dans leur relation à l'action, notamment dans les intrigues à suspens. Trois fonctions générales peuvent leur être attribuées : une fonction indiciaire, une fonction dilatoire et une fonction d'élucidation.

Un paysage peut fournir des indices dans une intrigue et contribuer à la mise en place d'une situation de suspens. La position de l'énoncé dans le récit est essentielle pour les paysages-indices et les petits énoncés, telles les allusions paysagères, jouent un rôle de premier plan. La prégnance du genre noir et de roman à suspens dans les romans étudiés implique que cette fonction soit fréquemment repérable dans quasiment tous les romans (à l'exception de *Recuento*, un peu à part) : dans *Ronda*, dans *Rabos*, dans la plupart des romans de la série Carvalho, dans la CP. Cela justifie un arrêt un peu plus long sur ces paysages-indices, en compagnie de deux romans, *El laberinto griego* et *Si te dicen que caí*, qui serviront d'illustration.

Dans les romans à caractère « policier » de Manuel Vázquez Montalbán, une double enquête doit être résolue : une enquête au sein de l'histoire et une enquête rhétorique. *El*

*laberinto griego* n'enfreint pas la règle, par conséquent les indices semés dans les énoncés paysagers concernent tout à la fois l'intrigue et les énigmes rhétoriques qui seront résolues ensemble dans la séquence où est incluse la description reproduite en E11 dans les annexes (cet énoncé paysager endossant ainsi la fonction d'élucidation, c'est un paysage-dénouement). La première énigme à résoudre est celle de l'allusion à la « quête du Saint Graal » dans l'extrait 9, qui suggère que cette recherche dépasse celle de l'enquête stricte. La réponse est fournie en E11 : "*pero en su búsqueda adquirían el sentido de morosa iniciacíon de su hora de verdad"*. Entre l'extrait 9 et 11, une déambulation labyrinthique dans le quartier, puis le hangar, leur a permis de s'imprégner des lieux, de construire des paysages leur permettant d'accéder au sens du lieu, et de trouver ainsi la sortie. L'heure de vérité est désormais atteinte car ils se sont frottés au lieu, et chaque saisie du sens des lieux leur a fourni un indice pour s'orienter dans le labyrinthe. La seconde énigme à résoudre pourrait être ainsi formulée : qu'est-ce qui justifie, en dehors de l'écriture postmoderne, ces *listings* répétés de motifs paysagers et d'objets ? La réponse est fournie, toujours dans l'extrait 11, par le faisceau de lumière qui jaillit de la lampe de Carvalho, devenu "*una pluma estilográfica escribiendo un inventario de ruina y naufragio*". L'inventaire que dressait le narrateur était bien celui d'un paysage en cours de disparition afin qu'il en reste une trace. Il effectuait un devoir de mémoire envers ce lieu qui, par sa destruction, est élevé au rang de sanctuaire industriel, témoignage sacré d'une civilisation engloutie. Les métaphores religieuses attribuées aux bâtiments industriels *"naves"* (jeu sur la polysémie du mot), « *ábside* », et « *iglesia románica sumergida* » prennent sens également. Ces énigmes résolues, le rite initiatique et le devoir de mémoire achevé dans ce quartier, la réponse à la question « où est Alekos ? » peut être énoncée. Il est au bout du labyrinthe, c'est-à-dire ce vieux quartier du *Pueblo Nuevo*, dont les paysages ont révélé le contenu essentiel. La construction de la réalité, en particulier paysagère, est donc échafaudée parallèlement à l'investigation énigmatique par un individu, ici accompagné : c'est bien le rôle que Montalbán attribue à l'intrigue policière dans ses romans.

Le second exemple que nous voudrions évoquer, sans le développer car nous aurons l'occasion de commenter à nouveau cet aspect dans le Ch.11, est celui du roman *Si te dicen que caí*. Dans ce roman les paysages installent un malaise, une sensation peu définissable mais désagréable, qui informe le lecteur qu'il se passera quelque chose dans certains lieux. Le lieu du *descampado* de *Can Compte* est construit au fur et à mesure du récit, notamment lors des séances d'*aventis* (en particulier entre les p. 80 et 89). L'axe métaphorique de la mort et de la pourriture, insistant dans toutes les descriptions du terrain vague, trace un chemin tout au long du récit dont l'aboutissement est le double meurtre final, meurtre d'une femme et d'une société pourrie. L'ensemble des indices paysagers, mis en relation avec les réseaux isotopiques en question, conduit à une fin, non pas que l'on pouvait prévoir mais dont on pressentait des éléments. Cela implique évidemment que les paysages indiciaires ne fonctionnent pas isolément. Ils entrent dans un réseau d'indices, canalisé par exemple par un même axe métaphorique, qui orientent vers un sens final.

Le paysage indiciaire n'est-il alors que l'apanage des romans à suspens ? Pas nécessairement car il peut être simplement un élément de « pense-bête » ou d'indications utiles à l'à-venir du texte, pour le lecteur, rejoignant ainsi en se fondant en elle, la fonction narrative générale définies précédemment. C'est donc un instrument pour tout roman fictionnel, conformément à l'hypothèse d'un paradigme indiciaire dans l'économie de tout texte fictionnel.

La seconde fonction ayant une incidence sur l'énoncé de l'action (et éventuellement sur l'action elle-même dans la diégèse) est celle qui tend à la différer. L'énoncé paysager retarde sa venue, allonge le texte et introduit dans le même temps un élément de suspens. Cela est particulièrement remarquable dans les extraits 8 et 10 de ELG dont les descriptions retardent le moment du dénouement, tout en donnant des éléments qui acheminent vers le dénouement. Le caractère dilatoire est manifeste lorsque les personnages reviennent sur leurs pas, alors qu'ils étaient sur le point de trouver Alekos. L'auteur en profite pour intégrer deux passages descriptifs supplémentaires sur le quartier, ce qui retarde d'autant l'action, tout en précisant toujours plus le lieu dans lequel ils évoluent. Ces deux descriptions paysagères n'étaient en rien indispensables au déroulement de l'action, elles sont de ce point de vue superflues : elles servent la montée dramatique et attisent encore davantage le désir de connaître la suite, et comme nous le savons elles sont indispensables à l'aboutissement de la quête puisque celle-ci ne peut aboutir qu'après l'exploration physique des lieux. Il faut ajouter que la fonction proprement désirante des paysages-retardement est accompagnée d'une autre fonction, celle de dépistage : l'insertion de descriptions plus ou moins longues dans le récit tend à faire perdre le fil de l'action au lecteur, ce qui sert des propos tel celui du roman précédemment cité, ou tout roman à vocation postmoderne. Dépister, attirer l'attention sur autre chose que les personnages et l'action, tel est aussi le rôle assigné au paysage.

Enfin, les énoncés paysagers servent la représentation du monde diégétique : ils répondent à une fonction mimésique et mathésique, particulièrement dans le cadre des descriptions représentatives, mais pas uniquement. Ces fonctions sont fortement connectées à celles de représentation du monde dans la sphère sociale, mais aussi avec celle qui permet l'instauration d'une relation particulière avec le lecteur : la fonction mimésique sert le pacte de vraisemblance.

Les paysages-fond, le degré 0 de l'intérêt paysager, sont en fait très peu représentés dans les romans étudiés : les paysages y jouent un rôle tout à fait actif. De temps en temps le paysage se présente effectivement comme un arrière-plan « transparent » mais généralement le paysage, considéré comme décor, sert à la dramatisation, un décor / actant selon une logique théâtrale, un paysage-drame tel celui énoncé dans l'allusion A13 de *Ronda*. Bien souvent un métalangage théâtral précise la nature du paysage, directement par désignation du paysage par le mot de décor ou par des métaphores relevant du champ sémantique dramatique. Les paysages-drame servent particulièrement les ambiances fantastiques ou merveilleuses, comme celle installée par ces descriptions tirées de *Amante* et ELG :

"[…] *algo tenía aún de cuento de hadas o de cartón piedra por lo abrupto del terreno y por la tenue luz algodonosa de las farolas, que alumbraban las esquinas como en un decorado teatral*." (*Amante*, E3)

"*De pronto el paisaje empezó a proletarizarse y Lebrun a interesarse por el decorado*." (ELG, E6)

Comme toute description, du moins dans le paradigme réaliste, la description de paysage est un moyen de fournir au lecteur des informations de toute sorte, des savoirs qui sont issus de la documentation ou de l'expérience de l'auteur et qui s'apparentent à de véritables fiches informatives. Cette fonction mathésique est évidemment remarquable aussi dans les énoncés paysagers, parfois sans distanciation particulière (par exemple la description informative sur *San Magín* dans l'Extrait E8 de MDS), parfois totalement tournée en dérision (par exemple dans l'avalanche de chiffres abusivement précis fournis par le narrateur dans la description des pavillons de l'Exposition Universelle de 1888, en E7). Les savoirs fournis ne sont pas toujours d'ordre ponctuel, mais peuvent consister à rendre compte d'une organisation spatiale, d'une géographie spécifique. Les paysages panoramiques sont alors particulièrement aptes à organiser l'espace : ces paysages de narrateur-géographe donnent une idée d'ensemble de l'espace diégétique selon une certaine logique (sociale, physique...). Ce type de panoramique-organisateur de l'espace, tel celui énoncé dans l'extrait E21 de la CP, ressemble tout à fait à la description réalisée par Anna, à notre demande, sur le site du *Turó de la Rovira*. En tant que géographe, son premier réflexe est de décrire le panorama en l'organisant selon les logiques qu'elle connaît et qui sont manifestes dans la configuration des composantes telle qu'elle la perçoit. En fait ce qui est remarquable dans la description en entretien, c'est le caractère organisateur du paysage, du fait de l'assistance apportée par la codification tant au niveau de la composition du message (oral ou écrit) que dans la reconnaissance de configurations codifiées (quadrillage, ligne d'horizon maritime, etc.). La codification paysagère assiste favorablement l'organisation de la représentation géographique : les géographes comme les écrivains de fiction le savent bien, et cela est manifeste dans leur usage du tableau panoramique.

Si le paysage assiste la représentation de l'organisation d'un espace, il sert aussi la représentation temporelle. Les énoncés paysages servent de temps à temps simplement à indiquer un moment ou une durée : un petit énoncé permet de connaître le moment de la journée, de la saison, d'insister sur une longue durée etc. On en prendra pour exemple les petits énoncés suivants, extraits de fragments descriptifs plus étendus :

> *"El sol en declive se volvía cobrizo entre el ramaje verde y espeso de los plátanos". (Ronda, E3)*
>
> *"Alumbraban ya las farolas de la plazoleta central y aún había viejos platicando en las escaleras y en los bancos de piedra". (Ronda, E9)*
>
> *"La primavera había enloquecido. Se había~puesto fría y nublada en aquel atardecer de marzo". (MDS, E1bis)*

La dernière fonction que nous avons pu définir à partir du corpus, fonction en relation avec la fiction, est celle d'explication : une description permet au lecteur de comprendre le motif de telle ou telle action, le comportement de tel personnage. C'est en particulier les trajets sommairement décrits qui revêtent cette fonction : l'objectif principal est d'indiquer ce

que fait le personnage, où il va, par quel moyen, etc. Cependant à l'occasion de ce déplacement, des moments plus ou moins brefs de perception sont énoncés : lorsque la dimension paysagère est minimale, la fonction narrative explicative est primordiale. En revanche, si la description autour des indications strictement topographiques est touffue, on peut émettre l'hypothèse que c'est l'itinéraire qui est prétexte à une description à fonction mimésique, axiologique, mémorielle ou autre (ainsi des fragments A9 et E11 de MDS et E1, E3, E6, E7, E8 de ELG).

Au dernier niveau, celui de la mise en texte, les fonctions les plus remarquables sont la fonction poétique, fortement connectée à la fonction esthétique dans la sphère sociale, et héritée de la description ornementale, et la fonction de divertissement, en particulier par des paysages humoristiques.

La fonction poétique se superpose quasiment toujours aux autres fonctions : le paysage est un moment esthétique et de plaisir de l'écriture, dans tous les romans, mais c'est peut-être encore plus vrai chez Marsé, pour qui la fonction poétique accompagne quasiment toujours les autres fonctions. Les descriptions sont des moments privilégiés du texte chez cet auteur, ce sont des moments du texte particulièrement travaillés, que ce soit dans la simple digression descriptive par un adjectif, ou une courte formule, généralement métaphorique ou énoncée selon un procédé rhétorique élaborée qui sursignifie le paysage (anacoluthes, oxymores, jeux sonores etc.), ou dans la description étendue à la composition soignée. Ce phénomène est imputable à celui plus général de « poétisation du référent » tel que définit et décrit par Michèle Ramond (M. RAMOND 1991). C'est notamment par la mise en image selon le processus de création narrative commun à cet auteur (l'image est origine d'une séquence voire de l'histoire) que se manifeste la fonction poétique des énoncés paysagers. Ce sont des flashs poétiques et des images percutantes qu'il utilise pour faire surgir des paysages de son monde. Les procédés courants, déjà évoqués à de nombreuses reprises dans ce travail, sont la métaphore et la comparaison, la composition colorée de motifs, les descriptions sous forme de composition de tableaux codifiée, l'alliance de mots (contraste), les contrastes de nature entre les motifs, etc. Si la fonction poétique des paysages est essentielle dans les textes fictionnels, ce qui n'est en rien surprenant, cela est aussi remarquable dans au moins une description dans les entretiens, celle du *Pla del MACBA* par Jaime (Ent. 1, t.675-679) : sa sensibilité esthétique, particulièrement dans le champ cinématographique ou video, influe sur la composition et la rhétorique générale choisie pour décrire le lieu, rhétorique que nous avons déjà eu le loisir de commenter à propos des procédés de composition postmoderne (Ch. 8). Anna décrit comme une géographe (mais pas seulement bien sûr) et Jaime comme esthète et acteur de la *movida* urbaine. Ce que cela indique pour le paysage, c'est qu'il est potentiellement tremplin à la création poétique, pour un peu que l'inventeur soit quelque peu sensible et joueur avec les mots. Jouer avec les mots, cela est possible aussi dans les énoncés paysagers, de différentes façons, notamment avec tous les moyens que l'ironie met à disposition pour regarder le monde avec distance. Si ce n'est traditionnellement pas leur rôle principal, les descriptions paysagères acquièrent aisément une fonction de divertissement,

notamment dans les romans de Mendoza. Cette fleur humoristique cueillie dans *Tocador* convaincra, s'il en est besoin, car le sourire et l'éclat de rire sont survenus bien des fois à la lecture des extraits, y compris isolés de leur contexte, de la *La ciudad de los prodigios* ou de *La aventura del tocador de señoras* :

> *"El chófer detuvo el coche en una calle recoleta, arbolada y solitaria de la Bonanova, bajo una farola que como todas las de este opulento y distinguido barrio se caracterizaba por tener fundidas las bombillas"*. (*Tocador*, A1)

Les processus et procédés qui construisent les paysages de romans tirent leur origine des deux pôles maintes fois relevés dans ces chapitres : l'alternance ou la conjonction de modèles, de procédés de codification de nature par conséquent sociale, avec la créativité, la sensibilité et l'histoire de l'auteur. Cela répond qu double cham imaginaire postulé dans le chapitre théorique, double champ connecté par une idéo-esthétique et mis au service d'une circonstance, une histoire.

# PARTIE 1

# Comprendre l’imaginaire de la ville par une géolittérature des paysages

# CHAPITRE 1 : FONDEMENTS THÉORIQUES

Le constat initial qui nous a mené sur le chemin d'une recherche fondée sur l'imaginaire et attentive à l'approche sensible de la ville, est celui d'un décalage entre ce qu'est la ville et le discours porté sur elle, y compris par les géographes urbains. Des raisons profondes expliquent cet état de fait et, sans toutes les aborder, nous voudrions discuter de ce qui dévie la géographie de ses objets et finalement sur quoi la géographie urbaine, mais aussi l'ensemble des sciences de la ville, achoppent (I). Le cœur du problème réside selon nous dans une conception restreinte de ce qu'est la réalité, et *a fortiori* la réalité urbaine, de ce qui constitue la ville et de ce qui peut être dit sur elle. Forte de ce constat, nous avancerons des propositions pour comprendre la ville selon une autre perspective, qui s'appuie sur une méthode géolittéraire (II). Cette méthode est héritée d'une tradition géographique que l'on aura à cœur de rappeler (III).

## I. Retrouver toutes les réalités de la ville

### *I.1 Les niveaux de réalité : de la saisie sensible au symbolisme par le langage*

La première difficulté que l'on rencontre en engageant une réflexion sur la réalité est ce qui la distingue du réel. Celui-ci revêt deux significations en français, distinctes par exemple en anglais : le réel est d'une part ce qui est donné, ce qui est « actuel » (*actual* en anglais) par opposition au « virtuel », au possible, au désir; et d'autre part ce qui est de façon autonome, qui est doué de caractères propres (*real* en anglais) par opposition au phénoménal ou au relatif. C'est ce deuxième sens qu'il faut retenir pour comprendre, par exemple, que dans la pensée platonicienne l'Idée de Bien, de Beau ou de Vrai est plus réelle que leurs reflets sensibles.

Ainsi, la définition par extension du réel est-elle une gageure sans doute inutile. Des éléments de réponse peuvent être trouvés en revanche en posant ainsi le problème : nous est-il accessible ? Existe-t-il en dehors de sa connaissance ? Le doute repose alors sur la possibilité ou non de l'identité entre l'objet et la pensée. Pour éclairer cette question, le recours aux réflexions et expériences des scientifiques, tels les physiciens, est de grande utilité. Ainsi les démonstrations de Bernard d'Espagnat, fondées sur sa connaissance des sciences physiques, tendent à concevoir un « réel voilé »[4] : le réel, comme être en soi autonome de tout sujet,

[4] Les réflexions épistémologiques de Bernard d'Espagnat concernant la question du réel, et corrélativement de son approche selon une pensée « mentaliste » ou une pensée « réaliste » sont exposées dans son article « Réalité et objectivité » (B. d'ESPAGNAT, 1989) qui reprend les éléments de démonstration de ses deux ouvrages (B. d'ESPAGNAT, 1981; B. d'ESPAGNAT, 1985). Nous en présentons ici les grands traits. La notion de réel est pensée selon deux approches dominantes : l'approche qu'il nomme « mentaliste », qui constate que la pensée ne peut appréhender que de la pensée et que la réalité doit ainsi être considérée comme « l'humainement connaissable » (d'Espagnat ne distingue pas fortement dans cette approche les notions de réel et de réalité) ; et l'approche du « réalisme physique », que l'on peut considérer comme étant la *doxa*, assumée par de nombreux philosophes des sciences tel Karl Popper, mais aussi par la majorité de la communauté scientifique des physiciens, des techniciens et ingénieurs. Cette dernière approche avance l'idée que le réel est une « réalité indépendante » que l'on peut connaître. Ces postures vis-à-vis du réel impliquent dans l'un et l'autre cas deux conceptions de l'objectivité. Pour les derniers, un énoncé objectif est celui qui ne fait référence à aucun

comme « réalité indépendante » ne peut être objectivable et donc atteint par la connaissance. En revanche un réel construit est pensable : ce réel est celui instauré par la connaissance, il n'est pas conçu comme un donné que l'on collecte passivement mais comme une construction[5] . La géographie, comme toute science ou mode de connaissance, participe donc à la construction du réel : elle s'inscrit nécessairement dans un paradigme scientifique constructiviste, dans la mesure où est postulée qu'elle ne pourra décrire, comprendre voire expliquer, que le réel qu'elle a construit avec ses outils. Le réel est donc nécessairement un objet de connaissance et n'existe que par la connaissance, et plus spécifiquement par la connaissance scientifique. Le réel endosse-t-il alors toutes les dimensions de la réalité ?

Notions parentes mais non superposables, il est indispensable de définir en quoi elles se distinguent et si les sciences humaines s'occupent plutôt de réel ou plutôt de réalité et en quoi cela influe sur leurs objets. Un constat, formulé notamment par Clément Rosset (C. ROSSET, 1989), doit être préalablement mentionné : la notion de réalité est délaissée par la philosophie et la plupart des systèmes de pensée, alors qu'elle est centrale pour les autres sciences humaines notamment par le concept de réalité sociale. Cette dévalorisation par la philosophie ne manque pas d'intriguer et justifie un examen plus approfondi de la notion : quelle est donc l'origine de cette mise au ban et quelle incidence cela a-t-il pratiquement dans la recherche ? La réalité est entachée d'une forme d'impureté du fait de son statut qui l'attire davantage du côté de la sensibilité et de l'empirique ; elle ne sert bien souvent qu'à se démarquer de notions dont on se méfie tout autant : l'erreur, l'illusion, l'imagination, le fantasme, le désir, le mythe.

La réalité désigne une existence déterminée qui la distingue autant de l'apparence (prise au sens d'illusion) que de l'Idée platonicienne ou du noumène kantien. Elle se

---

observateur, il la dénomme « objectivité forte ». Pour les mentalistes, un énoncé objectif est un énoncé qui intègre l'observateur mais dont le statut est celui d'un observateur abstrait, non particulier. Cet énoncé objectif s'oppose alors à un énoncé subjectif (valable pour un observateur particulier) et cette objectivité est dénommée « objectivité faible » ou « intersubjectivité ». Au sein même de la pensée réaliste, il opère une distinction entre le « réalisme proche » qui affirme que « les constituants ultimes du réel sont descriptibles en termes "d'idées claires et distinctes" et plus précisément par le moyen de concepts immédiatement donnés […] à notre esprit » : cette pensée du réalisme proche n'est plus soutenable, selon lui, dans l'*épistémè* des sciences physiques actuelles ; en revanche le « réalisme physique », affirmant que le réel existe et est connaissable par la physique, reste un cadre de pensée valide, bien que la mécanique quantique en ébranle les fondations (on retrouve cette conception du réel dans le deuxième volet de sa définition fournie par Christian Ruby dans Lévy J. et Lussault M., 2003, p. 774 : en ce cas le réel n'est pas conçu comme un donné que l'on collecte passivement mais comme une construction, « la connaissance est un acte qui instaure le réel »). La conclusion de sa réflexion est qu'aujourd'hui il est sans doute prudent « d'admettre la notion d'une réalité indépendante non nettement connaissable en tout, et dont il serait toutefois inadéquat de dire qu'elle est complètement inconnaissable. […] l'idée d'un *réel voilé*, est celle qui est la plus en consonance avec l'ensemble des données de la science de notre époque. »

Cette notion de « réel voilé » est relayée par les réflexions de géographes, tel Augustin Berque, ou de philosophes anthropologues, tel Gilbert Durand, soucieux d'assurer une assise ontologique à leurs travaux. Le premier se réfère à la notion de « réel voilé » et fait appel à la physique pour affirmer le recours indispensable à la dimension phénoménale du monde, qu'il formule avec les outils de la philosophie heideggérienne ; le second a recours à l'épistémologie des sciences physiques et des sciences du vivant ou de la Terre, et s'empare du « réel voilé » pour rappeler que les Sciences de l'Homme ne peuvent ignorer les bouleversements épistémologiques introduits par la mécanique quantique ou le paradoxe E.P.R. (G. DURAND, 1996) p. 54 et suiv. Il a recours de même aux arguments avancés par les scientifiques.

[5] cf. Christian Ruby in (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 774.

manifeste en dehors de toute volonté, elle s'impose comme existence irréductible, elle est chose qui est là, *res*, mais pas n'importe quelle chose, chose sensible. En ce sens, la réalité préexiste au réel construit par la connaissance, elle s'applique à « un monde en amont de toute action cognitive » (Ch. Ruby in Lévy J. et Lussault M., 2003, p. 774). Ainsi la réalité, bien que préexistante à l'acte cognitif, peut s'enrichir de cette cognition et devenir réalité empirique : le monde des phénomènes est donc le monde où réalité immédiate et réalité empirique coexistent. La tradition veut que le chercheur ne s'intéresse qu'à la réalité empirique (apparentée alors au réel construit), que la connaissance s'enracine dans cette réalité empirique. En réaction, les phénoménologues proposent une méthode qui n'évince pas la réalité immédiate et qui réconcilie ces deux niveaux de réalité. En quelque sorte, elle ouvre une porte vers une pensée du réel en écartant définitivement le leurre du réel autonome.

Les hypothèses proposées par la phénoménologie nous semblent fondamentales pour construire une méthode scientifique ayant pour objectif d'intégrer toutes les dimensions de la réalité. L'enjeu de cette intégration des postulats de la phénoménologie est de ne plus écarter, volontairement ou par omission, des pans fondamentaux de la réalité, de réintégrer la réalité immédiate dans nos objets de recherche, et en particulier en tant que pan de la réalité urbaine[6]. Un problème pratique demeure : quelle méthodologie peut-on adopter pour intégrer la réalité immédiate dans nos recherches ?

Maurice Merleau-Ponty, en explorant la perception comme mode primaire de saisie de la réalité, offre un cadre de pensée et des pistes méthodologiques. Ce que nous retiendrons de sa réflexion est le lien existentiel entre la réalité et le corps vivant par la médiatisation de la perception et l'ontologie qui en découle. Merleau-Ponty fonde une *Phénoménologie de la perception* (1945) à partir de la phénoménologie de Husserl, mais aussi à partir des travaux récents de la psychologie de la forme (la *Gestalttheorie* de Ehrenfelds, Lewin, Koehler...discutée dans son ouvrage antérieur, *La structure du comportement* (M. MERLEAU-PONTY, 1942). Il s'agit de « rapprendre à voir le monde »[7] par un retour à l'expérience, et cela grâce à la reconquête du sensible. Il démontre en effet, contre tout naturalisme et scientisme, que la perception délivre une réalité qui permet de saisir le monde d'avant la connaissance. La perception n'est pas qu'une source de connaissance, et à cet égard, empiristes comme rationalistes se sont trompés ; elle est toujours déjà position d'un sens, qui intègre notre existence comme expérience du monde. Ainsi la perception est-elle un

[6] Cette préoccupation est le fait de nombreux chercheurs en sciences humaines depuis longtemps et pourtant, au vu des recherches récentes et majoritaires, la *doxa* en cette matière ne s'est que peu ou pas modifiée. Cette réticence à intégrer les éléments de la phénoménologie dans les objets et protocoles de recherche s'explique sans doute par de nombreuses raisons, l'obstacle méthodologique et la mise en pratique concrète sur les objets de recherche n'étant pas des moindres.

[7] (M. MERLEAU-PONTY, 1945), avant-propos p. XVI. Le monde est à comprendre comme milieu de nos expériences et de nos actions, qui est toujours déjà là, qui enveloppe tout. Page XV du même avant-propos, une définition du monde phénoménologique est proposé : « Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes et des autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne».

mode d'appréhension de la réalité en-deça de la science, de la connaissance, mais cette réalité est sous-jacente à la connaissance.

Voir le monde, c'est le rendre présent, le faire apparaître c'est-à-dire le faire accéder à la conscience en lui offrant une signification. Cette communication instaurée avec le monde forme le premier établissement de la rationalité. Le médium de la communication est le corps, en tant que « corps propre » (le corps vécu, le corps que *je suis*), distinct du corps « objectif » (le corps que *je possède*). Ce corps, vecteur de mes intentions, les exprime et les fait accéder à ma conscience, qui est alors une conscience corporelle : il montre que le corps saisissant un marteau, sait le saisir sans représentation, qu'il y a dans le marteau une intentionnalité, qu'il existe entre le corps et le marteau une connivence plutôt qu'une représentation. Cette saisie du monde, atteint en sa présence plutôt qu'appréhendée par la représentation, est « l'être-au-monde » et le corps en est son véhicule (M. MERLEAU-PONTY, 1945) p. 97. Le corps est donc le medium de saisie du monde et la première étape de la connaissance du monde. Toute connaissance commence par un « être-au-monde », qui ne peut être que celui d'une personne singulière. Cette conception du corps est évidemment bien éloignée de celle de la pensée classique occidentale dont la tendance a été de le dévaloriser en tant que dimension impure de l'homme.

Ce sont ces enseignements des phénoménologues que nous pensons fructueux pour la recherche sur la ville, sur la réalité de la ville. Ce qu'ils démontrent c'est que la saisie de la réalité est en premier lieu le fait de la sensibilité, qui peut être décomposée en sensibilité esthésique[8] ou sensorielle (les cinq sens) et affectivité (les émotions et les sentiments), part de la sensibilité qui la relie naturellement à ce que l'on peut rapidement nommer l'esprit. La sensibilité est à la fois une propriété et une faculté humaine, que chaque individu construit et mobilise à partir de schèmes sociaux. Selon les phénoménologues elle joue un rôle primordial dans notre relation au monde et en particulier dans le processus d'habiter. C'est ce que montre magistralement le philosophe Paul Ricoeur lorsqu'il conçoit l'espace géographique comme espace habité en fondant sa démonstration sur le concept de corps tel que défini par Merleau-Ponty : « ici absolu », point de repère de dimensions asymétriques et de polarités de postures, pondérations et orientations[9], le corps ne saurait se superposer avec l'espace géométrique neutre et normé. « C'est sur ces alternances de repos et de mouvement que se greffe l'acte d'habiter, qui a ses propres polarités : résider et se déplacer, s'abriter sous un toit, franchir un

[8] Les facultés de la sensibilité esthésique sont la perception / représentation sensorielle tandis que la sensibilité affective est davantage active : elle est faculté à éprouver des sensations (phénomènes psychophysiologiques à caractère immédiat et physiologique marqué, souvent éphémère) comme le froid, le rugueux, les couleurs, le salé, l'acide, etc. et des sentiments ou émotions comme le plaisir, la peur, la souffrance, la tristesse, la joie, la mélancolie, l'amour, etc (la temporalité de l'émotion est plus éphémère que celle du sentiment, qui peut durer des années). C'est ce que désigne le concept classique de passion (relevé par les concepts de pulsion et de désir en psychanalyse). Certains affects opèrent le lien entre les deux sensibilités comme le plaisir, affect émotif à dimension sensuelle.

[9] « Le corps, cet ici absolu, est le point de repère du là-bas, proche ou lointain, de l'inclus et de l'exclus, du haut et du bas, de la droite et de la gauche, de l'avant et de l'arrière […] A ces dimensions corporelles s'ajoutent d'une part des postures privilégiées – debout, couché - , des pondérations – gravité, légèreté -, des orientations en avant, en arrière, de côté, toutes déterminations susceptibles de valeur opposées » rappelle Ricœur (P. RICOEUR, 2000) p. 185.

seuil et sortir au-dehors » (P. RICOEUR, 2000) p. 185, par exemple l'exploration de la maison telle que la décrit Bachelard (G. BACHELARD, 1957). C'est aux confins de l'espace vécu et de l'espace géométrique que se situe l'acte d'habiter. Or l'acte d'habiter n'est mis en place que par celui de construire (l'activité de l'architecte), et leur corrélation produit un « tiers espace » (analogue du tiers temps qu'est le temps historique, suture entre temps objectif et mesurable, et le temps vécu) qui tisse ensemble espace vécu et espace géométrique, tiers espace qui se perçoit encore plus aisément à l'échelle de l'urbanisme qu'à celle de l'architecture[10].

La sensibilité joue également un rôle fondamental dans le fonctionnement des autres facultés de l'homme (la phénoménologie lui attribue pour cela un rôle premier) : elle tient une part déterminante dans les processus de mémorisation, d'imagination et donc d'intelligence. Le lien entre ces facultés est opéré essentiellement par la symbolisation du langage, second agent principal de la construction de la réalité : c'est lui en effet qui exprime la représentation, réalisée de façon simultanée avec la perception. La saisie de la réalité par une personne est donc fondamentalement une construction et l'étape de formalisation de cette construction est celle de la symbolisation de la perception, son expression par le langage. Ainsi la dimension symbolique de la réalité n'est-elle pas comme une étape ultérieure à la réalité matérielle : elle est constitutive de cette réalité[11]. Il n'y a pas de réalité matérielle indépendante, il n'y a qu'une réalité re-construite. À partir d'éléments matériels ou de faits réels perçus par le corps, de sentiments ou émotions, le langage, par le processus symbolique, représente (et donc rend présent) la réalité.

À un autre niveau, le langage opère le passage essentiel entre la réalité immédiate et la réalité objectivée. En effet si l'on considère l'objectivation comme une opération qui consiste à extérioriser une pensée ou à exprimer un phénomène, comme un mouvement de distanciation par rapport au fait (dans une pensée du réel) ou au phénomène (dans une pensée de la réalité toujours phénoménale), cela correspond au processus de symbolisation opéré par le langage (G. DURAND, 1996) p. 71 . Cette opération est celle que Merlau-Ponty reconnaît comme l'expression : le percevant exprime sa réalité à l'autre par le langage ; c'est un principe de relation, un concept qui permet de penser la coappartenance du sensible et du sens. Cette coappartenance rend bien compte du caractère simultané dans le temps de l'acte de perception et de celui de représentation : la réalité immédiate est donc toujours enchâssée dans la réalité objectivée et c'est à ce niveau que s'opère le passage entre réalité personnelle et réalité sociale. Il est alors bien difficile d'établir une distinction de nature entre le matériel

[10] « C'est à l'échelle de l'urbanisme que l'on aperçoit mieux le travail du temps dans l'espace. Une ville confronte dans le même espace des époques différentes, offrant au regard une histoire sédimentée, des goûts et des formes culturelles. La ville se donne à la fois à voir et à lire. Le temps raconté et l'espace habité y sont plus étroitement associés que dans l'édifice isolé. La ville suscite aussi des passions plus complexes que la maison, dans la mesure où elle offre un espace de déplacement, de rapprochement et d'éloignement. On peut s'y sentir égaré, errant, perdu, tandis que ses espaces publics, ses places bien nommées invitent aux commémorations et aux rassemblements ritualisés. » (P. RICOEUR, 2000) p. 187.

[11] cf. (É. BENVENISTE, 1954) p. 25-26 « Le langage re-produit la réalité. Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage ». Il est en cela l'héritier direct du *linguistic turn*.

et le symbolique, puisque toute réalité est toujours déjà façonnée par le langage. Cela est particulièrement probant si l'on prend l'exemple d'un paysage. Si j'observe un rivage assise sur un banc situé sur une promenade urbaine, tout ce qui est observé est à la fois matériel et symbolique : la mer est un élément matériel si l'on veut, mais aussi un ensemble de connotations symboliques (fraîcheur, liberté, horizon, ressources, etc.) toujours présentes dans l'élément, y compris dans le mot lui-même symbole. Toute objectivation d'un élément de la réalité passant par la symbolisation du langage, jamais la matérialité « pure » ne s'exprime. Par ailleurs, dans le domaine scientifique, on notera que passer d'une réalité non postulée à une réalité objectivée consiste non pas à évacuer toute subjectivité du chercheur ou du « sujet d'étude », mais à faire sortir, à faire apparaître cette réalité et à la rendre accessible à la connaissance afin de construire un objet d'étude[12].

Il est aisé à l'issue de ces réflexions de constater que les sciences de la ville, comme les sciences humaines en général, ont quelques réticences à prendre en considération une partie de la réalité urbaine dans leurs approches. La réalité pré-réflexive et plus généralement le processus de passage de celle-ci à la représentation ne font pas l'objet des recherches sur la ville. C'est pourtant à ce niveau qu'est construite la relation de chacun avec la ville. Réduire l'écart entre la réalité urbaine (ou une réalité urbaine, cela est identique à ce niveau de réflexion) et le discours sur la ville suppose donc de s'intéresser de façon privilégiée à la relation sensible des hommes avec la ville. La sensibilité doit être reconnue comme source de connaissances premières et spécifiques, ce qui implique que toute connaissance d'une réalité passe d'abord par une réalité personnelle. Supposer que la dimension personnelle (singulière) d'un individu biaise ou gêne la compréhension de la société, oriente la recherche en sciences humaines dans une mauvaise direction. Au contraire la réalité personnelle doit être intégrée comme élément de connaissance du monde, comme une parcelle de la réalité, une proposition de vision du monde non scientifique interrogée par la science. Il peut donc être extrêmement fécond de l'intégrer dans la démarche vers la connaissance du monde en géographie.

Le second enseignement primordial que nous tirons de ces réflexions est la place fondamentale, et même fondatrice, que tient le langage dans la construction de la réalité. Cela signifie que le canal langagier choisi a une incidence sur la réalité exprimée : des discours scientifiques, politiques, poétiques ne construiront avec évidence pas la même réalité. Selon Merleau-Ponty, le passage de la sensibilité au langage (langage conçu comme « expression ») le plus fidèle à la réalité immédiate est l'œuvre d'art (elle est « parole » de la réalité pré-réflexive). La peinture comme langage silencieux, reconduit, selon lui, le langage à son phénomène originaire: il voit en elle la réduction phénoménologique de l'activité linguistique et cherche désormais dans l'expression artistique, cette inscription de l'idée dans une parole, ce mouvement singulier qui différencie les signes les uns des autres et qui engendre ainsi la distinction du signe et du sens. (M. MERLEAU-PONTY, 1964a; M. MERLEAU-PONTY, 1964b). Ce qui est intéressant dans sa position, qui n'est d'ailleurs en rien nouvelle puisque,

[12] L'objectivité ainsi considérée est bien celle définie par Bernard d'Espagnat, « l'objectivité faible » (cf. *supra*).

depuis au moins le romantisme, il a été défendu que l'art révèle mieux que n'importe quel autre moyen d'expression la réalité, est le fait que la création artistique ne détruit pas l'immédiateté de la réalité mais au contraire conserve une part de la réalité originaire : l'œuvre d'art peut être conçue comme un recueil des deux pans de la sensibilité, esthésique et affective, et dans cette mesure elle est la plus fidèle à la réalité pré-reflexive. Cette hypothèse phénoménologique est à garder précieusement à l'esprit : elle oriente les géographes vers des corpus qu'ils doivent investir encore davantage.

Nous retiendrons enfin que la sensibilité et le langage jouent un rôle primordial pour les autres facultés humaines d'imagination et d'intelligence. Le caractère quelque peu systémique des processus qui relient les facultés humaines est d'ailleurs très nettement affirmé par Gilbert Durand. Selon lui l'imagination et l'imaginaire sont inhérents au processus de symbolisation du langage : le langage est co-fondateur de la réalité avec la sensibilité, l'imagination et l'imaginaire, conçu à la fois comme processus et comme réserve de l'ensemble des symboles. Ils construisent conjointement la réalité mais il semblerait que l'imaginaire revête un caractère englobant, encadrant, dans tous ces processus. Ce dernier constat mérite que l'on s'attarde sur les notions d'imagination et d'imaginaire, et cela dans un développement séparé, car l'on verra que c'est ici que se joue la possibilité pour les sciences humaines de renouer avec la réalité de la ville.

### *I.2 Imagination et imaginaire : les agents fondateurs de la construction de la réalité*

La posture adoptée dans cette recherche, qui suppose une réalité relative construite individuellement et socialement à partir de la perception et du langage, ainsi que la volonté de réhabiliter la sensibilité comme source privilégiée de connaissance pour les sciences de l'homme, nous mènent à réfléchir sur le statut de l'imagination dans la construction du monde et sur la place tenue par l'imaginaire dans ce monde.

Imaginer est considéré dans la société occidentale comme une activité positive et négative : libération de l'esprit, et donc source de créativité, elle est de ce fait aussi incontrôlable et inaliénable par la raison et donc subversive, trompeuse et toujours un peu dangereuse. L'imagination et l'imaginaire oscillent entre cette rémanence de la pensée rationaliste et le désir de se libérer du carcan de la raison et de laisser libre cours à une activité qui, somme toute, est inhérente à la pensée. Les sciences humaines ont assumé et continuent d'assumer la *doxa* qui, au mieux, considère l'imagination comme une douce folie dont il faut se méfier et avec laquelle il est bon de prendre une saine distance, ou qui au pire considère qu'elle n'est « maîtresse que d'erreur et de fausseté » et elle ne doit prendre part en rien à la connaissance des sociétés.

Cette méfiance est bien compréhensible car, à examiner les notions d'imagination et d'imaginaire, on est d'emblée plongé dans un inconfort intellectuel : leurs sens varient considérablement d'un système de pensée à l'autre. Cet inconfort est sans doute le fruit de l'indécision inhérente à notre société entre pensée rationnelle, héritée du Platonisme et relayée

par la modernité, qui se méfie par principe de l'image et de la représentation[13], et nostalgie latente d'une conscience plus immédiate, répondant davantage aux lois de la rêverie. Embourbée dans cette contradiction métaphysique, notre société ne sait pas très bien comment considérer l'imagination et refoule ou ignore la place tenue par l'imaginaire dans la construction du monde. La réflexion approfondie et scientifique sur l'imaginaire a été initiée davantage par des anthropologues et sociologues, avec au premier chef les travaux pionniers de Gilbert Durand. Dans la lignée du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, créé en 1966 à Grenoble, bien d'autres groupes de recherche se sont fédérés autour d'une réflexion nécessairement pluridisciplinaire (voire transdisciplinaire) centrée sur l'imaginaire[14]. Héritiers de la philosophie phénoménologique et plus spécifiquement bachelardienne, ces penseurs et observateurs de l'imaginaire s'appuient généralement sur la pensée critique artistique et particulièrement littéraire. Le travail pluridisciplinaire entre penseurs des sciences de l'homme et penseurs du monde artistique est particulièrement fécond dans le domaine de l'imaginaire ; notre propre travail s'est évidemment nourri de ces expériences et théories. Les géographes, en revanche, ne se bousculent pas pour approfondir la dimension imaginaire de la relation homme / terre. La tradition humaniste géographique s'y est certes intéressée mais le fait est qu'aujourd'hui ces travaux restent marginaux. Pourtant, le cours de cette réflexion n'est pas complètement tari, puisque des chercheurs comme Bernard Debarbieux (B. DEBARBIEUX, 1993; B. DEBARBIEUX, 2003b) alimentent la réflexion sur l'imaginaire géographique et sur la dimension imaginaire dans les études géographiques. Augustin Berque n'ignore pas non plus la notion d'imaginaire dans sa réflexion mais la maintient quelque peu à distance, et des travaux isolés continuent à ouvrir des perspectives dans ce champ de recherche [15]. Malgré des événements tel le colloque organisé à l'Institut d'Urbanisme de Grenoble sur le thème « L'imaginaire aménageur en mutation : cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques » (31 janvier et 1er février 2002) ou l'École d'été de géographie sociale de Montpellier qui rassemblera du 1er au 3 septembre 2005 des chercheurs autour d'une réflexion sur « Imaginaire, territoires et sociétés », force est d'admettre que ce champ est relativement marginalisé.

C'est pourtant bien dans cette voie que nous orientons notre recherche. Pour cela il est indispensable de commencer par démêler les fils du sens de ces notions ambiguës en

[13] Ce fait bien connu est exposé de manière éclairante par l'anthropologue Jack Goody (J. GOODY, 2003) lorsqu'il présente et analyse les raisons pour lesquelles notre société rejette les images et toute forme de représentation. À l'origine de cette peur il incrimine le problème de la nature ambivalente des images, qui sont à la fois proches de l'original et fausses.

[14] Voir par exemple le Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire (LAPRIL) à l'Université de Bordeaux III, le « Centre de lectures imaginaires » à l'Université d'Angers, le Centre de recherche sur l'imaginaire au sein de l'Institut de Recherches sociologiques et anthropologiques de l'Université Paul-Valéry (Montpellier 3). En France plus d'une quarantaine de centres de recherche sur l'imaginaire ont été fédérés en 1982 par « un Groupement de recherches coordonnées » (GRECO) au C. N. R. S.

[15] Il faut noter que les géographies imaginaires ont été travaillées surtout par des littéraires dont les problématiques étaient avec évidence littéraires. Voir (J. BURGOS, 1982; P. JOURDE, 1991) et des recherches ponctuelles comme celle de (C. ROBINSON, 2004). Les géographes se sont intéressés avec parcimonie à ces mondes réinventés, même si des travaux importants doivent être mentionnés comme l'étude du *Rivage des Syrtes* par Marc Brosseau (M. BROSSEAU, 1989).

s'attachant tout d'abord à la faculté ou processus d'imagination pour examiner ensuite ce qui traditionnellement en découle comme produit, l'imaginaire.

### I.2.1 L'imagination : reine des facultés ?

> C'est [l'imagination] cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. […]
> Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature.
> Pascal, *Pensées*, fragment L44-B82 (Lafuma-Brunshvig), extrait.

> C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création et, avec des matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. […] L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.
> Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, extrait.

L'imagination joue un rôle incontestable dans la construction ou la re-construction de la réalité, ce qui d'emblée soulève plusieurs problèmes, que nous définirons sur deux plans. Sur le plan philosophique la question centrale est celle de la relation qu'entretient l'imagination avec la raison, traditionnellement instituées comme antagonistes voire ennemies. Cette relation détermine l'attitude de confiance ou de méfiance que l'on a vis-à-vis de l'une et l'autre et donc, du point de vue scientifique, des degrés de prise en compte de l'une et de l'autre. Sur le plan socio-cognitif, il est intéressant de s'interroger sur les niveaux d'action de l'imagination : a-t-elle à voir nécessairement avec la perception ? De la perception à la représentation, puis de la représentation à l'interprétation du savant, à quels niveaux agit-elle ? Déterminer ainsi le mécanisme du processus imaginatif suppose de distinguer les deux formes d'imagination, reproductrice et créatrice.

L'imagination est considérée classiquement par la philosophie comme une faculté humaine, c'est-à-dire une fonction spécifique de l'être permettant de faire ou subir. Ainsi catégorisée, elle est comparable à d'autres facultés, tels le raisonnement, le jugement, la mémoire ou la sensibilité, avec lesquelles elle entretient des relations. L'imagination peut être conçue également comme un processus, l'imaginer, processus dont les sciences cognitives cherchent à décrire les mécanismes. Une première approche affirme le lien essentiel entre l'imagination et la sensation lorsque l'acte d'imaginer est aliéné à l'image : l'imagination reproductrice fait appel à la mémoire pour élaborer des images mentales[16] qui représentent une expérience sensible. La notion d'image est essentielle dans la formulation des champs de l'imagination car elle détermine les connotations qui lui sont attribuées : son étymologie la

[16] L'image mentale, en psychologie, s'apparente à la représentation mentale : un individu évoque les aspects sensoriels d'objets absents de son champ perceptif. « En ce sens, l'image mentale restitue les aspects "figuratifs" du réel, c'est-à-dire les aspects susceptibles de faire l'objet d'expériences perceptives ». cf. (M. DENIS, 1990)

définit comme reflet inversé d'un objet, tandis que la philosophie empiriste de Locke, Hume et Hobbes la conçoit comme une perception affaiblie ; à l'inverse selon Leibniz, elle est modèle de ce qui se réalise dans la perception (est alors réel ce qui est jugé comme tel, l'image n'étant pas considérée d'emblée comme un reflet trompeur ou un produit dégénéré de la perception). L'image, comprise à ce moment du développement comme fruit de l'imagination reproductrice, n'est pas envisagée dans toutes ses dimensions : celles que la sémiotique ou les recherches sur l'imaginaire ont dégagées relèvent davantage de l'imagination créatrice (cf. *infra*). Elle constitue la composante centrale de l'imaginaire dans la réflexion des phénoménologues, et en particulier dans les travaux de Gilbert Durand, nous aurons le loisir d'aborder un peu plus loin ces aspects.

L'on doit à Kant d'élever l'imagination au statut de faculté de synthèse et non seulement de faculté reproductrice. Il l'entend comme lien entre l'intuition sensible et le concept. Elle est condition nécessaire pour qu'une donnée sensible soit mise en relation avec une donnée intellectuelle et donc au cœur du processus de connaissance. Dans le registre esthétique, l'imagination est mise en balancier avec l'entendement comme faculté de jugement. Ce dernier est associé à la notion de légalité tandis que l'imagination est associée à celle de liberté, les deux facultés de juger se combinant pour créer le goût intersubjectif et le plaisir esthétique[17]. Cette dernière conception éloigne l'imagination de la stricte formalisation d'images et lui attribue la qualité requise pour être une faculté créatrice. Si l'on pose comme qualité intrinsèque de l'imagination la liberté, et non la stricte capacité de former des images en l'absence de la chose réelle, l'imagination peut être conçue comme processus indépendant de l'image. Sartre, dans *L'imagination* (J.-P. SARTRE, 1936) sépare ontologiquement l'imaginer de l'image en affirmant l'imagination comme « conscience du pur possible » : il réconcilie ainsi l'imaginaire et le réel, puisqu'une chose imaginée n'est pas l'image d'une chose réelle remémorée (comme le suppose finalement Bergson) mais une pensée ou un sentiment du possible réalisés par la conscience. Cette ouverture sartrienne dégage l'imagination de sa relation à l'image tout en ne l'excluant nullement ; imagination et fiction sont ici très proches.

Ainsi le spectre d'action de l'imagination s'étend-il bien au-delà de ce que lui accorde l'opinion courante : elle produit une réalité possible, elle laisse s'exercer la pensée libre de toute raison contraignante, mais elle est aussi cette faculté spécifique qui permet de produire des images en relation avec des choses réelles, selon un processus de *mimesis* strict passant par la sensation (imagination reproductrice) ou au contraire selon un processus de déformation de l'image tel que Bachelard le décrit [18], ou bien encore de produire de nouvelles

[17] Cela est démontré dans la *Critique de la Raison pure* et dans la *Critique de la faculté de juger*.

[18] Bachelard a ouvert, comme Sartre, des perspectives pionnières de réflexion sur l'imagination. Il la conçoit comme un processus dynamique capable d'organiser les images selon un processus métaphorique qui homogénéise la représentation à tous les niveaux. Ainsi l'imagination est-elle une faculté non de former des images, mais de « déformer » les copies fournies par la perception. Les expressions symboliques ainsi créées (que dans un sens on peut dénommer image, pris dans son sens large) forment un continuum avec la pensée et fonctionnent selon un principe d'ajustement mutuel continu. Ce mouvement entre l'expression symbolique issue

images en dépassant ce qui existe, le donné dans n'importe quel domaine intellectuel ou affectif reposant ainsi sur la qualité première de l'invention (c'est l'imagination créatrice). L'imagination, en tant qu'expression symbolique est alors condition de toute construction intellectuelle, siège de toute pensée[19].

Avant d'effectuer le lien entre le processus imaginatif et la construction d'un imaginaire, nous pensons utile d'exposer les principes sur lesquels repose ce processus, en partant du cadre proposé par Gilbert Durand (G. DURAND, 1960). Ce disciple de Bachelard suppose que l'imagination est assimilable à la pensée symbolique et il en examine les différentes motivations, c'est-à-dire ce qui au sens propre la met en mouvement, en procès. Il passe au crible de la critique les prédécesseurs qui ont proposé des théories pour élaborer son propre concept de *trajet anthropologique*. Dans le sillage de Bachelard, il affirme que la sensibilité (et non uniquement la sensation) joue un rôle essentiel dans l'enchaînement des symboles réalisés par l'imagination. L'assimilation subjective des objets extérieurs au sujet, réalisée par la sensibilité, détermine le processus imaginatif, notamment dans le mouvement principal de la représentation symbolique qu'est la bivalence[20].

Le second système principiel motivant l'imagination pourrait être celui théorisé par la psychanalyse freudienne, à savoir le plaisir agissant en interrelation avec celui de refoulement et de censure. Piaget (J. PIAGET, 1945) p. 196, 205 et 213, et dans son sillage Gilbert Durand, dénoncent cette conception en la trouvant trop envahissante, trop exclusive chez les Freudiens. Elle instrumentalise l'imagination en l'instituant comme exutoire du refoulement, par le rêve notamment, et en la considérant comme principe de contournement de la censure sociale. Sans écarter complètement les principes freudiens, il est indispensable de les confronter à la conception durandienne qui affirme que le principe moteur de l'imagination n'est pas le refoulement mais bien au contraire le « défoulement ». Elle est le résultat d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle et non d'un conflit entre les pulsions et leur refoulement social. La notion de « défoulement » connote l'énergie nécessaire à la création et attire donc l'imagination vers son pôle créateur qui en fait la faculté première des artistes. Cette conception très dynamique de la notion l'incite à préférer le principe de puissance défini par Adler (A. ADLER, 1949) p. 33 et le processus de transformation de la libido par les motivations ancestrales démontré par Carl Jung (C. G. JUNG, 1932) p. 25 et suiv. et p. 45. Nous pouvons retenir que les grands principes de la conscience et de l'inconscient définis par la psychologie et la psychanalyse sont en œuvre dans le processus d'imagination, et de ce fait qu'elle est une force agissante dans les processus de perception (qui mobilise à la fois les sens, la conscience et l'inconscient), de représentation et d'interprétation (en tant que moteur de pensée). Informé par ces différents

---

de l'imagination et la pensée, Bachelard le nomme retentissement du symbole. Nous sommes loin d'un processus mimétique. (G. BACHELARD, 1943) p. 7-9.

[19] Cette théorie qui place la structuration symbolique à la racine de toute pensée est réaffirmée par des psychologues tels Minkowski, comme le souligne Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) p. 27.

[20] Le mouvement de bivalence décrit par Gilbert Durand (et déjà repéré comme règle fondamentale de la motivation symbolique par Bachelard) est la capacité des symboles d'endosser un sens et son contraire, d'appartenir à un ordre de valeur et à l'ordre de valeur antagonique (G. DURAND, 1960) p. 31 notamment.

travaux, Gilbert Durand prolonge leurs propositions en postulant que l'origine de l'imagination réside dans « *l'échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* » : c'est le *trajet anthropologique*[21] (G. DURAND, 1960) p. 38, selon un principe de « *genèse réciproque* », autrement dit sans antériorité ontologique entre le geste pulsionnel et l'environnement matériel et social. L'imagination agit donc selon cet auteur au sein d'un imaginaire, pris comme substantif et non comme qualificatif. L'imaginaire apparaît donc comme un élément englobant la pensée symbolique, fond nourricier du processus premier de la pensée humaine. C'est cette conception qui sera adoptée dans le présent travail. Il faut, pour l'en justifier, examiner les différents sens revêtus par l'imaginaire afin de répondre à l'une des questions toujours en suspens: qu'est-ce que l'on étudie lorsque l'on sonde l'imaginaire ? L'imaginaire de quoi, l'imaginaire de qui ? Est-il légitime de parler d'imaginaire de la ville ?

### I.2.2 L'imaginaire : un ailleurs, une enveloppe, une réserve, un procès[22] ?

Les mondes rêvés, les mondes imaginaires tels ceux élaborés par la science fiction ou l'héroïque fantaisie nous donnent l'impression, d'aucuns diront l'illusion, de réalité. Ils nous transportent ailleurs et pourtant nous paraissent familiers. Ils sont une réalité non réelle mais empreinte de réel, une réalité construite grâce à l'imagination. Ces mondes imaginaires peuvent aussi être qualifiés de fictifs par opposition à ce qui est effectif. Tout réalistes ou vraisemblables qu'ils puissent être, ils sont inventés. Cela signifie-t-il qu'ils n'existent que dans l'imagination de leurs créateurs et lecteurs ? L'imaginaire n'est-il constitué que d'éléments inventés, irréels comme l'affirme le sens commun ? N'est-ce pas restreindre son champ sémantique et son champ d'action que de le considérer ainsi ?

L'article de J.-L. Vieillard-Baron (J.-L. VIEILLARD-BARON, 1990) p. 1232-1234, met en évidence les différentes façons d'envisager l'imaginaire. Trois distinctions en commandent principalement les différentes conceptions. En premier lieu son rapport ontologique à l'image, comme pour l'imagination, définit son champ d'action et ses qualités ; en second lieu son statut par rapport à l'agir : est-il le produit d'une faculté ou lui-même une faculté ou encore un processus distinct de l'imagination ? Enfin, penser l'imaginaire suppose d'envisager les deux dimensions personnelles et collectives ou sociales : sont-ce les mêmes processus qui sont à l'œuvre dans l'un et l'autre ?

---

[21] Ce concept n'est pas sans rappeler le double mouvement humain démontré par André Leroi-Gourhan (A. LEROI-GOURHAN, 1964), le prolongement du corps par l'outil (la technique) et le langage (par le processus symbolique). Ce chemin accompli entre l'homme et son environnement, imaginé comme un écheveau d'échanges et de relations, est la métaphore constitutive d'un certain paradigme qui place au cœur du fonctionnement du monde la relation, le sens résidant dans cet entre-deux, dans la relation même. La notion de trajection façonnée par Augustin Berque (cf. notamment (A. BERQUE, 1990) entre dans cette catégorie de pensée : c'est sur ce schème premier que réside sa proposition d'analyse des milieux. La médiance est un sens entre-deux du milieu humain, elle est fondamentalement conçue comme un trajet alternatif continu entre monde physique et monde phénoménal.

[22] Nous avons laissé de côté sciemment la conception lacanienne de l'imaginaire, qui situe la notion dans le strict champ psychanalytique, que nous n'avons pas privilégié dans ce travail. Pour mémoire, nous rappelons que chez Lacan l'imaginaire est l'un des trois plans essentiels du terrain psychanalytique, les deux autres étant le réel et le symbolique.

La dépendance de l'imaginaire avec la notion d'image est quasiment unanime chez les penseurs en sciences humaines. Cela ne doit pas nous donner l'illusion d'une pensée consensuelle sur l'imaginaire car la notion d'image revêt des sens très différents : elle peut être image visuelle ou image mentale telle que la pensée classique ou la psychologie la définissent, mais chez Gilbert Durand, chez le sociologue Cornelius Castoriadis, (C. CASTORIADIS, 1975) et chez bien d'autres, l'image est assimilée au signe[23], voire au symbole (et par extension à la métaphore) et l'imaginaire est de nature symbolique. La question se déplace donc de l'image au symbole, et de même la conception du symbole (distinct ou non du signe par exemple) détermine la nature de l'imaginaire symbolique. Cette source d'ambiguïté est relativement aisée à lever comparée à cette autre indécision fondamentale : l'imaginaire peut être conçu d'une part comme un ensemble d'images ou de symboles dans lequel l'imagination puise, cette réserve n'étant pas un amas informe mais un ensemble organisé dont la construction est continue, ou bien comme une faculté, un « dynamisme organisateur » (G. BACHELARD, 1943; G. BACHELARD, 1957). On retrouve ces deux dimensions, conjointement envisagées, dans la conception de Gilbert Durand[24] ou dans l'article de Bernard Debarbieux (B. DEBARBIEUX, 2003b) qui définit l'imaginaire dans le cadre de la géographie. Sa définition synthétique est : « Ensemble d'images mentales en relation qui confèrent pour un individu ou un groupe, une signification et une cohérence à la localisation, à la distribution, à l'interaction de phénomènes dans l'espace. L'imaginaire contribue à organiser les conceptions, les perceptions et les pratiques spatiales » et dans le développement il est considéré aussi « comme une faculté mentale et psychique ». Ainsi les

[23] La définition de l'image comme signe est une façon d'élargir la conception de l'image visuelle. Elle est parfois lue comme un texte et considérée comme un système de signes. Martine Joly (M. JOLY, 2004) rappelle que l'image revêt les trois dimensions du signe définies par C. S. Peirce, l'icône (rapport de similarité entre le signe et son objet), l'indice (rapport physique du signe à son objet) et le symbole (rapport arbitraire du signe avec son objet). En tant que signes, l'image est une chose qui en remplace une autre, mais, selon Monique Joly, dans la mesure où l'image est aussi trace, « l'image-trace ressemble » à ce qu'elle remplace : elle entretient donc avec l'objet qu'elle remplace un rapport de similitude et un rapport d'identité. Cela a pour conséquence par exemple de renverser le rapport de réalité : l'image médiatique du monde devient elle-même le monde, selon un rapport quelque peu différent que celui défini par Guy Debord dans la « société du spectacle ». Le monde n'est pas spectacle mais l'image est signe du monde et monde. Cet exemple révèle aussi les pouvoirs de l'image, de leur « efficacité pragmatique » (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 489. Enfin, de façon encore plus intégrée, l'image est considérée par certains comme « un système langagier (pas exclusivement discursif, ni textuel) investi dans les moindres actions des individus et qui rend *sensible* la relation pratique de l'individu à son "environnement" extérieur. » (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 489.
L'attraction de l'image dans le champ du signe a généré de nombreux travaux de géographes, dont bien évidemment ceux centrés sur l'image urbaine. Nous rappelons ces travaux dans le III de ce chapitre, et des exemples d'autres types de travaux relevant du champ de la géographie des représentations (travaux de Denis Cosgrove par exemple), sont présentés de façon synthétique dans l'article de Michel Lussault sur l'image (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 485-489.

[24] Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) conçoit l'imaginaire d'un point de vue dynamique : « Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget [*Formation du symbole*, p. 219], les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif ». Parallèlement les chapitres qui suivent, où les structures de l'imaginaire sont analysées en détail, le présentent fréquemment comme une réserve où l'on puise des images. Le musée est également une métaphore substitutive du concept, par exemple dans ce passage d'un ouvrage plus récent qui définit l'imaginaire comme : *"musée de toutes les images passées, possibles, produites et à produire"* (G. DURAND, 1994).

deux dimensions de l'imaginaire, statique et dynamique, se nourrissent-elles l'une l'autre dans un mouvement où constitution de l'image, au sens large, stockage, reformulation, actualisation, ajustement sont réalisés en continu : grenier et constitution / destruction du grenier sont une même et unique réalité. Les deux dimensions peuvent être rassemblées sous la notion de monde imaginaire ou de milieu imaginaire qui connote à la fois l'idée d'ensemble d'éléments et de processus internes de fonctionnement. Pour plus de clarté nous verrons de façon séparée d'une part les modalités de l'organisation de la « réserve » et d'autre part les différents procès qui l'animent.

### *L'imaginaire comme réserve organisée*

La nature première de l'imaginaire, la plus évidente et la plus étudiée aussi, peut être définie métaphoriquement comme une réserve d'images mentales organisées. L'imaginaire géographique par exemple, selon Bernard Debarbieux (cf. *supra*) est bien cet ensemble cohérent d'images mentales, ou représentations, qui permettent à chacun, comme aux sociétés, de donner du sens à leur espace selon les trois champs tels qu'Augustin Berque aime les rappeler : attribuer une orientation spatio-temporelle à l'espace (dimension physique de l'espace), privilégier tel ou tel sens esthésique dans l'appréhension de l'espace et associer telle émotion, tel sentiment à l'espace (dimension sensorielle et sensible) ; attribuer finalement une signification, donner du sens (champ de la sémiosphère). L'imaginaire géographique est donc un instrument pour décoder l'espace, comprendre les logiques de localisation, de répartition, d'interaction des phénomènes spatiaux ; savoir mobiliser nos sens pour saisir la réalité et agir en cohérence avec les pratiques spatiales décodées.

L'imaginaire ainsi conçu comme un ensemble symbolique organisé, il s'agit de comprendre quel est le principe, ou les principes d'organisation. Ne serait-ce pas un ensemble organisé comme un langage (hypothèse lacanienne) puisque sa matière principale est le symbole ?

Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) distingue le langage verbal et l'imaginaire à partir de la distinction entre signe et symbole : le langage est constitué de signes et l'imaginaire de symboles. Suivre cette piste suppose de préciser que sa conception du signe est strictement saussurienne (le signe est un rapport arbitraire entre signifié et signifiant donnant un sens propre et figuré) et donc distincte de celle des linguistes actuels qui délaissent la notion de signe du fait de sa trop grande polyvalence et du consensus trop grand quant à son champ sémantique[25]. En fait G. Durand attire le symbole dans le champ de l'image et suppose entre eux un lien existentiel. Il suit en cela les psychologues, tel Pradines, qui ont défini l'image comme symbole et montré une homogénéité du signifiant et du signifié

[25] cf. (O. DUCROT et J.-M. SCHAEFFER, 1995) p. 261-262. Ces auteurs considèrent que le signe est une notion syncrétique qui répond à plusieurs types de classification. Il relève globalement du système symbolique. Dans la classification des signes, selon la relation qu'ils entretiennent avec leur référent, le symbole est distinct de l'icône et de l'indice (selon la classification de Peirce). « Le symbole renvoie à l'objet qu'il dénote par la force d'une loi qui détermine l'interprétation du symbole par référence à l'objet en question ; c'est le cas, par exemple, des mots de la langue. ». Ainsi le langage verbal est-il évidemment symbolique et le symbole un type de signe.

dans l'image, ce qui la distingue du signe saussurien[26]. Le symbole est au cœur de la réflexion de Durand puisqu'il considère, à la suite de Jung (C. G. JUNG, 1950), l'imaginaire comme un système symbolique qui rend compte d'une structure de pensée. Quelles sont alors les qualités et fonctions du symbole selon lui ? Le symbole est un syncrétisme du sens et de l'image ; il est lui-même processus créateur constitutif du processus d'individuation qui construit le moi (dimension individuelle) à partir de la « conscience claire » (les mœurs, les langages, les coutumes) et l'inconscient collectif (l'énergie libidinale et ses catégories archétypales). En ce sens, plus que langage, il est expression de la parole humaine et de la poésie[27].

La seconde caractéristique du symbole est d'être un signifiant au signifié flexible, ambigu et surtout inaccessible en tant que non sensible. Il peut signifier une chose et son contraire car il est foncièrement bivalent[28] ; ce n'est que par la redondance (redondance du geste dans le rite, redondance langagière dans le mythe) et le jeu des isomorphismes entre les images que l'on peut attribuer une signification à un symbole ou un ensemble de symboles donnés. En fait le symbole met en cohérence deux principes d'identité différente (G. DURAND, 1996) p. 62-63 : l'un de localisation, qui correspond au symbolisant (ce sera un nom, une image, un concept qui renvoie à un lexique) dont on peut dresser « la fiche d'état civil » avec datation et lieu de naissance (ce qui correspond à l'étymologie d'un mot dans le dictionnaire) ; l'autre, le symbolisé, « l'identité sémantique » est la connotation du symbole c'est-à-dire « la collection non localisée des qualités, épithètes , qui décrit et définit un objet ». Dans le symbole, les deux identités sont cohérentes, c'est-à-dire que l'une n'existe pas sans l'autre : «l'inexprimable du symbolisé, du sens, a besoin du moyen d'expression du symbolisant. *Vice versa*, tout symbolisant ne prend sens qu'en renvoyant à l'inexprimable qu'il symbolise. ».

Si l'on suit Gilbert Durand, il est tentant d'affirmer qu'imaginaire et langage fonctionnent différemment. Mais à y regarder de plus près, il suffit de ne pas restreindre le sens du signe, de penser le symbole comme un type de signe et alors l'imaginaire peut être considéré comme un système organisé tel un langage, évidemment pas nécessairement verbal. Cela rejoint les conceptions extensives de l'image évoquées rapidement dans la note 22 de ce chapitre.

L'imaginaire est donc certes un ensemble de symboles organisé (ou « d'images » selon Gilbert Durand) mais aussi le principe moteur qui génère ces symboles et les organise.

***L'imaginaire comme procès***

[26] Les conséquences de cette caractéristique de l'image sont importantes pour la logique car elle exclut la pensée linéaire, telle celle de la causalité, mais pose une pensée qui répond à un mouvement pluridimensionnel, davantage de nature spatiale plutôt que de nature temporelle comme la pensée causale. Cette structure de pensée linéaire qui caractérise la pensée occidentale est constamment remise en cause par Durand dans ses ouvrages. Il la considère comme restrictive et source d'erreurs (G. DURAND, 1996), chapitre II "Épistémologie du signifié".

[27] Il faut rappeler que le symbole est, selon G. Durand, un signe motivé, rejoignant ainsi les poètes romantiques qui définissaient le symbole comme signe motivé par opposition aux signes arbitraires du langage.

28 Il est possible d'adopter une posture moins rigide en supposant non une bivalence mais simplement une polyvalence du symbole, ainsi par nature polysémique.

Comme nous l'avons entrevu dans les développements précédents, Bachelard considère l'imaginaire comme un « dynamisme organisateur » de la pensée. Le principe moteur de ce dynamisme est la métaphorisation, rejoignant ainsi la faculté d'imagination. La différence profonde réside dans le fait que l'imagination est une faculté dont peut faire usage un individu, tandis que l'imaginaire en tant que processus se situe davantage à l'échelle collective, sociale voire universelle. La distinction est cependant ténue, puisque ce principe organisateur peut tout aussi bien s'appliquer à une personne, un poète par exemple, qu'à l'ensemble de l'humanité. Le « trajet anthropologique » de Durand fonctionne de la même façon dans les deux dimensions, personnelle et collective. De fait, comme le relève justement Éric Bordas (E. BORDAS, 2002) la notion d'imaginaire déplace la question du domaine strictement psychologique (imagination *vs* raison) à l'ensemble des domaines de la psyché, l'enjeu majeur étant de définir, décrire, comprendre des macro-structures qui transcendent l'individu et le collectif, et cela grâce aux outils de la psychanalyse, de la philosophie, de la littérature, des sciences sociales, etc.

Cette conception dynamique de l'imaginaire est aussi remarquable dans la proposition de François Bourricaud (F. BOURRICAUD, 1990) de considérer l'imaginaire comme « un faire comme si » ou un « dire comme si ». Ce qui est imaginé est alors transformé en réalité et évince toute autre évidence réelle. C'est peut-être l'imaginaire enfantin qui illustre le mieux ce procès du « faire comme si » : les enfants peuvent jouer des heures durant avec un bâton et un couvercle et faire « comme si » ils sont des chevaliers. Leur expérience est alors réalité : ils croient à ce qu'ils sont ou font, ils sont chevaliers. F. Bourricaud ne cantonne pas cette action à l'individu ; le « faire comme si » est aussi une disposition sociale qui permet à la société d'envisager des espérances communes, de converger vers des désirs communs. Le processus est très proche, sinon identique, à celui de la fiction, comme nous le verrons un peu plus loin.

Cornelius Castoriadis (C. CASTORIADIS, 1975), sociologue qui a posé au centre de ses réflexions sur la société la question de l'imaginaire social, envisage le pouvoir dynamique de l'imaginaire selon une perspective un peu différente. Il le considère avant tout comme une capacité d'invention, absolue ou par glissement de symboles déjà existants. L'imaginaire, séparé selon lui du réel, en fournit une image et se sert du symbolique pour s'exprimer. A l'inverse le symbolisme présuppose la capacité imaginaire car il suppose de voir dans une chose ce qu'elle n'est pas. Ainsi l'imaginaire social est-il institué comme une faculté de poser ce qui n'est pas sur le mode de la représentation.

Les représentations sociales et spatiales, intéressent en premier lieu le chercheur en sciences humaines, non pas seulement parce qu'elles proposent un discours sur le monde mais bien parce qu'elles agissent sur le monde. L'imaginaire social ou collectif est dans ce sens appréhendé comme acteur ou agent sur la société. Les géographes portent une attention particulière à l'imaginaire en tant que producteur d'espace, il suffit de citer les travaux de Michel Lussault sur la capacité performative des imaginaires de la ville sur la façon de

concevoir la ville[29]. La dimension performative de l'imaginaire lui confère un statut distinct de la simple réserve d'images, mais dans la conception des géographes ou des sociologues, il reste un agent parmi d'autres dans la production sociale. Il ne possède pas le pouvoir de dynamisme premier dans la production du sens que lui confère les phénoménologues. Par ailleurs, les études d'imaginaires spatiaux en géographie ne prennent pas toujours en compte les schèmes[30] [G] de l'imaginaire alors même que Gilbert Durand a consacré son étude magistrale à démontrer que les schèmes étaient régis davantage par une logique spatiale que par une logique temporelle, contrairement à ce qu'affirme la tradition.

***Précisions sur l'imaginaire collectif ou social***

Jusqu'à ce point du développement nous avons mobilisé essentiellement les appareils théoriques élaborés par Gilbert Durand. Nous voudrions le compléter en évoquant certains aspects pointés par d'autres spécialistes des sciences sociales. Nous avons vu que l'imaginaire, qu'il soit réserve organisée de symboles ou de matériaux nourrissant l'imagination ou lui-même processus de pensée et de création, exerce son empire à l'échelle de l'individu comme à l'échelle de la société ou de la collectivité. La personne et le corps social ne fonctionnent cependant pas de la même façon ; des lois distinctes les régissent. Qu'est-ce alors exactement que l'imaginaire collectif ou social et en quoi se distingue-t-il de l'imaginaire personnel ? La distinction est-elle de nature ou d'échelle ? L'un est-il inclus dans l'autre ou fonctionnent-ils sur un mode dialectique ? Dans ce cas, n'est-il pas pertinent pour comprendre l'imaginaire collectif d'analyser en profondeur le monde imaginaire d'une personne plutôt que des amalgames ?

Il est significatif de remarquer qu'une sorte de division disciplinaire s'opère pour aborder la dimension personnelle et la dimension collective de l'imaginaire : tandis que l'imaginaire personnel, en tant que réserve et moteur de la création, est davantage commenté et élucidé par le champ artistique et littéraire (voir par exemple l'article de Gilles Quinsat sur l'imaginaire et l'écriture (G. QUINSAT, 1993)[31]), les sciences sociales, et en premier lieu les psychologues et les anthropologues, portent leur regard sur l'imaginaire collectif, et cela

[29] cf. également le colloque de Grenoble de janvier 2002 organisé autour du thème de l'imaginaire urbain (voir *supra*.)

[30] Gilbert Durand dénomme schème [par emprunt à Kant, médiatisé par Revault d'Allones (1920), Burloud (1928) et Sartre (1940)] « une généralisation dynamique et affective de l'image » et « constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire ». Il s'apparente à ce que Bachelard définit comme « symbole moteur » (1948) et Piaget « symbole fonctionnel » (1945). « Il fait la jonction […] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont les schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination ». Le schème de la verticalisation ascendante et celui de la division correspondent au geste postural tandis que la descente et le blottissement correspondent au geste de l'avalage (G. DURAND, 1960) p. 61. Les schèmes « verbaux » qu'il définit sont : distinguer, qui s'effectue sur le mode séparer ≠ mêler ou monter ≠ chuter ; relier, décliné en mûrir, progresser, revenir, recenser ; confondre, décliné en descendre, posséder, pénétrer. Cf. (G. DURAND, 1960) Annexe II, la classification isotopique des images, p. 506-507, qui présente un récapitulatif de ces schèmes.

[31] L'auteur de l'article envisage l'imaginaire davantage comme « un espace d'échange et de virtualité » (p. 401) plus qu'une fonction de l'esprit, ou une faculté. Problématisé dans sa relation à l'écriture et à la création littéraire, il est conçu comme essentiellement personnel : « Sans doute l'imaginaire naît-il de là : de l'écart qui fait se coudoyer et se disjoindre le corps, le langage et le réel. » Si le corps intervient dans l'émergence de l'imaginaire, on le pense nécessairement dans sa dimension individuelle.

depuis Carl Jung, qui élargit le champ de l'image à celui des archétypes universels. Pourtant dans les deux cas l'imaginaire est considéré dans ses deux dimensions et sa nature ne change pas véritablement : il s'agirait finalement d'une sorte de division des tâches.

Comme le rappelle Pierre Ansart (P. ANSART, 1993), l'usage de l'expression « imaginaire social » suppose d'adhérer à deux hypothèses : d'une part le fait que dans un groupe « les images, les symbolisations du réel et de l'irréel, les constructions du passé et du futur, les significations artistiques ont suffisamment de traits communs, apparents ou cachés, pour que l'on puisse y discerner une cohérence ». Cette première hypothèse présuppose donc une raison à tout groupe social (y compris à l'échelle de l'humanité) et l'envisage métaphoriquement comme un corps fonctionnant selon les modalités d'un système. D'autre part, est postulé que cet ensemble cohérent interagit avec le groupe, les pratiques et l'identité du groupe (la performativité de l'imaginaire évoquée *supra*). La notion d'imaginaire social implique enfin l'acception que la société n'est pas constituée que de matérialité mais qu'elle est aussi susceptible d'intentions, de désirs, de projets (F. BOURRICAUD, 1990) p. 1234, ce qui rejoint les positions de Gaston Bachelard ou de Gilbert Durand.

L'imaginaire social, ou collectif, doit être distingué en premier lieu de l'inconscient collectif. Les analyses de Marx dans le *18-Brumaire de Louis Bonaparte*, dès 1852, montrent l'importance des constructions imaginaires et des rêves collectifs dans les processus révolutionnaires, notamment dans le processus de construction des leaders révolutionnaires. Plus que d'inconscient collectif, il s'agit de mobilisation et transformation de figures culturelles par de grands chefs (Luther prenait le masque de Saint-Paul par exemple). L'imaginaire collectif englobe à la fois les dimensions culturelles manifestes, conservées, remémorées (ce que Carl Jung dénomme la « conscience claire » des mœurs, du langage), et l'inconscient collectif (l'énergie libidinale et les catégories archétypales définies par Carl Jung).

L'imaginaire collectif dans ce sens, comme l'avaient déjà démontré les travaux de Freud [32], est bien plus qu'un ensemble de productions imaginaires cohérentes, c'est un moteur (un procès) qui meut la sphère politique comme la sphère artistique. Selon lui, le processus de refoulement joue un rôle prépondérant, ce qui doit être nuancé à l'aune des travaux postérieurs de Durand qui insiste davantage sur le processus de défoulement. La question de l'actualisation de l'imaginaire collectif dans les pratiques sociales est envisagée par Max Weber (*L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1947) lorsqu'il analyse comment un imaginaire religieux[33] génère des pratiques sociales, comment un imaginaire théologique et une ferveur religieuse génèrent un style de vie, un mode de relation à autrui, des manifestations et des pratiques qui sont, pour le cas du protestantisme, favorables au capitalisme. Si l'on prolonge la pensée de Weber, on aboutit à l'évidence du lien serré qui unit

[32] cf. « Psychologie collective et analyse du moi » in *Essais de psychanalyse*, (1921).

[33] Il est à remarquer par ailleurs que c'est par le biais du religieux que l'imaginaire collectif a d'abord été envisagé, chez les mythologues pionniers comme Mircea Eliade et Georges Dumézil, chez les sociologues tels Durkheim et Marcel Mauss. Comprendre l'articulation entre religion et corps social a été une motivation et un objet premier de ceux qui ont analysé le fonctionnement de l'imaginaire collectif. Ce mode d'appréhension historique n'est pas sans incidence sur la nature des thèmes abordés et sur les problématiques envisagées.

l'imaginaire collectif à l'idéologie et évidemment au rôle prépondérant de l'idéologie dominante dans la construction, par concordance ou par opposition, de l'imaginaire collectif. Cette interaction est par exemple remarquable dans la construction d'un imaginaire optimisant l'avenir dans une société industrielle régie par l'idéologie du progrès, ou bien dans la sphère économique l'élaboration et le développement de modèles (corps humain, modes de vie, etc.) concordant avec les exigences de la société de consommation, la publicité en étant l'un des vecteurs principaux.

L'imaginaire collectif est ainsi constamment réactivé par des formes visibles mais aussi par des formes invisibles (qui ne se superposent pas nécessairement avec des éléments inconscients) tels les stéréotypes. L'ensemble de ces représentations ne constitue cependant pas l'intégralité de l'imaginaire collectif. La dimension affective, diffuse, qui relève davantage des pulsions collectives, est tout aussi partie prenante. Cela est particulièrement visible dans les guerres où des haines ressurgissent selon des logiques pulsionnelles plus que rationnelles ou même seulement traditionnelles, notamment par le processus de désignation de boucs émissaires.

L'imagination et l'imaginaire, à l'issue de cette brève réflexion, apparaissent comme déterminants dans notre relation au monde et dans la construction de ce monde. L'imaginaire n'est pas le domaine puéril des fantasmagories mais l'enveloppe de la pensée rationnelle et de la pensée surréelle ou fantastique, au sens où l'entend Gilbert Durand dans la définition d'une « fantastique transcendantale ».

Que retiendra-t-on finalement des différentes dimensions revêtues par les notions d'imagination et d'imaginaire, pour forger une conception la plus stable possible de l'objet de notre recherche ?

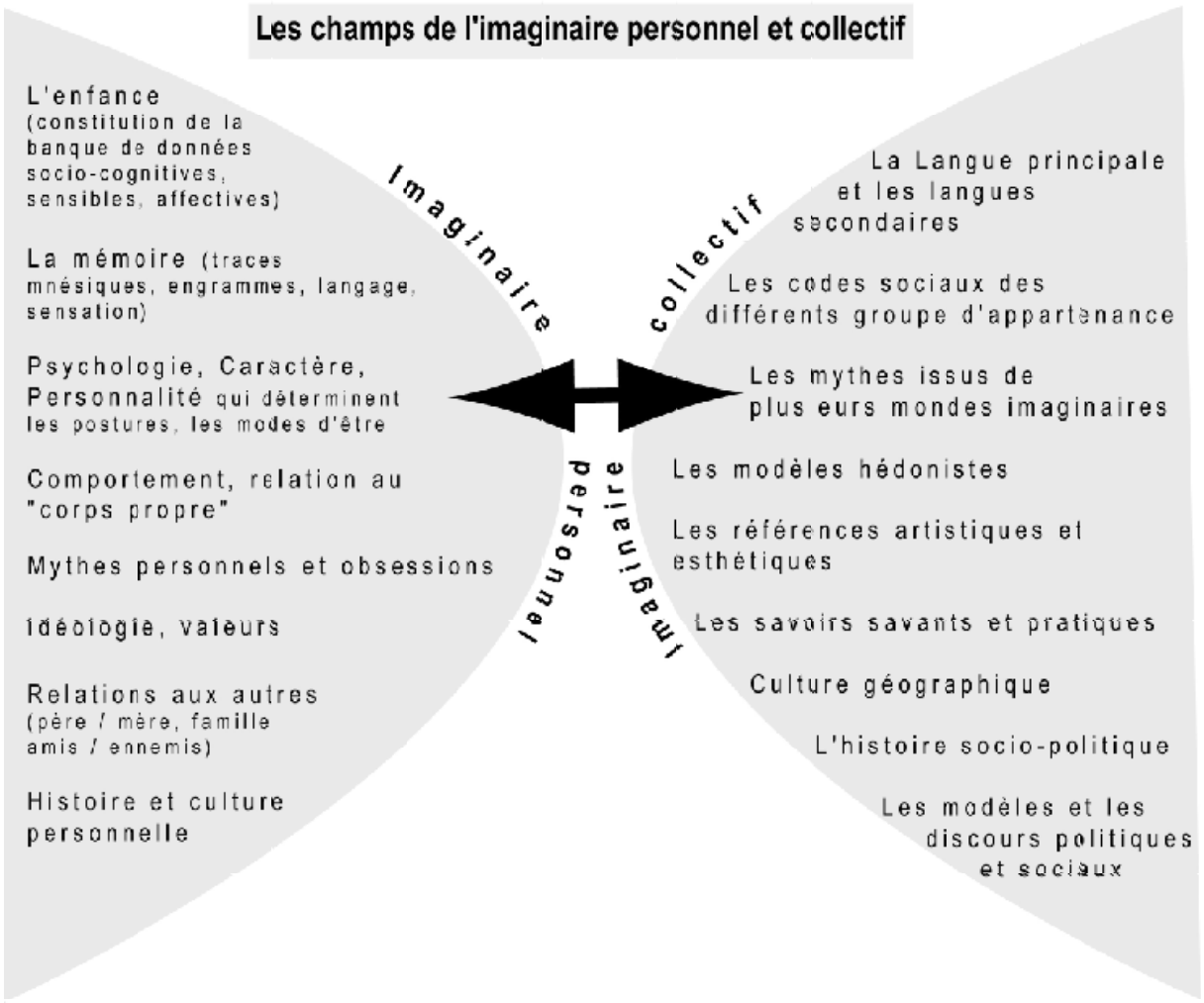
L'imagination a été définie comme une double faculté reproductrice et créatrice. Dans sa première fonction elle élabore des images mentales en faisant appel à la mémoire et à la sensibilité, ce qui est à l'origine de sa dévalorisation dans le monde occidental : par sa trop étroite relation à l'image, elle hérite de la mauvaise réputation de cette dernière ; par le rôle reconnu à la sensibilité elle est soumise aux passions. En tant que faculté créatrice elle est une pensée libre affranchie de la pensée uniquement diaïrétique et « une conscience du pur possible » (Sartre). Ces deux opérations combinées génèrent tant une pensée rationnelle qu'une pensée métaphorique qui, plus que former des images, les « déforme » (Bachelard) et ouvre sur l'infinité des possibles du sens. Celle-ci produit des symboles dont la logique relationnelle est régie par la sensibilité et un principe de « défoulement », une énergie (Durand). Dans cette conception l'imagination est conçue comme une faculté humaine qui s'exerce au niveau personnel, la dimension collective étant davantage réservée à l'imaginaire, même si elle n'en est pas l'unique dimension. L'imagination alimente en continu les différentes formes de l'imaginaire.

Celui-ci est d'une part un grenier, ou un « musée » selon l'élégante formule d'André Malraux, de symboles et de schèmes organisés où puisent l'intelligence, la sensibilité et la

créativité. Cet ensemble n'est en rien figé mais mouvant, il est lui-même générateur d'un processus de construction / destruction / désorganisation des symboles : c'est un grenier qui s'auto-produit, un lieu de l'échange entre « les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (G. DURAND, 1960) p.38, ce qu'il nomme « le trajet anthropologique ». « Dynamisme organisateur » (Bachelard), il peut être conçu comme un langage de symboles dont le principe premier constitutif est la métaphorisation : le symbolisé répond à la loi de la connotation et non de la dénotation, le signe est motivé et non arbitraire, le symbole est caractérisé par la bivalence. L'imaginaire fonctionne donc selon les modalités d'un « faire comme si » (Bourricaud) ce qui dans ses formes génératrices l'apparente à la fiction. Celle-ci peut être conçue comme un monde ou un milieu imaginaire, notion qui manifeste bien les deux dimensions d'engrangement et d'auto-production. Cet aspect ne manquera pas de nous intéresser dans les développements qui suivent.

Il est sans doute périlleux de tenter de dégager les catégories de l'imaginaire qui forment le musée des images et qui animent le moteur du processus imaginaire. Par souci de clarification, on peut cependant risquer une proposition de catégorisation où apparaissent distinctement les éléments personnels de l'imaginaire et les éléments de l'imaginaire collectif ou social, cette distinction n'ayant d'intérêt que dans la mesure où est affirmée la relation dialectique, voire sur le mode du continuum, entre les deux. La figure 1 schématise ces deux champs, qui ne peuvent être conçus comme deux univers que sépare une frontière étanche. Ils se nourrissent l'un de l'autre dans une relation asymétrique, dialectique. L'imaginaire personnel se nourrit de l'imaginaire collectif qu'il trouve déjà là, constitué comme un donné préexistant (bien que jamais accessible tel quel), c'est-à-dire qu'il ingère et digère divers aspects dans chacun des champs évoqués, sans jamais avoir accès à son intégralité. L'imaginaire personnel ne surgit pas de nulle part : il est une appropriation, une confrontation avec des éléments (arbitraires) des différents champs qui dessinent une trajectoire personnelle irréductible à un collectif, notamment dans la composition de complexes inconscients, d'événements et d'expériences associés à tels ou tels sentiments ou affects, produisant des effets imaginaires singuliers (comme des fantasmes par exemple). Ainsi, la dimension axiologique (idéologies, valeurs) de l'imaginaire personnel emprunte-t-elle nécessairement ses références aux pôles collectifs constitués, dans la mesure où il sont vécus comme faisant sens, (dans leurs enjeux, leurs oppositions, leur histoire) : une idéologie personnelle est composée d'éléments d'idéologies publiques, mais tronquées, inabouties, truffées de compromis et de contradictions, d'idéalisations et de rationalisations.

Figure 1. les champs de l'imaginaire personnel et collectif




Source : Sophie Savary

A l'inverse, l'imaginaire collectif n'est pas une simple somme des imaginaires individuels, pas même ceux exprimés. Il se grossit des apports imaginaires individuels dans ses différents champs : par exemple de l'imaginaire romanesque d'un auteur, qui propose un monde propre, qui est issu de la composition de diverses potentialités de l'imaginaire collectif, mais réalisée dans une œuvre, à travers un style, et qui vient par son caractère public, à son tour nourrir ou ensemencer l'imaginaire collectif et les multiples imaginaires individuels des lecteurs.

En ce sens, il apparaît tout à fait pertinent d'analyser l'imaginaire d'une personne pour comprendre l'imaginaire collectif. En effet, l'imaginaire d'une personne se constitue à l'intersection d'une synthèse d'éléments imaginaires collectifs et de la réappropriation imaginaire d'une existence, de l'expérience vécue constitutive d'une identité. Aussi, n'est-il pas absurde dans le cadre d'un travail en sciences sociales d'étudier l'imaginaire d'une personne, y compris dans sa dimension la plus personnelle, et en particulier celui d'un artiste dont les œuvres catalysent aussi l'imaginaire social. Dans cette appréhension personnelle

aucun pan de la réalité ne sera exclu, pas même celui de la réalité immédiate recueillie par la représentation exprimant une expérience.

Le concept ainsi forgé peut-il alors être opératoire pour une ville ? En quoi cela consiste-t-il de comprendre l'imaginaire d'une ville ? Dans ce sens l'imaginaire de la ville n'est autre qu'un milieu imaginaire[34] inséré dans des milieux imaginaires plus vastes, dont l'échelon supérieur est le bassin sémantique[35]. Ce milieu imaginaire doit être exploré dans ses dimensions personnelles singulières et dans ses dimensions collectives. L'imaginaire personnel des habitants est source de compréhension des modalités relationnelles à la ville (en particulier des relations sensibles, mais pas seulement) et également des propositions de réalités possibles de ville qui prennent forme grâce à l'imaginaire personnel. Au niveau collectif, l'imaginaire de la ville rassemble les mythes et les rites qui la constituent continuellement. Reste à déterminer une méthode qui permette de combiner les deux dimensions, sans en laisser une de côté, afin que l'imaginaire de la ville reconstruit soit l'expression de la réalité de la ville, dans ses dimensions les plus immédiates et dans celles plus médiatisées. Cette méthode sera proposée dans la seconde partie de ce chapitre.

Nous voudrions avant cela ne pas quitter tout à fait la sphère théorique pour reconsidérer, à la lumière de ce que nous avons abordé précédemment, un préjugé ou simplement un lieu commun qui consiste à séparer hermétiquement la réalité de la fiction d'une part et la réalité du rêve d'autre part. Nous verrons notamment comment la conception proustienne de la réalité dérange quelque peu cette scission et comment les sciences humaines auraient intérêt à relire la théorie complexe de Proust et d'autres écrivains.

### *I.3 Coexistence de la réalité et de la fiction*

> *"El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita, no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivización por la escritura, conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo.*"
> (*Recuento*, p. 662)

En quoi réalité et fiction ne s'opposent-elles pas radicalement et même d'une certaine façon coïncident-elles ? Pour envisager le problème, il est évidemment nécessaire de préciser ce que l'on entend par fiction puisque précisément l'usage courant du qualificatif fictif est celui qui l'oppose à ce qui est réel. Les modalités relationnelles entre réalité et fiction sont cependant plus complexes que cette simple opposition, le projet réaliste dans les productions fictionnelles en témoigne avec évidence, mais toute production fictionnelle est aussi empreinte de réel dans la mesure où l'illusion de réel est l'un des moteurs principaux du

[34] Nous employons le terme de milieu à dessein, en cohérence avec la perspective d'une géographie des milieux affirmés *infra* dans le III de ce chapitre.

[35] Le bassin sémantique est une notion élaborée par l'équipe du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Grenoble, qui réfère à des ensembles sociaux homogènes, des aires balisées, structurés par des procédures imaginaires communes, «une orientation sémantique globale d'une culture donnée à une époque donnée ». (G. DURAND, 1996). La postmodernité dans la culture occidentale peut être envisagée comme un bassin sémantique en cours de constitution, comme le propose par exemple Michel Maffesoli.

discours fictionnel (R. BARTHES, 1968) selon une tradition et des canons que l'on pourrait schématiquement désigner par ceux de la *mimesis*[36]. L'art de l'imitation du réel est art du vraisemblable, de ce qui pourrait être vrai ou réel et cet art use d'instruments spécifiques que la critique littéraire a explorés, et continue d'explorer, depuis l'ouvrage référent d'Auerbach, *Mimesis*.

La question de savoir si la fiction est empreinte de réalité est assez facile à trancher : elle est réglée par le statut du référent du langage en général et plus précisément du monde référent dans les textes fictionnels[37]. Nombreux sont les arguments qui plaident dans le sens de la fiction empreinte de réel (on y trouve des « traces de réel » (G. TYRAS, 1994) p. 122) au point qu'il soit dans une production fictionnelle, un texte romanesque par exemple, impossible de séparer le fictif du réel, les deux s'entremêlant dans des rapports doubles, ponctuels et structurels (M. BOURRET, 1994c). Réalité et fiction mènent une coexistence enchâssée, voici ce qui pourrait constituer un premier niveau de leur relation.

Toutefois, Gérard Genette propose une perspective concurrente qui affirme d'une part que dans le texte fictionnel tout est transformé en fiction, et que donc la distinction entre fiction et réalité constitue en quelque sorte un faux problème, et d'autre part que le texte est totalement séparé du hors-texte (théorie de la « clôture du texte »). Il nous semble difficile d'adhérer complètement à cette conception, et l'on en verra de nombreuses raisons dans notre travail, mais ce n'est pas l'essentiel. Une autre dimension de la réflexion de G. Genette sur la fiction est beaucoup plus intéressante à nos yeux. En effet, selon lui, est fictionnel ce qui est produit par le langage créatif, en dehors de sa vertu communicationnelle. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. L'usage le plus riche du langage est celui où il se fait œuvre d'art[38].

Envisagée dans son rapport à l'imaginaire, on pourrait dire que la fiction est le récit (ou la représentation) qui intègre à la fois la pensée rationnelle et la pensée métaphorique : elle puise dans les deux régimes de l'imaginaire pour ouvrir tous les possibles de la réalité, elle est aussi « un faire comme si ». En effet le monde construit dans la fiction ne peut prendre

[36] Le sens attribué à la *mimesis* est ici celui banal de reconstruction active de la réalité dans un récit afin de créer une réalité possible, acceptable pour le lecteur. (A. COMPAGNON, 1998) Chapitre « Le monde ». L'on sait évidemment que cette notion prend un sens plus large dans ses conceptions antiques aristotélicienne (exposée dans *La Poétique*) et platonicienne (exposée dans le Livre III de la République) : de façon simple, on peut considérer qu'elle est une représentation artistique du réel et corrélativement elle fonde le principe classique de l'art comme imitation de la nature.

[37] La référence en linguistique est « le mouvement par lequel le signe linguistique renvoie à une entité extralinguistique » (F. BRAVO, 1994) p. 20, le référent du mot livre est l'objet livre, considéré dans sa dimension abstraite ou concrète (le livre qui est là sur la table). Dans le triangle du signe tel que défini par Charles Peirce (signifié, signifiant, référent) le référent est la part du signe qui est en dehors du signe, tandis que le signifié est défini par différence avec les autres signes. Cette distinction a généré celle entre signification et sens de la part de G. Frege (cf. *infra*). Par extension on parle dans une fiction de monde référentiel pour désigner les éléments du réel évoqués dans le texte : ce sont par exemple des toponymes ou des patronymes qui existent ou ont existé dans le monde réel, des descriptions reconnaissables de lieu, des événements historiques, etc.

[38] « Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la fiction. » (G. GENETTE, 1991).

sens pour le lecteur que s'il accepte de se laisser berner par l'illusion référentielle, s'il considère suffisamment vraisemblable ce qu'il lit pour y croire un moment.

Ainsi la fiction, et de même le récit fictionnel, est-il certes une suspension de « l'incrédulité du lecteur (R. SAINT-GELAIS, 2002) (pacte de lecture : « je veux bien faire comme si c'était vrai ») mais c'est également une construction de la réalité avec des outils spécifiques au récit choisi (outils qui peuvent être étudiés, classés, repérés et conçus comme des structures élémentaires du texte fictionnel : c'est notamment la démarche structuraliste des narratologues par exemple).

Si l'on poursuit encore plus loin le raisonnement, on peut considérer que la réalité elle-même a une dimension fictionnelle : la réalité n'est que si elle est racontée. Cela rejoint la théorie proustienne de la réalité qu'il propose dans *Le temps retrouvé*, une conception de l'œuvre d'art comme accès à la réalité par la contemplation. Ce que le hasard de quelque rencontre (une madeleine, un mouchoir empesé, trébucher entre deux pavés inégaux) rend possible, appréhender « un peu de temps à l'état pur », qui libère « l'essence permanente et habituellement cachée des choses » en faisant surgir une réminiscence, l'œuvre d'art permet, pour peu qu'elle soit authentique, de l'atteindre certainement. L'œuvre n'est autre que la traduction de l'impression (analogue pour le peintre ou l'écrivain de l'expérimentation pour le savant) par un style qui dégage la vérité ou l'essence de ce qui est en jeu pour le soustraire aux contingences du temps : « Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe quand en effet au moment où une chose nous fait une certaine impression (…) je m'apercevrais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à la traduire. Le devoir et la tâche de l'écrivain sont ceux d'un traducteur. » (*Le temps retrouvé*, p. 251). Ces impressions, qui sont la matière de l'artiste, il les trouve en lui-même, mais il les rend accessibles pour tous les hommes dans l'œuvre, puisque son travail, qui n'est qu'obéissance à la nécessité (et donc aucunement libre), est de l'exprimer :

> « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. (…) Notre vie, et aussi bien celle des autres ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seul nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial. » (*Le temps retrouvé*, pp. 257-258).

Il semble donc vain d'opposer réalité et fiction car l'une et l'autre ne relèvent pas d'une même ontologie. La fiction est un discours (ou texte), qui pourrait se distinguer d'un

discours prétendant au vrai parce qu'il ne correspond pas au réel[39], ou ne prétend pas le faire, mais la fiction a aussi une réalité, est réelle, autant qu'aucune autre entité du monde. L'opposition entre fictif et vrai ne peut permettre d'opposer la fiction à la vérité d'un discours (comme prétendent le faire les discours des sciences humaines par exemple), car il n'est pas avéré que que l'on puisse définir formellement ou structurellement des propriétés du discours fictionnel (à part peut-être les propriétés paratextuelles d'un texte) même si c'est un champ de recherche en littérature. Dans tous les cas la fiction est nécessairement construite de fragments de réel (d'éléments prélevés dans le réel, et composés imaginairement), et par ailleurs le discours à prétention véridique est également composé imaginairement (dans ses deux dimensions rationnelles et métaphoriques) : c'est le cas exemplaire des discours des sciences humaines, qui recomposent une réalité par le discours (l'historien qui raconte sa période ou la monographie d'une ville en géographie par exemple).

Au minimum, on peut considérer que c'est avant tout une décision culturelle : est fiction ce qui est reconnu comme tel par une communauté interprétative :

> « la question du statut de la fiction relève d'abord d'une pragmatique des discours et uniquement en second lieu d'une syntaxe et d'une sémantique » (O. DUCROT et J.-M. SCHAEFFER, 1995) p. 83

La question n'est donc peut-être pas celle des propriétés de la fiction mais celle de ses fonctions : plaisir littéraire, propositions non assurées de vision du monde avec tous les possibles, et donc dans toutes les dimensions de l'imaginaire ; c'est en cela que le récit fictionnel constitue une mine d'or pour comprendre et construire la réalité. Au maximum, on considère que, même la fiction narrative c'est la réalité (conception proustienne). Récit fictionnel ne signifie pas récit fictif mais récits possibles d'une réalité. Cette manière de ne pas distinguer fiction et réalité, vie et littérature sera reprise par l'œuvre de Marsé, dans ses romans de « récupération de la mémoire », qui prolongent le travail et la conception proustiens d'un temps retrouvé. Marsé y ajoutera l'héritage de la tradition espagnole de Cervantes et Calderón, et surtout la non distinction du rêve et de la réalité, ce qui l'amènera à introduire une dimension fantastique dans son œuvre.

Retrouver toutes les réalités de la ville, ce qui était le programme proposé par cette partie, suppose comme nous l'avons vu de reconsidérer un certain nombre de préjugés et notamment sans doute d'adopter une pensée plus souple que celle « diaïrétique », fondée sur la séparation et la polémique, pensée qui est dominante dans notre monde occidental (G. DURAND, 1960). Il serait bon de lui préférer, ou du moins de ne pas refouler, une pensée plus relative où les soi-disant couples antagonistes n'en sont plus mais sont envisagés de façon plus complexe : ceux qui opposent le réel ou la réalité à l'imaginaire, la fiction ou le rêve, ceux qui mettent dos à dos la connaissance scientifique et la connaissance artistique, ceux qui opposent nettement subjectivité et objectivité, Vrai et Faux, raison et sensibilité, la

[39] Selon les critères de la conception adéquationiste du vrai : est vrai, l'énoncé qui dit ce qui est tel qu'il est (si l'on admet de mettre entre parenthèses le problème de savoir en quoi il est fondé de comparer le réel et un discours).

liste pourrait être longue. Tout ce qui précède tend à montrer que ces simplifications sont nuisibles à la recherche en sciences humaines parce qu'elles ferment les portes de la pensée au lieu d'appréhender les phénomènes de façon complexe.

D'autres perspectives doivent donc être ouvertes pour comprendre la ville et pour cela les géographes se doivent d'accorder plus d'attention à l'imaginaire qui construit la ville, conçu comme un double champ personnel et collectif. Cela signifie prendre en compte la relation sensible des habitants à leur ville, saisir la ville dans tous ses possibles et cela en examinant attentivement les langages qui la construisent par des discours. Quelles propositions peut-on alors avancer pour reconquérir ces dimensions à tort négligées ? Comment espère-t-on diminuer l'écart entre l'appréhension de la réalité urbaine vécue (sentie et pensée) par les habitants, ou peut-être par l'habitant, et les discours qui configurent la ville ?

## II. Propositions pour une appréhension de l'imaginaire de la ville

D'un point de vue strictement méthodologique la démarche la plus adaptée à nos objectifs est sans doute celle compréhensive[40] plutôt qu'explicative, en élaborant un discours qui rende compte et contribue à construire l'imaginaire de la ville en tant que lieu, et l'imaginaire qui façonne la relation d'un (ou des) habitant(s) à la ville. Cette première orientation n'est que le cadre de l'ensemble des choix qui ont été opérés. C'est sous la forme d'un argumentaire que ceux-ci seront présentés, bien que cela ait le désavantage de lisser quelque peu les tâtonnements et les errances à l'origine des décisions.

### *II.1. Retrouver la relation personnelle à la ville*

Évacuer la dimension personnelle et donc sensible des concepts, des méthodologies et donc des pratiques pour comprendre la ville implique la négligence des phénomènes de la micro-échelle et des micro-événements qui font le quotidien ou l'exception remarquable qui construisent la relation de chacun avec son environnement. Bien qu'il y ait plusieurs façons d'envisager la ville en géographie, les deux grandes modalités étant l'approche plutôt fonctionnaliste ou l'approche plutôt symbolique, rares sont celles qui adoptent comme référent l'individu en tant que personne singulière. Pourtant les mises en garde et volontés de reconsidérer la dimension individuelle en géographie ne manquent pas. J.-F. Staszak rappelle par exemple dans un article consacré aux identités géographiques de Paul Gauguin, le principe essentiel de l'origine individuelle de toute réalité, y compris sociale :

> « L'individu est ainsi à la fois première réalité sociale dont il faut partir, le moyen de comprendre les autres membres du groupe dont il est représentatif, et l'entrée obligée pour comprendre des dynamiques sociales dans lesquelles certains individus jouent un rôle central. » (J.-F. STASZAK, 2004) p. 364.

[40] La démarche compréhensive est celle qui n'évacue pas la dimension sensible de la réalité. Comprendre consiste à saisir immédiatement, percevoir dans la plus grande innocence possible, se laisser toucher, marquer, par une expression de la réalité (une perception personnelle ou étrangère exprimée) puis interpréter pour donner du sens.

Un indice intéressant pour constater le relatif désintérêt pour la relation personnelle à la ville est celui des définitions ou des essais de circonscrire l'objet urbain. Il est étonnant de constater à quel point ces tentatives se soldent par une insatisfaction et cela même lorsque les critères sont multipliés. Faute de mieux chacun se satisfait d'un ensemble de critères spatiaux, économiques, sociaux, morphologiques, démographiques, etc.[41] qui rendent compte des réalités diverses de certaines villes. La tendance à déshumaniser la notion est très forte, la définition synthétique fournie par Jacques Lévy est à ce titre exemplaire : « Géotype de substance sociétale fondé sur la coprésence » (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 988. Cela ne signifie pas que les géographes de naguère ou d'aujourd'hui n'ont pas en tête leurs expériences urbaines : pour être des hommes de terrain ils savent que l'on se *sent* en ville, mais cela n'entre pas tellement en considération lorsqu'il s'agit de la caractériser sérieusement. Ni la relation sensible, ni les caractères d'imaginaires collectifs ne sont mis en avant pour comprendre la ville. Bien évidemment des exceptions notables sont à mentionner, l'on sait l'importance que Marcel Roncayolo accorde aux mythes urbains dans ses travaux (M. RONCAYOLO, 1990b; M. RONCAYOLO, 1990a) et les études sur l'image urbaine y sont évidemment sensibles également (cf. *infra*). Les travaux consacrés à la relation sensible aux territoires urbains vont aussi dans le sens d'une reconquête de la ville personnelle : nous pensons aux recherches effectuées au sein du laboratoire du CRESSON à Grenoble, notamment celles du géographe et architecte Pascal Amphoux, mais aussi celles sur l'animalité en ville et plus généralement sur les phénomènes de nature en ville, qui constituent un axe de recherche important au sein du laboratoire LADYSS à Paris (N. BLANC, 1996) ou (L. GRESILLON, 2004). Bien d'autres travaux pourraient être mentionnés, mais il est difficile de nier que l'approche proprement phénoménologique de la ville est passée de mode, même si des géographes comme Laurent Viala continuent à en défendre la pertinence (L. VIALA, 2003). Pourtant la ville se laisse peut-être davantage désigner par des images rassemblées en un album jamais achevé, une poétique de la ville qui fait vivre ce qu'elle est. Qui a fréquenté avec assiduité la *Poétique de la ville* de Pierre Sansot a eu le sentiment ou la sensation que c'était bien cela la ville : l'odeur et la sensation sous la semelle des pavés mouillés, l'herbe jaune des terrains vagues, la traque de l'homme dans la nuit... C'est cela et bien autre chose. Chaque ville-lieu, chaque ville-milieu est génératrice de ses propres images

[41] Si l'on prend deux exemples récents en Espagne (H. CAPEL, 2001b) et en France (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) on retrouve en commun : le critère de la densité (associé à celui de la diversité pour Jacques Lévy), critère le plus consensuel pour caractériser la ville, et qui spatialement lui donne une fonction de pôle et d'organisatrice de l'espace; l'opposition urbain / rural longtemps adoptée est reconnue aujourd'hui comme non valide ; une urbanité spécifique (conçue comme mode de vie ou comme rapport à l'espace urbain). Horacio Capel, dans sa perspective de rechercher historiquement les modes de critérisation de la ville, ajoute la taille, la morphologie ou le paysage urbain, les activités non agricoles ou plus généralement des fonctions spécifiques, le mode de vie ou « la culture urbaine », l'hétérogénéité sociale, le degré élevé d'interaction sociale et d'information potentielle, la désignation administrativo-politique à partir de critères quantitatifs ou qualitatifs. Pour sa part, Jacques Lévy insiste sur la caractéristique première de coprésence, dans une conception uniquement spatialiste de la notion, et sur la spécificité de la relation entre territoires et réseaux au sein de l'espace urbain. Pas un seul de ces critères ne mentionne explicitement des phénomènes imaginaires qui pourraient être considérés comme des marqueurs de ville.

et de son propre imaginaire. Chacune mérite sa poétique au même titre que son département statistique, une poétique décodée, interprétée par les scientifiques de la ville.

Il est donc temps pour les géographes de retrouver les enseignements des phénoménologues de la ville, de dépoussiérer les travaux qui furent pionniers et d'en produire d'autres qui renouvellent la démarche. Plus modestement, il est essentiel de trouver des modalités de saisie des expériences personnelles urbaines. Cela suppose sans doute de considérer chaque ville comme lieu unique avec lequel des habitants singuliers entretiennent des relations. Cela signifie aussi que la démarche monographique est pertinente en géographie urbaine, y compris dans une perspective plus vaste de géographie des lieux (aspect que nous développerons dans le III de ce chapitre). Enfin la considération des dimensions personnelles de la ville passe sans doute par l'adoption de « l'habitant-référent » (J.-P. FERRIER, 1984), du point de vue de ceux qui pratiquent concrètement, ou en rêve, la ville, qui la construisent et se construisent par elle, qui la font leur à toutes les échelles, de l'entité globale aux tous petits recoins.

La question essentielle que l'on doit se poser est donc : par quel moyen parvient-on à recueillir des éléments qui construisent l'imaginaire de la ville sans en évacuer ce qui fait l'unicité de la relation de chacun à la ville, sa réalité personnelle empreinte d'expériences sensibles vécues dans la ville ?

Nous proposons dans un premier temps que les paysages nous ouvrent les portes de la ville : pourquoi les paysages sont-ils un moyen adéquat pour répondre aux objectifs ci-dessus mentionnés ? A quelles conditions ne négligerons-nous aucun des sens qu'ils recèlent ? Y a-t-il des représentations paysagères plus particulièrement adaptées à la compréhension de l'imaginaire de la ville ?

## *II.2. Les paysages fictionnels ouvrent les portes de l'imaginaire de la ville*

### II.2.1. Le paysage : un sujet fragmenté en relation avec un lieu palimpseste

Regarder un paysage, sentir ce qui nous entoure est sans doute une des façons les plus concrètes de vivre dans son environnement ; c'est une expérience que chaque habitant renouvelle quotidiennement. Par ailleurs, le paysage est l'un des accès privilégiés des géographes pour comprendre le monde, et cela bien qu'il ait été dévalorisé par une certaine géographie. Sont-ce des mêmes paysages dont l'on parle dans les deux cas ? Les spécialistes du paysage savent parfaitement que la conception du paysage est très variable d'un champ disciplinaire à l'autre et qu'il existe un certain décalage entre ce que le sens commun désigne par paysage et ce que les spécialistes envisagent. Il est donc essentiel de clarifier ce que nous désignons par paysage. C'est en circonscrivant les différentes dimensions de la notion que nous argumenterons le choix d'étudier les paysages de la ville pour mieux la comprendre.

Il n'est sans doute pas utile de dresser une sorte d'historique des différentes conceptions et usages de la notion de paysage en géographie ou chez les spécialistes du paysage car cela a été remarquablement bien fait dans plusieurs travaux, en particulier dans la thèse de Sophie Bonin (S. BONIN, 2002) dont on peut retrouver les traits principaux dans

deux de ses articles (S. BONIN, 2001; S. BONIN, 2004). Elle y montre notamment comment le paysage est conçu selon deux points de vue qui correspondent aux deux facettes du paysage : un premier qui privilégie une conception territoriale (le « pays » du paysage) mais uniquement dans ses dimensions matérielles (conception écologiste des géographes) ; un second qui le considère comme représentation, où se retrouvent deux mouvements autonomes mais qui convergent dans leurs démarches et objectifs : celui qu'elle nomme théorie du paysage, par référence à l'ouvrage dirigé par Alain Roger (A. ROGER (dir.), 1995) où nombre de ces penseurs sont représentés, et celui de la géographie des représentations dont deux des pôles principaux sont Grenoble et Genève. Si l'on se réfère par ailleurs à l'article de Anne Sgard dont l'introduction replace dans son contexte la notion de paysage en géographie (A. SGARD, 1997), l'on aura en main les éléments essentiels des débats qui animent la communauté géographique concernant le paysage. Nous préférons ici, pour ne pas trop longuement nous éloigner de notre propos, partir d'indications fournies par les habitants que nous avons rencontrés à plusieurs reprises en entretien (cf. CH. 2 pour des précisions sur les modalités). Ce sondage sur la nature du paysage est un point de départ pour mettre à jour le décalage qui existe entre la façon commune de concevoir ou d'appréhender le paysage et celle dont nous ferons usage. Il faut cependant nuancer la nature « naïve » des personnes interrogées puisque l'une d'entre elle est… géographe. Par ailleurs leurs conceptions offrent aussi des éléments originaux. Il ne s'agit pas par ce sondage d'affirmer une quelconque représentation collective du paysage mais plutôt de partir de leurs propositions que nous avons recueillies dans le cadre d'une question explicite concernant le paysage (*paisaje*), le paysage urbain (*paisaje urbano*) et l'environnement (*medio ambiente*)[42].

### *Un point de départ pour définir le paysage : le point de vue d'habitants*

Ce qui est le plus frappant dans l'examen de l'ensemble des quinze entretiens réalisés avec cinq personnes c'est l'absence quasi complète de l'usage spontané du mot *paisaje*, alors que dans les entretiens nous l'utilisons assez fréquemment. Ce n'est pas pour ces personnes une terminologie commune, pas même pour Anna, la géographe qui avoue très peu faire usage de ce terme, même dans sa pratique professionnelle (Ent. 6). Elle est cependant la seule à en faire usage spontanément à trois reprises. Joana précise pour sa part que le terme a une connotation littéraire et en tout cas n'est pas d'usage courant, en particulier pour désigner une réalité urbaine :

> "*no la utilizan quiero decir es más de: de descripciones más literarias que no de: del vocabulario bueno del hablar normalmente de cada día"*. (Ent.4 t.122)

Le terme de paysage relèverait plutôt d'un niveau de langue soutenu, du fait peut-être de son étymologie espagnole directement issue du mot français paysage, et donc vécu comme

[42] Aucune mention ne sera faite de l'une des personnes interrogées, Isabel, une personne âgée que nous n'avons rencontrée que deux fois bien que d'autres rendez-vous aient été projetés. Nous n'avons donc pas eu le temps de lui poser explicitement la question (qui intervenait généralement assez tard dans l'ensemble des entretiens afin de laisser émerger des éléments sur le paysage sans réflexion construite), et dans ces deux entretiens elle n'a jamais prononcé le mot paysage.

une notion à proprement parler étrangère[43]. Cet aspect a sans doute eu des incidences sur les échanges dans la mesure où nous l'utilisions et pas les habitants : était-il toujours compris comme nous l'entendions ? Rien de moins sûr et sans doute des quiproquos ou des difficultés ont été générés par ce phénomène, mais cela n'est apparu qu'assez tard. Joana précise que d'autres termes se substitueraient avantageusement au terme de paysage (ceux de "*sitio*", site ; "*lugar*", lieu et "*entorno*", néologisme conçu à partir du mot catalan "*entorn*", alentours ou environ. Cf. Ent.4 t.122,), ou que les Catalans préfèrent qualifier un lieu, plutôt qu'utiliser le terme général de paysage :

> "*dices ay mira quin lloc més bonic/ quizás más el sitio yo paisaje y así quizás no lo utilizo esta palabra mucho a ver (1s) cuando la lees y todo esto pero que de en mi vocabulario utilizas más el término quin lloc o:: o yo que sé pues quina montanya o:: quin poble o:: o yo que sé o quina ciutat més bonica o quin barri més bonic*". (Ent.4 t.116)[44]

Le second élément remarquable dans la conception du paysage par ces habitants est sa connotation rurale ou naturelle, au corps défendant de Joana qui par deux fois, et dès le premier élément de réponse affirme "*un paisaje puede ser urbano puede ser rural*" (Ent.4 t.96). Pourtant elle admettra un peu plus loin qu'elle utilise plus volontairement le terme dans un contexte rural, et plus précisément de montagne. Cette coïncidence du paysage et de la nature, que nombre d'enquêtes sur les représentations sociales du paysage en France rapportent (Y. LUGINBÜHL, 2001b), prend plusieurs formes. Le paysage est plutôt naturel et plus précisément il se réfère à la montagne et éventuellement à la mer (Adrián Ent.2 t.24., Anna Ent.6 t.277, Joana Ent.4 t.104). C'est en fait dans cette relation à la nature que le paysage se distingue du *medio ambiente* : ce dernier connote la nature à petite échelle et de façon plus globale (Joana, Ent.4 t.150) ou plus abstraite (Anna, Ent.6 t.289), tandis que le paysage est considéré à plus grande échelle, plus concret ce qui, implicitement, suggère qu'il est issu d'une expérience sensible, sans présumer de l'échelle mais nécessairement limitée par les sens.

Assez étonnamment, le *paisaje urbano* apparaît également dans un rapport d'échelle avec le *paisaje* et le *medio ambiente* : il en serait comme la plus grande échelle d'appréhension et cela du fait que celui-ci est essentiellement envisagé par les composantes qui le configurent. Le paysage urbain est appréhendé par ses rues, ses réverbères, les

[43] La définition fournie par le dictionnaire de Moliner est la suivante : paisaje> francés « paysage ». 1. ("dilatarse, ensancharse, esplayarse, extenderse"). Extensión de campo que se ve desde un sitio. El campo considerado como espectáculo => horizonte, panorama, vista. 2. Pintura que representa una extensión de campo => país. 3. Pael o tela, generalmente decorados, que se extiende sobre las varillas del abanico por la parte por donde se separan. 4. Se emplea en geografía con el significado de « configuración del terreno ». Les sens principaux sont d'une part celui classique déjà présent dans le dictionnaire de Furetière (1690) : « Aspects d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. », d'autre part et peut-être surtout sa connotation picturale qui est déclinée en Espagne par un sens particulier, celui de la petite icône présente sur les éventails. Enfin le sens des géographes serait celui de la configuration du territoire, c'est-à-dire la facette matérielle du paysage.

[44] Les deux langues castillane et catalane cohabitent dans ce passage qui signifie : « tu dis oh regarde comme ce lieu est beau / peut-être plus l'endroit moi paysage et comme ça peut-être je ne l'utilise pas tellement ce mot enfin (1s) quand tu le lis et tout ça mais dans mon vocabulaire j'utilise plus le terme quel lieu ou :: n'importe lequel bon quelle montagne ou quel village ou :: ou je sais pas ou quelle belle ville ou quel beau quartier ».

enseignes de commerçants, tout ce que l'on voit, tout ce qui le constitue, y compris ses habitants. Selon Anna le *paisaje urbano* est :

> "*bueno son todos los elementos que conforman la ciudad no que de alguna forma de identidad a la ciudad*" (Ent 6. t.251)

> "*sí los elementos que que hacen una ciudad que puede ser desde las: la trama de la calle no desde las tramas hasta los edificios sobre todo lo que vemos no el paisaje es más lo que vemos eh: las fachadas de los edificios los espacios públicos los coches todo ah las personas podrían ser también parte del paisaje urbano no*" (Ent.6 t.255)

Adrián de la même façon aborde le paysage (pas uniquement urbain cependant) par ses composantes et Jaime décline une proposition des plus intéressantes : le paysage urbain se concrétise dans ses composantes toujours en mouvement car elles sont soumises à l'évolution rapide, quasiment compulsive, des technologies qui modèlent la ville. Sa conception du paysage urbain est informée par sa conception de la ville, celle d'un jeune homme très au courant des nouveaux courants artistiques urbains, fascinés par les technologies de l'image et la ville cybernétique. Ce sont aussi ses "*servicios urbanos*", ce qui élargit considérablement la palette des composantes et ne les réduit pas à des composantes perçues (Ent.2 t.297). Il est aussi précis pour distinguer paysage urbain et paysage en général : deux critères les différencient : le paysage en général est perçu selon le point de vue éloigné du panoramique ;

Photo 1 Paysage urbain selon Jaime – © P. Putelat

le second critère est formel : le paysage en général est "*silueta*", grande forme floue et globale, marquées par des "*rasgos*" (des traits) qui forment le paysage urbain. On parle selon lui de la "*silueta*" de Barcelone, de Paris ou de New York et à une échelle supérieure le paysage urbain est constitué par la verticalité des traits qui interrompent la silhouette et les détails proprement urbains, comme les antennes de télévision (Ent.2 t.607-621).

Le paysage est donc substance, avec des modalités différentes selon chacune des personnes, mais il est aussi représentation : il suggère un discours esthétique, des caractéristiques plastiques, ou réfère directement à la représentation artistique, en l'occurence littéraire (probablement du fait du contexte des entretiens où chacun sait que l'étude porte sur des paysages littéraires). C'est Anna qui prononce spontanément le mot pour désigner une description de roman, alors que nous commentions ensemble un extrait (Ent.2 t.587, Ent.3 t.81). Quant à Joana, elle utilise volontier des qualificatifs d'ordre esthétique et affectif pour qualifier les paysages ("*bonic*", "*bonica*", beau, belle).

A l'issue de ce court tour d'horizon des entretiens, nous devons faire remarquer la richesse et la diversité des conceptions du paysage chez seulement quatre personnes. On retrouve ses deux faces, matérielle et fragmentaire (ses composantes) ou représentation plutôt

d'ordre artistique. Le rôle de la perception dans la constitution du paysage est plus implicite, ainsi que l'origine du paysage dans l'expérience par un sujet de ce qui l'entoure : la dimension relationnelle entre homme et environnement n'est pas explicitement dégagée, mais elle traverse cependant implicitement les discours en quelques endroits. Enfin, aucun des quatre habitants n'écarte le fait que l'on puisse parler de paysage urbain, même s'il leur est plus naturel de l'associer à la nature. Nous avons ainsi un bon point de départ pour envisager la notion de paysage, qui répondra à nos attentes. Ce seront les spécialistes du paysage qui assisteront maintenant la définition[45].

***Le point de vue « expert » sur le paysage***

En géographie, ce qui importe de définir avec précision pour faire ressortir les qualités du paysage comme instrument de compréhension d'une ville c'est ce qui le distingue du lieu, du milieu, de l'espace ou du territoire. Contrairement aux quatre précédents, il naît avant tout d'un point de vue, c'est ce qui le constitue et le caractérise avant toute chose. Ce point de vue n'est rien d'autre qu'un sujet qui est en relation avec son environnement, envisagé comme dimension physique du monde (A. BERQUE, 1990). La complexité du paysage réside sans doute dans le sujet, ce qui nécessite au moins une première réflexion dans cette étape du travail, mais l'on peut, dans un premier temps, affirmer que ce sujet est humain et social. Ainsi adopterons-nous en première approche définitionnelle ce que Yves Luginbühl énonce ainsi :

> « C'est dans ce sens que nous entendons le paysage, comme une construction sociale à la fois matérielle et immatérielle, et plus précisément comme le produit de l'interaction entre ces deux dimensions ». (Y. LUGINBÜHL, date de la communication inconnue)

Chaque terme de la définition mérite que l'on revienne sur ses implications. Il est affirmé dans cette définition que le paysage est un produit entre d'une part une matérialité et d'autre part une immatérialité que l'on peut aussi dénommer dimension symbolique. La matérialité est celle qui relève du monde physique (par opposition au phénoménal, et non compris dans le sens de géographie physique) et l'immatérialité ce qui relève du symbolisme du langage qui forgera la représentation. Le produit du mouvement interactif entre les deux dimensions, le paysage, n'est donc bien que cette représentation, qui est à la fois ce qu'elle représente (le référent) et l'action du sujet sur ce référent à savoir sa perception sensible (réalité immédiate ou pré-réflexive) symbolisée par le langage (réalité objectivée)[46]. Ainsi,

[45] Nous avons évidemment opéré aussi un sondage sur les usages du mot *paisaje urbano* dans les romans et il serait sans doute utile de réaliser une véritable analyse lexicographique pour préciser le sens du mot pour les auteurs, qui en usent très souvent de façon métaphorique (*paisaje de infancia* par exemple). Nous aurons au cours de l'étude l'occasion de préciser quelques-uns de ces sens. On peut seulement retenir que les auteurs n'hésitent pas à utiliser le terme, dans un contexte d'énonciation qui est celui de l'écrit (or nous avons dit que ce terme relèverait plutôt d'un langage culturel soutenu), fréquemment pour désigner ce qui est vu sur une vaste étendue et parfois à l'échelle locale de la rue. Les sens métaphoriques prégnants dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán et de Juan Marsé attirent la notion vers le champ sémantique du territoire, plutôt personnel, tendant ainsi à rejoindre la conception de certains géographes et la dernière définition du dictionnaire Moliner.

[46] La conception interactive du paysage est celle que bon nombre de géographes ont adoptée dans le passé et adoptent aujourd'hui, même si les formulations varient à la fois dans le processus même et dans les entités qui

dans une première approche, les trois éléments constitutifs du paysage sont-ils, sans caractère aucun de hiérarchisation : le sujet, l'environnement physique ou matériel, le langage qui spécifie la relation entre les deux. Peut-être, pour rendre plus clair le fait que l'opération est aussi le fruit de l'opération, que la représentation n'est pas un simple reflet d'un réel préexistant, pourrait-on parler de réalisation : le paysage est la réalisation par un sujet d'un environnement physique, c'est la transformation d'un réel en une réalité. Nous pouvons dès lors affirmer que les représentations paysagères de la ville répondent au souci de l'aborder dans sa dimension personnelle et collective, à condition de ne pas choisir des représentations génériques ou synthétiques, mais bien des représentations générées en amont par une expérience paysagère sensible. Quant à l'opération de symbolisation de la représentation l'on sait à quel point elle est informée par l'imaginaire : celui-ci fournit la réserve symbolique et les processus dynamiques de la représentation. L'imaginaire de la ville est dans ces paysages et il est construit par ces paysages.

Avant de revenir sur la complexité du sujet et sur l'importance du langage dans le processus créatif du paysage, il est nécessaire que nous précisions certains aspects des entités définies, en particulier ce que revêtent les dimensions matérielles et les dimensions immatérielles du paysage. Yves Luginbühl a défini avec précision chacune d'elles et nous reprendrons ici les grandes lignes de ses catégories. La dimension matérielle du paysage n'est pas uniquement les composantes physiques qui le constituent (colline, bâtiments, arbres, mobiliers urbains, etc.) mais aussi la matérialité sociale (les activités des hommes, les caractères des systèmes sociaux, les institutions, les systèmes techniques tels les systèmes de transport et de communication, etc.). Cette matérialité rejoint la notion d'environnement conçue par Augustin Berque dès son ouvrage phare, « dimension physique ou factuelle du milieu (comprenant aussi bien des artefacts et des relations sociales que des faits naturels) » (A. BERQUE, 1990) p. 48. Cette matérialité du paysage est toujours en prise avec une dimension immatérielle qui peut être définie à plusieurs niveaux.

La sensibilité en premier lieu, dans sa dimension sensorielle et affective, fonde la représentation paysagère. Selon les hypothèses des phénoménologues, le medium premier du paysage est la perception[47] et les cinq sens sont donc les premiers acteurs pour saisir le monde et en faire un paysage. En Occident, l'organe de perception privilégié est l'œil, et le paysage

---

sont mises en interaction. On peut prendre pour exemples ce que dès 1974 Georges Bertrand proposait comme définition : « Le paysage est, dans une certaine portion de l'espace, la résultante de l'interaction entre le milieu physique originel, l'exploitation biologique et l'action de l'homme » (G. BERTRAND, 1974), ou celle qui spécifie la relation en « connivence » dans la conception de l'anthropo-géographe Gilles Sautter (G. SAUTTER, 1979), ce qui signifie à la fois complicité et interrelation existentielle, et la conception toujours défendue par Augustin Berque que le paysage est l'expression d'un milieu conçu comme relation de l'homme à son environnement physique. La relation s'opère dans la notion de milieu, mais le paysage en tant que représentation est à la fois le référent (le milieu) et ce qui est exprimé, donc il est aussi la relation et les deux entités mises en relation.

[47] Dès les premières pages de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty fait allusion au paysage en ces termes : « Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière ». (M. MERLEAU-PONTY, 1945), Avant propos p. III. Dans la problématique qu'il développe dans cet ouvrage, il est évident que la perception fonde cette géographie originelle.

n'échappe pas à la prédominance du regard comme mode d'appréhension, en témoignent les références historiques du mot paysage[48]. Pourtant, l'expérience quotidienne du paysage dément ce monopole de la vue, ce que la plupart des penseurs du paysage ont désormais approuvé[49] et ce qu'attestent les recherches sur les paysages olfactifs ou sonores[50]. L'appréhension sensorielle est évidemment accompagnée de la sensibilité affective, celle des émotions et sentiments, primordiale pour la compréhension de l'attachement des hommes à leur lieu de vie. Le rapport étroit qui existe entre le bien-être ou le mal-être des habitants dans leur cadre de vie et les paysages qu'ils sont en mesure de construire dans ce cadre est un aspect relativement délaissé de la recherche sur le paysage, pourtant c'est là sans doute que réside une grande part de la compréhension de la relation des hommes à leur environnement (Y. LUGINBÜHL, 2001b). Les travaux engagés par Sophie Bonin sur les « préférences paysagères » des habitants du fleuve Loire vont dans ce sens. Le sentiment d'appartenance à tel « pays », à tel « quartier » s'exprime fréquemment brutalement lorsque les paysages perçus comme familiers, et acteurs dans la construction de l'identité des individus et des groupes, sont mis en danger par de nouveaux aménagements qui bouleversent la représentation. Les paysages se placent, par cette dimension affective, au cœur d'enjeux tels que construire et faire perdurer un territoire (nous préciserons quelque peu cet aspect par la suite).

De façon évidemment liée à la sensibilité, la dimension esthétique des paysages est primordiale à la fois dans leur constitution et dans leur qualification. La théorie de la double artialisation d'Alain Roger est l'une des propositions théoriques pour affirmer le rôle fondateur de la représentation artistique dans les représentations collectives visuelles et concrétisées sur des territoires (A. ROGER, 1978) ; elle rejoint la théorie plus générale qui accorde aux « modèles paysagers », pas uniquement artistiques, un rôle premier dans le processus de construction du paysage (cf. *infra*). Quoi qu'il en soit, les enquêtes comme les travaux de recherche centrés sur la qualification des paysages, montrent que les qualificatifs relèvent le plus souvent du domaine du goût : aimer, ne pas aimer, trouver beau, laid, affreux, sublime, médiocre, ce qui rejoint des considérations telles être bien ou être mal avec ce paysage.

Les relations sensorielles et affectives sont concrétisées, comme nous le savons, dans une représentation formalisée par le langage qui imprime au paysage une forte dimension symbolique, au-delà même de la symbolisation de la perception. Le paysage revêt des sens symboliques qui déterminent les valeurs que le sujet lui attribue, dont découlera en partie bien sûr la relation esthétique. Des composantes du paysage peuvent être par exemple de puissants symboles identitaires, tels une forme végétale dans un pays ou un type de mobilier urbain

[48] Les définitions des dictionnaires sont à peu près unanimes pour affilier le paysage à la vue, et cela depuis au moins le 17ème siècle. Deux exemples peuvent l'illustrer : l'article du Dictionnaire de Furetière (1690) déjà cité dans une note précédente (note 43) et celui du Littré (1863-1873) : « Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect. ».

[49] Cf. par exemple Alain Corbin (A. CORBIN, 2001), p. 9 : « Mais le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure ».

[50] Cf. les recherches du CRESSON et notamment celles menées par Pascal Amphoux ou celle de Frédéric Roulier (F. ROULIER, 1999).

dans une ville ; les monuments ou hauts lieux de mémoire sont aussi, avec évidence, des composantes symboliques des paysages qui contribuent à les valoriser ou les dévaloriser. Tout ceci fonctionne tant à l'échelle globale d'une culture, qu'à l'échelle locale d'une population et à l'échelle individuelle d'une personne. Ceci sera précisé lorsque nous aborderons la question de la codification des paysages.

Bien que nous reviendrons de façon plus précise sur la question du sujet du paysage dans le CH. 6, nous aimerions spécifier quelques éléments dès maintenant afin d'attirer l'attention sur la complexité de cet élément constitutif du paysage. De qui parle-t-on lorsque l'on désigne le sujet du paysage ? Si l'on se contente d'envisager le cas relativement simple d'une représentation personnelle et non générique, le sujet du paysage est constitué de la personne singulière, toujours aussi individu d'un collectif qui peut être défini à différents niveaux déjà mentionnés, le collectif à l'échelle globale de la culture et le collectif à l'échelle locale. Le sujet du paysage n'est donc en rien monolithique mais, bien au contraire, fragmenté, voire scindé, entre des réalités parfois antagonistes. Nous prendrons l'exemple d'une photographie d'un parc urbain pour désigner rapidement les sujets qui forment le sujet de cette représentation paysagère. Les deux catégories de sujets sont d'une part ceux qui ont créé « l'environnement physique », le parc, fruit de l'imaginaire personnel et collectif de ses concepteurs (prenons par exemple Gaudí, qui lui-même partage sa réalisation avec d'autres acteurs : financeurs, politiques, artistes et artisans, etc.) et d'autre part celui qui transforme cet environnement en représentation, fruit d'un autre imaginaire personnel et collectif (pas nécessairement le même évidemment) informé par son expérience sensible (le photographe). Il en va de même pour les représentations quotidiennes de chacun, qui sont en fait rarement concrétisées par une représentation matérielle (photographie, dessin, description ou autre).

Il nous semble que la nature fragmentée du sujet paysager le place au cœur de la complexité de l'intervention sur les paysages, et notamment sur la question du bien-être ou du mal être que générera l'intervention. Dans le milieu de l'aménagement, de l'urbanisme ou en géographie, la question est généralement appréhendée du point de vue de la réception et donc ainsi formulée : pour qui crée-t-on tel lieu, afin de générer quelles représentations / réalisations de la ville ? L'on déplore fréquemment dans ces interventions le décalage entre les objectifs et les imaginaires des concepteurs et ceux des récepteurs (les habitants ou certains habitants). Les habitants se sentent bien dans tel lieu s'il a été fait pour eux. Mais bien sûr on se heurte à la question : qui sont-ils, qui sont les habitants du lieu à aménager ? Et bien souvent les objectifs ne sont pas atteints en terme d'aménagement parce que les récepteurs ont été mal ciblés. Cette façon de concevoir les interventions paysagères a généré une réflexion généralisée sur la place que devrait tenir la participation citoyenne dans la construction de la ville : la ville de Barcelone est tout à fait pionnière dans cette réflexion et dans la mise en place d'organismes et de procédures participatives. Nous pensons néanmoins que le problème ne se pose pas tout à fait en termes d'émission / réception du paysage, en

termes de créateur / récepteur mais bien en termes de multiplicité des créateurs, qui sont toujours au moins scindés entre des imaginaires collectifs multiples.

Travailler sur le sujet du paysage est donc d'une certaine façon aussi travailler sur sa réception, ce qui sera l'objet du premier chapitre de la partie III qui envisage les paysages de la ville sous l'angle de chacun de leur élément constitutif. Nous verrons comment dans les paysages romanesques d'autres niveaux de scission du sujet paysager complexifient encore la représentation et comment précisément cela l'enrichit considérablement. Mais, n'en disons pas plus…

En ce qui concerne ce travail nous retiendrons du fait que l'élément fondateur constitutif du paysage est le sujet, un intérêt primordial des paysages pour capter la dimension personnelle de la relation à la ville, pour saisir ce que le corps ressent de la ville et ce que cela génère comme sens du lieu.

Le second élément constitutif du paysage est, selon la conception envisagée, le lieu et d'une certaine façon le milieu. Pour assurer une clarté conceptuelle nous proposons de revenir rapidement sur ce que nous entendons par ces deux notions, qui constituent par ailleurs les concepts référents de la géographie que nous pratiquons.

La première distinction qui peut être opérée est celle du lieu avec l'espace, lui-même distinct de l'étendue. Les différents champs disciplinaires, et notamment les linguistes et les géographes, s'accordent pour considérer que l'étendue est la substance physique de l'espace, qui est lui-même la forme et la construction de cette substance (A. J. GREIMAS, 1976). L'espace est donc une abstraction pas nécessairement localisée. La première caractéristique du lieu, en revanche, est d'être situé, positionné dans l'étendue spatiale ce qui lui confère sa qualité d'unicité. Sur ce point, comme le suivant que nous allons préciser immédiatement, les linguistes et l'ensemble du champ littéraire s'accordent avec les géographes[51]. Le lieu n'est cependant pas seulement un point dans l'espace, même si ce point peut avoir une certaine épaisseur, une certaine amplitude en fonction de l'échelle (ce peut-être un banc dans la ville, une place, un quartier, la ville…), ce n'est pas qu'un endroit dans l'étendue. Le lieu est investi de sens qui est le fruit de la dynamique de l'imaginaire social et personnel : en cela le lieu possède une connotation existentielle et une dimension phénoménale. Comme le paysage, un lieu est perçu d'un certain point de vue, dans l'espace géographique comme dans la sémiosphère. C'est ce second caractère, le sens du lieu (*sense of place* des humanistes anglais et américains) qui définit aussi son caractère unique. De ces qualités générales découlent une myriade de spécificités (on parle de lieux-dits, de hauts-lieux, de lieux génériques (B. DEBARBIEUX, 1995a; B. DEBARBIEUX, 1995b) qui ont perdu matériellement leur position dans l'étendue, de lieux de mémoire, de lieux communs ou de *topos* en littérature…) sinon pour noter que la réalité du lieu est riche et que dresser une géographie à partir des lieux

[51] Voir par exemple (A. J. GREIMAS, 1976) p. 131, (A. GARDIES, 1994) p. 221, pour le champs littéraire, et (R. BRUNET , R. FERRAS *et al.*, 1993) p. 298-300, (A. BERQUE, M. CONAN *et al.*, 1999) p. 48-49, (D. RETAILLE, 1997) CH.2, (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003), pour le champ géographique.

permet d'envisager de multiples facettes de la réalité géographique sans évincer les dimensions qui nous importent.

Si le lieu est localisé c'est bien qu'il s'inscrit dans un environnement à la fois physique et social. Il ne peut être compris que contextualisé dans un milieu, c'est-à-dire, au sens où nous l'entendons, le résultat des interactions entre l'environnement physique et les habitants de cet environnement, ce qui est une conception fidèle aux définitions d'Augustin Berque (A. BERQUE, 1990) à (A. BERQUE 2000). Le milieu enveloppe donc les lieux, les informe et les met en perspective.

Une dernière relation nous semble importante à mentionner dans ce très bref examen de la notion de lieu, c'est la relation du lieu au territoire. Le lieu est territoire lorsqu'il est habité, c'est-à-dire approprié socialement par des procédures variées tant physiques que symboliques, telles les procédures de dénomination, de délimitation, de démarcation, d'affectation d'attributs symboliques, de pratiques… toutes procédures qui ont pour résultat et motif l'appropriation du lieu. Le territoire est rarement confiné à un seul lieu mais rassemble en réseau un ensemble de lieux selon une logique idéologique. Entre lieu et territoire, la différence est ténue selon que l'on étend plus ou moins le sens de l'un ou de l'autre[52]. Il peut être cependant distingué d'une part par sa connotation institutionnelle ou étatique (on parle de territoire national, de collectivités territoriales), d'autre part par l'exigence d'appropriation par un individu ou un groupe, et dans le cas du territoire social, celui-ci est nécessairement démarqué et pas seulement limité. Dans tous les cas, à leur niveau respectif, le lieu et le territoire convoquent dans leur constitution les imaginaires personnels et collectifs et relèvent d'une certaine façon d'un paradigme commun avec le paysage. Certains auteurs attirent d'ailleurs la notion de paysage vers son versant territorial et superposent quasiment les notions, dans la mesure où le territoire comporte aussi une dimension représentative. John B. Jackson par exemple, dont les textes ont été récemment publiés en France et commentés par Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien (J. B. JACKSON, 2003), conçoit le paysage comme la manifestation et la trace du territoire réel, selon deux modalités surimposées dans la réalité : le « paysage politique », qui résulte des décisions d'un pouvoir central (maillon territorial étatique, échelle d'appréhension globale du paysage) et qui se manifestent par les frontières, les grands réseaux de transport, les places monumentales, etc ., et le « paysage habité » ou « vernaculaire » qui correspond au territoire approprié par les habitants (échelle locale du paysage) et qui est davantage « d'ordre existentiel » (p. 117). L'intérêt de cette conception est de rappeler que le paysage peut être envisagé d'une part comme une représentation du territoire et d'autre part comme un agent, en tant que représentation, dans le processus de territorialisation. Le paysage est l'expression d'une territorialité, une représentation qui joue un rôle actif dans l'appropriation, dans la constitution de l'idéologie qui fonde ce territoire ; elle en est la symbolisation par l'image, mais est aussi un acteur idéologique en tant que modèle social. Nombre de travaux ont montré le pouvoir d'appropriation territoriale du

[52] Ainsi est-il parfois difficile de voir les différences nettes entre le territoire tel qu'il est conçu par exemple par la « géographie grenobloise » (B. DEBARBIEUX, 2003a) et le lieu (J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), 2003) p. 907-910.

paysage, dont ceux de Anne Sgard (A. SGARD, 1997), pour n'en citer qu'un exemple. Le rôle joué par la mémoire dans ces processus est fondamental, nous l'examinerons de façon plus approfondie dans le CH. 10 intitulé *Paysage et mémoire*.

Nous retiendrons donc pour cette étude que l'approche paysagère concerne davantage des lieux et des territoires plus que des espaces, et dans notre perspective ce sera la ville en tant que lieu que nous examinerons. La ville, comme lieu, sera par conséquent envisagée comme un environnement physique matériel informé par une dimension phénoménologique et symbolique, et notamment informée par d'autres lieux, d'autres représentations de lieu qui agissent sur le lieu singulier. Le lieu est donc, comme le sujet, multiple, un palimpseste du lieu physique et des autres lieux qui en continu le constituent matériellement et symboliquement. C'est aussi l'ensemble des relations homme / environnement (le milieu) qui le configurent dans les deux dimensions.

Ce qui constitue la substance des lieux sont des composantes combinées (nous usons à dessein de ce terme combiné et non configuré ou organisé, selon une distinction qui sera clarifiée dans le CH. 8 consacré aux « combinaisons du paysage »). Ces composantes ont une existence tant matérielle que symbolique, elles sont à notre avis détentrices d'une grande part du sens des lieux. Outre les modalités qui les organisent dans l'espace-temps (les configurations ne sont pas uniquement spatiales puisque certaines sont sonores et requièrent donc une durée pour se déployer), l'échelle d'appréhension du paysage est essentielle dans la compréhension de ces composantes : leur place et leur nature diffèrent en fonction de l'échelle (par exemple une rue est une composante à l'échelle d'appréhension macro tandis qu'elle est le lieu du paysage à l'échelle interne et les composantes en sont les maisons, les réverbères, les passants, etc.). Nous étudierons en détail ces aspects dans le CH. 7.

Comme premier bilan sur cet examen de la notion de paysage, nous pouvons retenir qu'il est une relation d'une personne à un lieu, personne qui est à la fois sujet singulier et sujet social, le sujet du paysage ayant pour caractéristique première d'être partagé. Cette relation, d'ordre sensible et symbolique, à la fois informe le lieu et intervient dans les processus de territorialisation. Pour toutes ces raisons le paysage est un outil privilégié pour qui veut comprendre la ville du point de vue sensible et de son imaginaire.

Le paysage n'est cependant pas seulement le sujet et le lieu : il est la relation entre les deux, autrement dit il est aussi le processus qui le constitue, et ce processus dans la représentation est opéré par le langage. Cela signifie que si l'on use du paysage comme filtre pour comprendre la réalité, on doit être attentif aux processus qui génèrent la représentation. L'acteur principal, nous l'avons évoqué dans les parties précédentes, est le langage qui effectue la symbolisation de la relation et qui détermine la représentation. Il est donc primordial d'y prêter attention de façon rigoureuse, en particulier aux codes sociaux internes au type de langage (le langage « romanesque » par exemple dans les romans) combinés à ceux qui régissent la représentation spécifiquement paysagère (« les modèles paysagers »). Cet aspect de la codification des paysages est un élément fondamental qui a été défini précisément

par Yves Luginbühl comme des « modèles paysagers » (N. CADIOU et Y. LUGINBÜHL, 1995; Y. LUGINBÜHL, 2001a), que l'on pourrait nommer aussi des invariants paysagers et que d'autres désignent sous le vocable de schèmes paysagers, utilisés par exemple par Alain Roger dans sa théorie de l'artialisation (A. ROGER, 1978; A. ROGER, 1997). Dans tous les cas, comme l'a justement précisé Yves Luginbühl, ces modèles s'organisent aux trois échelles déjà mentionnées. L'échelle globale est celle de la culture, là où des modèles tels le paysage arcadien ou le paysage romantique sublime, sont élaborés et diffusés dans le corps social. Le second niveau est l'échelle locale, « celle d'un lieu qui prend sens pour la société qui y vit et le transforme par ses pratiques quotidiennes » (Y. LUGINBÜHL, 2001b) p. 3. Les modèles construits sont ceux d'une codification des pratiques, des habitudes, des traditions inscrites dans les configurations des lieux (telle façon de tailler les haies, telle façon de décorer des façades de maisons, telle pratique d'expression comme celle d'écrire sur des draps en Espagne et de les accrocher aux fenêtres et balcons (cf. photo n°33 et 34). Quant à l'échelle individuelle, l'appréhension des paysages est codifiée par la représentation qu'ils génèrent et donc par le langage dont il use : les descriptions de paysages romanesques, par exemple, sont empreintes des codes inhérents à la description. Bien évidemment, en tout individu s'emboîtent les trois échelles, ce qui signifie que dans toute représentation personnelle, il sera possible de repérer les modèles paysagers qui sont actifs dans la représentation. Cela n'est cependant pas aisé car les dimensions sociales et les dimensions personnelles de la représentation sont toujours enchâssées : un balancement principiel fait osciller le processus entre dimension personnelle (imaginaire personnel et phénomène unique lié à l'instant de la perception / représentation) et dimension sociale, aux deux échelles globale et locale.

Le processus de construction des paysages suppose que soit posé un troisième élément après le sujet et le lieu, lui aussi déterminé par le langage qui le génère. Cet élément est la destination du paysage. Nous avons abordé rapidement cette question en évoquant la question de la réception de la représentation, et sa superposition de fait avec un des niveaux du sujet paysager. La destination est cependant un peu différente de la réception puisque c'est un mouvement orienté à partir d'un émetteur, le sujet créateur en amont. Toute représentation n'existe en effet que par rapport à une destination, déclinée en fait en deux éléments : un destinataire pour qui le paysage est réalisé volontairement et un objectif, une motivation, un « pour quoi » du déclenchement d'une perception / représentation. Cette dimension nous est apparue particulièrement importante au cours de la recherche sur les descriptions paysagères romanesques et cela nous a convaincu de la dimension constitutive de cet aspect, que nous étudierons précisément dans le CH. 9. L'une des hypothèses principales qui a guidé la réflexion et les analyses sur cet aspect du paysage est la suivante : le paysage ne sert pas essentiellement à représenter un lieu ou un milieu, ses raisons d'être reposent dans bien d'autres motivations. Le paysage sert surtout à dire autre chose que ce que l'on croit qu'il dit, il est profondément métaleptique[G] au point d'être fréquemment un prétexte à bien d'autres discours et objectifs que la représentation.

Enfin un dernier élément constitutif du paysage est sans doute son mode d'organisation, qui s'opère à deux niveaux : dans la morphologie du lieu et dans le langage qui organise la représentation. Ces deux niveaux que nous avons nommés configuration pour l'organisation formelle du lieu et composition pour l'organisation par le langage de la représentation sont parfois superposés, ou quasi-superposés (dans une photographie par exemple) et bien distincts dans une représentation textuelle. Ce dernier élément du paysage sera l'objet du Ch. 8, où nous préciserons tout l'intérêt qu'il y a à distinguer les deux niveaux organisationnels, rassemblés dans la représentation dans ce que nous avons nommé un peu maladroitement (en attendant de trouver un terme peut-être plus adéquat), combinaison. Plusieurs questions intéressent cet élément constitutif du paysage. La première assez simple est la nécessité pour le paysage d'être ordonné : si Georg Simmel l'affirmait avec certitude, peut-être n'est-ce pas si clair. Peut-être un principe d'assemblage est-il nécessaire au paysage, mais doit-il nécessairement être ordonné ? Le chaos est-il un principe d'assemblage valide pour le paysage ? Quelles visions du monde les combinaisons paysagères ordonnancées ou chaotiques expriment-elles ? Tels sont les quelques aspects qui seront abordés dans ce chapitre de la Partie III.

Ainsi envisagé le paysage apparaît comme un excellent outil pour comprendre la ville selon le point de vue que nous avons défini. Il est essentiel de retenir que les paysages n'existent que par le langage qui les façonne, langage qui opère les relations, qui organise les cinq éléments principaux constitutifs du paysage : le sujet (scindé en de multiples acteurs), un lieu qui localise dans l'espace le paysage et lui fournit les composantes matérielles (toujours aussi symboliques), un principe organisateur, résultat de la combinaison entre une configuration spatio-temporelle et une composition propre au langage de la représentation (les deux ne se superposant pas nécessairement, comme nous le verrons dans le Ch. 8), des objectifs divisés en deux catégories : le destinataire (pour qui ?) et la motivation (pourquoi ?) de la représentation. Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, ces différents éléments constitutifs seront analysés un à un dans la troisième partie du mémoire.

Une question reste en suspens lorsque décision est prise de favoriser l'approche paysagère de la ville. Quelles sont les représentations paysagères dotées des qualités adéquates pour ouvrir les portes de l'imaginaire de la ville, pour saisir la ville d'un point de vue à la fois personnel et collectif et ainsi conserver la réalité sensible de la ville ? Notre proposition est le fruit du croisement du « paysage-outil » et de la démarche géographique géolittéraire : ce sont les paysages fictionnels de roman qui nous ouvriront les portes de la ville, telle est notre hypothèse principale. Si la pertinence du recours aux paysages est sans doute acquise, il faut encore montrer le grand intérêt que la géographie peut retirer des textes littéraires.

### II.2.2. Les vertus des textes romanesques pour la géographie urbaine

Les paysages fictionnels de toute nature, qu'ils soient cinématographiques, romanesques ou de bandes dessinées, sont des représentations qui incontestablement ouvrent

au maximum le champ des images possibles, images comprises ici comme entité primordiale de l'imaginaire. On connaît la relation étroite, quasi de nature, entre fiction et imaginaire (cf. *supra* I. 3.), pour lesquels le mode d'être est celui du « faire comme si » (« l'assertion feinte » énoncée par Searle) et donc celui de l'infini possible. La fiction, en tant que processus de création de réalité et monde généré par ces processus, combine les deux régimes de l'image, diurne et nocturne[G 53], les deux modes de pensée, rationnel et métaphorique. Les représentations générées pourront être d'une autre nature que celle que le discours rationnel produit. Par exemple l'hispaniste Michel Bourret (M. BOURRET, 1984) montre que l'œuvre de Juan Marsé propose des logiques de représentation alternatives, telle la logique de la diffraction comme mode de saisie de la réalité du quartier fétiche de l'auteur.

Ainsi si l'on combine les qualités de la fiction à celles de l'œuvre d'art, il devient évident pour tous que les fictions artistiques, celles où le langage qui les façonne s'est fait art, sont de précieux matériaux pour le géographe. En effet, en tant qu'œuvre d'art elle transcende l'individuel pour exprimer une dimension collective, et cela avec l'intention que ce faisceau convergent de sensibilité personnelle singulière et de sensibilité sociale fasse trace[54]. L'intention du créateur est un élément fondamental de simplification, de clarification de la représentation car elle doit faire sens : des procédés codifiés permettent le passage de la dimension personnelle à la dimension collective, et ces procédés sont étudiés avec précision par la glose artistique. Le travail de la critique, littéraire ou autre, est comme un défrichage incomparable pour comprendre la représentation. Autrement dit, en travaillant sur une représentation artistique, le géographe bénéficie de l'immense savoir de la critique, de la tradition réflexive sur le mode artistique en question, et à un niveau encore supérieur, de la réflexion sur la représentation même.

Il nous semble donc que les fictions d'art sont en mesure d'exprimer une expérience individuelle singulière, grâce à un *geste* personnel, le style pour l'écrivain (Léo Spitzer), mais assisté aussi des schèmes artistiques et codes sociaux, moteurs principaux du langage. Pourquoi les romans offrent-ils des mondes fictionnels particulièrement adéquats, c'est ce que nous voudrions développer désormais.

Le premier aspect qui nous semble intéressant dans les paysages romanesques est le fait que le langage qui les façonne est le langage articulé et plus précisément le langage écrit. Pourtant travailler sur les paysages de mots n'est pas une évidence, l'habitude étant plutôt de

[53] Dans son œuvre magistrale Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) définit deux régimes principaux de l'image qui fonctionnent conjointement au sein de tout imaginaire. Le Livre premier est consacré au « régime diurne de l'image » et le Livre deuxième au « régime nocturne de l'image ». Le régime de l'image est le principe premier du symbolisme qui régit l'image. Le principe du régime diurne est l'antithèse, le manichéisme, et celui du régime nocturne est l'euphémisation. Nous ne préciserons pas davantage ces deux régimes qui constituent l'objet de l'ouvrage et nous suggérons de s'y référer pour plus d'approfondissements.

[54] Si l'œuvre d'art fait trace, n'est qu'en tant que trace, on comprend aisément comment l'on a pu démontrer une fonction socio-transcendantale de l'art : l'œuvre d'art est destinée à laisser trace d'une personne, d'expériences personnelles qui sont elles-mêmes informées par les représentations artistiques. Il apparaît donc que le sens de toute œuvre réside autant dans l'intention de l'artiste de laisser cette *trace-ci*, que dans les traces artistiques, et sociales en général, ingérées dans l'œuvre.

s'intéresser aux paysages iconographiques. On aurait tort de se passer des qualités que procure le langage écrit. S'intéresser aux paysages de mots permet de ne pas tomber dans le piège du visible tyrannique puisque la représentation n'exclut aucun sens : une représentation polysensorielle y est possible (sinon effectivement toujours réalisée). Par ailleurs la poétique du langage romanesque fournit le matériau à d'autres formes de représentation, comme nous l'avons évoqué un peu plus haut en faisant allusion à l'œuvre marséenne ; les poètes nous montrent, nous disent les choses autrement. Nous avons à apprendre de leur langage.

Ainsi la formule est-elle complète pour obtenir le paysage parfait pour notre étude : les ingrédients paysage, fiction, œuvre d'art, langage écrit sont tous rassemblés dans les descriptions paysagères de roman. Pour ces raisons nous avons retenu comme corpus d'étude des romans. Pour ces raisons et bien d'autres que nous voulons préciser davantage.

Horacio Capel insiste sur l'usage que les géographes doivent faire de l'imagination pour construire leur discours sur le monde :

> "*Imaginación para plantear nuevos problemas, para diseñar programas de investigación, para imaginar mundos nuevos, para pensar en alternativas y en nuevas formas de organización social.*
>
> *Todo ello es hoy esencial en geografía, ciencia donde la imaginación está muchas veces ausente y donde dominan los trabajos alicortos y pedestres, es decir parecen haber sido realizados con los pies y no con la cabeza.*" (H. CAPEL, 2001a).

Prendre modèle sur les auteurs de fiction dont l'imagination, fruit de la sensibilité mais aussi du travail et de l'érudition, ouvre l'horizon des possibles de la connaissance. Cette recommandation générale pour la discipline est une première motivation pour se tourner vers la littérature. Bien d'autres, relevées par la recherche pluridisciplinaire mêlant littérature et sciences sociales, sont classiquement avancées. Pierre Lassave (P. LASSAVE, 2002) p. 37, résume ainsi les trois exploitations possibles et reconnues de la littérature par les sciences sociales : « un corpus de données, une ressource cognitive et un modèle d'énonciation ». Un « corpus de données » signifie que les textes sont considérés comme des documents et qu'ils sont envisagés comme une représentation sociale de la réalité. Pour que cet usage soit légitime, il est cependant nécessaire que le texte soit rigoureusement contextualisé. Le contexte est en l'occurrence celui d'une production fictionnelle dont les objectifs varient entre le désir de représenter un monde, divertir, dénoncer, etc. De ce fait, la question de la validité et de la rigueur, par exemple des descriptions, dans les romans doit être mesurée à l'aune de l'objectif de l'auteur (« l'intention »), des postulats du texte, et au sein du roman des fonctions des descriptions et non à l'aune du hors-texte. Cette validité est interne aux objectifs stylistiques, esthétiques, narratifs en général, idéologiques. Ainsi la contextualisation du document est-elle primordiale, comme pour tout traitement de données considérées comme document ; pour les textes littéraires, cette contextualisation passe d'abord par la prise en compte du statut littéraire du texte et donc de tous les présupposés dérivés de ce statut, posés notamment par la théorie littéraire, la narratologie, la stylistique, etc. Il n'est pas question,

dans cette perspective, de redresser la barre de la « justesse » documentaire : l'intérêt documentaire suppose déjà une démarche interprétative, une reconstruction à partir des dits et non-dits (par exemple dans la reconstitution topographique des romans selon la logique du roman). Cela ne signifie cependant pas qu'il y ait impossibilité d'effectuer des passages vers le hors-texte et que la représentation ne puisse pas être considérée comme objet social d'étude.

La seconde exploitation possible des textes littéraires en sciences sociales est celle d'y puiser des « ressources cognitives », ou autrement formulé, un « stimulant cognitif indirect » (P. LASSAVE, 2002) p. 38. Ils fournissent en effet à la société des schèmes de compréhension et de perception du monde, qui constituent le terreau de représentations collectives et génèrent ou nourrissent des mythes. Dans notre travail, on pourra aborder cet aspect à partir des mythes du *barrio chino*, du personnage du *Pijoaparte* et du quartier du *Carmelo* à Barcelone, construits par la littérature.

Enfin la troisième exploitation possible, selon Pierre Lassave, serait de proposer aussi des « modèles d'énonciation ». Il ne faut pas lire la formule dans un sens restrictif mais bien la comprendre comme références de codification sociale des représentations. Cela ne doit cependant pas faire oublier que l'art repose sur la faculté créatrice de l'imagination, autrement dit sur la faculté de proposer de *nouvelles* images mais aussi de concevoir le pur possible en dehors du réel. Ce sont des propositions de formulations du monde à valeur heuristique : en montrant ce qui n'a jamais été montré, car jamais verbalisé ainsi, en mettant des mots sur des expériences vécues, même fictives. La vision du monde présente dans le style est donc à la fois une proposition de lecture du réel, à la fois subjective (car personnelle) et sociale (l'auteur et ses productions s'inscrivent toujours dans un ensemble de codes sociaux, en particulier de codes langagiers internes et externes à la littérature) ; et à la fois une possibilité de réel déconnecté du réel. On comprendra aisément, à la lumière de ces précisions, que les procédés narratifs fictionnels loin d'introduire des biais négatifs dans le discours, l'enrichissent. Les procédés réalistes, fantastiques, surréalistes et autres ont un rôle heuristique incomparable : nous les découvrirons au fur et à mesure des chapitres, et notamment ceux rassemblés dans la Partie III.

Par ailleurs, et cela peut-être semblera t-il secondaire, nous ne devons pas oublier que la géographie est une discipline en partie descriptive. Ainsi nous le rappelle Horacio Capel, alors qu'il vante les mérites de l'œuvre de Borges pour la géographie :

> "*Debemos recordar que la geografía ha sido una ciencia de la descripción. Y mucho nos conviene a los geógrafos aprender a hacerla de los buenos escritores. La descripción requiere sensibilidad, capacidad para seleccionar los rasgos esenciales, para captar el matiz y para transmitir emoción*". (H. CAPEL, 2001a)

Les œuvres littéraires ont une vertu pédagogique : elles offrent des exemples, des modèles de descriptions que le géographe doit fréquenter pour enrichir l'expression de ses descriptions.

Outre ces ouvertures que les romans offrent à la géographie, la littérature est elle-même science humaine à part entière. Un récent dossier de la revue *Sciences Humaines* interrogeait certes cette position, mais pour mieux y répondre positivement par les articles[55]. C'est une évidence que de rappeler que les textes littéraires n'offrent pas qu'une interprétation poétique du monde, ils ouvrent des pistes de réflexion que les spécialistes n'ont pas toujours explorées ou abordées selon des points de vue différents. Des auteurs classiques ont utilisé leur plume pour décrire et analyser le monde qui les entourait : Proust, Woolf, Joyce, Balzac, Zola, Clarín, Dos Passos, etc. Des auteurs contemporains, notamment ceux de romans noirs ou des « polars », ont chaussé les souliers de leurs prédécesseurs (James Elroy, Michael Connely aux États-Unis, Jean-Bernard Pouy, Didier Daenincks, Jean-Claude Izzo en France etc.). Ce souci de décrire et analyser la société est une des caractéristiques du roman urbain en tant que genre. Les auteurs que nous avons étudiés offrent également des exemples significatifs. Ainsi en est-il de l'analyse sociale de Barcelone dressée par Luis Goytisolo dans son roman *Recuento* (1973) et dans les autres volumes de sa tétralogie *Antagonía*. Elle est originale tout en étant une réinterprétation de la méthode proustienne de lecture et de compte rendu de la société. Vázquez Montalbán, de son côté, travaille particulièrement la question de l'occultation de la mémoire pendant la période de *transición* et de la prolongation du processus, aujourd'hui, par les actions politico-urbanistiques menées sur Barcelone. Montalbán participe aux débats sur la ville, avec des armes autres que celles du discours polémique (même s'il n'hésite pas à emprunter la plume du journaliste polémique ou de l'essayiste), dans ses fictions. Michel Bourret rappelait justement dans un article dédié au roman *El laberinto griego*, que celui-ci peut « se lire comme un guide palinodique du discours officiel sur la *Nova Icària* d'Oriol Bohigas » (M. BOURRET, 1994a) p. 183. La fiction, dans sa relation au hors-texte, n'a pas pour fonction unique de représenter un monde diégétique[G] à forte tendance référentielle, mais bien une fonction éthico-politique de dénonciation ou de contre discours, dans une logique assez proche de l'écriture engagée. Ce qui diffère entre le texte argumentatif de l'essai, de l'ouvrage didactique ou de l'article informatif et le texte fictionnel dans ce cas n'est pas le discours (il est commun sur la question urbanistique entre les articles de Montalbán et ses romans), mais le canal de communication, le langage. Il est donc nécessaire, pour l'analyste du discours urbain, de comprendre pourquoi des auteurs ont choisi le canal fictionnel pour s'exprimer et ce que celui-ci fournit comme plus-value au canal journalistique, scientifique ou autre littérature indexée à la réalité.

Tout ce qui précède est particulièrement vrai pour la ville, tant les destins de la ville et du roman sont liés. Les spécialistes du roman affirment le caractère urbain du roman quasiment comme un marqueur générique, le roman est né de la ville et cela est inscrit dans les procédés qui le génèrent. Est-ce pour cela que l'on exhorte à la lecture des romans pour comprendre les villes ? Les sociologues comme les géographes (J. N. BLANC, 1991; C.

55 cf. n°34, janvier 2003 de *Sciences Humaines*.

CARRERAS i VERDAGUER et J. ROMERO GIL, 2000) relaient le conseil avisé de l'écrivain et ex-ministre de la culture catalane Maria Aurèlia Capmany :

> « J'ignore si les urbanistes d'aujourd'hui lisent beaucoup de romans bien que je les encouragerais volontiers à le faire. Les romans en effet nous dévoilent l'âme de la ville, d'une ville à laquelle, telle une décalcomanie, on aurait ôté, d'un doigt mouillé, la couche de nouveautés qui altéraient sa vision ». (M. A. CAPMANY, T. CATANY *et al.*, 1986) p. 230.

Nombreuses sont les villes qui bénéficient d'anthologies littéraires, telles celles réalisées par les éditions Mercure de France dans la collection Le petit Mercure (*Le goût de Séville*, *Le goût de Barcelone*…), anthologies qui ont pour objectif de proposer une mise en bouche avant que d'entrer réellement dans la ville. Plus qu'une simple introduction ou évocation poétique, nous pensons que les villes fictionnelles informent les villes réelles, qu'elles ont des existences liées et que cette relation n'est pas sur le mode du reflet mais fonctionne de façon complexe. Démêler l'écheveau de leurs relations sera l'un des défis de ce travail.

En somme tout semble converger pour que les géographes choisissent des romans pour comprendre la ville, et cela d'autant plus dans une perspective de géographie humaniste. Grâce à leur art de la narration et de l'intrigue, grâce à leurs formulations originales et créatrices de sens, les romanciers nous conditionnent pour comprendre le monde de l'intérieur, nous placent en situation d'immersion dans un monde où réalité et invention sont effectivement mêlées. Ils nous aident à l'appréhender et à en rendre compte d'une manière à la fois sensible, imaginative et rationnelle, nous ouvrant ainsi à une géographie véritablement duelle, où la problématique de la tension entre réalité et invention peut être reformulée. Lire des romans donc, mais pas n'importe comment. Une lecture rigoureuse et informée par la « science littéraire » est indispensable : ce n'est qu'à cette condition que la géolittérature est opératoire.

Avant de donner quelques orientations théorico-méthodologiques, nous voudrions préciser une piste de recherche qui nous semble fructueuse à bien des égards : croiser le discours des textes littéraires avec des discours de nature différente, et notamment des discours d'habitants. En effet, conformément à la théorie du dialogisme de Bakhtine, qui affirme que tout discours relève du phénomène d'intertextualité pris au sens large (M. BAKHTINE, 1978), nous considérons que les textes littéraires sont ouverts sur le monde social et imprégnés de langage ordinaire. Pour Bakhtine, le roman est le genre dialogique par excellence : la polyphonie est le fait de la plupart des romans modernes, y compris dans les monologues, les auteurs que nous étudierons ne dérogent pas à cette règle. On comprend aisément dans ces conditions combien l'étude de discours ordinaires peut enrichir la lecture des romans et d'autant plus lorsqu'ils se revendiquent du réalisme, ce qui est le cas du roman noir ou du polar. Les auteurs sont dans le monde, ils connaissent les gens de la rue, sont parfois eux-mêmes issus de milieu populaire bien souvent urbain. On retrouve dans leur travail d'écriture une quête du vraisemblable et un désir de conserver la mémoire des « sans-

paroles » en les décrivant, eux et leur environnement, leur langage, leurs manières d'être en société. Que ce soit les habitants marginaux et rebelles, ou encore les enfants de *Gracia-La Salud* dans les années d'après-guerre réanimés par Marsé, ceux du *Raval* que Montalbán décrit ou les étudiants bourgeois des années 1950 aux attitudes et langage faussement populaires, démasqués par Goytisolo, tous n'acquièrent leur vraisemblance que grâce au travail effectué par les auteurs sur leur langue. Il est intéressant pour nous d'analyser les formules, les lexiques mobilisés pour réaliser leurs paysages ainsi que leurs modes d'émergence dans le discours. Est-ce original par rapport à la façon de s'exprimer des habitants actuels ? Les lexiques sont-ils comparables, par exemple pour désigner les lieux et leurs composantes paysagères ? Se reconnaissent-ils dans les descriptions dressées par les auteurs et reconnaissent-ils leur monde ? Dévoiler les réseaux de l'intertextualité entre les deux modes de discours, repérer le dialogue sous-jacent qui leur permet d'exister : cela n'est réalisable qu'en croisant les deux types de discours.

Par ailleurs, et cela n'est en rien secondaire, des entretiens avec les habitants peuvent fournir deux formes d'assistance : la première est tout simplement une assistance informationnelle sur le monde référentiel, c'est-à-dire le quartier, des éléments d'ordre culturel et linguistique, ce qui est très utile dans le cas d'une étude effectuée dans une langue étrangère[56] ; la seconde assistance est celle de lecture de textes ensemble afin de les commenter et d'enrichir notre propre lecture avec un échange sur le texte. Discuter sur le texte, interpréter, dévier aussi à partir d'un thème sont des moments d'échange particulièrement intéressants pour « faire parler » les habitants et les mener à dire des choses qu'autrement ils n'auraient pas abordées. Ces deux dernières formes de coopération se sont révélées particulièrement opératoires dans notre étude.

Nous évoquerons très rapidement un autre objectif potentiel justifiant le croisement de discours romanesques et de discours ordinaires, il s'agit de la comparaison minutieuse des descriptions et des procédures de construction de la ville dans les deux formes de langage. Si nous nous contentons d'évoquer cette piste ce n'est pas parce qu'elle ne présente qu'un intérêt second, bien au contraire. Les procédures d'analyse précisément décrites par Lorenza Mondada (L. MONDADA, 2000a) pour étudier les discours sur la ville nous ont semblé au début de la recherche particulièrement intéressantes et nous avons décidé d'engager une campagne d'entretiens, selon des modalités particulières que nous préciserons dans le CH. 2.III.2. dans le but de mettre en regard ces discours. Les analyses ont révélé un écart important entre les discours romanesques et ceux issus des entretiens : les descriptions ne parlaient pas des mêmes choses, désignaient selon d'autres modalités (les codes langagiers

[56] Un exemple suffira à éclairer ce que nous voulons dire par assistance informationnelle d'ordre linguistique. A propos d'une composante paysagère récurrente dans les romans de Marsé, la *fuente*, Anna fournit un commentaire lors de l'examen des composantes typiques du quartier à partir d'extraits relevés dans les romans « *la fuente no es una fuente central sino una fuente pública, donde la gente bebe agua* (Ent.4 t. 388-400). Cette remarque, associée à celle d'Adrián dans l'entretien-parcours1 (Ent.3 t. 136), me fait prendre conscience que les allusions à la composante *fuente* sur les places dans les romans de Marsé sont ces fontaines en fonte, en marge des places ou des rues, petites et destinées à boire, et non pas des fontaines ornementales.

différents creusent un écart énorme entre les deux types de discours), décrivaient dans un contexte qui pesait considérablement dans le contenu du message. Tout ceci nous a imposé une attitude très modeste : puisqu'il était impossible de procéder à une comparaison sérieuse et systématique (ce qui serait l'objet d'un projet de recherche à part entière) mieux valait ne pas s'engager dans une analyse systématique, mais opérer ponctuellement des comparaisons, des sondages. C'est ce que nous avons réalisé dans cette étude et qui justifie le caractère disséminé des informations ou des usages des entretiens, à l'exception de quelques aspects qui seront précisés au fur et à mesure du compte-rendu. Cela n'exclut en rien l'hypothèse qu'une comparaison systématique entre les deux types de discours mènerait à une meilleure compréhension des procédures de création de la ville dans les discours et qu'un travail de ce type serait intéressant à engager.

### *II.3. Orientations générales théorico-méthodologiques*

Deux grands types de principes peuvent d'ores et déjà être proposés pour engager l'étude. Les premiers sont relatifs à la nature textuelle littéraire du corpus qui exige de poser clairement les postulats de lecture adoptés, les seconds concernent plus précisément l'objet complexe qu'est l'imaginaire d'une ville.

Ces principes, pour lire rigoureusement un texte romanesque, supposent d'adopter une démarche interdisciplinaire la plus intégrée possible. Nous aborderons de façon plus détaillée ce que nous entendons par cette démarche dès la première partie du CH. 2. Cette posture interdisciplinaire ne suppose pas une attitude contradictoire vis-à-vis des textes mais bien une façon commune de concevoir le langage et le texte. Ainsi, comme il est affirmé en introduction de l'ouvrage *Writing worlds. Discourse, text and metaphore in the representation of landscape* (T. J. BARNES , J. S. DUNCAN *et al.*, 1992), nous pensons que pour tout discours, et donc y compris ceux issus de textes littéraires :

> "*representations of landscape – the city, the countryside or wilderness- are not mimetic, but rather a product of the nature of the discourse in which they are written.*"

Les paysages de mots sont le fruit d'un langage particulier, les mots font sens dans le contexte d'énonciation du discours et dans le langage utilisé. Il est par conséquent évident que les paysages barcelonais des romans espagnols diffèrent du fait même de leur mode d'expression différent, et cela y compris dans le cas de mêmes lieux décrits selon des points de vue socioculturels peu éloignés : les paysages de Jean Genet ne pourront pas être identiques à ceux de J.M. Sagarra ou Villalonga, malgré les points communs qui existent entre ces deux auteurs. Cette posture affirme donc que toute lecture doit être contextuée, c'est-à-dire inscrite dans son contexte langagier (le langage romanesque par exemple) mais aussi son contexte d'écriture et de réception (dimension sociocritique de la lecture). Cette exigence de contextualisation, qui répond à la théorie bakhtinienne exigeant une lecture « en situation », n'exclut en rien un travail du texte dans le détail. L'hypothèse herméneutique,

enrichie par le concept d'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco[57], affirme que toute œuvre fonctionne comme un tout, et qu'il est donc indispensable d'opérer une dialectique entre l'analyse globale et l'analyse de détail, ce que rappelle Léo Spitzer :

> « la connaissance ne procède pas graduellement d'un détail à un autre, mais par anticipation ou divination du tout : car "le détail ne peut être compris que par la totalité, et toute explication de détail présuppose la compréhension de la totalité" » (L. SPITZER, 1970) p. 61.

Au cœur de la question de savoir si le texte doit être lu en contexte réside un autre problème épineux, et qui toujours fait débat au sein du champ littéraire (A. COMPAGNON, 1998), Chapitre 3 « le monde », celui de la relation du texte au hors-texte (le monde référentiel) et plus précisément du statut de la référence dans le texte romanesque. Sans véritablement poser tous les éléments du problème il est nécessaire, nous semble-t-il, de pointer ce qui est véritablement problématique.

Une certaine critique, sépare assez radicalementet le texte fictionnel du monde réel, et à affirmer qu'il ne tend vers aucun hors-texte. Bien évidemment elle reconnaît que le texte est imprégné d'éléments de la réalité, mais considère que ces éléments changent de nature en étant intégrés à la fiction, ils deviennent à part entière fictionnels. Cette position est celle que l'on nomme communément le principe de clôture du texte ou d'autoréférence, cette dernière notion n'étant pas très clairement définie (G. CHAMPEAU, dir *et al.*, 1994) p.8. Le phénomène d'autoréférence, initialement défini par Catherine Kerbrat-Orecchioni (C. KERBRAT-ORECCHIONNI, 1982), peut être considéré soit comme une forme de référence propre à la fiction qui ne serait que le produit des lois internes du texte indépendamment de toute référence extra-textuelle, soit comme une forme d'intertextualité interne. Dans tous les cas, il s'agit bien d'une fermeture du texte sur lui-même. Le colloque « Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain » organisé en 1992 incite à adopter une attitude entre-deux et à penser que le roman oscille entre tension référentielle, c'est-à-dire une orientation du texte vers le monde référentiel, et tension autoréférentielle, sachant que très probablement la différence entre référence et autoréférence n'est pas de nature mais de degré de fictionnalité. Cela affirme que le monde référentiel est certes représenté dans les fictions, et notamment dans celles qui indexent le texte à de très nombreuses références au monde réel, mais que cette représentation n'est pas la réalité, qu'elle est une réalité-fiction, c'est-à-dire informée par la fiction. Simplement dit cela signifie que les romans disent quelque chose du monde réel, mais que ce qu'ils disent ne peut pas être considéré comme un reflet de la réalité : il s'agit bien plutôt d'une reconstruction objectivée par une intention d'auteur et tordue par des processus qui, en partie, échappent à l'auteur, notamment ceux afférents à la mémoire.

Dans tous les cas la question de la référence dans les textes fictionnels est un problème épineux qui doit être l'objet de toutes les attentions. Les modalités de référentialisation[G] (les

[57] L'« œuvre ouverte » est « l'expression d'une dialectique nouvelle entre l'œuvre et l'interprète ». Tout en conservant sa singularité, toute œuvre est polysémique et peut être « envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. » (U. ECO, 1962) p. 17.

procédures textuelles qui dirigent la lecture par exemple vers des lieux du monde réel) tout comme les éléments qui servent de référents doivent être examinés avec la même acuité si l'on veut comprendre comment la fiction construit une réalité et le sens de cette réalité, y compris dans le monde réel.

La question du statut du monde référentiel dans les textes a été un objet d'attention tout au long de la recherche mais aussi une difficulté permanente motivante pour comprendre la réalité d'un lieu par ses paysages. Le réel, pourtant prégnant, toujours se défile dans les textes, le lecteur géographe doit apprendre à s'en accommoder. Ainsi dans ce travail, l'un des objectifs principaux des lectures des textes a été non pas tant de chercher des fragments de lieux réels « intacts » aux yeux du géographe (même si celui-ci semble en relever), mais d'enrichir les lieux référentiels de sens, à partir de ce qui est élaboré dans la fiction. En découle une hypothèse principale de travail : les textes fictionnels qui réalisent une ville fictive informent et enrichissent les lieux réels de sens. Cette hypothèse découle de la conception bakhtinienne du roman, prolongée d'une certaine façon par les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchionni qui montrent que les textes fictionnels rendent compte de fragments de la réalité sans en fournir un analogon. En effet, ces images déformées du réel parlent aussi du réel, car elles mobilisent des éléments qui lui sont empruntés et leurs sens sont très fréquemment le produit de la mise en relation entre fiction et réalité (C. KERBRAT-ORECCHIONNI, 1983).

Ces premières orientations de lecture posées, reste à déterminer comment l'on va capter l'imaginaire de la ville réelle dans les romans. Ce qu'a proposé Gilbert Durand dès ses premiers écrits, et qui perdure encore aujourd'hui dans les travaux sur l'imaginaire dans les centres de recherche qui se consacrent à cet objet, est de travailler sur les rites (redondance de symboles gestuels) et sur les mythes[G] des lieux, c'est-à-dire réaliser une mythographie des lieux. Cette mythographie ne se limite cependant pas à la dimension statique de l'imaginaire (le « grenier » des rites et des mythes) mais intègre aussi l'exploration des schèmes qui participent du processus dynamique de l'imaginaire. Il est indispensable avant toute chose de préciser ce que nous entendons par la notion de mythe, puisque ce seront essentiellement des mythes qui seront examinés dans les textes avec les schèmes, les rites relevant davantage d'une ethnographie sur le terrain.

Le mythe est un récit fictif assumé comme tel, symbolique (qui renvoie à un double sens, donc à une interprétation), qui vaut de manière générale dans une société donnée, en ce qu'il présente sous la forme imagée, le sens ou la fonction de telle pratique ou coutume, telle institution, tel interdit ou telle règle sociale ou anthropologique (l'interdit de l'inceste par exemple), voire tel ou tel aspect de la condition humaine. Le mythe prétend donc à une part de vérité, bien qu'il n'aspire pas à décrire la réalité, ni à concurrencer les descriptions ou les théories scientifiques ; sa « vérité » réside dans l'interprétation qu'on peut en faire, autrement dit aux réponses qu'il propose à certaines grandes questions anthropologiques ou

philosophiques. C'est à ce titre qu'il intéresse les philosophes, par son rapport ambigu et complexe à la vérité (P. RICOEUR, 1994).

Mais le mythe est également classiquement un objet de la littérature, par son caractère de récit générique ayant une valeur culturelle générale, et constituant de ce fait un objet intertextuel intéressant (la constitution, la reprise ou la réécriture d'un mythe par exemple) en fournissant une trame sur laquelle le récit particulier peut embrayer vers un niveau de généralité accrue, tout en se confrontant à une densité sémantique plus élevée (le récit ne vaut pas que pour lui-même, mais renvoie à un, ou des déchiffrements).

Le mythe appelle enfin une analyse anthropologique en ce qu'il constitue une entrée privilégiée dans les sociétés dites « primitives ». Il se différencie du conte, qui est inventé et vécu comme invention par la société, tandis que le mythe est un récit inventé mais considéré comme vrai par la société où il se développe (alors que l'étranger ne le perçoit pas comme vrai). Son importance réside dans l'adhésion ou la croyance qu'y accorde une culture, tout en ayant conscience de son caractère non vrai, irréel ou fabuleux (P. SMITH, 1994). C'est le divorce entre l'adhésion au récit et le contenu fictif qui permet à l'ethnologue de reconnaître un mythe. La plupart des mythes renvoient à un temps primordial auquel on se réfère comme à la matrice des temps présents et qui ne fait que poser plus profondément la question de la croyance aux faits merveilleux dont ils sont remplis. Étant un objet privilégié de l'ethnologie, les mythes ont donné lieu à de nombreuses conceptions et analyses, depuis l'instrumentalisation fonctionnaliste d'un Malinowsky qui les réduit à conforter les croyances en l'organisation sociale, jusqu'aux analyses systématiques, voire structurales, d'un Dumézil ou d'un Lévi-Strauss.

Le sens du mythe s'est élargi dans les sciences humaines, pour désigner un système de représentations collectives, prenant la forme d'un récit, qui met en ordre les connaissances et les expériences des membres du groupe et instaure un rapport de celui-ci au monde. Bernard Debarbieux oppose la conception platonicienne puis positiviste du mythe aux travaux des sciences sociales du 20$^{ème}$ siècle qui ont renoncé à une dévalorisation du mythe pour préciser ses caractères positifs, et y voir un « récit qui porte sur le monde, ses origines et son devenir […], qui donne sens à ce monde et aux pratiques de la société qui s'y inscrivent[58] et confèrent à cette société une stabilité de fonctionnement et d'organisation qui garantit sa reproduction » (B. DEBARBIEUX, 2003c) p. 648. C'est dans ce sens que les géographes s'intéressent au caractère mythique de certaines représentations, et en particulier à la dimension mythique des paysages. Comprendre les lieux, les composantes spatiales ou paysagères qui concrétisent des éléments symboliques de mythes (des mythèmes$^{G}$) est au centre de la recherche des géographes qui travaillent sur les représentations.

Chaque type de mythologue insiste donc sur tel ou tel aspect du mythe, mais une sorte de consensus s'est installé pour considérer le mythe comme un discours sérieux sur le monde. Cela rejoint les exhortations de Gilbert Durand, qui fut parmi les premiers à élargir la notion de mythe au-delà des cultures et civilisations primitives. Le mythe, chez cet auteur, s'inscrit

[58] Ce premier pan définitionnel est conforme à la conception de Mircéa Eliade (M. ELIADE, 1963).

dans sa théorie de l'imaginaire (G. DURAND, 1960) et excède les conceptions ethnologiques classiques (qui en font le pendant représentatif des pratiques rituelles). Pour lui, le mythe formalise la liaison des images archétypales ou symboliques entre elles. Sa tendance est de prendre la forme d'un récit dramatique (p. 410), le *sermo mythicu*s, qui n'est ni un discours démonstratif, du type syllogistique ou hypothético-déductif, ni un récit narratif, une description pour montrer l'enchaînement positif des faits. Il doit utiliser la persuasion par l'accumulation obsédante de « paquets », « d'essaims » ou de « constellations » d'images. Ces redondances « peuvent être regroupées en séries synchroniques » qu'il nomme des « mythèmes » » que l'on peut concevoir comme les « plus petites unités sémantiques signalées par des redondances », (G. DURAND, 1996) p. 200-201[59].

Nous proposerons donc de participer à la réalisation d'une mythographie de Barcelone fondée sur un corpus littéraire restreint, mythographie qui prendra tout son sens si elle est associée à une poétique de la ville dégagée à partir des romans. Cette démarche a l'avantage d'ouvrir les portes de l'imaginaire collectif et de l'imaginaire personnel d'un auteur, tous deux enchâssés dans la même production poétique. La conjonction de la mythologie urbaine collective et de l'imaginaire personnel offre les ressources les plus riches pour reconstruire un imaginaire urbain. Concrètement, pour dégager un mythe du foisonnement de la réalité dans laquelle il est englué, il s'agira, selon les prescriptions de Gilbert Durand, de repérer des redondances dans les thèmes discursifs, de rassembler les images isomorphes afin de comprendre le sens de leur convergence : récurrences rhétoriques, images obsédantes, intertextualité interne sont le point de départ du repérage des mythes et des schèmes. Cela rejoint une étude isotopique assez classique dans les textes littéraires.

Cette méthode n'est cependant qu'un pan de la mythographie de la ville qui peut être complétée par une mythocritique. Celle-ci, en effet, ajoute à la simple mythographie une analyse de la poétique [60] [G] des textes à deux niveaux : poétique de la ville selon une démarche phénoménologique et poétique du texte. La conjonction des deux modes d'approche permet d'enrichir une poétique générale par un projet spécifique d'ordre esthétique animé par l'auteur

[59] L'une des définitions les plus synthétiques du mythe que l'on rencontre dans son ouvrage de référence est : « Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées […]. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou, […] le récit historique ou légendaire » (G. DURAND, 1960) p. 64.

[60] Ce que revêt comme sens la poétique est très variable selon les conceptions. Pour notre part, nous en retiendrons deux. D'une part celle de Umberto Eco qui qualifie une œuvre particulière (U. ECO, 1962) : « Nous donnerons quant à nous au mot "poétique" un sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (*l'Ars poetica* en tant que loi absolue) *mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit.* » (p. 10). C'est un « projet de formation et de structuration de l'œuvre » (p. 11). Dans ce projet est compris à la fois la « production » de l'œuvre et la « consommation », c'est-à-dire son destinataire. Donc, « identifier une poétique implicite revient à retrouver le projet à travers la manière dont nous jouissons ou dont d'autres jouissent de l'objet » (p.11). La seconde conception est celle des phénoménologues, celle que l'on retrouve dans la formule « poétique de la ville », et qui est l'ensemble des images qui donne sens à une entité. C'est une conception plus générale, moins marquée par la singularité, sinon de celui qui effectue le travail d'expression de ces images.

et le lecteur. La mythocritique des textes littéraires suppose une double démarche, rationnelle (analyse des discours) et « phéno-dynamique », démarche qui consiste à rendre créatrice l'expérience du lecteur. Il s'agit de faire émerger les images par une écriture, ou un autre mode d'expression, plutôt que de les commenter. Cet aspect de la mythocritique sera expérimenté essentiellement dans les énoncés de type paysager, particulièrement évocateurs en images. Nous préciserons davantage les modalités de la critique phénoménologique dans le CH. 2.II.2, démarche dont le projet n'est pas cantonné qu'à la compréhension des mythes.

L'ensemble des objectifs, des hypothèses, des grands choix théorico-méthodologiques que nous avons rapidement exposés est évidemment le fruit de travaux antérieurs que cette recherche tente de prolonger. Certains ont été assez souvent mentionnés. Il faut encore comprendre globalement dans quelle tradition disciplinaire cette recherche s'inscrit. C'est ce que nous aimerions rendre explicite dans la partie qui suit.

## III. Une géographie dans la mouvance humaniste

> « Connaître l'inconnu, atteindre l'inaccessible, l'inquiétude géographique précède et porte la science objective.»
> (E. DARDEL, 1952)

Comprendre la ville selon les perspectives précédemment exposées est une démarche qui suppose une certaine conception de la discipline et qui assume des héritages qu'il est nécessaire d'honorer. Que suppose comme assise épistémologique une problématique centrée sur l'imaginaire de la ville ? A qui doit-on la formulation des problèmes et les propositions méthodologiques en géographie ?

### *III.1. La géographie conçue comme Humanité*

Écrire la terre. *Gê* et *grafein*. La tâche est suffisamment vaste et vague pour accueillir une multiplicité de conceptions, même si tous s'accordent pour reconnaître un objectif commun. La pluralité de la discipline géographique est sans doute le second point sur lequel s'accordent les géographes épistémologues de leur discipline (D. DORY et P. PINCHEMEL, 1990; M.-C. ROBIC, 1995; A. BAILLY et R. FERRAS, 1997). Quand elle ne multiplie pas les adjectifs pour se distinguer du paradigme voisin (géographie physique, sociale, humaine, politique), les tendances s'affirment par des dénominations composées (biogéographie, géopolitique, anthropogéographie) ou par le recours à d'autres noms qui abandonnent le préfixe de la terre (chorographie, spatiologie). Ce caractère pluriel n'est en rien original par rapport aux autres disciplines si l'on omet de préciser qu'il est fondateur de la discipline même, qui en tire sa richesse et son efficacité exploratoire. Qui dit pluralité dit aussi conflits, combats, et la géographie n'est pas discipline à occulter les césures qui partagent les écoles au nom de théories, de pratiques et plus généralement de visions du monde divergentes. Deux tensions agissent au sein de la discipline, l'une plus ancienne que l'autre. Comme le formule clairement Marie-Claire Robic, « l'une des tensions les plus constantes de la géographie est celle qui oppose une méthodologie singularisante et une méthodologie universalisante » (M.-C. ROBIC, 1995) p. 8, une oscillation entre discipline idiographique et discipline

nomothétique[61], source de débats aussi anciens que la discipline elle-même (H. GUMUCHIAN et C. MAROIS, 2000) p. 16. Cette première tension en a généré une seconde, apparue avec le positivisme et ses résurgences dans les années 60-70 et toujours actuelles, celle d'attribuer ou non à la géographie le statut de science.

L'ouvrage d'Antoine Bailly et Robert Ferras (A. BAILLY et R. FERRAS 1997) rappelle que la *Géographie Universelle* de Malte-Brun en 1810 posait déjà la question « la géographie est-elle une science ? ». Bien avant le positivisme donc, le problème était soulevé, mais c'est lors du mouvement global de quête de scientificité des autres disciplines construisant leurs objets à partir des hommes et de leur pratiques sociales, que la géographie a affirmé sa propre scientificité : l'enjeu, institutionnel et symbolique, résidait dans la reconnaissance de sa spécificité par rapport aux autres disciplines (sociologie, anthropologie voire sa jumelle l'histoire). La victoire des tenants de la scientificité de la géographie est remportée à partir des années 60, grâce aux arguments développés par les courants néo-positivistes. Nous héritons de leur combat le fait que la géographie est aujourd'hui institutionnellement reconnue comme scientifique. Si l'on retient les critères énoncés par Karl Popper, la géographie est en effet une science[62] dont le régime de scientificité est celui de l'objectivité faible. Ce statut scientifique ne suppose cependant pas l'adoption d'un seul régime de scientificité et c'est là qu'une confusion réside, à notre sens, dans la discipline géographique depuis le courant de la « nouvelle géographie ». Ce paradigme s'est en effet imposé comme celui de la géographie scientifique : il répond à un cheminement hypothético-déductif et rejette plus ou moins explicitement le cheminement inductif. Cette démarche s'est quasi-généralisée dans la pratique de recherche, et cela y compris chez les plus grands détracteurs de la scientificité de la géographie. Il suffit d'observer les conseils / prescriptions de la démarche géographique des ouvrages de Bailly et Ferras ou de Gumuchian et Marois (A. BAILLY et R. FERRAS 1997; H. GUMUCHIAN et C. MAROIS, 2000), pour se persuader que toute recherche doit s'inscrire dans un cadre prescrivant des étapes incontournables (celles même définies par Popper) : élaborer une question de départ et l'explorer ; définir une problématique ; construire des hypothèses à partir d'un appareil conceptuel et éventuellement de modèles ; observer sur un terrain spécifique ; analyser les données de l'observation ; valider ou non les hypothèses et proposer un champ explicatif, des pistes de recherche connectées à la question de départ. Cette démarche est adaptée à la science de l'organisation de l'espace et des pratiques spatiales humaines, mais peut-être pas à toute géographie. Et c'est

[61] La conception nomothétique est « destinée à produire des lois scientifiques ou, plus amplement, des formes et des procédures de généralisation conceptuelle » (C. RAFFESTIN et A. TURCO, 1984). Elle s'oppose à la conception idiographique qui met l'accent sur les lieux, leur unicité et leur particularité.

[62] Conforme à la conception poppérienne de la science, l'ouvrage de Hervé Gumuchian et Claude Marois propose de la considérer « comme étant d'une part un ensemble de connaissances portant sur des champs particuliers, d'autre part un ensemble de procédés et de techniques qui obéissent à une logique reconnue permettant d'acquérir ces connaissances » (H. GUMUCHIAN et C. MAROIS, 2000) p. 64. La science élabore des concepts, des objets et des théories qu'elle est capable de renverser lors du surgissement de nouveaux paradigmes. Elle s'inscrit dans un champ scientifique organisé (institutions, *habitus*, etc.), qui construit le discours scientifique. Elle n'est donc pas déconnectée de ses modalités de production.

là que réside l'enjeu du refus de la scientificité de la géographie car, acceptant d'être science, elle devrait aussi accepter d'être une certaine science, une science positiviste. Quel est le problème, notamment soulevé par la géographie humaniste ?

La géographie, comme toute science, propose un discours sur quelque chose et non la description d'un réel. En adoptant le statut scientifique, elle fait sienne le postulat de non accès au réel (cf. Bernard d'Espagnat). C'est une posture saine, mais qui ne règle pas la question : « qu'est-ce que la réalité géographique et comment peut-on la saisir et en rendre compte? ». La science géographique, et notamment celle qui se définit comme science de l'espace et de son organisation, répond par la construction de théories, de procédures de modélisations spatiales. Les géographes humanistes contestent cette approche scientiste qu'ils jugent sclérosante et qui ferme les portes des possibles. La géographie pour atteindre ses objectifs, tous ses objectifs, doit rester ouverte à plusieurs modes de connaissance, et notamment à la pensée métaphorique, telle que définie par Gilbert Durand. L'ouvrage de Bailly et Ferras le rappelle en citant ses propos concernant les deux modes de savoirs, « savoir rationnel » et « savoir imaginaire » (A. BAILLY et R. FERRAS 1997) p. 15. Ne pas restreindre les régimes de pensée, ne pas fermer la porte aux approches proposées par la phénoménologie est, nous semble-t-il, aussi une démarche scientifique. Nous pensons ainsi, adoptant en cela les postures de la géographie humaniste, que la géographie ne peut pas être réduite à une discipline techniciste (ce qui est sa tendance dans le second 20$^{ème}$ siècle). La connaissance scientifique n'est pas le produit unique de la recherche technologique et l'application méthodologique de ces technologies ; elle n'est pas non plus cantonnée à un mode de pensée. Sa richesse repose dans l'usage de plusieurs régimes de scientificité (expérimental, naturaliste, anthropologique, etc.) sans instaurer de hiérarchie entre ces régimes. Cela se révèle indispensable pour aborder le problème du point de vue de l'imaginaire.

Le second problème, pointé également par les géographes humanistes mais aussi par l'ensemble des géographies dites post-modernes, est la fermeture de la géographie sur elle-même. Si elle est science de l'espace, elle dispose de théories, de concepts, de pratiques spécifiques propres. Cette dimension lui a permis dans le passé de demeurer une discipline scientifique autonome lorsque d'autres sciences sociales montaient en puissance au point de risquer d'absorber toutes les disciplines qui ont pour objet l'homme et la société. Cette indépendance a eu un prix pour la géographie : celui d'un certain renoncement à la pluralité, c'est-à-dire en fait à ce qui constitue le fondement de son identité. Surtout cela l'a systématiquement freinée dans ses tendances pluridisciplinaires, internes et externes. La pluridisciplinarité interne de la géographie est à la fois sa richesse et la source de ses maux : dans les années 60, elle l'a desservie. De « synthèse des disciplines » elle est apparue comme touche-à-tout sans assise théorico-méthodologique solide. La géographie actuelle pâtit encore de cette conception qui postule que la seule spécialisation répond aux exigences de solidité théorico-méthodologique. On pourrait penser que le réflexe de cette géographie « spécialisée » serait de se tourner vers d'autres disciplines spécialisées et de choisir la

coopération pluridisciplinaire pour pallier l'abandon de sa propre polyvalence. Ce n'est en fait qu'assez récemment que les géographes français (les géographes américains ou scandinaves ayant été plus précoces dans le retournement de tendance) remettent en cause la politique de fermeture de la géographie comme unique science de l'espace, et retrouvent sereinement des concepts qui avaient été bannis : le lieu, le milieu, le paysage, la région. Cela va de pair avec un retour à la géographie centrée sur l'individu, sur l'habitant-référent, et sur une géographie qui retrouve la pertinence d'une démarche idiographique.

Quelle géographie rencontrera-t-on alors dans cette recherche qui sonde l'imaginaire d'une ville ? Ce qui précède laisse présager une filiation à la géographie humaniste, sans pour cela rejeter comme non valides les autres paradigmes de la discipline. C'est une position entre les deux, penchant plutôt du côté de l'humanisme : sans rejeter totalement la démarche hypothético-déductive, comme en témoigne ce premier chapitre, cette recherche ne renonce pas à l'errance comme pratique de recherche, ce qui signifie accepter le risque de tâtonner, de se perdre dans les profondeurs de l'inconnu et du troublant, de perdre du temps, de ne pas toujours connaître le but de la déambulation. C'est tout simplement se vêtir du costume de voyageur explorateur mais aussi être habitant de lieux, de se laisser territorialiser, de se frotter non à un « terrain » mais à un lieu. L'enjeu de cette double démarche est de comprendre la réalité géographique, au-delà de sa matérialité présente, dans tous ses possibles. C'est une géographie humaine, une *Humanité*, qui remplit tous les contrats d'une science compréhensive de la terre habitée par l'homme, habitée par ses constructions matérielles et par ses rêves.

Ainsi conçue, la géographie propose une connaissance de la relation des hommes à la terre, une compréhension du monde qui ne rejette pas les autres modes de connaissance, l'art en particulier, et le discours métaphorique pour construire son propre discours : les métaphores, si elles n'ont pas grande vertu explicative, motivent la pensée, *"hacen pensar"*, selon les termes de Horacio Capel (H. CAPEL, 2001a) p. 14 reprenant à son compte la position du géographe anglais humaniste Tuan Yi Fu. Son ouverture pluridisciplinaire doit étendre son champ aux disciplines dont l'objet est de connaître les hommes et leur production, telles les lettres et les arts, et qui ne se réclament pas nécessairement d'une quelconque scientificité. La coopération, sinon scientifique, du moins savante élargira le champ théorico-méthodologique des uns et des autres et servira la connaissance des milieux humains, des lieux, des logiques spatiales.

### *III.2. Une géographie recentrée sur la sensibilité et l'imaginaire*

Dans ce travail, le choix explicite est celui d'un recentrage sur l'exploration / compréhension de l'imaginaire, de l'individu en tant que personne et la prise en compte de la sensibilité à tous les niveaux (sensibilité des habitants, sensibilité de l'observateur). Il est évidemment nécessaire de se nourrir des travaux antérieurs et actuels engagés dans cette voie. Dans quelles familles de géographes trouve-t-on cette réflexion et cette pratique

géographique ? Quels sont les concepts centraux de cette géographie ? Quelle pierre la présente recherche peut-elle apporter à sa construction ?

### *Les enseignements des géographies humanistes*

L'école de géographie française, dans ses différentes tendances idéologiques d'Elysée Reclus à Vidal de la Blache, préconisait de s'intéresser aux individus autant qu'au corps constitué de la société. Elle s'intéressait certes aux structures des régions mais aussi au bien-être des hommes, notamment dans son attention au cadre de vie, et accordait à l'observation de terrain une part importante de la démarche scientifique. C'est peu dire que la géographie dite classique, tout en se réclamant d'une grande rigueur objective, n'hésitait pas à recourir aux sens et à l'imagination pour construire ses objets : la délimitation des régions par exemple, centrale pour la géographie vidalienne, est réalisée d'un point de vue subjectif explicite dans les textes. L'atteste aussi la place tenue par le paysage dans l'appareil conceptuel de cette géographie. Tout ceci a desservi la géographie des milieux et des paysages lorsque le besoin a été ressenti de prendre de la distance avec cette démarche apparue comme dépassée et aliénante. Les géographes humanistes lui ont cependant reconnu de ne pas avoir oublié l'homme, y compris dans sa dimension corporelle, et trouvaient aussi en cette pratique géographique fondée sur la présence permanente sur les lieux une saine attitude.

C'est cependant surtout dans la figure d'Eric Dardel, en France, que les humanistes voient leur précurseur. Nombre de ses conceptions restent aujourd'hui principes et pratiques de la géographie humaniste et son ouvrage phare, *L'homme et la terre* (E. DARDEL, 1952), totalement ignoré pendant des décennies comme l'on sait et redécouvert en 1990 grâce à sa réédition accompagnée d'une postface de Jean-Marc Besse, est aujourd'hui livre de référence pour les géographes humanistes. Visionnaire et parfaitement décalé dans le champ géographique des années 1950, fortement ancré dans la géographie vidalienne ou qui envisageait l'innovation surtout dans le quantitativisme, Eric Dardel proposait une géographie nourrie de phénoménologie. Vingt ans avant les géographes humanistes anglais, il avait lu les ouvrages de Bachelard proposant une méthode pour accéder à l'imaginaire (mais pas encore le fameux *Poétique de l'espace* (G. BACHELARD, 1957), véritable révélation pour les géographes humanistes et père d'une famille de disciples qui concrétisèrent l'approche phénoménologique des lieux, de Pierre Sansot (P. SANSOT, 1984) à Gilbert Durand. Sa conception de la géographie va au-delà de la simple discipline, elle n'est pas dénuée d'une certaine dimension mystique et poétique. La géographie est une existence, l'existence de tout être ou objet qui s'actualise en se spatialisant : elle repose sur une ontologie. La géographie n'est donc pas de prime abord conçue comme une pratique scientifique, mais son sens s'étend malgré tout à la réflexion posée sur ce phénomène. Le deuxième niveau de sens de la géographie est bien une réflexion, une pensée plus qu'une technicité, sur « les attitudes humaines dans le monde » (cf. J.-M. Besse, postface de (E. DARDEL, 1952), pensée formalisée par une discipline qui se donne pour objectif de comprendre la relation de l'homme avec la terre. Géographie de la relation, transcendant avec évidence la césure stérile

géographie physique / géographie humaine, cette pensée est formalisée par le concept de *géographicité, alter ego* du concept heideggérien d'*historicité*[63], qui n'est autre que « l'insertion de l'élément terrestre parmi les dimensions fondamentales de l'existence humaine » (J.-M. Besse, in (E. DARDEL, 1952) p. 148. Dardel le formule ainsi :

> « Amour du sol natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l'homme et la Terre, une géographicité de l'homme comme mode de son existence et de son destin » (E. DARDEL, 1952) p. 1-2.

La phénoménologie en général, et les travaux de Bachelard et Dardel en particulier, ont influencé nombre de géographes qui se sont engagés radicalement dans une pratique impliquée dans le terrain et attentionnée aux dimensions sensibles, psychologiques, esthétiques des espaces ; une certaine fidélité à l'approche paysagère des milieux en fut l'expression concrète pour beaucoup. C'est le cas de l'anthropogéographie rénovée[64], pratiquée en France notamment par Gilles Sautter et par Joël Bonnemaison[65], mais aussi des travaux d'Augustin Berque. D'autres, en particulier les Anglais et Américains, ont retenu de cette conception du monde l'importance du langage dans la construction de l'espace, adoptant ainsi la posture exigée par le *tournant linguistique* en sciences sociales. Ils ont ouvert le vaste chantier des travaux centrés sur les représentations géographiques (cf. Douglas Pocock, l'américain Tuan Yi-Fu développant les notions de topophilie et de topophobie, S. Daniels, D. Cosgrove…) et ont tracé les voies de la géosémiotique et de la géolinguistique[66], ouvrant l'ère

---

[63] On reconnaît dans ce parallélisme géographicité / historicité, le couple *fûdosei* / *rekishisei* cœur de la philosophie de Watsuji Tetsurô (W. TETSURÔ, 1935) portée à la connaissance des occidentaux par Augustin Berque. La filiation, revendiquée par son concepteur, entre la géographicité de Dardel, le *Fûdosei* du philosophe japonais et le concept de médiance est très claire. Les élaborations conceptuelles d'Augustin Berque rencontrent les positions de Dardel, de même que celles de Jean-Paul Ferrier (J.-P. FERRIER, 1984), qui reprend à son compte le concept de géographicité.

[64] L'anthropogéographie est un concept façonné par l'allemand Friedrich Ratzel en 1882 qui formalise une pensée réconciliant les sciences de la terre et les sciences de l'homme, en réaction à la tendance déjà en marche de la fragmentation des savoirs par le cloisonnement disciplinaire.

[65] Cette anthropogéographie ou ethnogéographie s'est peu à peu muée en géographie culturelle, par analogie avec la *cultural geography* anglaise ou américaine, qui recoupe sans se superposer le courant de la *humanistic geography*.

[66] L'article de Lorenza Mondada et Jean-Bernard Racine (L. MONDADA et J.-B. RACINE, 1995) expose clairement les problématiques et les auteurs de ces recherches pluridisciplinaires. Le centre de cette réflexion est tenu par l'image ancienne en Occident de la Terre comme livre ou texte, qui est manifeste dans l'étymologie même de la discipline géographique. On retrouve cette métaphore, constituante de la démarche, explicitement chez Dardel (1952) par exemple, et un demi-siècle plus tard chez Brunet, intitulant un ouvrage de synthèse « Le déchiffrement du monde » (R. BRUNET, 2001). La métaphore du langage de la ville est prise au sérieux par nombre de géographes des années 60 aux années 80, telles Françoise Choay et Sylvia Ostrowetsky (F. CHOAY et alii, 1972) ouvrage reprenant les éléments d'une publication anglaise de 1969, *Meaning in architecture*, puis (F. CHOAY 1980) ; (S. OSTROWETSKY, 1983). Dans une autre perspective, le renouvellement de la pensée du paysage au début des années 70, incite les géographes à s'intéresser aux instruments de la sémio-linguistique dans le cadre d'une conception du paysage comme ensemble de signes (R. BRUNET, 1974) ou comme texte à lire (S. DANIELS et D. COSGROVE, 1988), (S. DANIELS et D. COSGROVE, 1993), (J. DONALD, 1992). La fréquentation assidue des textes et de ses problématiques (formalisées dans les années 60 par les structuralistes et prolongées au-delà de ces années par Gérard Genette comme chef de file) accentue la tendance des géographes à penser l'espace comme un système codé (ce qui est le fondement du langage cartographique) et à le formaliser pour définir des arrangements spatiaux modélisés. Il est aisé, dans cette perspective, de comprendre pourquoi les mêmes auteurs se sont investis à la fois dans la pensée géosémiotique et dans la géographie modélisante à partir de la connaissance quantitative (Roger Brunet concrétise cette double influence par l'élaboration du fameux langage chorématique, mais aussi Claude Raffestin). Prolongeant cette réflexion, les géographes ont interrogé

d'une géographie sensible et post-structuraliste (M. DOEL, 1999). Deux champs de recherche issus de ces travaux sont fondamentaux pour la géographie urbaine. Le premier concerne les recherches centrées sur la géographie du corps (P. HUBBARD, R. KITCHIN *et al.*, 2002), ceux de Ley, Duncan, Tuan Yi-Fu, Anne Buttimer, mais aussi du canadien David Seamon qui a travaillé sur la façon dont le corps évolue dans l'espace et sur le rôle de la pratique corporelle des lieux dans la construction des mondes quotidiens ; Richard Sennett a décrit aussi avec précision la relation du corps à la ville (1994) et le géographe anglais Gill Valentine travaille depuis les années 1990 sur les géographies de la sexualité. Ces travaux ouvrent d'intéressantes perspectives aux géographes qui sont mal à l'aise avec l'échelle corporelle : l'impossibilité d'aboutir à des données synthétiques, à une connaissance générale reste, pour les géographes, une entrave à la prise en considération sérieuse du corps comme premier accès au monde. Le second champ de recherche est celui fédéré par la notion d'image de la ville qui a donné lieu à de nombreux travaux dans les années 1980 et 1990, dans un premier temps inspirés par les recherhes novatrices de Kevin Lynch (K. LYNCH, 1960)[67].

Le seuil de l'ouvrage dirigé par Barnes et Duncan en 1992 (T. J. BARNES et J. S. DUNCAN (dir.), 1992) rend bien compte du projet humaniste et de l'importance qui doit être accordée au langage dans les études géographiques :

> *"The book argues that representations of landscape – the city, the countryside or wilderness- are not mimetic, but rather a product of the nature of the discourse in which they are written.*
>
> *These essays all participate in the ongoing project of deconstructing geographical discourse to explore the dynamics of power in the representation of landscape".*

En France, la perspective humaniste est découverte et diffusée au début des années 1970 notamment par Antoine Bailly et les géographes gravitant autour de la revue *l'Espace géographique*[68]. Ces géographes redécouvrent la pertinence de s'intéresser aux gens, aux hommes et aux sociétés dans leur quotidienneté, dans leur être complet non dénué de sensibilité[69]. L'intérêt pour l'espace vécu, formulé ainsi par Armand Frémont (A. FREMONT, 1976), et relayé en Angleterre par Anne Buttimer qui s'est intéressée à la

---

aussi leur propre langage (analyse du discours géographique, branche secondaire de l'épistémologie de la géographie menée en France notamment par Vincent Berdoulay, Marie-Claire Robic, Isabelle Lefort …), en particulier pour comprendre la complexité des passages d'un niveau géographique à un autre, par exemple le passage du langage du paysage au langage de l'espace, et donc au langage cartographique (C. RAFFESTIN, 1978). Enfin, aujourd'hui, la rencontre entre géographie et linguistique s'opère essentiellement dans l'objectif d'améliorer les techniques d'enquête et d'analyse des discours en prenant en compte les apports de la linguistique textuelle et discursive et ceux de la linguistique conversationnelle (L. MONDADA, 2000a).

[67] Voir par exemple Lorenza Mondada pour un rappel des travaux en géographie sur l'image de la ville (L. MONDADA, 2000a) p. 40 et suiv.

[68] cf. L'Espace géographique, n°3, 1974 centré sur la géographie de la perception. En Espagne, le courant est relayé surtout par Horacio Capel, qui diffuse la pensée humaniste (H. CAPEL, 1973); plusieurs travaux de thèse, en milieu urbain, sont entrepris dans une temporalité proche de celle de la géographie française (J.-V. BOIRA MAIQUES, 1992) par exemple.

[69] Les apports de la psychologie cognitive, parallèlement à ceux de la phénoménologie, déterminent pour une grande part les assises théoriques des études des représentations spatiales, du moins dans un premier temps. Les travaux des psychologues américains hantent les bibliographies des géographes humanistes et pas une seule ne se passerait de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty.

géographie humaine en France dès le début des années 1970 (A. BUTTIMER, 1994), tend à diriger le regard de façon plus intense vers les habitants, et à réinterroger le phénomène d'habiter, en tant qu'instinct et nécessité, en tant qu'expression d'une certaine relation des hommes à leur milieu de vie[70]. Le champ littéraire n'est pas resté sourd aux vertus de l'espace vécu pour comprendre la géographie fictionnelle, ce dont atteste la coopération de l'hispaniste Jean Téna et du géographe Robert Ferras : la notion d'espace vécu présentée par Robert Ferras dans la revue *Imprévue* (R. FERRAS 1982), a généré plusieurs articles inspirés de cette conception (D. BOYER, 1982a; J. TENA, 1982a).

Ils s'intéressent également, et cela sans préjugé élitiste, à la production artistique et littéraire, guidés par une problématique commune de comprendre les espaces vécus grâce aux représentations de ces espaces, qu'elles émanent d'habitants ou qu'elles aient une raison d'être esthétique. Dans cette dynamique, combinés à l'intérêt croissant pour le langage et à la dimension symbolique de la réalité, les humanistes réactivent le courant géolittéraire qui s'était quelque peu enlisé dans la monographie régionaliste et conservatrice. Les travaux de Duncan, Ley, Cosgrove, G. Olsson (T. J. BARNES et J. S. DUNCAN (dir.), 1992), (S. DANIELS et D. COSGROVE, 1993) sont pionniers en la matière et rebâtissent de nouvelles fondations pour construire un dialogue entre les deux disciplines. Les travaux minutieux sur le texte (éclairé par les théories de l'école française de critique et le structuralisme) offrent aux études géolittéraires des fondements théoriques et pratiques réellement sérieux où les spécificités de la matière langagière est prise en compte (P. HUBBARD, R. KITCHIN *et al.*, 2002). C'est par ces travaux, mûris à l'ombre de la phénoménologie, que l'imaginaire et les différentes dimensions de la sensibilité ont été de nouveau pris en considération en géographie, essentiellement dans les études sur la ville.

Il n'est pas surprenant que ces géographes soient restés fidèles au paysage comme moyen de compréhension des hommes en relation avec leur espace. Attiré irrémédiablement dans le champ de la représentation, le paysage est un concept clé de la géographie humaniste, qui n'exclut pas pour cela celui d'espace. Le paysage est considéré comme l'expression privilégiée de la relation au monde, la représentation que le géographe doit prendre en considération au premier chef : les travaux d'Augustin Berque s'apparentent dans cette perspective au projet humaniste en géographie, ainsi que les travaux de J. S. Duncan, D. Ley, S. Daniels, D. Cosgrove, etc. (J. DUNCAN et D. LEY (dir), 1993).

### *Dans le prolongement de la pensée humaniste*

La nébuleuse des géographes humanistes, particulièrement active dans les années 80 et 90, s'étend au-delà des cercles d'origine de la réflexion. La géographie des représentations, tout en reconnaissant sa filiation avec ce courant, est pratiquée par des chercheurs autonomes regroupés en particulier sur l'université de Grenoble. Sans abandonner tout à fait le paysage,

[70] Ce recentrage sur l'habitant des problématiques géographiques entre en résonance avec la recherche en sociologie, notamment les travaux de Michel Maffesoli, sociologue de la vie quotidienne qui a forgé la notion de *tribu urbaine* dans le cadre théorique d'une sociologie compréhensive.

c'est davantage le concept de territoire qui motive les recherches entreprises[71], mêlant ainsi les problématiques des représentations spatiales et celles de l'aménagement du territoire (J.-P. GUERIN, 1984; H. GUMUCHIAN 1991). Sophie Bonin (S. BONIN, 2001; S. BONIN, 2004) éclaire la relation dynamique entre, d'une part la mouvance de chercheurs sur le paysage, qu'elle rassemble sous le vocable de théoriciens du paysage, faisant ainsi référence à un ouvrage rassemblant des contributions regardant vers le même horizon théorique (A. ROGER (dir.), 1995), et d'autre part la mouvance de la géographie des représentations animée par Hervé Gumuchian, Jean-Paul Guérin, Bernard Debarbieux, Yves André à Grenoble, Antoine Bailly et Claude Raffestin en Suisse, Robert Ferras à Montpellier. Elle montre que le questionnement philosophique des deux mouvances est le même, directement hérité de la pensée humaniste. Interconnectées ou autonomes, ces recherches ont contribué à fouiller la question des imaginaires géographiques, comme nous l'avons évoqué dans les développements précédents, avec notamment les travaux de Bernard Debarbieux, mais aussi ceux d'Anne Sgard ou de Michelle Masson (M. MASSON, 1995), et par le truchement du paysage ou de la représentation en général ont contribué à faire ressurgir l'importance des sens et des émotions dans la relation homme / Terre. La thèse de Yves Luginbühl, soutenue en 1981, est significative de l'orientation paradigmatique adoptée par quelques penseurs du paysage[72].

Dans une perspective proche de la « mouvance grenobloise », les travaux de Guy Di Meo, centrés sur le processus de territorialité, ont recours aux facteurs psychologiques et affectifs pour comprendre la spécificité de la territorialité humaine (G. DI MEO, 1997) et explorent le difficile problème du passage de la subjectivité à celui de l'objectivité, de l'individu à la société (G. DI MEO, 1991). L'épineuse question de la formation de l'identité par le processus de territorialisation et son envers du miroir, le rôle des traits identitaires dans la construction des territoires, se heurte bien évidemment au problème du passage de la compréhension des phénomènes de l'échelle individuelle à la généralisation sociale. Un numéro récent des *Annales de géographie*[73] oriente le débat vers une micro-géographie recentrée sur l'individu. J.-F. Staszak (J.-F. STASZAK, 2004), pour asseoir théoriquement une étude qu'il a réalisée sur les identités géographiques de Gauguin, avance des arguments particulièrement convaincants pour pratiquer cette micro-géographie, par référence à la « micro-histoire », telle que pratiquée par Alain Corbin par exemple. Ces récentes réflexions sur l'individu servent toute recherche sur l'imaginaire : le présent travail s'en est nourri.

Le recentrement sur l'individu en géographie s'est ainsi opéré à partir de la réflexion sur le territoire, et son corollaire l'habitant. Les géographes ayant adopté le « référent-

[71] Le paysage est considéré comme l'expression du territoire et par extension sa représentation la plus immédiate.

[72] Nous rappelons que cette thèse intitulée *Sens et sensibilité du paysage* (Y. LUGINBÜHL, 1981), est bien antérieure à la plupart des travaux réalisés dans le champ de la géographie des représentations. Le premier tome, *Le paysage et son sens*, rend compte de la prévalence de la perception dans le paysage, ce qui apparaît avec évidence dans le second tome qui développe l'analyse d'un terrain spécifique, la côte viticole bourguignonne.

[73](G. DI MEO, 2004). Le dossier de la revue dirigé par Guy Di Meo est éponyme.

habitant »[74] ont tous ressenti le besoin de redescendre à l'échelle individuelle pour observer les phénomènes géographiques. En témoignent, évidemment, les travaux de J.-P. Ferrier (J.-P. FERRIER, 1984), mais aussi ceux des géographes attentifs à la naturalité de l'homme, qui mènent vers des recherches d'orientations diverses. D'une part, les recherches centrées sur la dimension sensorielle des espaces : géographie des odeurs (R. DULAU et J.-R. PITTE, 1998; L. GRESILLON, 2004) ; géographie sonore qui trouve en J.-P. Augoyard (J.-F. AUGOYARD, 1995) et Pascal Amphoux (P. AMPHOUX, 1993) ses théoriciens[75] et dans la thèse de Frédéric Roulier une application intéressante[76]. Comprendre la place des odeurs et des bruits dans la ville, ou dans n'importe quel autre espace, répond véritablement au projet de saisir la réalité par la perception, de positionner le corps comme premier dans l'appréhension du monde et mettre vraiment à profit les enseignements de Merleau-Ponty. Comme nous l'avons évoqué précédemment, des chercheurs anglais ou américains ont orienté leurs recherches vers la compréhension des modalités d'occupation, d'usage et de création de l'espace par le corps. Ces thématiques, que certains qualifient de postmodernes, augurent d'un infléchissement certain de la géographie de langue anglaise vers la personne, dans toute son intégrité. D'autre part les géographes attentifs à la relation homme / nature en général et notamment dans sa relation à l'animalité, invoquent la nécessité de prendre en compte la sensibilité dans la connaissance des espaces. Les travaux de Nathalie Blanc (N. BLANC, 1996), centrés sur la relation homme / animal en ville, illustrent parfaitement cette pratique géographique attentive aux dimensions affectives et instinctives de l'homme dans sa relation à son milieu.

Bien qu'ils n'aient pas toujours centré leur intérêt sur les dimensions sensibles et imaginaires de l'écoumène, il n'est pas sans intérêt de consacrer quelques lignes à la présentation des courants que l'on nomme géolittéraires, qui sont à l'origine de nombreuses réflexions de ce travail. Les géographes qui se sont intéressés globalement au texte et aux processus de la textualité ne se sont pas tous dirigés vers les textes fictionnels, la tendance à partir des années 1990 étant au contraire de se tourner vers les textes factuels, tels les articles de journaux, les productions publicitaires ou promotionnelles ou les discours politiques, dans la perspective globale de percer le sens des discours[77]. Pourtant, le texte fictionnel a retenu l'attention très tôt dans la communauté géographe, bien avant que les géographes d'après-guerre, et notamment le courant humaniste, s'en emparent (contrairement à ce que semble dire

[74] La notion de « référent-habitant » a été énoncée par Jean-Paul Ferrier (J.-P. FERRIER, 1984).
[75] Le temple de ces recherches est le laboratoire CRESSON à Grenoble.
[76] Cette thèse, intitulée *Le milieu sonore d'Angers. Essai d'une géographie du bruit*, soutenue en 1998, est présentée dans un article en ligne dans *Cybergéo* (F. ROULIER, 1999).
[77] Ceci correspond au champ d'analyse des discours sur l'espace, qui rejoint la géographie des représentations, illustré en particulier par les travaux des Anglais J. S. Duncan ou D. Gregory, et ceux engagés en France dans le cadre de la géographie des représentations. Des ponts sont lancés entre les différentes sciences sociales pour décrypter les discours et les méthodologies sont nomades, de la sociologie à l'anthropologie et à la géographie, sans oublier les détours par la linguistique. Des logiciels ont été mis au point également pour assister l'analyse discursive, tel le logiciel ALCESTE.

le récent ouvrage anglais[78] (P. HUBBARD, R. KITCHIN *et al.*, 2002). Les géographes ont très tôt pris conscience de la valeur heuristique des textes fictionnels et ont été d'ardents lecteurs de romans : leur usage pédagogique est traditionnel et antérieur à leur recours dans la recherche[79]. Des travaux, certes souvent isolés, témoignent d'une géographie à la fois attentive au point de vue personnel et sensible à la qualité de la description littéraire ou du style pour rendre compte d'un milieu. Ils peuvent être focalisés sur le monde d'un auteur, telles les thèses de A. Ferré sur la géographie de Proust (A. FERRE, 1939)[80], ou celle de Bernard Lévy, beaucoup plus récente (elle a été soutenue à Genève en 1989), consacrée à la vie et l'œuvre de Hermann Hesse (B. LEVY, 1992). Ils sont aussi motivés par les perspectives de la géographie régionale, le plus souvent à caractère rural : ces derniers rassemblent les travaux les plus nombreux (Michel Chevalier les recense avec exhaustivité pour la France (M. CHEVALIER, 2001). Les dimensions sensible et imaginative des textes littéraires sont appréciées et retenues pour cela (J. K. WRIGHT, 1947), outre leur valeur documentaire classiquement exploitées. Le courant humaniste en Angleterre et aux Etats-Unis emboîte le pas à ces précurseurs, notamment Pocock qui affirme la qualité unique de la littérature pour saisir le *sens du lieu* (*sense of place*) et pose explicitement la question de la réalité et de sa connaissance ; l'intérêt pour la littérature de ces géographes est à mettre directement en relation avec les problématiques du langage énoncées précédemment, problématiques qui motivent la réflexion générale géo-linguistique. Pocock présente ainsi la valeur des œuvres fictionnelles :

> *"the truth of fiction is a truth beyond mere facts" as "fictive reality may contain more truth than everyday reality"* (Pocock, 1981, in (P. HUBBARD, R. KITCHIN et al., 2002) p. 128).

On retrouve des éléments de l'argumentation développée précédemment dans le II. 2.2. Le passage de l'espace au lieu, qui est l'une des marques identifiant le courant humaniste, s'effectue notamment à travers la redécouverte des grands écrivains et leur talent à représenter une ambiance, à reconstruire un système social, ou à inscrire des sentiments intangibles vis-à-vis des lieux en des formes reconnaissables, c'est-à-dire à rendre compte d'un milieu. Les travaux de Anne Buttimer (1976), Donald Meinig (1983), de L. Lutwak aux Etats-Unis (L. LUTWAK, 1984), et ceux de Tuan Yi-Fu compris, explorent ces mondes fictionnels[81]. Les diffuseurs de la pensée humaniste en Europe continentale se sont engagés

[78] "*Though Wright (1947) and Lowenthal (1961) were among the first geographers to suggest that novels could reveal human empathy with the environnment, such ideas concerning the subjectivity inherent in the production and interpretation of text came to the fore front of the discipline with the rise of interest in humanistic packages of thought (particularly phenomenology and existentialism)*" (p. 129).

[79] Jean-Louis Tissier (J.-L. TISSIER, 1995) fait allusion à des ouvrages de référence pour les enseignants publiés avant-guerre par R. et R. Ozouf.

[80] Michel Chevalier résume la méthodologie de cette thèse isolée dans le contexte disciplinaire de l'avant guerre, comme « une conception monographique de la géographie » où « Le géographe, devant un grand écrivain, met en évidence le sens géographique plus ou moins conscient de ce dernier et dégage la portée géographique de son œuvre » (M. CHEVALIER, 2001) p. 20.

[81] Dès la fin des années 70, les géographes de la mouvance de Duncan ont critiqué cette géolittérature, lui reprochant de reposer surtout sur une vision du monde élitiste et nostalgique et ignorant les incidences sous-

également sur ces chemins. En Espagne, Horacio Capel y a largement contribué depuis les années 1970[82], ainsi que Farris Anderson (F. ANDERSON, 1985), les géographes mallorcains (F. D. D. CASTRO et A. Q. PEÑUELAS, 1984) ou ce groupe de chercheurs rassemblés dans un colloque à Alicante autour de la question de la relation entre géographie et littérature (J. C. ROVIRA et J. R. NAVARRO, 1994). Eric Dardel dans les années 1950 (selon une modalité d'appropriation des poètes et des romanciers, sur le mode de l'inspiration et de l'imprégnation plus que sur celui du travail sur les textes) et peut-être surtout Armand Frémont se sont posés en ardents défenseurs de la géolittérature :

> « L'éveil à un art de l'espace ne peut se concevoir que dans la familiarité des poètes, des romanciers, des peintres ou des cinéastes qui ont évoqué, mieux que nos descriptions, la vie des hommes. » (A. FREMONT, 1976)

Sa lecture de Flaubert obéit à ses injonctions pour déchiffrer la Normandie (A. FREMONT, 1981) et d'autres géographes, plus centrés sur les problématiques du paysage urbain, l'accompagnent telle Sylvie Rimbert (S. RIMBERT, 1973) ou Antoine Bailly (A. S. BAILLY, 1977) qui pointe la dimension heuristique collective des romans :

> « L'écrivain a eu, bien avant le géographe, l'ambition d'appréhender la ville et d'en restituer pour la description, une image. Il éclaire par son discours les valeurs, les significations de la société et exprime, mieux que quiconque, les mythes collectifs » .

Malgré l'enthousiasme humaniste pour la géolittérature, aucun champ véritablement formalisé ne s'est constitué pour prolonger les recherches entreprises. De nombreux travaux isolés ont vu, et continuent de voir, le jour dans les différents pays, mais sans qu'une véritable coopération ne fasse naître de nouvelles questions ouvrant sur des champs de recherche renouvelés. Parmi ces travaux, il faut faire une place à part à ceux de J.-L. Tissier (J.-L. TISSIER, 1995) sur Julien Gracq, et renouvelant véritablement l'approche et les méthodes, à ceux de Marc Brosseau (M. BROSSEAU, 1989) et, selon une certaine filiation, aux travaux de Jacques Van Werbaecke (J. VAN WAERBEKE, 2002). En Espagne, le relai d'Horacio Capel a été pris par Carles Carreras à Barcelone (C. CARRERAS, 2003)[83] qui, dès les années 80, avait entrepris des études sur Juan Marsé (C. CARRERAS i VERDAGUER, 1985) : son approche est cependant celle de lecture où le texte est transparent et où la littérarité du texte est peu prise en compte. D'autres publications témoignent de recherches géolittéraires récentes et un intérêt maintenu en pédagogie pour les textes littéraires (D. d. S. Pedagògics-IME, 1990), ou du moins exhortent les géographes à utiliser le matériau littéraire (A. GARCÍA BALLESTEROS, 1998). L'atlas récent des paysages espagnols consacre également

---

jacentes des macro-structures sociales sur la production littéraire. Ils prirent alors la direction de l'étude des discours, comme nous l'avons évoqué précédemment.

[82] Horacio Capel (H. CAPEL, 2001a), décrit les qualités des écrits de Jorge Luis Borges comme matériau de travail pour les géographes. Il réitère, à cette occasion, son exhortation à lire les textes fictionnels pour comprendre la géographie des hommes sur la terre.

[83] L'un des grands mérites de cet ouvrage est de fournir une bibliographie très fournie de romans surtout, mais aussi de recueils de poèmes, où la Barcelone a une certaine importance. Nous avons reproduit et complété cette bibliographie en fin de volume, à la suite de la bibliographie générale.

un développement aux paysages littéraires espagnols (R. MATA OLMO et C. SANZ HERRAIZ (dir.), 2003).

En somme la géolittérature est sans doute à un tournant important de son histoire : soit elle poursuit son enlisement en continuant d'ignorer les connaissances et les techniques de ceux qui ont le même objet qu'elle, le champ proprement littéraire, soit elle connaît un nouveau souffle en multipliant les projets interdisciplinaires. C'est sans doute la seconde tendance qui devrait l'emporter, du moins c'est ce dont nous appelons de nos vœux, dans la mesure où elle n'est pas isolée en sciences sociales. Elle peut être assistée dans sa réflexion théorique et méthodologique par la sociolittérature, ou sociologie de la littérature, champ scientifique qui connaît actuellement un regain d'intérêt.

Quoi qu'il en soit, nous pensons que la géolittérature des romans ne peut présenter de véritable intérêt que si elle prend en compte la littérarité et la fictionnalité des textes, que si ses défenseurs acceptent d'aller très loin dans les profondeurs du texte, de s'éloigner très loin du bord de leur discipline pour aller explorer au large l'autre discipline, la littérature.

Ce chapitre proposait en premier lieu d'examiner les raisons pour lesquelles un écart important sépare le discours scientifique sur la ville et la ville vécue. Réduire cet écart suppose que l'on attache davantage d'importance aux dimensions sensibles et imaginaires de la ville. Pour répondre à ces exigences, ce travail de recherche suivra deux types d'objectifs. Un objectif monographique, qui consiste à réaliser la géographie d'un lieu et d'un milieu, celui de la ville de Barcelone. Il s'agira de comprendre l'urbanité d'une grande ville, c'est-à-dire la relation des habitants à la ville à l'échelle macro et à l'échelle micro en se fondant sur l'analyse des villes fictionnelles façonnées dans des romans d'habitants. C'est par le prisme de l'imaginaire et de la sensibilité que la relation ville / habitant est qualifiée et minutieusement décrite. Le second objectif est d'ordre théorico-méthodologique : il s'agit de réaffirmer globalement la pertinence de la démarche géolittéraire, conditionnée par une pratique interdisciplinaire et une réelle prise en compte du langage spécifique des textes romanesques. Cette contribution ambitionne de redonner du souffle à la géolittérature en la dépoussiérant et en proposant une méthode rigoureuse d'analyse. Plus spécifiquement au sein de la démarche géolittéraire, nous examinerons en quoi les paysages fictionnels de roman offrent des qualités uniques pour comprendre toutes les dimensions d'un imaginaire.

Cette double orientation programmatique s'inscrit dans une conception assumée de la géographie. Celle-ci est envisagée comme une *Humanité*, c'est-à-dire une science ouverte aux différents régimes scientifiques, aux deux modes de pensée, tant rationnel que « métaphorique ». La connaissance géographique générée est informée à la fois par le « savoir rationnel » et le « savoir imaginaire » : c'est une pratique qui ne privilégie pas l'approche techniciste mais humaniste et qui accepte la double démarche nomothétique et idiographique. En tant *qu'Humanité,* la géographie se doit d'être ouverte aux autres disciplines qui fournissent une connaissance sur l'Homme ; c'est une discipline elle-même plurielle et qui doit arborer cette qualité comme un atout.

Si la géographie est une science qui se risque à travailler sur l'imaginaire et sur la sensibilité, et tout simplement sur les hommes, une pratique souple et exploratoire est sans doute la plus adaptée. C'est donc une géographie risquée que nous préconisons dans ce travail, une géographie qui se laisse aller à l'errance, autrement dit qui renoue avec la pratique du voyage : faire de la géographie comme on fait un voyage, prendre le risque d'habiter d'autres lieux, d'habiter l'étrangeté pour mieux la comprendre.

Peut-être est-ce une géographie postmoderne qui est proposée dans ce travail. Les angles d'approche de certaines questions telle celle du statut de la réalité, des fonctions de la sensibilité et de l'imaginaire dans la construction du monde, des fonctions socio-transcendantales de l'art, ont tendance à ébranler l'édifice idéologique de la modernité occidentale et inscrivent la réflexion dans une vaste ère du soupçon. Cette ère du soupçon, J.F. Staszak l'a rappelé lors du débat rapporté par la revue *L'espace géographique* sur la géographie postmoderne (Collectif, 2004), doit s'ouvrir aussi dans notre discipline. Les incertitudes que soulève la vision du monde proposée et les choix paradigmatiques

s'inscrivent probablement dans une pensée apparentée au postmodernisme. La tendance transgressive des frontières disciplinaires, comme réponse à l'exigence de décloisonnement de la pensée et des thématiques, pourrait être aussi qualifié de postmoderne[84]. Cela ne signifie pas pour autant l'adoption d'une « idéologie postmoderne (on serait bien en difficulté d'en définir seulement les contours), un rejet des postulats modernes (postmodernité et modernité ne sont d'ailleurs peut-être pas si éloignées[85]), ni l'affirmation de postulats postmodernes. Il est certain en revanche que ce qui est préconisé n'est en rien une nouveauté mais le prolongement d'un champ de recherche ouvert depuis plusieurs décennies par la géographie humaniste et les géographes de la ville.

[84] Les sciences sociales pratiquées aux États-Unis sont fréquemment qualifiées de postmodernes et par assimilation tout ce qui est anglo-saxon est postmoderne, ce qui est évidemment un raccourci. Il est vrai cependant que la réflexion sur le postmodernisme, et surtout les implications méthodologiques et institutionnelles dans les sciences sociales, a surtout été le fait des États-Unis. Ainsi Louis Dupont (Collectif, 2004) oppose les institutions universitaires françaises et états-uniennes, les premières continuant à ancrer la géographie à l'histoire et surtout à maintenir une stabilité des départements disciplinaires tandis que les universités aux États-Unis n'hésitent pas à assouplir les organes institutionnels pour se plier aux exigences des objets de recherche. Il rapporte sa propre expérience dans un département de *Anthropology and Geography* devenu ensuite *Sociology and Geography*.

[85] cf. (Collectif, 2004), Augustin Berque doutant de la distinction entre modernité et postmodernité.

# CHAPITRE 2 : ÉLÉMENTS MÉTHODOLOGIQUES

Le chapitre 2 est consacré à l'exposé des problèmes dans l'édification de la méthode, des instruments conceptuels et techniques à notre disposition pour l'élaborer, tant dans le champ littéraire que dans le champ des autres sciences humaines et des propositions méthodologiques à tous les niveaux de la recherche. Il s'ouvrira sur une partie qui pose en pré-requis une pratique interdisciplinaire que nous tenterons d'expliciter, notamment en montrant les difficultés et les atouts de ce type de recherche (I). Les deux parties suivantes séparent (une fois n'est pas coutume dans ce travail) ce qui concerne le champ littéraire (notamment le choix du corpus d'étude, les méthodes d'analyse des romans et plus précisément de l'espace dans les fictions) et ce qui concerne plus spécifiquement les éléments méthodologiques en matière d'observation et de compte-rendu de terrain et en matière d'entretiens. La dernière partie (IV) est uniquement centrée sur les modalités d'analyses des paysages de la ville fictionnelle.

## I. Une pratique interdisciplinaire au service d'une problématique transdisciplinaire

C'est au cours de notre formation doctorale alors assurée par l'École d'architecture de la Villette et l'E.H.E.S.S., relayée ensuite par l'Université Paris 1, qu'a eu lieu notre première plongée décisive dans le bain de la pluridisciplinarité. La formation doctorale « Jardins, paysages et territoires » était en effet animée et évaluée par des enseignants d'horizons variés (architectes, paysagistes, sociologues, géographes, philosophes, juristes). Cette formation, aujourd'hui comme hier, postule que la compréhension d'objets ou phénomènes aussi complexes que ceux identifiés par l'intitulé de la formation, requiert les compétences de plusieurs disciplines, que chacun pourra mobiliser à la fin de sa formation tant pour questionner les concepts que pour réaliser des jardins ou intervenir sur des territoires. Ce voyage en vraie pluridisciplinarité[G] a sans doute joué un rôle déterminant dans l'émergence des questions telles qu'elles sont posées dans ce travail et dans le choix de rapprocher géographie et littérature pour les examiner. Ce mariage s'est peu à peu imposé comme second centre de la recherche. En effet, l'intérêt que les uns et les autres ont pu manifester pour mon travail a été le plus souvent suscité par l'intrigante union entre géographie et littérature, plus que par Barcelone et ses paysages. C'est donc un volet à part entière de cette recherche que de montrer la pertinence de la pluridisciplinarité selon les modalités de la coopération interdisciplinaire[G]. Cela répond d'ailleurs à l'un des deux objectifs principaux de toute recherche interdisciplinaire : faire progresser, par le témoignage et la réflexion, ce type de démarche, notamment dans la façon d'assembler et d'intégrer les différents apports disciplinaires, le second objectif étant évidemment la compréhension des phénomènes qui motivent la recherche[86]. Comme Marcel Jollivet ou Nicole Mathieu, nous pensons que

[86] Cf. JOLLIVET M., Discours d'ouverture de l'École thématique organisée à Aussois du 29 septembre au 2 octobre 2003 intitulée « La démarche interdisciplinaire dans le domaine de l'environnement. Méthodes et outils pour partager les savoirs » et organisée conjointement par l'UMR-LADYSS (CNRS) et l'association N.S.S.-

l'engagement dans l'interdisciplinarité suppose en amont des problématiques portant sur les questions que soulèvent le dialogue disciplinaire, et en aval un retour réflexif systématique sur la recherche produite (analyse des pratiques et analyse critique des résultats produits), afin d'enrichir la problématique même de la recherche interdisciplinaire. Le premier volet de ce chapitre méthodologique contribue à cette réflexion, en rendant visibles les présupposés théorico-méthodologiques de la démarche pluri et interdisciplinaire, sans occulter les contraintes et difficultés qu'elle sous-tend (I.1.) et en proposant un compte-rendu de notre propre expérience (I.2.).

## *I.1 La pratique interdisciplinaire conçue comme dialogue*

La mobilisation de plusieurs disciplines autour d'un même objet de recherche peut s'opérer selon deux degrés : la pluridisciplinarité[G] constitue le premier niveau de la coopération disciplinaire sur le mode de la juxtaposition de membres, de points de vue, de méthodologies de disciplines différentes. On parle d'équipes de recherche, de colloques, de programmes de recherche pluridisciplinaires. Lorsque la coopération atteint un degré supérieur d'intégration dans le cadre d'une pratique commune de recherche, il s'agit d'interdisciplinarité[G]. Une pluridisciplinarité efficace n'est véritablement mise en œuvre que dans l'interdisciplinarité (M. JOLLIVET (dir), 1992; N. MATHIEU, 1997) pour se donner la chance d'une vraie formation dans les autres disciplines, pour que les compétences maximales de chaque discipline soient exploitées et créatrices de nouveauté dans l'interaction.

### I.1.1 L'interdisciplinarité : quelle définition, quels enjeux ?

L'article ci-dessus mentionné de Nicole Mathieu, géographe qui s'est consacrée à la théorisation et à la mise en œuvre de l'interdisciplinarité, est éclairant pour positionner l'interdisciplinarité dans le champ de la recherche. Elle l'affirme avant tout comme une *pratique* exigée par les impasses dans lesquelles les disciplines particulières s'engouffrent pour comprendre des objets complexes ou hybrides, tel l'environnement ou le paysage. Ainsi André Siganos (professeur membre du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université Stendhal Grenoble 3) montre que pour analyser l'hypothèse d'invariants paysagers universels, le recours à l'étude interdisciplinaire est nécessaire (A. SIGANOS, 2000). Le préfixe *inter*, préféré à celui de *pluri*, rend compte du dialogue qui est instauré entre disciplines, dialogue fondé sur des principes de parité et de reconnaissance mutuelle (N. MATHIEU, 1997, p. 68). Cette interdisciplinarité nommée « externe », est distincte de celle « interne », permise par les disciplines qui ont connu des scissions majeures à un moment de leur histoire (ce qui est le cas de la géographie physique et de la géographie humaine[87]). La force de la proposition

Dialogues (cet événement sera nommé désormais école thématique d'Aussois). Nombre de réflexions et connaissances développées dans cette partie ont pour origine cet événement.

[87] Cette qualité d'interdisciplinarité interne de la géographie, qui suppose pour tout géographe d'avoir bénéficié d'une formation minimum dans tous les domaines de la géographie, est peut-être un atout pour développer une coopération interdisciplinaire. La démarche consistant à se projeter dans des modes de pensée très éloignés (de la pensée systémique à l'implication anthropologique) et à manipuler des techniques tout aussi étrangères les unes des autres (de la cartographie, déclinée en S.I.G., supposant de grandes compétences informatiques, aux entretiens individuels ou collectifs, ou à l'analyse de documents d'experts tels les documents urbanistiques,

théorique de Nicole Mathieu, élaborée en coopération avec le sociologue Marcel Jollivet mais aussi l'ensemble des auteurs de l'ouvrage collectif *Sciences de la nature Sciences de la société. Les passeurs de frontière* et plus largement les membres de l'association N.S.S.-Dialogues et les membres de l'UMR-LADYSS[88], repose sur le fait de considérer l'interdisciplinarité comme une réponse pratique à un problème précis. Ainsi une équipe est–elle élaborée provisoirement (mais cette coopération peut perdurer dans le temps) et réunie autour d'un problème qu'elle doit envisager collectivement : c'est l'interdisciplinarité centrée sur une question finalisée.

Le centre-mot de l'interdisciplinarité est le dialogue envisagé comme mode rationnel particulier, fondé sur la pluralité de paroles et l'échange. Les acteurs sont présents non seulement en tant que personnes, mais leur point de vue ne s'arrête pas à leur seule personne : ils sont aussi des représentants d'une discipline, c'est-à-dire une matière institutionnalisée avec ses propres paradigmes, ses techniques et méthodes, son éthique et ses *habitus*. Le présupposé éthique du dialogue interdisciplinaire, dont le bien-fondé a été conforté par l'expérience, impose que soient sincèrement acquises en amont la parité disciplinaire et la bienveillance mutuelle. L'enclenchement du dialogue et son développement repose sur ce postulat initial. De quelle nature est alors ce dialogue ? Il s'agit d'une pensée plurielle qui avance par enrichissement graduel des apports des uns et des autres allant vers un même objectif, sans pour cela adopter nécessairement la forme du dialogue platonicien qui suppose un maître de cérémonie, souvent redresseur de pensées. Cette pensée du dialogue trouve son analogie dans la lecture où ce qui naît (pensées, émotions, sentiments) est le fruit du dialogue (certes inégal) entre l'auteur et le lecteur[89]. La sociolinguiste Lorenza Mondada tire de ses observations de groupes scientifiques, réalisées à partir des postulats de l'analyse conversationnelle, des conclusions du même ordre. Selon elle une grande part du sens réside dans l'échange, dans les procédures d'échanges (linguistiques et autres). Le dialogue interdisciplinaire ouvre, à un autre niveau, la possibilité de surgissement de sens (L. MONDADA, 2000b). Cette recherche dialoguée est une démarche périlleuse, qui accepte la navigation à vue, qui prend le risque de l'errance et celle de la confrontation, cette dernière étant envisagée comme le produit d'une pensée critique toujours en veille chez chacun des interlocuteurs, pensée créatrice grâce à son frottement (plus que son affrontement) avec la pensée de l'autre. C'est selon ces principes que nous avons pratiqué notre recherche interdisciplinaire : pour mieux comprendre la ville par ses paysages fictionnels, pour mieux en déceler l'imaginaire, il nous est apparu essentiel de nous associer à une équipe, voire deux. Notre situation institutionnelle (thèse de doctorat) ne nous a pas permis d'envisager une véritable interdisciplinarité autour de l'objet, mais bien plutôt un accueil dans un groupe de recherche (le Groupe de Recherche sur l'Espagne Contemporaine à l'Université Stendhal de

fonciers, ou les documents statistiques spécialisés), le fameux touche-à-tout des géographes qui repose sur une certaine souplesse intellectuelle et technique, devrait constituer un atout pour s'insérer au sein d'une équipe ou être à l'origine d'une coopération interdisciplinaire.

[88] cf. notamment (M. JOLLIVET (dir), 1992), avant-propos et présentation de l'ouvrage collectif.

[89] cf. les postulats de « l'œuvre ouverte » (U. ECO, 1962).

Grenoble, voir *infra* I.2.) et une coopération avec un professeur espagnol en littérature, Fernando Valls (Universitat Autònoma de Barcelona, voir *infra* I.2.2.). L'aboutissement de notre démarche voudrait que la coopération soit encore plus intégrée, mais l'enclenchement d'une situation de coopération et d'un désir de coopérer, est l'étape primordiale du processus.

Outre le fait d'aborder des objets complexes par de multiples points de vue et méthodes, les enjeux de l'interdisciplinarité se situent à d'autres niveaux. Du point de vue théorique, la pensée produite à la marge, grâce aux « chocs culturels scientifiques » qui s'y produisent parfois de façon violente, a pour effet de « secouer des paradigmes » (N. MATHIEU , C. RIVAULT *et al.*, 1997) chaudement installés dans le cocon des disciplines et de sortir des concepts de bourbiers théoriques néfastes à la discipline et à la connaissance (par exemple la distinction rural / urbain). Travailler à la frontière perturbe l'intérieur des entités frontalières, et fait évoluer les cadres épistémologiques qui, dans le même mouvement, construisent et enferment les disciplines. L'enjeu pour la géographie est par exemple de réinstaurer le dialogue entre géographie humaine et géographie physique[90], mais aussi selon nous de rappeler à la géographie son statut d'Humanité, soucieuse de comprendre la relation des hommes à la terre, sans choix préétabli de régime scientifique et en sachant entendre ce que les autres modes de connaissance révèlent.

Les enjeux heuristiques de l'interdisciplinarité sont tout aussi motivants. A un niveau supérieur, est privilégiée la démarche exploratoire de recherche, l'errance, plutôt qu'une approche qui construit de puissantes hypothèses, tellement cadrées et orientées qu'elles pèsent trop lourdement sur la recherche elle-même. Cette démarche exploratoire est indispensable pour que les horizons ouverts par la pluridisciplinarité ne soient pas immédiatement fermés par les problématiques et les concepts internes aux disciplines. L'enjeu est donc aussi de reconquérir le domaine délaissé de la découverte dans la recherche, y compris de ce que l'on ne cherche pas explicitement, et donc d'accepter l'aléatoire. Le second point heuristique, soulevé par Nicole Mathieu (N. MATHIEU , C. RIVAULT *et al.*, 1997) p. 26 concerne la qualité de la pratique de recherche. En situation d'interdisciplinarité, la rigueur est encore davantage requise. Il faut constamment spécifier les objets, les concepts, les échelles de travail en géographie, c'est-à-dire réexaminer ses habitudes et évidences disciplinaires. C'est tout simplement un travail critique continu qui anime ce type de recherche. Enfin, à un niveau plus appliqué, il revient à la recherche interdisciplinaire d'explorer les modalités pour relier les connaissances autour d'un même objet, d'établir des liens rationnels entre les connaissances éclatées (M. JOLLIVET et A. PENA-VEGA, 2002).

### I.1.2 Quelques exemples de programme de recherche interdisciplinaire

Au sein de l'U.M.R.-L.A.D.Y.S.S., la tradition pluridisciplinaire (cette U.M.R rassemble essentiellement des sociologues, des géographes, des anthropologues) et

[90] cf. (N. MATHIEU, 1992), (M. JOLLIVET et (dir), 1992), (N. MATHIEU , C. RIVAULT *et al.*, 1997) et l'intervention de Nicole Mathieu et M.P. Oryszczyn (épidémiologue à l'INSERM) à l'école thématique d'Aussois, « La valeur heuristique de l'interdisciplinarité choisie : exemple de pratiques entre sciences sociales et sciences de la vie ».

interdisciplinaire est fortement ancrée. Les programmes de recherche mobilisant plusieurs disciplines, notamment celles des sciences sociales et celles des sciences de la nature, sont nombreux depuis au moins deux décennies ; plusieurs ouvrages rendent compte de l'expérience acquise et ouvrent des voies théoriques et méthodologiques pour la recherche pluri ou inter-disciplinaire[91]. Nous proposons ici quelques exemples de projets mis en œuvre à des échelles différentes (de la toute petite équipe au grand programme national), le LADYSS étant partie prenante des deux premiers.

Le premier exemple est celui de quatre chercheurs de deux disciplines différentes (deux écologues et deux géographes) qui se sont mobilisées autour d'une question finalisée « Comment améliorer le contrôle de la pullulation des blattes urbaines dans les logements collectifs d'une ZUP de Rennes? », proposée par le programme « La ville au risque de l'écologie » (Plan Urbain, Ministère de l'Environnement, Ministère de l'Équipement, 1992)[92]. Cette recherche, selon le compte rendu collectif de l'équipe, a été très stimulante tant au point de vue heuristique que par les résultats obtenus concernant l'objet d'attention.

Le second projet illustre comment la recherche évolue fréquemment vers l'interdisciplinarité lorsque constat est fait de l'impasse disciplinaire. Le programme de recherche « La baie du Mont Saint-Michel et ses bassins versants »[93], est ainsi passé d'une problématique strictement écologique (dressée par une équipe d'écologues) à une problématique environnementale qui requiert une démarche interdisciplinaire, dans laquelle s'est engagée une équipe du LADYSS sous la direction de Yves Luginbühl.

A une autre échelle, toujours dans le domaine environnemental, il peut être fait allusion au grand programme national Primequal-Predit finançant des recherches centrées sur le problème de la pollution atmosphérique[94]. Les propositions de recherche de ce programme sont pris en charge par des équipes émanant tant des sciences physiques et chimiques que des sciences sociales, notamment dans son volet évaluation des politiques publiques en matière de pollution. La pluridisciplinarité est manifeste, mais l'interdisciplinarité encore à ses balbutiements[95]. Les exemples ne manquent pas bien évidemment, et pour en citer un dernier où sciences humaines et littérature coopèrent (en dehors du G.R.E.C. où se côtoient aussi littéraires, historiens civilisationistes, une géographe, une germaniste), on peut faire référence

[91] Voir notamment (M. JOLLIVET (dir), 1992), qui témoigne de programmes de recherche interdisciplinaire développé dans le domaine de l'environnement : s'y sont associés des écologues, ethnologues, agronomes, géographes, spécialistes de droit, sociologues et économistes. Nicole Mathieu, par exemple, traitait de la question de l'interdisciplinarité au sein de la géographie (Mathieu N., « Géographie et interdisciplinarité : rapport naturel ou rapport interdit ? », p. 129-154) et Jean-Marie Legay rendait compte de la spécificité théorique de toute recherche mobilisant plusieurs champs disciplinaires (« Les moments théoriques dans la recherche interdisciplinaire », (N. MATHIEU, 1992) p. 485-490.

[92] cf. (N. MATHIEU , C. RIVAULT *et al.*, 1997) et (N. BLANC, 1996).

[93] Les acteurs de ce programme sont l'Université de Rennes 1 et l'U.M.R.-L.A.D.Y.S.S., les disciplines convoquées l'écologie et la géographie.

[94] Ce programme est soutenu par le Ministère chargé de l'environnement et l'Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie (A.D.E.M.E.), en liaison avec le ministère de la santé, le C.N.R.S. et l'I.N.S.E.R.M. Il mobilise près de 200 équipes de recherche émanant de disciplines différentes. Ce programme est consultable sur internet à l'adresse http://www.ecologie.gouv.fr/article.php3?id.

[95] cf. intervention de Lionel Charles (philosophe, Fractal, Paris) à l'École thématique d'Aussois : « La question de l'interdisciplinarité dans le domaine de la pollution atmosphérique et du programme Primequal-Predit ».

au groupe de recherche de l'Universitat Autònoma de Barcelona, composé de littéraires, d'historiens et de philosophes rassemblés pour travailler sur l'Espagne franquiste et démocratique (le C.E.F.I.D.).

### I.1.3 Les difficultés spécifiques à l'interdisciplinarité

***Un premier recensement à partir des débats publiés dans NSS***

La revue NSS (*Nature Sciences Sociétés*), créée en 1993 à l'initiative de chercheurs de sciences de la nature et de sciences sociales, couvre des thématiques touchant plus particulièrement à l'environnement, la santé et la bioéthique, objets complexes qui ont déterminé la nature interdisciplinaire de la revue[96]. Elle rassemble des articles qui témoignent des débats sur la démarche interdisciplinaire, exposent les difficultés inhérentes à cette démarche et les bilans scientifiques et heuristiques de projets. Une rencontre internationale entre une soixantaine d'équipes interdisciplinaires au Brésil en 1996[97] a permis de pointer les difficultés essentielles et les solutions à envisager pour les lever dans la recherche interdisciplinaire sciences de la nature / sciences de l'homme. Les grands problèmes soulevés sont de trois ordres : théorique, méthodologique et opérationnel (organisation du travail de l'équipe). Nous insisterons davantage sur les deux premiers, puisque nous avons pu les rencontrer, le troisième, essentiel au demeurant, ne fait pas encore l'objet de notre propre expérience.

Sur le plan théorico-méthodologique, l'identification de l'objet de recherche, des problèmes à résoudre en commun, est une première difficulté. Seules quelques questions ponctuelles intéressent véritablement les différentes disciplines, notamment dans le cas des sciences de la nature et des sciences de l'homme. L'interdisciplinarité risque de se transformer en « prestation de service » où chacun apporte un peu de sa compétence sur tel ou tel aspect, sans qu'il y ait vraiment identification d'un problème commun. La seconde difficulté réside dans la construction d'une problématique commune alors que chaque discipline évolue dans des paradigmes différents ; les enjeux sont spécifiques à chacune, les concepts ne se superposent pas, même lorsqu'ils sont représentés par un même mot. Ainsi, la recherche commune prise en charge par des éthologues et des géographes concernant la pullulation des blattes à Rennes (cf. *supra*), a-t-elle mise en évidence que des concepts soi-disant communs (milieu, paysage, environnement) recoupent en fait des réalités bien différentes. Les solutions trouvées par cette équipe, au-delà de l'ouverture mutuelle, ont consisté en la « construction de références communes rendant possible le contrôle réciproque des connaissances, même si elles sont de nature différente » (N. MATHIEU, C. RIVAULT *et*

[96] La composition de la rédaction de la revue est éclairante : les rédacteurs en chef sont Jean-Paul Billaud (sociologue), Henri Decamps (écologue), Bernard Hubert (écologue), Gérard Mégie (physicien), et la rédactrice en chef adjointe Nicole Mathieu (géographe). Le comité de rédaction rassemble des membres des disciplines citées, accompagnés d'un paléontologue, de biologistes, d'anthropologues, d'écologues, d'agronomes, d'un médecin, d'économistes, d'un juriste, d'un chercheur en sciences politiques, et un autre en sciences de la gestion, d'un biomathématicien, de philosophes et d'un hydrologue.

[97] Atelier international rassemblé à l'Université Unicamp (Campinas, Brésil) du 2 au 4 décembre 1996. Un article de la revue NSS propose un compte rendu de cet atelier (M. ZANONI, A. PIVOT *et al.*, 1998).

*al.*, 1997) p. 22, l'élaboration d'une question finalisée, le choix en commun du terrain pour répondre à cette question, l'acceptation mutuelle d'évoluer dans ses méthodes et ses paradigmes (par exemple, pour les géographes, redécouvrir les méthodes anthropologiques et étudier les phénomènes à l'échelle de l'individu[98]).

Des obstacles socioculturels s'ajoutent à des difficultés strictement scientifiques : les différentes sciences ne jouissent pas du même prestige social, de la même reconnaissance, et bien souvent chacune a une représentation simplifiée ou erronée de l'autre[99]. Encore aujourd'hui, la question de la parité disciplinaire est loin d'être réglée dans l'élaboration des problématiques de recherche, et elle est pourtant une condition *sine qua non* à toute démarche interdisciplinaire. Les conclusions de l'atelier Unicamp insistent sur la nécessité de l'élaboration d'un questionnement qui puisse être réappropriable par l'ensemble des disciplines, ce qui suppose une élaboration collective. Ces divergences ont pour conséquence directe de susciter un intérêt inégal des disciplines pour tel ou tel aspect, de valoriser ou dévaloriser des concepts, des problèmes différents et de ne pas parvenir à un accord quant au traitement de la question posée. Enfin, à l'autre extrémité du programme de recherche est posé le problème de l'évaluation : certes conçus comme projets interdisciplinaires, les programmes sont souvent évalués selon des protocoles disciplinaires, ce qui a pour incidence de marginaliser les chercheurs engagés dans l'interdisciplinarité et de passer à côté des véritables résultats du programme. Bernard Hubert (écologue à l'INRA) et Joseph Bonnemaire (zootechnicien à l'INRA) ont particulièrement bien diagnostiqué ce problème et proposent des modalités adaptées (B. HUBERT et J. BONNEMAIRE, 2000); ils insistent sur la nécessité d'analyser et juger à la fois les résultats de l'étude des phénomènes et les processus de production de ces résultats, ce qui renforce l'exigence affirmée dans l'introduction de cette partie. La question épineuse de l'évaluation des programmes interdisciplinaires est loin d'être résolue, comme l'attestent les journées de réflexion qui lui ont été consacrées en 2004 au Collège de France, journées animées par le Groupe de recherche et atelier collectif « Comportement, représentation, culture » de l'E.H.E.S.S.[100]

Nous avons retrouvé dans cette étude des problèmes d'ordre théorico-méthodologique difficiles à résoudre, souvent fondés sur des postures disciplinaires affirmées. Ainsi, nombre de choix méthodologiques restent suspendus à la question de savoir si dans les romans la ville

[98] La question de l'échelle d'étude est un point délicat dans le cas de recherches partagées entre sciences de la nature et sciences sociales et le transfert de modèles d'une échelle à l'autre reste véritablement problématique (M. ZANONI, A. PIVOT *et al.*, 1998).

[99] L'œuvre de Thomas Kuhn montre que les paradigmes disciplinaires sont à la fois scientifiques et sociaux. Ils sont le reflet des relations de pouvoir entre groupes et courants de pensée qui évoluent au sein de la communauté scientifique (éléments rappelés dans (M. ZANONI, A. PIVOT *et al.*, 1998) p. 54.

[100] Journées "Évaluer les pratiques interdisciplinaires", Collège de France, sept journées réparties sur mars et avril 2004. Les objets de ces journées consistaient, entre autres, à dresser un bilan des différentes formes d'interdisciplinarité réalisées dans les 30 dernières années (5 mars 2004), où fut notamment soulevé le problème de l'instrumentation du travail interdisciplinaire (Dominique Vinck, Université Pierre Mendès France, Grenoble); aborder les « objets, échelles et approches comparatives » (12 mars 2004) et les « régimes de scientificité » rapprochés dans les différentes méthodes expérimentales, naturalistes, historiques ou anthropologiques (19 mars 2004) ; examiner les « Instances et processus d'évaluation de la science » (8 avril 2004) ; et dresser un bilan : « Quel avenir pour l'interdisciplinarité en SHS ? » (9 avril 2004).

représentée a à voir avec la réalité ou non. Les spécialistes de littérature n'attribuent pas tous le même rôle au monde référentiel, et selon la posture choisie (du roman comme miroir de la réalité au texte comme entité strictement interne à la littérature), il sera possible d'envisager, ou non, que des analyses géographiques, fondées sur des concepts et méthodes élaborés dans et pour le monde réel, soient appliquées au texte fictionnel. Ce problème du statut de la référentialité dans le monde fictionnel est une vraie question qui doit être éclaircie avant toute étude interdisciplinaire impliquant la littérature. (cf. CH. 1, II.3.) ; il affecte en particulier la délicate question du transfert méthodologique d'une discipline à l'autre que nous proposons de développer à part (cf. *infra*).

Dans une pratique interdisciplinaire et une problématique transdisciplinaire le rôle du langage est central. Olivier Godart le souligne dans l'ouvrage clé consacré à l'interdisciplinarité *Sciences de la nature, science de la société. Les passeurs de frontières* (M. JOLLIVET (dir), 1992) et Jean-Paul Billaud l'a rappelé à son tour dans un article traitant de « l'objet de l'interdisciplinarité » (J.-P. BILLAUD, 2003) p. 33. Cette question du langage est une déclinaison particulière des systèmes de communication construits au fil du temps par les disciplines, systèmes toujours en interaction avec les comportements sociaux internes à chaque champ disciplinaire, les *habitus* disciplinaires, étudiés par exemple par Bourdieu pour le champ littéraire (P. BOURDIEU, 1992).

Le problème le plus évident qui surgit lors d'un échange entre deux membres de disciplines différentes est celui du lexique propre à chaque discipline, qui fonctionne comme culture commune au sein de la discipline (le fameux « jargon »). Ellipses, sous-entendus, systèmes de connotations internes à la discipline remplissent une grande partie des messages, et les rendent bien évidemment incompréhensibles à « l'étranger ». Le problème est alors celui du passage de messages fondés sur la connotation, à des messages dénotatifs, sans pour autant que la communication devienne pesante voire incompréhensible. A un second niveau, fréquemment opéré à l'écrit, il s'agit de reconstruire un discours homogène, accepté et compréhensible par tous. Bien évidemment, sous la question du lexique, se cachent de vraies divergences conceptuelles et paradigmatiques que nous avons déjà évoquées.

Un problème particulier du lexique est celui des « faux-amis », source de quiproquos qui peuvent perdurer sur de longues durées. Les mots communs entre disciplines sont souvent des pièges, des « fausses passerelles » (N. MATHIEU, C. RIVAULT *et al.*, 1997) p. 24 qui fonctionnent comme des « faux-amis », qui écartent chacun de la compréhension. Dans notre recherche des quiproquos semblables ont été relevés, par exemple sur le terme d'espace ou de représentation. La complexité est encore plus grande lorsque s'ajoutent les difficultés d'une langue étrangère.

Quelles sont les solutions proposées pour remédier à ce problème fondamental ? Tout d'abord, et à titre de condition, une formation initiale minimum est requise dans la discipline étrangère, ce qui s'est fait dans notre cas en grande partie par le biais d'une autoformation. Ensuite, il faut que la construction de l'ensemble du protocole de recherche s'effectue sur le mode du dialogue, c'est-à-dire selon les règles générales de la négociation. Il peut être choisi

d'élaborer ensemble une sorte de langage neutre (traduction des différents langages et reconstruction d'un langage tiers), notamment en proposant la reconstruction d'un lexique commun. En un sens, on aurait affaire à une espèce de voie médiane du langage, un *esperanto* interdisciplinaire, qui aboutirait à une redéfinition du lexique fondamental, à une reconstruction des concepts centraux. Mais on pourrait se proposer une autre voie : celle de la métaphore. Elle envisagerait une pensée symbolique fondée sur des éléments de l'imaginaire commun aux différentes disciplines. Cela poserait certes tous les problèmes de la représentation du concept, de la perversion de l'idée par le symbole, et de l'approximation. Mais il s'agit avant tout d'adopter une pensée du transfert, qui est censée être au cœur de la recherche interdisciplinaire. Toutefois, y compris cette perspective, cela ne va pas sans soulever le problème de la perte du sens, de l'approximation. On rencontre une réelle difficulté à créer ce langage au-delà de deux mondes langagiers, de deux disciplines et de leurs enjeux et perspectives respectives. Le risque d'un langage interne à un groupe est de se séparer de ses pairs au point de ne plus en être compris, et de le mener à l'isolement. Le gain de l'interdisciplinarité se solde alors par le coût de la création d'une nouvelle « chapelle » marginalisée.

Au-delà du lexique particulier à chaque discipline, un obstacle supplémentaire reste encore à franchir, celui des schémas de pensée et des modes communicationnels. Par exemple il est bien difficile pour des individus habitués au langage graphique ou iconographique de penser exclusivement selon la modalité linéaire de l'écrit, inversement nombre de littéraires sont mal à l'aise avec les schémas synthétiques qui utilisent une sémiologie trop éloignée des habitudes de lecture.

Les solutions sont toutes plus ou moins satisfaisantes et elles rappellent un élément essentiel de la communication entre individus possédant des langues différentes : un travail de traduction doit être opéré, avec toutes les stratégies et techniques auxquelles recourent les traducteurs, seules personnes véritablement compétentes et talentueuses dans ce domaine. Toute équipe interdisciplinaire requiert donc peut-être la présence d'un linguiste traducteur, expert dans le transfert d'une langue à l'autre et d'un spécialiste en communication. Analystes des discours, ils représentent des recours inestimables pour bâtir des problématiques transdisciplinaires, pour formaliser des projets, élaborer les protocoles de recherche, exposer les résultats, etc.[101]

A supposer que les difficultés propres au langage scientifique et d'usage courant au sein des disciplines soient un minimum aplanies, la communication n'est cependant pas encore transparente. Les codes socio-culturels de chaque discipline dépassent largement la sphère du *logos* et investissent évidemment tous les domaines de la culture disciplinaire. Cela

[101] J'ai pu vérifier cette hypothèse grâce à mon intégration dans l'équipe de linguistes hispanistes du G.R.E.C., qui sont pour nombre d'entre eux traducteurs. La gymnastique quotidienne de la traduction les rendait particulièrement sensibles au sens des mots utilisés dans nos échanges, ce qui fut évidemment positif, puisque chaque interrogation lexicale supposait de part et d'autre de s'assurer de son propre concept et éventuellement de le faire évoluer. C'est une motivation intellectuelle incomparable que de repenser constamment ses propres outils linguistiques et d'être confronté à la difficulté de l'expression ; c'est aussi une gymnastique pédagogique très formatrice.

est particulièrement remarquable dans les rituels et modes communicationnels lors de communications publiques. Cet aspect, qui pourrait sembler au premier abord secondaire, est essentiel dans la diffusion de la recherche. On retrouve ce problème, à l'écrit, dans les comptes-rendus de recherche ou les articles scientifiques élaborés collectivement. La recherche du mode communicationnel approprié, des schémas de pensée et du lexique adopté, sont partie intégrante de la méthodologie débattue de chaque recherche, ce qui justifie qu'elle constitue une partie du compte-rendu de recherche. En fait, cet aspect de la pratique interdisciplinaire est relativement occulté et peu pris en compte. Or l'expérience montre que cela ne fait qu'enfouir les difficultés qui ressurgissent plus brutalement à toute occasion.

Pour répondre à nombre des problèmes soulevés précédemment, une méthodologie intéressante a été expérimentée par le département S.A.D. (Système agraire et développement) de l'I.N.R.A., les ateliers d'écriture, qui avaient pour objectif initial de trouver des solutions à la difficulté de la rédaction d'articles[102]. Une expérience similaire a été mise en place par la revue NSS, spécifiquement destinée à l'apprentissage du dialogue interdisciplinaire sciences de la vie / sciences de la nature. Ces ateliers sont composés de chercheurs issus de plusieurs disciplines, animés par des chercheurs tiers et assistés par des personnes ressources pour la critique. Un travail collectif est réalisé, centré sur un projet d'articles. Ce dispositif pourrait être adapté à la rédaction collective d'articles rendant compte de recherche interdisciplinaire car, dans cette perspective, leur intérêt est multiple : écrire ensemble permet de décoder le langage de l'autre, de garder à l'esprit que l'on s'adresse à un destinataire en évitant le plus possible les implicites, tout en gardant l'efficacité d'écriture au sein d'une même culture disciplinaire ; écrire sert aussi à reconnaître les perturbations qu'installent différents modes de pensée, au delà de lexiques différents. Ils sont aussi des catalyseurs des difficultés et problèmes suscités par la situation interdisciplinaire : cela suppose de convenir d'une véritable parité entre les disciplines, d'accepter la contestation par des non-spécialistes de sa propre discipline (ce qui est une démarche véritablement difficile). En fait les ateliers d'écriture, mis en place plutôt en fin de recherche, trouvent leur intérêt dès les prémisses de la recherche, du fait de ces fonctions de décodeur et catalyseur que suscite le travail écrit collectif.

L'opacité du langage et le fonctionnement des disciplines comme groupes socio-culturels à part entière, intégrés dans des réseaux qui fixent les règles de pouvoir et les enjeux, sont rien moins qu'anecdotiques dans la difficulté de la recherche pluri ou interdisciplinaire. Méfiance et crainte du regard de l'autre règnent souvent en maître plus que le désir de transparence et celui sincère d'avancer ensemble, et cela parfois au corps défendant des initiateurs mêmes de projets. Ce phénomène est couramment rapporté par les équipes ayant expérimenté une telle démarche, tel Luc Bossuet (sociologue au LADYSS) dans sa

[102] Cf. exposé « L'écriture comme catalyseur des diverses représentations de l'objet étudié », Bernadette Leclerc (INRA) et Agnès Pivot (sociologue au C.N.R.S.). École thématique : « La démarche interdisciplinaire dans le domaine de l'environnement. Méthodes et outils pour partager le savoirs », 29 septembre-2 octobre 2003 (Aussois).

présentation comme participant à l'école thématique d'Aussois (2003) qui regrette la méfiance entre membres de disciplines différentes et appelle de ses souhaits le respect mutuel, sans prérogative de domination ou de hiérarchie. La crainte du jugement de l'autre sur ses propres méthodes et paradigmes génère un comportement protectionniste contraire à l'esprit de l'interdisciplinarité. Cette difficulté est couramment rapportée dans les équipes mêlant sciences sociales et sciences dîtes « dures » et reste un obstacle d'importance. J'ai eu la chance de ne pas connaître cette difficulté dans ma propre expérience, mais celle-ci n'a jusqu'à ce jour, pas été jusqu'à la constitution d'une équipe pluridisciplinaire.

***La question des transferts méthodologiques d'une discipline à l'autre.***

Cette question est peu abordée dans les réseaux de recherche interdisciplinaire que nous connaissons, sûrement parce que la véritable interdisciplinarité en équipe ne fait pas appel à ce type de transfert mais plutôt à des transferts conceptuels ou dans les échelles d'analyse. Dans notre cas, il nous est apparu que des méthodes couramment utilisées par les géographes pouvaient se révéler utiles pour comprendre un texte fictionnel et en retour fournir des éléments intéressants sur le monde réel.

Les problèmes demeurent nombreux, au premier titre desquels, la question de la légitimité d'utiliser des concepts et méthodes élaborés dans le monde réel, dans un monde fictionnel.

Toutefois, cette question ne saurait constituer un obstacle majeur, puisque les techniques géographiques ne s'appliquent pas qu'aux données réelles, mais à toutes les données : tout peut être compté, classé, cartographié. La cartographie est une technique qui n'est pas cantonnée au réel : elle est un véritable outil de compréhension du monde d'un roman (cf. surtout le CH. 4). Cela suppose des adaptations en fonction de la nature du corpus : pour le texte littéraire, il faut toujours garder à l'esprit les modalités spécifiques de construction de l'espace et de construction du monde diégétique en général (discours linéaire, le principe de l'ellipse et du non exhaustif, la métalepse[G] notamment). Il s'agit de faire comme si l'on avait affaire à une glose particulière, à un commentaire de la représentation spécifique, au même titre que l'on s'autorise à analyser des cartes mentales qui présentent un écart analogue au monde réel que celui présenté dans des romans.

Du point de vue littéraire, les modes d'analyse narratologique utilisent depuis bien longtemps des méthodes qui sont celles de la géographie pour analyser l'espace, par exemple la chorématique, ou la carte (A. GARDIES, 1994). La géographie, quant à elle, utilise depuis fort longtemps aussi les connaissances de la sémiotique pour analyser le réel (connaissances héritées de la réflexion des linguistes et littéraires en général) : ce sont notamment les géographes affiliés au courant de la sémiotique urbaine des années 70 qui ont travaillé dans ce sens ; par ailleurs les « représentations littéraires » sont aussi couramment étudiées parmi d'autres corpus de représentations spatiales ou sociales.

A titre d'exemples de transferts réalisés de la science littéraire à la géographie dans cette étude, nous pouvons mentionner tout d'abord l'usage des outils de la narratologie, de la

stylistique et de la linguistique pour analyser un texte, et les discours en général. Par ailleurs, nous proposerons l'analyse sémantique de réalités extra-fictionnelles (nature et ville), à partir des notions de connotations et des techniques d'analyse de la lexicologie et de la sémantique. Enfin, nous suivrons les théoriciens de la littérature qui ont proposé des façons d'analyser l'espace dans le texte (cf. *infra* dans ce chapitre, II.3) tout à fait transférables en géographie et fructueux pour la réflexion géographique sur l'espace, les lieux, les milieux.

De la géographie à la littérature, nous avons réalisé des transferts selon plusieurs perspectives : des transferts de compétence, comme par exemple la prise en compte de façon systématique de la question de l'échelle dans les études ; des transferts techniques comme la représentation graphique, et notamment cartographique pour représenter des phénomènes spatiaux, pour mettre en image des lieux ; des transferts conceptuels pour dépasser par exemple la notion d'espace et aborder des dimensions différentes de la géographie des romans avec d'autres notions tels milieu, lieu, territoire. De même l'usage des notions d'écosymbole et de géogrammes pour l'étude des composantes et configurations paysagères propres à une œuvre rend bien compte du passage effectué entre le monde réel et le monde fictionnel construit (cf. CH. 7). Le transfert conceptuel est une opération motivante qui a été expérimentée à maintes reprises: on peut mentionner à titre d'exemple, le transfert des concepts d'Augustin Berque (médiance, trajection paysagère) dans la critique littéraire d'un groupe de recherche italianiste (CERCIC, Grenoble 3). Un des numéros spéciaux de la revue *Novecento* offre des exemples de ces transferts (C. AMBROISE, 2002) et (D. VITTOZ, 2002). Comme second exemple, on peut rappeler l'usage de la notion d'espace vécu dans la critique littéraire, notamment au sein du groupe de recherche sociocritique hispaniste de Montpellier. Un numéro spécial de la revue *Imprévue* propose également des articles d'application (D. BOYER, 1982b) et (J. TENA, 1982b).

Quelles que soient les avancées dans le domaine de l'interdisciplinarité depuis les années 1960, force est de constater que la recherche inter « familles disciplinaires » reste marginale en France, et ce d'autant plus que les disciplines semblent plus éloignées. Malgré certaines priorités institutionnelles, par exemple le Contrat d'Action Pluriannuel 2002-2005 passé entre l'État et le CNRS qui place l'interdisciplinarité au premier plan de ses objectifs (M. JOLLIVET, 2003), et la vocation de certaines revues à construire des objets interdisciplinaires ou transdisciplinaires, par exemple *RSH*, revue animée par des professeurs de littérature de l'Université de Lille II, des écrivains et des essayistes, qui se donnent pour projet le développement des analyses littéraires dans les sciences humaines ; la revue *Espace Temps* qui a une approche transdisciplinaire en sciences sociales. Ces pratiques n'ont pas totalement réussi à surmonter les crispations disciplinaires, et elles ne se sont pas multipliées suffisamment pour asseoir la pertinence de leur questionnement et de leur démarche comme une évidence s'imposant dans un cursus de recherche en sciences humaines.

A l'issue de cette brève mise au point sur la démarche interdisciplinaire, une évidence se dégage : il paraît quasiment impossible d'envisager une pluridisciplinarité « seul »,

puisqu'on peut difficilement choisir la juxtaposition de soi avec soi ; sans doute faudrait-il préférer la pratique interdisciplinaire en équipe de recherche qui permet de dépasser la confrontation des points de vue pour construire une perspective commune. C'est cette pratique que nous appelons de nos vœux, mais cela est assez difficile dans le cadre d'une thèse qui reste un travail de recherche relativement individuel.

Quels sont alors les pré-requis de toute recherche interdisciplinaire ? Elle suppose d'accepter de risquer une pensée qui transgresse les limites, plus qu'une pensée intradisciplinaire, assurée de ses méthodes et de ses objets, parce que la réalité n'est pas disciplinaire, mais complexe. Par voie de conséquence, elle impose des objets de recherche construits au sein de champs interdisciplinaires objectivés, et des outils institutionnels permettant de jeter facilement des ponts d'une discipline à l'autre selon les besoins. La bonne volonté n'est pas suffisante, le support institutionnel est indispensable pour que la méthode interdisciplinaire fonctionne réellement. Bien que certains pôles existent en France, cela demeure une recherche difficile à mener encore à l'heure actuelle.

Enfin, une formation initiale favorisant l'interdisciplinarité (comme par exemple le « Doctorat en environnement développement soutenable » de l'Université du Paraná au Brésil ou le D.E.A. « Jardins, paysages et territoires ») semble nécessaire, car dans une équipe il faut que chacun puisse avoir accès à la pensée et aux méthodes externes à sa propre discipline pour être maître et porteur du projet.

### *I.2 Notre expérience de passeur de frontières*

L'expérience que nous avons vécue dans cette recherche interdisciplinaire vaut d'être rapportée pour comprendre comment une telle pratique peut se mettre en place et quelle est la quotidienneté d'une telle recherche. Cette expérience s'est épanouie essentiellement au sein de deux coopérations : la première en tant que membre du Groupe de Recherche de l'Espagne Contemporaine (groupe du C.E.R.H.I.U.S / Grenoble 3) et l'autre dans le cadre d'une coopération plus personnelle avec Fernando Valls devenu co-directeur de la thèse.

Participer aux réunions mensuelles du séminaire du G.R.E.C. a été un excellent moyen d'information et de formation. Par l'actualisation constante des connaissances théoriques : découverte et commentaire de l'ouvrage d'Antoine Compagnon (A. COMPAGNON, 1998), qui offre l'occasion de réexaminer les grandes questions littéraires en débat actuellement, découvertes à travers un exposé de la méthode d'analyse de l'espace de Soubeyroux (cf. *infra*), du paradigme indiciaire en sciences humaines selon Carlo Ginzburg, etc. La liste serait longue et inutile s'il fallait rappeler tous les apports théoriques du séminaire au cours de ces quatre dernières années. La fréquentation du séminaire nous a permis aussi simplement d'être à jour dans l'actualité littéraire hispanique et de renouveler régulièrement nos lectures, grâce aux conseils des uns et des autres, d'être aussi au courant de la critique récente, des travaux encore non publiés.

Plus en profondeur, le séminaire a permis de mettre en place un véritable échange, notamment à travers la réflexion menée durant ces quatre années sur la thématique de la

trace[103]. Cette thématique ne pouvait qu'être fructueuse dans la perspective d'un travail sur les paysages. Nombre de nos réflexions théoriques sont nées lors de ces séminaires. Par ailleurs, dans le souci d'un véritable dialogue, nous avons présenté lors d'une séance de séminaire un exposé sur le concept de médiance, mis en relation avec la problématique de la trace (« Les paysages fictionnels : traces de notre relation au monde », 25/02/02). Cette présentation a été réalisée pour les membres du G.R.E.C., mais aussi pour les chercheurs italianistes de l'Université Stendhal, qui dans leur séminaire de recherche avaient déjà exploré le monde conceptuel d'Augustin Berque. Cet exposé avait pour objectif de porter à la connaissance des littéraires des instruments conceptuels qui peuvent aider à penser, analyser.

Le séminaire a permis aussi tout simplement des rencontres et donc de multiples discussions sur nos travaux respectifs, des échanges sur les auteurs, sur les pratiques de recherche, tout cela contribuant à notre propre imprégnation de l'autre monde : adopter son mode d'être, échanger, comprendre comment est produite la connaissance. L'importance du bien écrire, de l'amour des mots, du jeu avec les mots dans toute production écrite, est par exemple une spécificité du monde littéraire, qui distingue les communications, les articles et les ouvrages des autres productions scientifiques.

Plus spécifiquement sur la présente recherche, les multiples échanges avec Georges Tyras et Jean Vila, mais aussi avec plusieurs des doctorants qui nous ont éclairée sur bien des points, ont permis qu'un regard compétent soit constamment porté sur notre travail. Cela a évité bien des errances inutiles et nous a permis d'orienter les analyses de façon la plus pertinente possible.

La seconde coopération véritablement fructueuse dont nous pouvons témoigner dans ce travail a été celle constante avec Fernando Valls, au sein du département de *Filología española* de la U.A.B. Tout d'abord son accueil et son ouverture vis-à-vis d'un projet, ont été déterminants pour la conduite de la recherche. Toujours disponible pour répondre à nos questions, il a été aussi une assistance exceptionnelle dans la recherche bibliographique, nous faisant bénéficier de publications bien avant leur diffusion et mettant à notre disposition tout ce qui pouvait intéresser la recherche, y compris des documents personnels, des dossiers constitués sur les auteurs. Il a joué aussi un rôle particulier pour nous informer de l'actualité littéraire espagnole, pour nous orienter sur des auteurs (Luis Mateo Díez par exemple, et comme nous le savons le choix de *Recuento* au sein du corpus lui est dû), pour nous faire part des petits et grands faits du microcosme littéraire barcelonais. (Fernando Valls a écrit de nombreux articles dans la presse et dirige la revue *Quimera*) : il fut donc un « informateur » d'exception.

Notre coopération véritable, (et pas seulement dans un seul sens) a été surtout le fait d'un projet qu'il m'a proposé: produire des cartes pour la nouvelle édition préfacée et annotée de *Ronda del Guinardó*. Ce projet a abouti au début de l'année 2005, il fut le fruit de

[103] Le numéro 13 de la revue des hispanistes de l'Université Stendhal, *Tigre*, est consacré à cette thématique de la trace.

discussions et d'échanges sur le roman, de lectures conjointes, qui ont permis la réalisation de cartes que l'on peut vraiment qualifier d'interdisciplinaires. C'est une expérience de lecture dialoguée, où l'on s'accorde ou non sur le sens du texte et qui a abouti à une lecture enrichie.

Passer les frontières étatiques et linguistiques mais aussi disciplinaires n'a pu se faire sans heurt que grâce à la coopération avec l'équipe du G.R.E.C. et avec Fernando Valls. Le résultat de cette coopération (nous pouvons déjà anticiper sur le bilan), est très positif tant dans le désir de continuer à travailler ensemble que dans ce qui peut aujourd'hui être présenté comme résultat de la recherche. Les propositions méthodologiques, que nous présenterons dans la suite du chapitre, et une compréhension moins naïve des textes étudiés, résultent directement de cette coopération.

## II. Éléments méthodologiques dans le champs littéraire

### *II.1.Choix et fonction du corpus littéraire*

#### II.1.1. Les critères du choix.

***Ce qui a été écarté***

Grâce aux conseils des professeurs de littérature hispanique contemporaine Georges Tyras et Fernando Valls, nous avons évité deux écueils dans le cadre d'une thèse, selon nous. D'une part tenter d'embrasser l'intégralité de la littérature sur Barcelone, y compris dans l'objectif de dresser des inventaires de représentations de la ville. Cette démarche était contraire à celle choisie pour ce travail. Il a semblé plus pertinent de penser en terme d'œuvre littéraire et non en terme d'ouvrages ponctuels. Cela n'excluait évidemment pas la démarche comparative, ce qui nous a été conseillé par ces mêmes professeurs. Tout en enrichissant notre culture générale concernant la littérature espagnole, et plus spécifiquement la littérature contemporaine, barcelonaise ou non, quatre auteurs ont retenu notre attention pour constituer le corpus de recherche.

Les élus du corpus ne l'ont pas été sans une interrogation sur le choix de la langue des œuvres : devions-nous choisir des œuvres d'une seule langue ou des deux langues ? La tradition affirmait certes que le roman barcelonais était un roman en castillan, autrement dit que les auteurs barcelonais de langue catalane contemporains s'étaient quelque peu détournés de leur ville. Le critique littéraire Àlex Broch affirme qu'il faudrait rectifier cette opinion répandue et que le roman barcelonais catalan est aussi riche et touffu que ne l'est le roman castillan[104]. Il faut cependant reconnaître que les romans en catalan, durant la période franquiste, sont quasiment inexistants du fait de la censure de la langue catalane ; c'est donc très majoritairement en castillan qu'ont été écrits et publiés les textes littéraires durant le

[104] Àlex Broch avance cette affirmation par exemple dans le prologue de l'ouvrage de Carles Carreras (C. CARRERAS, 2003) p.12. La bibliographie rassemblée par le géographe en fin d'ouvrage atteste du grand nombre de romans en langue catalane mettant en scène Barcelone (voir cette bibliographie reproduite en fin d'étude).

franquisme. Une exception de taille doit cependant être mentionnée à savoir l'œuvre de Mercè Rodoreda : les deux romans de grande qualité littéraire *La plaça del Diamant* (1965) et *El carrer de les Camèlies* (1966) mériteraient une étude approfondie en géolittérature. Outre le fait que cette œuvre est en catalan, elle est aussi une œuvre féminine, ce qui est rare dans le cercle des auteurs barcelonais narrant leur ville (il ne faut cependant pas oublier l'œuvre également de grande qualité de Montserrat Roig). Nous avons beaucoup hésité avant d'écarter l'œuvre de Mercè Rodoreda comme pilier de l'étude et pourtant la décision a été prise par honnêteté linguistique. Bien que le catalan nous soit familier, notre connaissance de la langue ne permettait pas de procéder à des analyses littéraires sérieuses. Or les professeurs avec lesquels nous avons collaboré sont spécialistes de littérature castillane ; ils ne nous recommandaient donc pas de nous engager dans l'étude de romans catalans. Certes, la plupart des œuvres catalanes sont traduites en castillan ou en français, mais quelle serait la légitimité d'une étude littéraire effectuée à partir de traductions ? Comment effectuer des lectures interprétatives pertinentes sans une maîtrise de la langue qui dépasse le niveau de la simple compréhension ou de la conversation courante ? Ainsi nous sommes-nous arrêtée sur cette décision de n'étudier en profondeur que des œuvres castillanes, ce qui laissait tout de même un horizon d'étude déjà extrêmement vaste.

Enfin, un critère de choix important était celui de la période des œuvres étudiées. Devions-nous traverser le siècle et effectuer une étude comparative diachronique sur le temps long ou bien devions-nous choisir une période au sein de laquelle les auteurs évoluaient dans un contexte historique commun ? Plusieurs raisons ont décidé du choix de la période contemporaine. Dès la pré-étude réalisée dans notre mémoire de D.E.A (S. SAVARY, 2000), il avait été décidé que l'étude ne serait pas une étude historique des représentations de la ville mais bien l'étude géographique de la ville actuelle. Cela ne signifie pas que la ville fictionnelle ne soit pas ville de mémoire, ville du passé (et le choix des œuvres d'auteurs de la mémoire le prouve), mais, bien que les auteurs choisis s'inscrivent dans une période historique qui intègre le présent. Ainsi la Barcelone actuelle, c'est-à-dire celle issue d'une part des processus de la *Transición*[G] et d'autre part des transformations politico-urbanistiques des années 1980 jusqu'à nos jours, leur est connue. Qu'ils n'en fassent pas nécessairement une référence de leurs romans, y compris les plus récents, est un fait à interpréter et qui dira aussi beaucoup sur la Barcelone présente. Tout du moins la ville telle qu'elle existe aujourd'hui est à leur disponibilité pour leur création fictionnelle et l'on verra ce qui relève de la ville présente dans ces romans.

### II.1.2. Quatre écrivains pour une ville

Quiconque s'intéresse à la littérature barcelonaise et à cette ville en général sait que la ville est associée de façon évidente à trois auteurs de romans contemporains : Manuel Vázquez Montalbán que nous avons découvert en premier, Juan Marsé et Eduardo Mendoza. Ces auteurs font partie des lectures touristiques quasiment obligées de tout voyageur désirant connaître la ville par ses romans. Ce ne sont pas seulement leur grande réputation et la diffusion large en Espagne et en France qui nous a incité à retenir ces trois auteurs, mais bien

d'autres motifs que nous proposons d'expliciter. Malgré l'ampleur du corpus ainsi constitué (mais étions-nous en amont de la recherche consciente de ce fait ?), nous avons ajouté un quatrième écrivain, Luis Goytisolo, qui nous a été indiqué par Fernando Valls. Nous verrons dans quelle mesure nous l'avons effectivement intégré au corpus tout en restreignant considérablement les potentialités offertes par son œuvre, notamment la tétralogie *Antagonía*.

### *L'initiation avec Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)*

Nous avions dans un premier temps dirigé nos lectures vers le genre littéraire le plus intimement lié à la ville, celui qui se nourrit depuis sa création de la ville, et en particulier du « dessous » des villes comme le rappelle Jean-Noël Blanc (J. N. BLANC, 1991): le genre du roman policier ou « polar ». Ce genre a en effet pour règle de dévoiler les villes inversées, les villes mafieuses, prolétaires, des bas-quartiers, et parfois aussi de montrer, et souvent dénoncer, la perte d'urbanité et donc d'humanité des villes dans lesquelles se déroulent les récits. Il nous semblait que le roman policier pourrait être un merveilleux laboratoire pour saisir la présence ou l'absence d'urbanité, pour analyser les processus qui s'apparentent à un « assassinat de l'urbanité ». Nous avions donc passé au crible une trentaine de romans policiers contemporains, issus d'écrivains de nationalité différente, et avions arrêté notre choix sur celui de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), *El laberinto griego*[105] et cela pour plusieurs raisons. La qualité véritablement littéraire de cet auteur contemporain, toujours en quête de nouvelles formes pour exprimer son art, nous avait séduit, ainsi que les discours qu'il fait tenir à ses personnages, ses histoires, ses ambiances. Lorsque nous l'avions choisi, il était toujours vivant et tout ce qui se disait sur lui pouvait être conjugué au présent. Depuis sa disparition en octobre 2003, il nous faut troquer le présent pour l'imparfait pour parler de lui. L'attachement que portait Montalbán à la ville de Barcelone se ressent dans tous ses ouvrages de fiction et offre ainsi une première visite dans la ville particulièrement riche et éclairante. Cette subtile approche de la ville n'est pas seulement l'œuvre d'un promeneur amoureux de sa ville, c'est aussi le fruit d'une réflexion théorique toujours renouvelée sur l'histoire et la sociologie espagnole, sur la ville et le lien qu'elle entretient avec ses habitants. Ses nombreux essais et articles écrits dans des revues ou des quotidiens l'attestent (voir bibliographie du corpus). Sa qualité de chroniqueur, en particulier dans le quotidien *El País*, exigeait de lui une veille constante sur les transformations sociales et politiques de l'Espagne contemporaine. La diversité de son activité et sa reconnaissance auprès du public et des cercles littéraires[106]

[105] Il faut cependant regarder avec prudence ce roman comme roman policier car Montalbán s'est défendu à plusieurs reprises d'écrire des romans de genre policier ou des romans noirs, bien qu'il soit classé dans ce genre, notamment par les éditeurs. Pour lui, les outils narratifs de ce genre fournissent des solutions à son projet de « Comédie humaine de la transition », qui suppose une recherche sur l'expression de la réalité. Voir par exemple son article « No escribo novelas negras » (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1987a) et son entretien avec J. Barrell :« Le roman policier comme solution au problème du réalisme » (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN 1981).

[106] Cet auteur a multiplié les prix littéraires : « Premio Planeta » et « Prix de la littérature policière » en France obtenus en 1979 avec son roman *Los mares del sur*, prix « *Ciudad de Barcelona* » en 1988 obtenu avec son roman *El delantero centro fue asesinado al atardecer* et les très prestigieux « *Premio nacional de literatura* » et « Prix européen » avec Galíndez en 1992. Ses romans sont vendus dans le monde entier et traduits dans plus de vingt langues.

justifient du fait qu'aujourd'hui, en Espagne, ce sont sans doute ses idées et ses représentations de la ville et de la société espagnole qui sont le plus largement diffusées.

Le choix de cet auteur n'est pas non plus étranger au fait qu'il appartient à la génération que l'on a nommé «*generación de la posguerra* »[107], tout comme les trois autres auteurs. Nous pouvons dès maintenant présenter quelques éléments que les quatre écrivains possèdent en commun. Leur préoccupation principale est la récupération de la mémoire (J. TENA, 2001; J. VILA, 2001), celle des temps traumatiques de la période franquiste que les cercles d'élites et de puissants démocrates ont voulu effacer lors de la *transición*, et qui correspond à leur enfance. Nombreuses sont les occurrences où Montalbán, comme Juan Marsé d'ailleurs ou Luis Goytisolo, dépose des traces du temps passé, traces destinées à l'avenir mais construites par la conjonction de la mémoire et de l'imagination. L'axe thématique de la mémoire, et en particulier de l'enfance indissociable de la ville dans l'œuvre montalbanaise, présageait de découvertes intéressantes sur la ville : c'est ce que nous explorerons dans le CH.10.

La quête du sens de leur monde passe ainsi par l'écoute et l'expression de leurs expériences personnelles, leurs émotions et obsessions, mais pas seulement : ils se documentent aussi très précisément à partir d'archives, de lectures de spécialistes urbanistiques ou d'histoires de l'art[108].

Manuel Vázquez Montalbán est donc bien un habitant de Barcelone et même un habitant « exemplaire » qui affirme : « Le lieu où se forme ma vision du monde, c'est Barcelone» (M. V. MONTALBÁN, 1997) et Georges Tyras de préciser que cette vision du monde est celle construite par l'enfance. Nous n'aurons de cesse dans cette étude de pister cette connivence entre vision du monde personnelle et construction de la ville.

Dans cette étude quelques romans ont été choisis pour effectuer des analyses précises, le critère premier du choix ayant été la richesse des descriptions paysagères référant à Barcelone. Un premier ensemble est constitué des romans dits de référence (cf. *infra*), ceux pour lesquels les grilles de lecture sont systématiquement appliquées et dont tous les énoncés paysagers sont reproduits dans l'Annexe 1 du Volume 2. Le premier roman est celui par qui est venue la gloire pour son auteur, *Los mares del sur*, roman publié au début de la *transición*, en 1979. Les multiples enquêtes policières et littéraires qui construisent ce roman sont centrées sur une géographie de la ville : la comprendre est une condition *sine qua non* pour résoudre l'intrigue. Cette fusion entre intrigue et ville est reproduite dans d'autres romans, et notamment dans *El laberinto griego* (1991) qui constitue le second roman de référence. Celui-ci, publié au deux tiers de la carrière de son auteur, retrouve la ville et l'aborde dans sa relation à la thématique olympique. Le troisième roman, *El hombre de mi vida* (2000) a été choisi pour sa richesse en descriptions paysagères, comme les deux premiers, mais aussi pour

[107]Cette génération ancre son enfance dans la période des années de guerre civile et celles qui suivent (période du premier franquisme). Ils ont tous vécu activement la période dite de « *transición* » (passage du franquisme à la démocratie à partir de 1976 et pendant les années 1980).

[108] Ce qui s'est traduit pour Mendoza et Montalbán par la réalisation d'ouvrages non fictionnels sur la ville. cf. (E. MENDOZA et C. MENDOZA, 1989) et (M. V. MONTALBÁN, 1987).

sa position chronologique dans l'œuvre complète de l'auteur. Ainsi ces trois romans fournissent-ils des images évolutives de la ville sur une trentaine d'années, ce sont des pièces maîtresses dans la chronique barcelonaise entreprise par Montalbán. Bien évidemment, d'autres romans, dans la série Carvalho et en dehors de la série, offrent un intérêt pour comprendre la ville, puisque tous y réfèrent, y compris les romans qui se déroulent essentiellement à l'étranger. Certains de ces romans ont été retenus dans l'auréole du corpus secondaire : ce sont *La soledad del manager* (1977), roman qui précède *Los mares del sur* et qui en est proche dans la représentation de la ville ; *El pianista* (1985), exemplaire de roman « blanc », c'est-à-dire non intégré dans la série Carvalho, et qui de ce fait présente des particularités ; *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), qui présente des analogies avec *El laberinto griego* en ce qui concerne la thématique de la ville puisqu'il a été écrit dans la même période, celle qui précède les Jeux Olympiques, c'est aussi le cas de la nouvelle *Sabotaje Olímpico* (1993) publiée après les Jeux. De façon beaucoup plus occasionnelle, seront convoqués d'autres nouvelles ou romans et notamment *Tatuaje* (1974) le second roman de la série Carvalho, mais le premier qui n'entre pas intégralement dans le projet *subnormal*[G] (cf *infra*) et *Bolero o sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna* (1998).

***Juan Marsé (1933-)***

Juan Marsé, bien que plus tardivement honoré pour la grande qualité de son œuvre (malgré les prix antérieurs, il n'a reçu Le *premio nacional de la crítica* et le *premio nacional de narrativa* qu'avec la publication de son dernier roman à ce jour, *Rabos de lagartija*), se place parmi les auteurs les plus lus et reconnus en Espagne, et parmi les auteurs espagnols les plus lus en France. C'est un autre enfant de Barcelone, enfant d'un quartier qu'il a rendu célèbre et qu'il a élevé au rang de mythe : ce qu'il nomme dans *Últimas tardes con Teresa* le *Carmelo* et ce qui devient plus tard le "*barrio mental*" [G], celui qui chevauche le nord de Gracia et le *Guinardó*.

On pourrait considérer malgré tout que Juan Marsé est un écrivain-habitant barcelonais parmi d'autres. En fait l'œuvre de Marsé présente des qualités uniques pour aborder la ville du point de vue de ses paysages et de son imaginaire. En effet, si elle relève d'une littérature caractérisée par une volonté de récupération de la mémoire, comme celle de Manuel Vázquez Montalbán, elle est surtout marquée du sceau de la sensibilité. A l'origine de la création marséenne est la sensation transformée en verbe, narrativisée dans les romans. Geneviève Champeau (G. CHAMPEAU, 2004) montre de façon particulièrement convaincante que le talent de Marsé réside dans sa capacité à mêler littérature enfantine et littérature adulte, monde merveilleux ouvert sur l'illusion et monde rationnel trop souvent désenchanté, pour dégager une vérité, la « *verdad verdadera* » qui est avant tout celle que la sensibilité délivre. La critique hispaniste le formule ainsi à propos du roman *El Embrujo de Shangai* :

- « La spécificité de l'écriture de Juan Marsé est de lier intimement les deux expériences de lecture. Il superpose ainsi dans le texte deux histoires : celle d'une ontogenèse dans la

> reviviscence de l'expérience enfantine et d'une phylogenèse dans le passage qu'il fait opérer au lecteur du "muthos" au "logos". (G. CHAMPEAU, 2004, p. 287).
>
> -

Ce va-et-vient du *muthos* au *logos*, Marsé le réalise surtout par la mise en place d'instances énonciatrices (et corrélativement d'instances réceptrices) particulièrement complexes, qui permettent l'emboîtement de récits à plusieurs niveaux, ce qui multiplie les occasions de changement de régime de discours entre *muthos* et *logos*. (cf. Ch. 6 consacré au point de vue des paysages). Ce balancement est décliné dans la poétique de l'œuvre par celui entre rêve et désenchantement, comme les incipits de *Ronda*, *Embrujo* ou *Rabos* le rappellent : le rêve y est évoqué dans les premières lignes mais toujours englué dans un discours dysphorique, que ce soit pour discréditer la parole adulte (*Embrujo*), pour opposer le rêve au désir de suicide (*Ronda*), ou pour ressortir les « *sueños congelados* » des temps douloureux (*Rabos*).

Cette tension entre enfance et monde adulte est déclinée dans l'œuvre par des thématiques qui la traversent et qui, mises en réseaux, proposent une vision d'un monde où s'affrontent authenticité et dissimulation, où l'ambiguïté recouvre toute réalité, où rêve et réalité s'enchevêtrent sans que l'on puisse décider de coordonnées axiologiques définitives. Le travail de Marsé tout au long de son œuvre consiste à trouver et développer à la perfection des stratégies narratives permettant de faire vivre au lecteur une expérience sensible : sensation et sentiments l'assaillent et lui donnent les clés immédiates d'une certaine vérité, tout en le divertissant (selon Marsé le divertissement est la condition *sine qua non* de toute œuvre de fiction). Ce que Geneviève Champeau affirme pour *El Embrujo de Shangai* est tout à fait généralisable à l'œuvre de Marsé :

> « El *Embrujo de Shangai* est, à sa façon, un livre d'images où la parole devient spectacle et où le monde n'est intelligible que parce qu'il est rendu sensible, qu'il est déchiffré par le corps ». (G. CHAMPEAU, 2004)

Dans cette perspective, imaginer consiste certes à rendre présent ce qui est absent en représentant une image mentale, mais aussi à faire percevoir uniquement avec l'outil langagier. Comment les paysages des romans régis par une « esthétique de la sensation »[109] et une recherche de la vérité immédiate sensible pourraient-ils n'offrir qu'un intérêt second pour une recherche comme celle-ci?

Sans dévoiler tous les ressorts de l'écriture de Marsé, nous voudrions, dès cette brève présentation, insister sur le rôle des images dans le processus créatif de cet auteur.

Raimón Freixas a, il y a déjà bien longtemps, intitulé un entretien avec l'auteur "*Hypnotizar por la imagen"* (R. FREIXAS, 1984). Ce titre évocateur rend parfaitement compte du rôle joué par les images chez cet auteur. Juan Marsé construit ses histoires, ses descriptions, ses dialogues à partir d'images qu'il a en mémoire et qui servent de tremplin à l'écriture : c'est à partir de l'observation remémorée que la fiction naît, procédé qui n'est pas sans rappeler la méthode proustienne fondée sur le souvenir que l'écriture réactive selon une formule où se mêlent l'imagination, la sensibilité et l'intelligence. Cela génère chez lui un

[109] La formule revient à Geneviève Champeau (G. CHAMPEAU, 2004).

style remarquable, dont les noyaux sont ces images exprimées de façon unique par adjectivation qualifiée de « *insólita, imprevisible, heterodoxa* » (C. RIERA, 1984), procédé qui produit des effets de sens riches et un plaisir de lecture rare.

Le second point essentiel à signaler chez cet auteur est son affirmation constante, par son écriture opaque, qu'il est difficile de faire émerger la vérité, que celle-ci n'est jamais délivrée (J. VILA, 1994). Cela est à mettre en relation avec le statut du monde référentiel dans le texte, qui est très intéressant chez Marsé du fait de sa vision du monde qui privilégie l'ambiguïté, l'entre-deux, et qui se situe surtout entre réalité et rêve. Tout cela, et bien plus encore que nous découvrirons dans l'étude, motivait le choix de Juan Marsé comme auteur de premier rang dans le corpus.

Les romans que nous avons retenus comme romans-référents sont d'une part *Últimas tardes con Teresa* (1966), du fait de son statut entre deux périodes dans la production marséenne, entre roman social (cf. *infra*) et roman de la mémoire, du fait aussi de sa très grande richesse en descriptions paysagères, à la fois classiques et innovantes. Le second roman-référent *Ronda del Guinardó* (1984) est le troisième des romans dits de la mémoire, ceux dont le projet principal est la récupération de la mémoire, au même titre que ceux de Manuel Vázquez Montalbán. Les deux autres romans de cette série ont été retenus, l'un dans l'auréole de corpus secondaire, *Si te dicen que caí* (1973), du fait de l'innovation narrative de ce roman et de l'originalité de la représentation de la ville qui en résulte, et de façon très occasionnelle *Un día volveré* (1982). Le troisième roman-référent est le dernier des romans de la mémoire, *Rabos de lagartija* (2000), qui en quelque sorte clôt provisoirement le cycle. Ici converge la quasi-totalité des procédés de représentation de la ville disséminés dans les romans antérieurs. Pour sa grande qualité narrative et descriptive, nous avons intégré à la seconde auréole du corpus le roman *El embrujo de Shangaï* (1993) : ce roman aurait mérité d'être intégré au corpus de romans-référents mais nous n'avons découvert ses véritables qualités qu'assez tardivement, et pour son originalité notamment temporelle (il se déroule dans les années 80 et non dans la période de la *posguerra*) *El amante bilingüe* (1990). Enfin de façon occasionnelle, nous puiserons dans les autres romans « barcelonais » tels que *La oscura historia de la prima Montse* (1970).

Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé composent le noyau du corpus romanesque de l'étude. Deux autres auteurs font partie du corpus mais leur œuvre a été analysée de façon moins exhaustive, il s'agit des romans de Eduardo Mendoza et de Luis Goytisolo.

***Eduardo Mendoza (1943-)***

Le choix d'Eduardo Mendoza s'imposait presque de lui-même car la critique unanime reconnaît son roman *La ciudad de los prodigios* (1986) comme le roman de Barcelone. Bien évidemment cette opinion est excessive, son roman n'est pas davantage « représentatif » de la ville que ne le sont ceux des autres auteurs retenus. Ce qui est plus intéressant à nos yeux est le caractère original de sa production romanesque, notamment par rapport aux deux auteurs

précédents. Plusieurs aspects de la biographie de l'auteur et des caractéristiques de son écriture sont particulièrement intéressants pour les objectifs de cette recherche. L'homme tout d'abord est bien différent des deux premiers : il n'est pas d'extraction populaire, c'est un écrivain de *l'Eixample* (second quartier central de Barcelone investi par la bourgeoisie de la ville) qui a élargi ses horizons en résidant neuf années à New York (1973-1982), où il a officié comme traducteur à l'O.N.U. C'est des lointains États-Unis qu'il regarde s'opérer la *transición democrática* en Espagne et c'est là-bas aussi qu'il a acquis la distance permanente qui caractérise son œuvre, distance ironique en général, mais aussi vis-à-vis de la ville. Eduardo Mendoza est un Barcelonais, incontestablement, mais un Barcelonais qui ne noue pas ses tripes à celles de la ville.

Cette distance distinctive de la production littéraire de Eduardo Mendoza est concrétisée par une ironie constante mêlée à un véritable projet socio-historique en ce qui concerne la *La ciudad de los prodigios* et déjà dans le roman qui l'a révélé comme l'un des plus grands écrivains espagnols, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Ce premier roman, dans le paysage littéraire des années 1970, rénove le roman espagnol, tant dans l'instance narrative dédoublée que dans les procédés d'insertion de documents extra-textuels. Tout dans ce roman à intrigue est mis au service non du dévoilement mais de la dissimulation, et en particulier le monde référentiel, contrairement à ce que semble exhiber le roman (J. MAURICE, 1991). Écriture de la dissimulation miroir d'une philosophie qui affirme l'impossibilité de dire la vérité, celle de l'Histoire comme celle de la quotidienneté des hommes, et qui exige de prendre de la distance par rapport aux choses, par rapport à la vie, une distance non d'indifférence mais humoristique. De cette philosophie naît un jeu d'écriture auquel Mendoza reste fidèle depuis son premier roman : la pratique parodique fondée sur le double langage ironique. Le principe du double est d'ailleurs un principe moteur de la textualité mendozienne ce qui a pour effet d'installer dans tous ses romans une ambiguïté idéologique et esthétique. Le style imitatif est une marque de fabrique chez Mendoza, mais sans systématisme et toujours sur le mode ludique : le genre ou texte source n'est pas pris au sérieux, tout comme le texte généré n'est pas non plus pris au sérieux (L. GARINO ABEL, 1996) p. 138.

Tout ceci est particulièrement lisible dans le roman barcelonais *La ciudad de los prodigios*, que nous avons retenu de ce fait comme roman-référent dans le corpus. Pilier du roman postmoderne, *La ciudad* en combine les deux modèles littéraires : le premier postmodernisme, à la fois ultraréaliste et parodique (proche des productions de Donald Barthelme) et le second postmodernisme qui aspirait (dans les années 1980-1990) à recycler le discours de la grande littérature européenne, en renouant notamment avec le roman qui met en relation le destin d'un individu et le destin collectif (J. GUILLAMON, 2001). Bien d'autres romans convoquent la ville (mais avec beaucoup moins de descriptions proprement paysagères, le point de vue étant davantage sociohistorique), nous les avons donc intégrés dans l'auréole du corpus secondaire, ce sont *La verdad sobre el caso Savolta*, *Sin noticias de Gurb*, d'abord publié sous forme de chroniques dans le quotidien *El País* (1991) puis compilé

dans un seul livre, et *La aventura del tocador de señoras* (2001). De façon occasionnelle, nous pourrons faire référence aux romans *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), tous deux inscrits dans le cycle du roman policier de l'auteur et le roman plus tardif *Una comedia ligera* (1996).

***Luis Goytisolo (1935-)***

Luis Goytisolo (1935-) est le benjamin de la fratrie littéraire barcelonaise des Goytisolo, l'aîné étant le poète José-Agustín (auteur du poème « *Novisima oda a Barcelona* », reproduit en annexe 3.1.) et le cadet Juan Goytisolo, qui jouit d'une grande renommée en France.

L'histoire de la rencontre avec Luis Goytisolo a commencé grâce aux conseils avisés de Fernando Valls qui nous a suggéré de lire et intégrer au corpus le roman *Recuento,* premier volume de la tétralogie nommée *Antagonía*[110]. La première lecture des 684 pages du roman nous a laissé un sentiment étrange où se mêlaient la séduction et la peur panique : ce roman à l'écriture expérimentale (comble de difficulté, non traduit en français) nous est d'emblée apparu comme original dans son appréhension de la ville et nous avait offert un vrai plaisir de lecture, celui qui laisse en suspens à la première lecture et qui en exige de nombreuses autres pour pénétrer et comprendre le monde qui y est construit. C'est à la fois une représentation de la ville parfaitement distincte de tout ce que nous avions pu lire dans les romans barcelonais d'autres auteurs, mais aussi une véritable théorie socio-historique et culturelle sur la ville proposée dans le roman (autrement dit des ouvertures originales sur l'imaginaire collectif de la ville) qui nous a incitée à adopter ce roman, par ailleurs totalement éprouvant et effrayant pour une littéraire néophyte. De plus le fait que cet auteur, d'une grande qualité littéraire, détenteur de ce fait de plusieurs prix (dont le prestigieux *Premio nacional de narrativa* en 1992) et membre de la *Real Academia Española* (l'équivalent de l'Académie française) n'était pas recensé par Carles Carreras dans les articles précédant la bibliographie imposante de son plus récent ouvrage, rendait d'autant plus intéressante l'exploration de ce roman.

De plus, l'origine sociale de Luis Goytisolo n'est sans doute pas étrangère à l'originalité du monde construit dans ses romans : véritable *pijo*[111] [G] barcelonais issu d'une grande famille bourgeoise cultivée, il est tout comme Mendoza fils de *l'Eixample*. Cet autre monde, il le fait revivre et l'interroge de façon tout à fait unique. C'est ce que nous pourrons découvrir grâce au roman *Recuento,* auquel nous n'avons pas appliqué toutes les grilles de lecture comme aux romans-référents, pour des raisons évidentes d'ampleur de la tâche sur un si long roman. Nous l'avons cependant étudié minutieusement, notamment dans ses

[110] La tétralogie est composée outre *Recuento*, des romans *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) et *Teoría del conocimiento* (1981). Il s'agit d'une fresque romanesque où passé et présent sont mêlés tout comme le monde personnel et le monde collectif. A la fois autobiographie et fiction écrite par un narrateur Raúl Ferrer Gaminde, qui n'est autre que l'auteur lui-même, les quatre romans sont à la fois une expérience d'écriture et un inventaire / bilan de sa propre vie (*recuento* signifie à la fois récit et recensement, inventaire), mais aussi la biographie d'une génération et d'une classe sociale (la bourgeoisie barcelonaise) depuis la guerre civile jusqu'à la *transición*. Voir (J. BONELLS, 1998) p. 85-87.

[111] "*Pijo*" : terme familier désignant les jeunes gens issus de famille bourgeoise, qui signifie « snob ».

descriptions paysagères. Ponctuellement, nous aurons aussi recours au premier roman de l'auteur, *Las Afueras*, qui ouvre des perspectives intéressantes dans son discours sur la ville en relation avec la campagne et qui s'inscrit dans un projet réaliste qui offre également des qualités pour cette recherche.

Bien que très singulières et différenciées, les quatre œuvres du corpus ont en commun de relever d'une idéo-esthétique postmoderne, plus ou moins marquée et plus ou moins consciente selon les auteurs. L'intégralité des romans de Eduardo Mendoza peut être qualifiée de postmoderne, ce qui n'est pas le cas des trois autres qui ont connu une phase antérieure, expérimentale, voire réaliste pour Juan Marsé et Luis Goytisolo.

Il faut rappeler, pour comprendre le développement du postmodernisme en Espagne, que ce pays s'est ouvert plus tardivement aux mouvements socio-économiques, scientifiques et culturels que les autres pays d'Europe du Nord, et notamment au capitalisme. Elle a connu un phénomène d'accélération capitaliste dans les années 1960 qui a profondément bouleversé la société. L'adoption rapide et inachevée ou mal maîtrisée des principes du capitalisme ont généré des phénomènes socio-économiques parfaitement excessifs : dérèglements économiques (phases d'inflation dangereuses pour l'économie, marché de l'emploi surdéficitaire, déséquilibre de la balance commerciale, etc.), augmentation impressionnante du pouvoir d'achat qui a transformé les Espagnols en consommateurs boulimiques. Tous ces phénomènes, qui ne disparaissent pas avec la démocratisation socialiste de la période dite de *Transición*[G], comme le rappelle Núria Benach (N. BENACH ROVIRA, 1997) Chapitre 1, associés au phénomène de libéralisation socio-culturelle initiée à la fin des années 1970, *la movida*, fournit un substrat particulièrement fertile à l'installation d'une société marquée par des phénomènes de postmodernité. La production littéraire espagnole n'est pas en reste, ni dans l'usage du postmodernisme, ni dans la réflexion sur les phénomènes de postmodernité et postmodernisme (en témoigne l'ouvrage de Julià Guillamon (J. GUILLAMON, 2001). Bien au contraire, ces débats semblent bien plus présents qu'en France, au moins jusqu'à la fin des années 1990.

Les œuvres étudiées s'intègrent dans le mouvement postmoderne que connaît la production narrative espagnole, il est donc nécessaire d'en présenter quelques-uns des éléments principaux, ce que nous ferons modestement assistée de références magistrales en la matière.

La postmodernité est d'une part une période historique floue définie par des phénomènes culturels et historiques (ceux que Jean-François Lyotard a mis en évidence) : l'abandon des métarécits, le relativisme, la mondialisation mais aussi selon les termes de Georges Tyras (G. TYRAS, 1996a, p. 10) , une période socio historique correspondant à « la phase ultime de l'extension du capitalisme impérialiste », que l'on retrouve notamment dans les productions culturelles, dont les productions narratives. Ces éléments peuvent être transformés en une sorte d'idéologie active, une éthique ou une vision du monde volontaire (engagement qui mène au postmodernisme esthétique), reposant sur un individualisme et libéralisme nouveaux, (position de Gilles Lipovetski) ou involontaire, induite (en tant

qu'individus membres de la société postmoderne, tout un chacun est postmoderne, le plus souvent à son insu). L'éthique postmoderne est considérée par certains comme une idéologie droitière (c'est la position de Jameson et des nouvelles pensées marxistes contemporaines, notamment américaines), pensée amplement relayée dans la péninsule ibérique : c'est ce qui incite Manuel Vázquez Montalbán notamment à condamner l'idéologie postmoderne.

L'autre pan de la postmodernité est celle d'une vision du monde qui questionne le statut de la réalité, qui remet en cause la transparence du langage, qui abandonne les métarécits et de ce fait endosse un certain désenchantement ou abandon de l'espoir de connaître la réalité, voire de la comprendre, ou seulement en en montrant l'infinie diversité et donc l'impossibilité de la circonscrire : c'est une pensée qui fait le constat que tout se dérobe. Les quatre auteurs ont adopté cette conception et en ont tiré les conclusions idéo-esthétiques dans leurs romans. Bien évidemment, cet aspect influe directement sur la représentation de la ville dans leurs romans. Il sera intéressant dans cette mesure de repérer les figures postmodernes dans les textes qui configurent la ville, figures dont on peut rapidement dresser la liste à titre de repérage. Les traits caractéristiques de postmodernité littéraire sont d'une part « la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitaire et culture de masse » (G. TYRAS, 1996a, p. 9) (c'est ce qui correspond chez Manuel Vázquez Montalbán au concept de *contracultura*, utilisé désormais pour l'ensemble de la production à caractère postmoderne) ; la figure de l'hybridité sous toutes ses formes, notamment « l'effritement de toutes les cloisons intra et intergénériques », l'interpénétrabilité ou perméabilité des genres et l'assimilation / transformation d'idéo-esthétiques antérieures (classique, romantique, réaliste, etc.), une esthétique du recyclage sous toutes ses formes créateur d'un sens nouveau qui génère un certain éclectisme ; « une esthétique du décentrement et de la fragmentation » ; « l'expression par l'ironie, l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche », trait identitaire des romans mendoziens, mais très présents aussi chez les trois autres auteurs ; « la préoccupation autoréférentielle » (G. TYRAS, 1996a, p. 9).

Si la production des quatre auteurs possède incontestablement une dimension postmoderne, et par conséquent nombre de traits cités précédemment, chacun a eu un parcours original avant d'y arriver. Eduardo Mendoza, le plus jeune d'entre-eux n'a pas écrit sous le joug de la censure puisque son premier roman paraît en 1975 et que cela fait déjà deux ans qu'il réside à New York. Il a adopté d'emblée une perspective postmoderne sans passer par une phase antérieure, expérimentale notamment. Ce n'est pas le cas de Manuel Vázquez Montalbán qui lui expérimente les potentialités du langage et de l'écriture dans la première période de sa carrière d'écrivain (globalement entre 1969 et 1974). C'est dans cette étape initiale que s'installent les processus et principes d'écriture montalbanéens, qu'il nomme alors écriture « subnormale ». Il les applique dès son premier roman *Recordando a Dardé* (1969) et rédige un manifeste théorique qui en rappelle l'essentiel, le *Manifiesto subnormal* (M. V. MONTALBÁN, 1970). Cette période de l'écriture uniquement expérimentale s'achève par le second roman de la série Carvalho *Tatuaje* (1974), qui inaugure la série des romans de genre (le premier roman où apparaît Pepe Carvalho, *Yo maté a Kennedy* (1972), relève encore d'une

narrativité expérimentale). Que signifie donc cette notion de *subnormalidad* et quelles caractéristiques revêt l'écriture qui en découle ?

La « subnormalité » est une attitude et une logique intellectuelle produite par un contexte socio-historique particulier, celui de la fin des années 1960. Cette attitude est à la fois passive, une condition imposée par la société mais aussi une contestation vis-à-vis de cette condition. Les conditions socio-historiques sur lesquelles Montalbán attire l'attention dans ces années 1970 sont : d'une part l'installation de la société de consommation et son corollaire, la prise de pouvoir par les medias, d'autre part la situation géopolitique mondiale de guerre froide qui pendant des décennies a divisé le monde en deux principes idéologiques. Selon lui la société de consommation est une logique intrinsèquement irrationnelle soumise à celle de l'hypercompétitivité, tout aussi absurde à ses yeux, et la division mondiale idéologique est en fait une transformation absurde de la lutte des classes, une dérision du principe moteur qui continue à agir dans ce qu'il nomme le « supersystème ». Ce qui intéresse Montalbán c'est d'analyser la position que doit tenir l'intellectuel dans ce « supersystème » mondial absurde. Tout en affirmant son inutilité, prenant en cela le contre-pied des écrivains du roman social qui a marqué la génération précédente, il revendique la nécessité de la lutte, malgré sa vanité.

Bien évidemment cette pensée possède les ferments de la pensée postmoderne qui dépasse les frontières de l'Espagne, mais on ne peut comprendre la réflexion et l'attitude de Montalbán en dehors du contexte précis du pays à la fin des années 1960 et au début des années 70. Le pays connaît une situation totalement contradictoire où la société voit apparaître une modernisation sans précédent tout en connaissant un immobilisme politique que symbolise la figure de Franco. Dans son entretien avec Georges Tyras, Montalbán explique très bien comment la présence de la figure du « commandeur » inhibe toute réflexion et toute création, au-delà même de la censure active. Ce qui ressort de ce contexte espagnol est une situation encore plus absurde, une situation de déphasage complet, encore plus « subnormale » que partout ailleurs en Europe.

Face à cette réalité subnormale, Montalbán répond par une écriture subnormale dont les caractéristiques préfigurent évidemment celle postmoderne. Georges Tyras définit précisément ce que l'on peut entendre par cette écriture :

> « L'écriture subnormale consiste en la création d'un contre-langage dont la portée est double : il est la reproduction ironique, dérisoire et accusatrice à la fois, du langage médiatique dont le pouvoir use comme d'un vaccin contre toute forme de conscience et de révolte ; il est aussi la traduction mimétique de l'impression généralisée d'incohérence et de décalage que produit la société espagnole » (G. TYRAS, 1996b).

Les procédés théoriques et narratifs de l'écriture subnormale sont essentiellement le collage sous toutes ses formes, et en particulier le collage intertextuel, la transgression générique (ni roman, ni poème, ni essai mais un mixte), l'introduction d'une contre-culture qui défie la culture bourgeoise conventionnelle (cinéma, gastronomie, chansons populaires, etc.). Tout cela répond à une exigence de subversion du monde existant, exigence produite par le contexte de sclérose intellectuelle et sociale du franquisme tardif et plus concrètement, pour la

production artistique, par la censure. Le maître mot de subversion par le langage, c'est-à-dire de lutte souterraine avec une arme que Montalbán reconnaît être bien désuète, court tout au long de sa production sans jamais lâcher prise, y compris bien après la période de *transición* démocratique, qui se révèle si décevante et qui donc nécessite la poursuite de l'attitude subversive.

L'ensemble des procédés et thématiques subnormaux prépare le terrain de la période postmoderne suivante, qui intègre l'instrument narratif dont l'auteur ne se séparera pas, le genre policier ou genre noir. Bien évidemment au fur et à mesure, il est subverti et connaît des distorsions par rapport aux références classiques du genre, mais il reste un repère au moins dans la série Carvalho (qui rassemble plus de vingt titres).

Le chemin parcouru par Luis Goytisolo et Juan Marsé, avant que d'entrer véritablement « en postmodernité », diffère des deux précédents puisque ceux-ci ont connu les tentations du courant précédent, dominant dans les années 1950, le courant du réalisme social. Les précurseurs de ce courant sont par exemple Camilo-José Cela avec son roman *La colmena* (1951) ou Luis Romero avec son roman *La noria* (1952) (M. JOLY, I. SOLDEVILA *et al.*, 1979). Ceux-ci ont inspiré des romanciers issus de la génération suivante, la génération « innocente » (J. TENA, 2001), qui ont cru, pour un moment, que le roman pouvait agir sur l'opinion, qu'il pouvait être une arme de combat contre le régime franquiste et contre le système. On pourrait dire de façon schématique que les premiers à prendre les armes furent des poètes et certains, comme Jesús López Pacheco ont adopté la fiction pour décrire les processus de broyage d'une classe sociale par un système fondé sur le profit et la logique industrielle (cf. le roman *Central eléctrica* publié en 1958). Quelques-uns des représentants talentueux de ce courant, qui ne dépasse pas le milieu des années 1960, sont Rafael Sánchez Ferlosio (*El jarama*, prix Nadal en 1955), Ignacio Aldecoa dont les courts récits et nouvelles sont de grande qualité littéraire, Juan Goytisolo dans ses premiers romans, telle la trilogie *El circo* (1957), *Fiestas* (1958), *La resaca* (1958) mais aussi Luis Goytisolo dans son premier roman *Las Afueras* (1958) et Juan Marsé dans ses romans antérieurs à *Últimas tardes con Teresa* (1966), roman qui opère la charnière entre le projet du réalisme social et le roman de la mémoire.

Le contexte de production de ces romans est essentiel pour comprendre les mécanismes d'écriture et les thématiques abordées. La censure modèle consciemment et inconsciemment histoires et narrations et oblige nombre de romans à être publiés à l'étranger (*Las afueras* à Mexico par exemple). L'importance de la censure pendant toute la période franquiste, et y compris dans le roman expérimental qui relaie le roman social, doit rester constamment à l'esprit lorsque l'on aborde les romans de cette génération, et cela même pour les romans bien postérieurs à la période franquiste. Les méfaits (et bienfaits créatifs) jouent sur toute la production de Juan Marsé (mais aussi de Manuel Vázquez Montalbán, il en a de très nombreuses fois parlé dans les entretiens et articles), et cela dès les premiers romans. Nous en verrons des manifestations dans cette étude (les processus de contamination

linguistique par exemple) et nous verrons aussi comment les marques du roman social espagnol, généré dans un contexte politique autoritaire où sévit la censure, restent indélébiles dans la production postérieure et façonnent un imaginaire urbain original.

Luis Goytisolo et Juan Marsé sont de tout jeunes écrivains par rapport à la génération du réalisme social, ils constituent en quelque sorte une génération de transition vers la période plus expérimentale de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Luis Goytisolo dans *Recuento* adopte un expérimentalisme affirmé, mais le roman garde les marques du projet antérieur, d'où le caractère déstabilisant de ce roman. Quant à Juan Marsé, qui avait parfaitement assimilé les objectifs du réalisme social dans ses premiers romans, il conserve dans les thématiques et le processus d'écriture, de nombreux aspects du réalisme dans son roman « de transition » *Últimas tardes con Teresa*. Tout en orientant son projet vers d'autres thématiques (centration sur la récupération de la mémoire) et sur des procédés narratifs innovants à partir du roman quelque peu expérimental *Si te dicen que caí*, l'ensemble de sa production romanesque postérieure conserve les marques du projet réaliste. Nous en relèverons concrètement de nombreuses dans ses paysages de la ville.

Si l'on jette un regard rétrospectif sur le corpus ainsi constitué, une évidence s'impose : ce corpus est vaste et très lourd (plusieurs romans dépassent les 400 pages). S'associe à la masse des romans la difficulté de la littérature comparative puisque deux auteurs principaux et deux auteurs secondaires (mais non négligés dans les analyses) sont mobilisés. A l'heure des bilans, en fin de compte-rendu, il faudra tirer les leçons d'un corpus si difficile à étudier, mais lorsque la recherche a été initiée, et même bien engagée, les difficultés ne semblaient pas si importantes. En tout cas l'intérêt de chaque œuvre l'a emporté sur la tentation d'abandonner des romans sur le chemin. Apprendre à gérer cette masse considérable a fait partie aussi de notre formation de géolittéraire.

Et pourtant, notre boulimie romanesque ne s'est pas tout à fait arrêtée à ces quatre auteurs puisque nous avons complété nos lectures par bien d'autres univers, que pour certains nous avons fréquentés assidûment : ce sont surtout les romans de Mercè Rodoreda, Maruja Torres, Francisco González Ledesma et Andreú Martín, auxquels nous avons eu recours et dans lesquels nous avons relevé des fragments paysagers au même titre que les romans du corpus (cf. Annexe 1, « extraits hors corpus »).

Le corpus présenté, il nous faut désormais exposer la façon dont nous avons procédé pour lire les romans. Ce sera l'objet de la partie à venir.

### *II.2. Méthodologie générale pour l'analyse des romans*

Sans revenir sur l'ensemble des précautions qu'il est nécessaire de prendre pour lire un roman, précautions que nous avons apprises à connaître peu à peu, nous voudrions préciser ce qui est indispensable dans le cadre d'une géolittérature. Les littéraires nous pardonneront d'exposer ce qui est pour eux une évidence mais qui ne l'est pas en dehors du champ qui est le leur. Tout texte peut être envisagé à différents niveaux et à différentes échelles : il possède des niveaux de sens, des niveaux de lecture pour le texte fictionnel, et peut être lu à l'aune

d'une micro-séquence (une phrase) comme à l'aune de l'ensemble d'une œuvre romanesque. Ces différents niveaux ont donné lieu à la fameuse métaphore du texte palimpseste.

Les niveaux de sens du texte ont été définis par E. D. Hirsch (1967 et 1976) : ce sont les deux niveaux du sens et de la signification. Le sens (*meaning*,) est ce qui reste stable dans la réception d'un texte, tandis que la signification (*significance*) est ce qui change en fonction de la réception du texte, ce sont donc les valeurs que diffuse le texte. Cette superposition du sens dans le texte suppose que l'on prête attention au phénomène de réception du texte et à son « horizon d'attente » (H. R. JAUSS, 1978), c'est-à-dire l'ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur à un moment donné, sur lequel peut jouer évidemment l'auteur.

Les niveaux de lecture concernent les textes fictionnels ; ils ont été définis d'abord par Gérard Genette (G. GENETTE, 1972) puis prolongés, ou transformés par d'autres théoriciens de la littérature. Ils permettent une appréhension du texte très claire, une fois que l'on a décidé ce que revêt chaque niveau, car les sens varient quelque peu d'un auteur à l'autre. Nous considérerons le texte fictionnel selon quatre niveaux de lecture que nous définissons non fidèlement à l'un ou à l'autre des théoriciens, mais dans un objectif de clarification de nos propres analyses: le niveau de la « diégèse[G] » (terme genettien), nommé aussi celui d'histoire, est celui qui rassemble les éléments de l'intrigue et tout ce qui construit le monde fictionnel (les personnages, l'espace fictionnel, etc.) ; le niveau du récit [G] [112] est l'énoncé narratif, le texte pris dans sa linéarité, le niveau de composition du texte ; le niveau de la narration[G] qui rassemble toutes les modalités d'actualisation de l'histoire (instance narrative[G], rythme narratif) ; le niveau de la mise en texte (ou mise en mots) constitue la surface du texte (Y. REUTER, 1996); c'est celui où s'exerce l'action poétique.

Enfin, il est essentiel d'envisager le texte à toutes les échelles : de l'unité textuelle la plus petite (l'unité sémantique du paragraphe ou de la phrase) à la plus grande (sens de l'œuvre d'un auteur dans la sphère littéraire et socio-culturelle globale). Plus l'analyse est centrée sur une petite unité, plus les niveaux sont emboîtés (exactement comme l'échelle spatiale), en quelque sorte il s'agit d'une étude selon la méthode de l'emboîtement d'échelle : on reconstruit le sens d'un paragraphe dans un extrait qui fait unité (une description composée par exemple), mais aussi dans la séquence narrative ou dans le chapitre, dans le roman, dans l'œuvre, etc. Les allers-retours entre les différentes échelles permettent de prendre en compte les phénomènes d'intertextualité[G], interne ou externe.

Muni de ce mode d'emploi de lecture, il est plus aisé pour se repérer dans la quantité de méthodes que l'on peut adopter. En premier lieu, nous poserons comme principe deux démarches adaptées à notre projet. D'une part nous suivrons les conseils de Fernando Valls, rappelés notamment dans sa préface du roman *Ronda del Guinardó* de Juan Marsé (F. VALLS, 2005, p.1), de mener une lecture « compréhensive » et « interprétative » dont

[112] Le terme de récit peut aussi signifier l'ensemble du texte, diégèse et narration, et même parfois histoire (chez Todorov par exemple). Nous retiendrons dans tout le travail le sens du récit défini dans cette partie.

l'objectif est la « quête du sens » : "*Leer consiste en entender, interpretar y valorar*" (comprendre, interpréter, apprécier / estimer). Cela ne va pas sans le plaisir de la lecture, la compréhension et le sens ayant aussi à voir avec le plaisir fourni par le texte. D'autre part, et cela n'est en rien en contradiction avec ce qui précède, nous avons procédé en suivant une méthode proposée par Michel Bourret, qu'il désigne avec humour en usant d'une typographie catalane : le double mouvement de la « col-lecture » et de la « col-lection » (M. BOURRET, 1984). Il s'agit d'une lecture en deux étapes, la première, la « col-lecture » consiste en « la fusion du lecteur et de la forêt de signes qu'il appréhende en une ambiance » (note 1); la seconde, « la col-lection », est « la saisie discontinue d'éléments locatifs et leur réorganisation selon des grilles pré-acquises » (p.18). La « col-lecture » est un mode où le lecteur s'investit dans l'œuvre, se divertit d'une fiction et correspond quelque peu à une démarche phénoménologique, et la « col-lection » est un mode distanciateur et critique, où le lecteur est un interface entre l'œuvre et un extra-texte organisé selon des fichiers, qui suppose pour travailler sur la ville de connaître le lieu, d'effectuer une lecture « policière ». Cette seconde étape correspond davantage à la démarche d'analyse textuelle, en l'occurrence appliquée à l'étude de l'espace urbain.

Grâce à ces conseils, et à bien d'autres, nous avons appris à lire selon un mode dialogué : dialogue entre le texte et nous-même et dialogue avec les commentateurs. Dans un travail interdisciplinaire comme celui-ci, le recours aux études déjà existantes sur les œuvres (notamment les thèses consacrées aux auteurs, les ouvrages critiques publiés et les articles dans les revues de spécialistes) est très utile pour comprendre l'inscription historique de chaque roman et de chaque œuvre, pour être guidé sur les marques identitaires du style de l'auteur et du monde construit. Une bonne connaissance biographique de l'auteur est aussi indispensable, les entretiens accordés par les auteurs sont souvent riches de ce point de vue. Il est aussi nécessaire, pour avoir une vision globale du discours global porté par l'auteur, de lire attentivement les écrits autres que fictionnels (essais, *crónicas* ou *columnas*, notamment chez Montalbán, ouvrages thématiques comme celui sur les stars de cinéma réalisés par Marsé ou encore ceux consacrées à Barcelone *Barcelones* ou *Barcelona modernista*).

Plus difficile, et pourtant indispensable pour notre projet, la lecture phénoménologique consiste à faire apparaître des phénomènes, donc des images, une poésie immédiate et de créer un discours qui en rende compte. Plusieurs postures peuvent être adoptées, l'une consiste à vivre une expérience qui surgit de la rencontre avec le texte. C'est une lecture qui ressent ce que l'auteur a ressenti et qu'il a transmis par son art de l'écriture, un transfert d'expérience qui permet de comprendre immédiatement. Ce mode de lecture permet de saisir la ville dans le texte du point de vue sensible et de son imaginaire. J.P. Richard nomme cette lecture « une aventure d'être » et propose dans *Pages Paysages* (J.-P. RICHARD, 1984), la méthode de la micro-lecture (lectures minutieuses et patientes) et une démarche de critique thématique. Il s'agira de faire émerger les mots, les images, les formes syntaxiques, les tropes,

sans censure, sans idées préconçues, puis de suivre ces images, les pister, en chercher toutes les manifestations.

L'étape ultime de cette lecture est la réécriture, faire revivre l'expérience vécue en cherchant à montrer des images, en faisant vivre une expérience au lecteur de l'étude. C'est une conception de la critique ou de l'étude des hommes fort séduisante, mais dans laquelle nous n'avons pas eu le courage de nous lancer. Malgré tout, des passages du compte-rendu gardent les traces de cette lecture sensible et nous avons choisi très souvent, pour transmettre nos expériences de lecture, la photographie. Plus que traduction de l'expérience, il s'est agi de proposer une autre expérience paysagère de la ville, née de la rencontre entre le texte, la ville réelle, nous-même et pour de nombreuses photographies, le photographe professionnel, et ami, avec qui nous avons pu représenter ce que les textes nous avaient fait ressentir. Son art, à la fois dans les prises de vue « guidées », et dans le traitement des photographies (les siennes comme les nôtres), a été un atout essentiel dans l'expressivité de nos propres paysages. Ce mode coopératif (sur lequel nous reviendrons rapidement pour préciser l'esprit de l'usage des photographies dans le compte-rendu) est à nos yeux une expérience des plus fécondes dans l'objectif d'une critique géolittéraire phénoménologique.

Forte des enseignements de la critique phénoménologique et narratologique, nous avons mis en place une procédure d'analyse des romans. Celle-ci n'a rien d'innovante ni même de définitive. Elle offre cependant l'avantage d'expliciter la façon dont nous avons abordé les romans en amont de toute étude précise sur la ville. Cette procédure est synthétisée dans le tableau 2.

Tableau 1. Procédure d'analyse des romans

| Rubriques d'analyse | Procédure d'analyse préalable des romans |
|---|---|
| La diégèse | L'intrigue et les actions<br><br>Synopsis (inventaire des faits et arguments) et résumé de l'histoire.<br>Schéma séquentiel (les séquences sont des subdivisions fondées sur le sens du texte et non pas sur des conventions typographiques). Ce sont soit des séquences-action, soit des séquences- unité de temps, de lieu, etc. Le schéma séquentiel est un schéma arborescent qui représente les séquences hiérarchisées.<br><br>Les personnages et les forces agissantes<br><br>Portrait des personnages-clés à partir des énoncés explicites : dimension physique, psychologique, affective, socio-culturelle. Cette rubrique sert notamment à l'analyse de la part des paysages dans la construction des personnages.<br>Relations entre les personnages : reconstitution des liens familiaux, sociaux, etc.<br>Situation, dans la fiction, des personnages : simple ou médiateur (personnage focalisateur, personnage narrateur).<br>Fonctionnement des personnages par rapport à l'époque et l'idéologie de l'auteur.<br>Éventuellement, mise en évidence d'un système de valeur dans le roman à partir d'un personnage étalon.<br>Dans la mise en texte, définir les désignateurs linguistiques des personnages principaux. |

| | |
|---|---|
| | L'espace et le temps<br><br>L'espace : voir le tableau récapitulatif *Premier niveau de la géographie de la ville en six étapes* (Tableau 2 *infra*) et la méthodologie d'analyse des paysages (IV de ce chapitre).<br>Le temps :<br>Relevé des indications temporelles explicites et implicites : références historiques, références internes à la fiction (repérer s'il s'agit plutôt de durée ou de marqueurs chronologiques).<br>Fonctions et effets de sens de ces marqueurs temporels. |
| Le récit (énoncé narratif) et la narration[113] | Les modes narratifs<br>Analyse du mode dominant entre *diegesis* et *mimesis*[114] et de la logique de leur alternance. Celle-ci apporte des éléments sur le rythme narratif.<br>Les niveaux narratifs<br>Définition des niveaux narratifs (récits emboîtés) et des métalepses narratives[115].<br>L'instance narrative<br>Analyses des formes et des perspectives narratives (ou focalisations[116]). (Les éléments théoriques et méthodologiques concernant l'instance narrative seront développés dans le Ch.6 I. 1. qui traite du point de vue des paysages.)<br>Les fonctions du narrateur[117]<br>Les temps narratifs<br>Elaboration d'un schéma de la composition du roman et mise en relation avec le schéma séquentiel afin de saisir le rythme narratif.<br>Analyse des moments de la narration (rapport entre le moment dans l'histoire et le moment dans le récit). Cela permet de définir le régime des analepses et des prolepses[118].<br>Analyse de la vitesse de la narration (rapport entre la durée fictive et celle de la mise en texte) qui détermine le rythme du roman. On y repère les ellipses, les sommaires, les scènes et les descriptions.<br>Analyse de la fréquence narrative (nombre de fois où est raconté un événement fictionnel).<br>Analyse de l'ordre narratif (rapport entre la succession des événements fictionnels et l'ordre de la narration). Cela permet d'évaluer la portée et l'amplitude des prolepses et analepses. |
| La mise en texte (« la surface du texte ») | Choix rhétoriques et stylistiques<br>Champs lexicaux et champs sémantiques[119] |

[113] Yves Reuter ne distingue pas le niveau narratif et le niveau du récit : il fond dans un même niveau l'énoncé du roman (le récit) et les actes narratifs qui organisent cet énoncé. Nous choisissons de conserver cette fusion dans la présentation, mais il est indispensable de garder à l'esprit la distinction entre le récit tel qu'il apparaît dans son déroulement et les modalités d'organisation du récit (l'instance narrative, les temporalités narratives, etc.)

[114] Yves Reuter distingue dans le sillage des narratologues, le mode de la diegesis lorsque le narrateur parle en son nom ou ne dissimule pas les signes de sa présence, et le mode mimesis lorsque l'histoire semble se raconter elle-même, sans narrateur apparent.

[115] Les transgressions des niveaux narratifs constituent des métalepses narratives, lorsque par exemple le niveau diégétique est contaminé par un discours extradiégétique (un narrateur qui demande à un personnage de faire telle chose par exemple). C'est un procédé courant comique et de déstabilisation de l'illusion de réel.

[116] Les formes du narrateur et les différents modes de focalisation sont exposés dans le Ch. 6 I.1 : la typologie la plus commune est celle dressée par Genette et enrichie par la suite.

[117] Dans la *diegesis* les deux fonctions essentielles du narrateur consistent d'une part à raconter ou évoquer un monde (fonction narrative) et d'autre part à organiser ou commenter le discours dans lequel il insère des paroles de personnages (fonction de régie). Outre ces deux rôles principaux, il peut remplir une fonction communicative (en s'adressant au narrataire), une fonction testimoniale (il explicite le rapport qu'il entretient avec l'histoire qu'il raconte, par une émotion, une approbation, une évaluation, etc.), une fonction explicative, une fonction généralisante ou idéologique (il insère dans le discours des fragments didactiques, des maximes, etc.).

[118] L'analepse narrative est un énoncé référé à un temps antérieur par rapport au présent de l'histoire (par exemple un souvenir) et la prolepse est une anticipation qui évoque un événement ultérieur au présent (par exemple une prophétie).

| | |
|---|---|
| | Leur analyse permet de définir des thèmes. |
| Les savoirs et les valeurs | Les savoirs<br>Ils ont une fonction didactique et permettent d'éclairer les implicites du texte.<br>Analyse de la fréquence narrative des savoirs.<br>Définir leurs modalités d'intégration dans le texte (voix qui les portent, procédures de dissimulation et de révélation, part de la modalité indiciaire, des leurres notamment dans le roman policier).<br>Prendre en compte le contexte de production de ces savoirs (informations historiques et sociologiques concernant la production et la diffusion du roman). |
| | Les valeurs<br>Relever les jugements de valeur explicites du narrateur et les comparer avec l'étude des valeurs du personnage étalon.<br>La distribution des valeurs dans le texte constitue son axiologie. |
| La transtextualité[120] et G | L'intertextualité[G] (selon Genette)<br>Il s'agit d'analyser les phénomènes de coprésence de deux ou plusieurs textes dans un texte (citations, plagiat, allusions, etc.). Elle peut être interne ou externe à un roman, une œuvre.<br>La paratextualité (la relation du texte avec ce qui accompagne le texte du livre : titre, préface, postface, etc.)<br>L'architextualité analyse les dimensions génériques du texte. |

### *II.3. L'appréhension de l'espace fictionnel dans le champ littéraire et géolittéraire*

On le sait, l'espace joue un rôle essentiel dans la structuration de la pensée et dans la langue. De ce fait les linguistes se sont beaucoup intéressés aux moyens d'appréhender les spécificités de l'espace, mais bien souvent en se concentrant sur des formes du système de la langue affectant la catégorie de l'espace. Les littéraires se sont eux aussi intéressés à l'espace dans le texte, notamment ceux du courant sociocritique, et ont élaboré des outils pour aborder l'espace fictionnel des romans. Ces travaux ne peuvent manquer d'interpeller les géographes et cela d'autant plus qu'un certain nombre de problèmes se posent lorsque l'on regarde de près ce qui est réellement envisagé. Des problèmes notionnels en tout premier lieu, la notion d'espace pour les littéraires recouvrant en fait des réalités plurielles pour le géographe : l'espace joue très exactement le rôle de « faux-amis » dont nous avons parlé dans le propos sur les difficultés de l'interdisciplinarité. D'autre part le problème qui affecte toujours la question de l'espace dans le texte est la relation de l'espace fictionnel avec le monde référent. A travers l'espace est finalement constamment posée la question du lien du texte au hors-texte, et c'est ce qui rend aussi son analyse particulièrement intéressante.

Il nous a donc semblé enrichissant d'examiner plusieurs perspectives d'analyse de l'espace dans les textes. Nous en rendons compte de façon synthétique dans la partie qui suit, en commençant par les travaux spécifiquement littéraires puis en prolongeant le parcours avec ceux effectués dans le cadre d'une géolittérature.

[119] Selon Yves Reuter, un champ sémantique est un ensemble des sens que prend un terme dans un texte. L'étude de mots ciblés aide à définir des positions idéologiques ou l'imaginaire d'un récit. Un champ lexical est un ensemble de mots utilisés dans un texte pour caractériser une notion, un objet, une personne.

[120] Ce terme, proposé par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, réfère à tous les phénomènes de reprise d'un texte à l'autre et donc de la relation du texte au hors-texte : il comprend ceux d'intertextualité, d'architextualité, etc.

### II.3.1. L'appréhension de l'espace fictionnel dans le champ littéraire

L'analyse de l'espace dans des œuvres particulières a donné naissance à de nombreuses publications ; la critique hispaniste n'est pas en reste, comme l'attestent plusieurs références dans la bibliographie centrées sur cette thématique. On peut s'en faire une première idée en feuilletant les publications du G.R.I.A.S. (groupe de recherche de l'Université de Saint-Étienne), notamment *Lieux dits. Recherche sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe-XXe siècles)* publié en 1993 et *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine* (1994), mais aussi les publications plus tardives de ce même groupe de recherche, tels *Mouvement et discontinuité* (1995), *Poétique du déplacement* (1996) et plus récemment *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*[121]. Les géographes bien évidemment ont aussi publié des études qui analysent l'espace dans des œuvres, c'est l'objet de toute la géolittérature, mais toutes ces études sont absentes des bibliographies des publications précédemment citées, et de la plupart des études ou ouvrages théoriques que nous avons consultés, à l'exception de travaux de recherche montpelliérains, comme la coopération entre Jean Téna et Robert Ferras (R. FERRAS et J. TENA, 1990), ou la thèse de Michel Bourret, car elle mentionne les publications de Robert Ferras (membre du jury de la soutenance de cette thèse) et d'autres géographes dans (M. BOURRET, 1994c), mais aucune étude spécifiquement géolittéraire n'est mentionnée. Le champ littéraire ignore quasiment intégralement les travaux géolittéraires ; les bibliographies des deux premiers cahiers du G.R.I.A.S., par exemple, si elles font référence à des études hors-champs c'est davantage à des études historiques (tels les travaux de Pierre Nora sur les lieux de mémoire) aux travaux empreints de phénoménologie de Pierre Sansot ou aux ouvrages à la frontière des socio-critiques.

Les études mentionnées ne doivent pas occulter malgré tout que l'espace entendu « dans sa dimension représentée des lieux où se déroule l'action fictive qui est narrée dans le récit » (J. SOUBEYROUX, 1993a, p. 11), a été abandonné par la critique littéraire[122]. La corrélation problématique entre espace fictionnel et relation fiction / réalité suffisait à marginaliser ce type d'étude durant les deux ou trois décennies qui correspondent à la domination du structuralisme et de la nouvelle critique. Les réflexions de Gérard Genette[123]

[121] Ce numéro des cahiers du G.R.I.A.S. constitue les Actes du Colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 à Saint-Étienne.

[122] Cf. BOURNEUF R., 1970, cité par SOUBEYROUX J., 1993 p. 11, qui constate une quasi-absence des travaux en langue anglaise et française sur l'espace entre 1920 et 1970.

[123] Dans « La littérature et l'espace » (G. GENETTE, 1969), le critique démontre que l'œuvre littéraire doit être envisagée autant dans ses relations à l'espace que dans ses relations au temps. Il affirme comme fausse évidence que le « mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel » (p. 43), puisque la lecture se déroule dans le temps. Au contraire, selon lui, on peut mettre en évidence une forme de « spatialité littéraire active », « signifiante » distincte de l'espace représenté (p. 44). A tous les niveaux de l'œuvre il attribue à l'espace un rôle fondamental en tant qu'organisateur : le langage, conçu selon la linguistique saussurienne, a un « mode d'être spatial » (p. 45) (horizontal et vertical) ; le livre comme la page ont une spatialité matérielle ; le langage littéraire, en tant que langage éminemment polysémique, s'organise à partir de « figures » qui jouent sur des sens différents d'une même expression, la métaphore est exemplaire. Genette qualifie l'écart entre deux significations d'une même expression (sens littéral et sens figuré), d'espace sémantique. Enfin, à l'échelle de la littérature tout entière, envisagée comme monde, il suggère d'y voyager, de « parcourir en tout sens » ce

sur l'espace littéraire ou de Maurice Blanchot (M. BLANCHOT, 1955), si elles ouvrent des perspectives nouvelles sur l'espace du texte et du langage, éloignent encore davantage de la réflexion sur l'espace tel que l'entend Soubeyroux et que nous nommerons l'espace géographique fictionnel[124]. Or ce dernier rappelle au contraire que tout texte renvoie à une réalité extra-textuelle, référentielle, comme le postulaient Roland Barthes et Philippe Hamon (R. BARTHES, 1968; P. HAMON, 1972a). Ainsi l'espace romanesque sert-il à « construire une illusion de réalité », qui est en partie construite par la représentation d'un espace géographique fictionnel (J. SOUBEYROUX, 1993a) p.13. Celui-ci prend forme dans le texte (par le langage romanesque) « en empruntant au monde réel une quantité plus ou moins importante de matériaux », selon une logique mimétique (Soubeyroux le nomme « degré mimétique »). L'espace diffère de la réalité dans la mesure où sa construction est dépendante non du référent mais de l'action qui s'y déroule. L'écart entre l'espace fictionnel et l'espace référentiel est mesuré selon un « degré de déviance ». Ainsi l'espace, comme le temps ou les personnages dans la narration, permet d'appréhender les structures profondes de l'œuvre. Cette conception n'est autre qu'une interprétation du statut de la référentialité dans le texte fictionnel.

Jacques Soubeyroux classe les différents apports que certains critiques des années 1980 et 1990, malgré un désintérêt général, fournissent pour dresser une méthodologie d'analyse de l'espace fictionnel. Il définit trois catégories d'approche de l'espace : la relation espace / auteur, la relation espace / lecteur et la relation espace / société. Dans la première catégorie il évoque les études sur l'imaginaire de Bachelard (G. BACHELARD, 1943; G. BACHELARD, 1957) et Durand (G. DURAND, 1960; G. DURAND, 1982), qui ont appréhendé la dimension symbolique de l'espace, dimension qui a directement à voir avec l'auteur. La relation espace / lecteur est l'objet des écrits de Michel Butor qui, dans l'un de ses essais « L'espace du roman » (M. BUTOR, 1963), bien connu des géographes qui ont exploré la notion d'espace vécu, montre que l'espace fictionnel appréhendé par le lecteur modifie la représentation de son espace vécu dans le monde réel. Soubeyroux laisse de côté cette piste pour s'attacher davantage à la relation espace / société explorée par le courant qu'il nomme socio-critique, dont Mitterand est un éminent représentant. Ce dernier dans une étude appliquée à *Ferragus* de Balzac, intitulée « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac » (H. MITTERAND, 1980), propose trois niveaux d'analyse. Le premier, qu'il nomme la « narraticité du lieu », rassemble « les caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste ». Il s'agit des toponymes réels, des descriptions de lieux existant réellement, etc. Cette présence du réel dans la fiction a pour conséquence de diffuser sur le discours environnant une illusion réaliste (H. MITTERAND, 1980, p. 194). Le

domaine aussi simultané que diachronique. La littérature n'est alors plus conçue selon le paradigme de Sainte-Beuve où l'histoire littéraire règne en maîtresse tyrannique dans la critique.

[124] Jacques Soubeyroux (J. SOUBEYROUX, 1993a) p. 12-14, fait le point des études sur l'espace en France et en Espagne après les années 70. Il retient surtout les travaux de Ricardo Gullón (R. GULLÓN, 1980) dont l'approche est celle de différentes figures nommées « espaces romanesques ». Pour lui l'espace est une sous-catégorie du temps et l'espace textuel n'a rien à voir avec un quelconque hors-texte. Ce mode d'approche de l'espace fictionnel est conforme à celle de la nouvelle critique française des années 60-70.

second niveau consiste à réaliser une « sémantique de la rue » : il montre notamment comment les rues de Paris, de par leurs déterminants sociaux, servent l'action dans le roman. Le lecteur doit alors effectuer la relation nécessaire entre les rues évoquées dans la fiction et leurs caractéristiques réelles, notamment sociologiques. Le troisième niveau, celui d'une socio-critique, donne des éléments pour construire l'axiologie du roman. Le monde fictionnel n'est pas lu comme un reflet du réel mais « comme inscription du monde réel dans le texte à travers des structures de médiation constituées par des discours sociaux » (J. SOUBEYROUX, 1993a, p. 15). À partir des travaux de Bourneuf (R. BOURNEUF, 1970), Soubeyroux envisage un quatrième niveau qui met en relation l'espace et les autres éléments du roman : la description de l'organisation de l'espace ; l'inventaire des procédés de mise en espace ; les fonctions de l'espace en relation avec les autres éléments du roman (personnage, action, etc.) ; la « nature et le sens de l'espace romanesque » et enfin la conception du monde sous-jacent aux modalités de représentation spatiale, la cosmologie en quelque sorte.

La méthode de Jacques Soubeyroux, en trois temps, reprend les intitulés de Mitterand. On peut trouver par exemple une application de cette méthode dans le volume des cahiers du G.R.I.A.S. à propos d'un roman de A. Roa Bastos (J. SOUBEYROUX, 1993b), et dans le volume de l'année suivante (J. SOUBEYROUX, 1994) à propos d'une nouvelle de I. Aldecoa. Les étapes de cette méthode sont les suivantes. Dresser la « topographie mimétique » du roman : il s'agit de réaliser un inventaire des éléments naturels ou fabriqués empruntés au monde réel, c'est-à-dire les signes qui servent à décrire des lieux. Cet inventaire, remarquera le géographe, ne prête pas particulièrement attention à l'échelle d'appréhension de ces éléments. Un premier classement par emboîtement d'échelle nous semblerait plus facile pour préparer les étapes suivantes. Néanmoins, cela gomme la logique successive instaurée par la lecture et peut occulter des éléments de sens. Il serait donc bon de dresser deux listes. Ce qui est intéressant pour les géographes dans cette proposition est l'absence de préjugés dans l'échelle des espaces : pièces d'un appartement et rues, placette ou quartier sont relevés au même titre et requièrent la même attention. De ce premier inventaire, il est possible de reconstituer l'organisation de l'espace de la topographie fictive. Le monde fictionnel devient alors comparable au monde réel afin de mesurer « son degré de mimétisme et de déviance ». Une bonne connaissance de la géographie réelle permet de s'épargner cette étape, qui apparaît avec évidence au cours des lectures. Ainsi, dans notre cas, sommes-nous dans un cas de mimétisme quasi-maximum avec Juan Marsé, Montalbán et Luis Goytisolo. Les déviances sont un peu plus fréquentes chez Mendoza, mais de peu d'ampleur. En revanche, ce travail sera d'une grande utilité dans le cas de géographies fictionnelles dites imaginaires, qui dans tous les cas s'appuient sur un support réel reconnaissable.

La seconde étape consiste à élaborer « une toposémie fonctionnelle », qui se déroule elle aussi en deux moments. Il s'agit tout d'abord d'effectuer « l'étude sémiologique des lieux » (on constatera au passage que de la notion d'espace l'auteur glisse vers celle de lieu, suggérant ainsi que donner du sens à un espace localisé lui donne un statut existentiel plus complexe, plus élaboré). Il propose de relever les toponymes ou ce qui désigne les lieux (le

signifiant) et de les mettre en relation avec le signifié dans chaque séquence du roman, afin de décrire le sens des lieux dans la diachronie du roman (un lieu pouvant changer de sens d'une séquence à l'autre, d'un roman à l'autre selon des logiques variées). Il est intéressant de distinguer les lieux décrits en présence des personnages et ceux dont on parle sans leur présence car cela permet de comprendre les relations lieu / personnage[125] et lieu / action. Le second moment est celui de la « caractérisation sociale et / ou symbolique du lieu », en mettant en relation le lieu et les sens extra-textuels que l'on peut attribuer à tel lieu, notamment sociologiques (Jacques Soubeyroux prend l'exemple d'une église qui peut, en fonction de l'environnement textuel, être chargée de tel ou tel caractère socio-symbolique que le bâtiment possède dans le monde réel[126]).

La troisième et dernière étape est celle qui dégage « le fonctionnement diégétique de l'espace » : il s'agit de déduire des étapes précédentes les logiques d'organisation de l'espace diégétique et de comprendre le « symbolisme idéologique » sous-jacent aux manifestations spatiales et qui permet de donner des éléments pour construire l'axiologie du texte.

Dans cette recherche, nous nous attacherons plus particulièrement à l'étude de l'espace géographique fictionnel plutôt qu'à l'espace textuel et aux procédures de spatialisation. Mais ces deux dernières dimensions ne peuvent être totalement occultées puisqu'elles contribuent à construire l'espace géographique fictionnel : il faut être vigilant quant à ces procédures et repérer ce qui est frappant.

La méthodologie de Jacques Soubeyroux est la plus complète que nous ayons rencontrée ; ce que nous proposons à venir lui doit beaucoup. Bien évidemment elle s'était nourrie d'approches antérieures telles celles proposées par la sociocritique montpelliéraine, pour qui l'espace est envisagé dans son versant fonctionnel sous l'angle de l'espace vécu (J. TENA, 1982b; M. BOURRET, 1984; M. BOURRET, 1994b). Une autre approche, celle de A. Sanz, (A. SANZ, 1994) nous semble riche d'enseignement, bien que peut-être elle présente davantage d'intérêt pour les études littéraires que pour la géographie. Elle pose cette question : comment le lecteur construit-il l'espace d'un roman, et selon quels procédés constructifs ? Le problème sous-jacent étant celui du paradoxe du déroulement diachronique de la lecture pour représenter une simultanéité (l'espace et ses lieux). C'est un aspect que nous n'avons pas particulièrement exploré dans notre étude, nous nous contentons donc, d'après son article, de donner quelques éléments qui peuvent ouvrir la réflexion.

Amelia Sanz remarque que le 20ème siècle a mis en évidence la subjectivité de l'espace et l'importance de la perception dans son appréhension. Pour répondre à sa question, elle émet une hypothèse : « En littérature, la configuration d'un espace passerait aussi [comparaison avec un tableau pictural] par une lecture soumise à un parcours (une syntaxe) qui permet au

[125] Nous ajouterons que c'est là précisément que l'étude des paysages est enrichissante car s'y ajoutent les éléments du point de vue et de la motivation.

[126] Nous disons socio-symboliques, car comme le note l'auteur, la charge référentielle des lieux n'est pas que sociologique, mais relèvent aussi de l'imaginaire universel ou du bassin sémantique concerné, en particulier des références cosmologiques. Il fait référence ici aux travaux pionniers de Bachelard, Durand et Sansot dans l'exploration du sens des lieux.

lecteur de bâtir un espace grâce aux données qu'il reçoit au fur et à mesure et qu'il reconsidère à chaque pas (par réalimentation), exactement comme il fait pour la construction des personnages »[127]. Par ailleurs, nous retrouvons le même travail perceptif de sélection et de signification signalé dans les tableaux. » (A. SANZ, 1994, p. 15). Elle recherche ainsi les « éléments prégnants » qui font qu'on a, par exemple, l'impression de connaître Yonville après avoir lu Madame Bovary : sont-ils « formels, esthétiques, sémantiques ? ». Sa réflexion s'est nourrie des travaux de psychologie cognitive qui ont construit un coefficient de prégnance. Kintsch W., Van Dijk T.A.[128] exposent les critères de sélection de la mémoire dans la construction de l'espace à partir de textes. Peut-être ces recherches ignorent-elles trop l'importance de l'imaginaire et de ses fonctionnements propres, elles présentent cependant un intérêt certain pour comprendre les mécanismes de construction de l'espace dans le texte. Pour sa part, Sanz affirme que « les modèles spatiaux ne peuvent être que des constructions dans la mémoire, une connexion d'unités discontinues dans un texte, un processus » (p. 19) fondé sur le fait qu'un texte est avant tout une découverte progressive et faite d'allers-retours. Dans tous les cas la mémoire joue un rôle de premier plan dans l'élaboration de la dimension spatiale d'un monde fictionnel : c'est un enseignement que nous mettrons à profit à plusieurs occasions dans ce travail.

Enfin, la dernière contribution à la réflexion sur l'espace fictionnel que nous rapporterons, est celle du narratologue spécialisé dans la production cinématographique André Gardies. Son apport est riche à bien des égards, mais c'est plus particulièrement sa réflexion conceptuelle que nous retiendrons ici (A. GARDIES, 1994). Il propose en effet de distinguer espace et lieu dans le texte (un peu sur le même mode que le proposait Jean Tena pour la ville). Gardies a repéré que dans le roman, l'espace diégétique est le plus souvent appréhendé par la perception, privilégiant les lieux par rapport à l'approche plus abstraite et plus structurelle de l'espace. Il faut replacer ses considérations dans le contexte du début des années 90, lorsque l'approche spatiale apparaît encore, y compris en géographie, comme une façon de s'élever au-dessus d'une connaissance du monde simplement phénoménologique. Aujourd'hui, et dans notre perspective, la revendication spatiale par rapport à celle du lieu n'a plus le même sens, mais cela ne retire en rien l'intérêt de la réflexion notionnelle de cet auteur, qui nous semble assez originale dans le paysage de la critique littéraire de la décennie antérieure. Le grand intérêt de sa réflexion est qu'il propose une approche spatialiste sans pour cela évacuer l'analyse précise des lieux et leurs expressions les plus immédiates, les paysages. Sa méthode exposée, notamment dans un article (A. GARDIES, 1994) propose donc que l'étude des lieux permette de reconstruire l'espace d'un roman (l'ensemble constituant de notre point de vue la géographie du roman). Il propose logiquement

[127] Sanz fait référence aux travaux de Ph. HAMON sur le personnage, 1972, « Pour un statut sémiologique du personnage », paru dans *Littérature* (P. HAMON, 1972b).
[128] Kintsch W. et Van Dijk T.A., « Towards a model of Text Comprehension and Production », *Psychological review*, n°85, 1978, p. 363-394, et des mêmes « Strategies of Discourse comprehension », N.-Y., Academic Press, 1983.

l'élaboration d'une topographie spatiale selon une représentation graphique (les exemples proposent des schémas spatiaux). Il s'agit de représenter les systèmes[129] et non les lieux, selon les logiques internes au texte et non seulement de reconstituer une topographie référentielle.

L'approche de Gardies est intéressante car elle revêt un caractère synthétique, soutenu par une représentation graphique. On remarquera malgré tout que dans les schémas proposés, malgré une attention aux relations entre espace et autres éléments des lieux, et malgré le souci de constituer un système, sont négligées les logiques d'échelle : les lieux sont appréhendés de la même façon qu'ils soient un bar, un rocher ou une vallée. Tous les enseignements de la géographie spatialiste ne sont donc pas tout à fait pris en compte ! Par ailleurs toutes les recherches dans le domaine de la sémiotique graphique, comme la chorématique élaborée par Roger Brunet, ne sont manifestement pas connues ; les schémas définitifs semblent donc un peu pauvres et en fait peu lisibles. Une coopération entre géographes spatialistes et littéraires serait pour ce type d'étude hautement productive. De plus, on remarque une certaine pauvreté problématique dans la représentation spatiale proposée : les schémas reproduisent en effet une topographie basique mais pas vraiment un système spatial qui, pour être construit et représenté, nécessite d'être problématisé (par rapport à une logique repérée en interne dans le texte, ce qui n'exclut pas qu'elle soit observable et repérée dans le monde référentiel). Les géographes spatialistes ont réalisé des typologies des logiques spatiales (la logique centre / périphérie étant peut-être la plus connue), et dans la perspective de Gardies, elles pourraient être utiles.

Nous retiendrons de ce bref panorama des questions et des propositions concernant l'espace dans les textes fictionnels, en premier lieu la complexité de la représentation spatiale puisque qu'elle repose sur une production linéaire (le texte) et une mise en image en trois dimensions, reconstituée par le lecteur. Cette modalité productive de la représentation spatiale détermine nécessairement la représentation elle-même, dépendante des processus mémoriels et des schémas spatiaux ou paysagers du monde référentiel.

D'un point de vue méthodologique, nous retiendrons la démarche de Soubeyroux inspirée des travaux de Henri Mitterand et les enseignements des travaux de la sociocritique montpelliéraine, que nous aurons l'occasion d'exposer dans le corps analytique de la thèse. Il faut préciser que les travaux de Soubeyroux sur lesquels nous faisons reposer notre proposition d'analyse de l'espace dans les romans (cf. *infra*) sont déjà assez anciens et que depuis ils ont été prolongés par une réflexion continue menée au sein du G.R.I.A.S., dont rendent compte les publications précédemment évoquées.

En dépit du grand intérêt de ces études, nous poursuivrons l'examen des approches de l'espace, et plus globalement de l'analyse géographique dans les textes fictionnels, par les travaux menés par les géographes qui intègrent les enseignements de la littérature à leur réflexion.

[129] L'influence de la géographie systémique se laisse notamment percevoir par le biais de sa bibliographie.

### II.3.2. Les méthodes géolittéraires

Notre objectif est ici de rendre compte des travaux de quelques géographes pionniers dans l'étude de l'espace ou de la ville dans le texte.

Avant que les géographes humanistes anglo-saxons ne s'y intéressent et explorent cette dimension, les études géographiques sur des textes littéraires constituaient des compléments de la géographie régionale ; les textes étaient considérés comme sources documentaires, sans offrir l'occasion d'une véritable réflexion méthodologique quant à l'analyse de l'espace dans les romans. Cet usage géographique de la littérature reposait en quelque sorte sur le postulat que la littérature est le reflet de la réalité. Une autre perspective classique mais tout aussi réductrice, consistait à traduire graphiquement ce qui est mis en mots (au moyen de la représentation cartographique notamment).

Dans les années 1960, les « humanistes » ont commencé à considérer les textes comme des traces d'expériences individuelles concrètes (auteur), des reflets de l'âme et non plus du monde réel. Ce sont des géographes comme Porteous dans les années 1980, qui ont développé ces idées : nous n'avons malheureusement trouvé aucun de ses ouvrages ou articles et ne savons donc de ces recherches que ce que Marc Brosseau en rapporte dans son ouvrage (M. BROSSEAU, 1989). Porteous insiste notamment sur le mode symbolique de l'expression de l'espace dans les romans.

En ce qui concerne la géolittérature centrée sur la ville, il existe des travaux marquants, outre les travaux isolés nombreux mais peu relayés, comme ceux de Keating (P. KEATING, 1984), relayés par Carles Carreras en Espagne (typologie des trois utilisations littéraires de la ville (C. CARRERAS i VERDAGUER, 1988), et ceux de Julien Gracq sur Nantes, de tonalité beaucoup plus personnelle puisqu'il compare la ville de sa jeunesse avec celle qu'il regarde soixante ans plus tard. Cette approche très aboutie tant dans la précision des détails géographiques que dans la qualité littéraire est celle d'un homme partagé entre les deux modes d'approche du monde.

Globalement, la géolittérature urbaine a proposé une méthode d'analyse thématique. C'est la méthode la plus répandue et la plus ancienne ; elle envisage la ville ou telle ville dans telle œuvre ou dans tel type de littérature. Une variante intéressante, qui a été beaucoup exploitée dans les années 1980-1990, est l'étude de l'image de telle ville à travers les représentations littéraires. Les méthodes d'analyse de « l'image » d'une ville comprennent une dimension spatiale, qui se décline souvent en volet paysager. L'analyse de l'image de la ville dans la littérature a fréquemment pour objectif de trouver les origines des symboles et mythes de la ville ou des schèmes d'appréhension de la ville[130]. C'est donc comme source historique que les romans sont utilisés ou pour construire une sémiotique de la ville ; la méthode d'analyse spatiale n'y est donc pas le cœur de la recherche. C'est la perspective adoptée par Boira Maiques sur Valence (J.-V. BOIRA MAIQUES, 1992), qui étudie des sources littéraires historiques de cette image (*La ciudad de Valencia y su imagen pública* Ch.

[130] Voir par exemple en France (C. SOUCY, 1971).

III : "*La imagen de la ciudad de Valencia a través de las fuentes literarias históricas*"). Ses objectifs sont "*aproximarnos a la génesis y desarrollo histórico de la imagen publica de Valencia y en segundo lugar, disponer de datos que permitan comparaciones con determinados aspectos de nuestra encuesta*" (p. 55). La méthodologie est à la fois historique et dialoguée, les enquêtes sont comparées aux sources littéraires (conçues comme sources). Il s'agit de percer la « personnalité de la ville », notamment en travaillant sur les bâtiments, les monuments et les quartiers symboliques de la ville. Sa méthode procède en deux étapes, qui consistent d'une part à réaliser un relevé des caractérisations de la ville par les adjectifs et des traits physiques attribués à la ville, et d'autre part à effectuer un recensement des bâtiments, rues et places énoncées afin de les cartographier.

D'autres travaux géolittéraires peuvent être signalés, comme la géographie de Barcelone conçue comme une proposition d'organisation de l'espace et une analyse de l'image de la ville par (F. DÍAZ DE CASTRO et A. QUINTANA PEÑUELAS, 1984) dans *Juan Marsé: ciudad y novela, "Últimas tardes con Teresa"; organización del espacio y producción de imagen*. Leur lecture est celle de géographes influencés par l'idéologie marxiste (la « géographie radicale »), cette lecture est orientée par des schèmes structurants de représentation de l'espace, notamment l'organisation spatiale centre / périphérie. Globalement le texte est interrogé en fonction de problématiques socio-géographiques (comprendre par exemple l'influence de l'idéologie capitaliste dans la morphologie de la ville et l'importance de l'image symbolique de la ville concentrée dans son centre). Le roman sert de support de représentation des problématiques élaborées dans le champ disciplinaire des sciences sociales tout en étant attentif aux logiques du langage romanesque (ils préconisent d'ailleurs une coopération interdisciplinaire, p. 16 et 17). Le point de vue est cependant celui d'une sociologie de la littérature qui s'interroge surtout sur les conditions de production du texte et sur les idées et phénomènes sociaux du monde réel qui transparaissent dans le texte. Il s'agit d'une étude classique des représentations, qui ne propose pas vraiment de méthode originale d'analyse de l'espace ; elle propose plutôt d'exposer clairement les enjeux sociaux et leur traduction spatiale qui sont à l'œuvre dans le roman. Concrètement ils proposent d'une part, de découvrir les « symboles basiques » de l'espace dans le roman, de les mettre en relation selon les logiques du roman et de les cartographier afin de mesurer et d'évaluer les choix sélectifs de l'auteur. D'autre part, ils dirigent leurs études vers les relations entre espaces et comportements, espaces et actions ou perceptions, et en déduisent les images symboliques de la ville. Ces études sont réalisées du point de vue des personnages (Manolo et Teresa), et s'apparentent à une étude des paysages perçus par les protagonistes et du point de vue de l'auteur.

Dans les faits, l'analyse prend la forme de relevés des espaces physiques et de leur signification symbolique dans le roman (étape 1 et 2 de Soubeyroux grossièrement). Ils utilisent la typologie de l'image de Raymond Ledrut (R. LEDRUT, 1973) distinguant le plan dénotatif, connotatif et affectif des espaces pour analyser la centaine de termes relevés, puis proposent une classification thématique, dont les macro-catégories sont le « centre », « la

périphérie », « l'espace mythique », « le temps », « le spectacle », « la chosification », « le mythe de l'origine ». Bien que l'étude présente de nombreux aspects intéressants, les postulats de départ implicites ou explicites nuisent à la qualité de la méthodologie et des résultats proposés. Le problème réside essentiellement dans le fait de plaquer des problématiques socio-géographiques du monde réel sur la ville fictionnelle et sur la grille de lecture marxiste quelque peu déformante, qui les trompe sur les intentions supposées de l'auteur. Carles Carreras propose globalement le même type de travail dans le chapitre « *Les imatges de Barcelona* » de *La Barcelona literària* (C. CARRERAS i VERDAGUER, 2003), reprenant les éléments antérieurs de ses articles et son ouvrage « *Geografia urbana de Barcelona* ».

La perspective de Marc Brosseau diffère quelque peu des précédentes (M. BROSSEAU, 1989), de même que, dans son sillage, celle de Jacques Van Waerbeke (J. VAN WAERBEKE, 2002). Marc Brosseau a recours aux études littéraires pour étudier l'espace, en s'appuyant sur les références de Bachelard pour comprendre le rôle que joue l'espace dans l'imaginaire par rapport au temps. Dans le chapitre 3, il aborde « L'espace dans le récit » et mobilise Philippe Hamon (p. 84), Henri Mitterrand, et présente les travaux fondateurs de Greimas, de Bourneuf et de Backthine.

Globalement son ouvrage ne présente pas de méthodologie originale par rapport aux littéraires, son originalité provient plutôt de leur prise en compte effective, qui constitue la condition de toute géolittérature véritable. Cette étude est toutefois remarquable pour son examen du roman de Patrick Süskind, *Le parfum* (1986), qui propose une géographie de Paris en étudiant ses odeurs, une différenciation des espaces en fonction des paysages olfactifs du personnage principal qui jouit d'un développement exceptionnel de l'odorat. Dans cette étude, il se concentre sur la manière dont le texte construit une géographie des odeurs pour pallier le manque réflexif des géographes sur ce type de géographie. Sa méthode repose donc sur une analyse mettant en valeur « les enjeux discursifs d'une écriture romanesque des odeurs » (p. 111), et pour cela il use des catégories d'analyse mises en place par la critique littéraire (études des procédés narratifs, notamment dans les descriptions, rôle du personnage, de l'action, de la forme narrative en général dans l'invention d'une appréhension du monde selon le point de vue olfactif ; analyse fine des registres).

L'analyse de *Manhattan transfer* (1925) de Dos Passos consiste à montrer le travail formel qui construit la morphologie socio-spatiale de la ville selon des logiques mimétiques. La réflexion de Brosseau repose sur la mise en discours de l'espace par le langage romanesque et explore la métaphore du « texte-lieu » ou « texte-ville », afin d'ouvrir vers une mise en parallèle des modes d'analyse des textes et des modes d'analyse des lieux réels. Cette perspective s'apparente à celle des géographes s'appuyant sur les recherches de la sémiologie pour comprendre la ville (F. CHOAY et e. alii, 1972; S. RIMBERT, 1973).

En revanche pour ce roman, comme pour celui de Michel Tournier *Les météores* (1975), il explore l'usage de la notion de chronotope façonnée par Bakhtine : « Forme du temps et du chronotope dans le roman » in (M. BAKHTINE, 1978) et (M. BAKHTINE,

1984). Cette notion nous semble essentielle pour élaborer une géographie des lieux et du milieu, comme le préconise le courant de recherche de la chronogéographie aujourd'hui très dynamique dans les études urbaines[131]. Le chronotope dont la caractéristique première est d'être un motif mettant en relation l'espace et le temps est pour Bakhtine une notion abordable à toutes les échelles : ce peut être une route comme un univers humain déterminé par une spatialité et une temporalité particulière. Marc Brosseau, de façon pertinente en fonction de ses objectifs, restreint la notion et en fait usage pour définir les problèmes de l'articulation de l'espace-temps dans un roman. Nous proposerons pour notre part un usage encore un peu différent du chronotope, à l'échelle du lieu même (un chronotope est un lieu envisagé dans son espace-temps). Brosseau propose une représentation graphique de l'étude des chronotopes des *Météores* qui nous semble riche du point de vue heuristique (p. 162).

Outre les travaux de Marc Brosseau qui sont sans doute véritablement à l'origine de ce travail de recherche, ceux de Carles Carreras ouvrent aussi des portes dans le domaine géolittéraire. Ses études sont attentives au langage romanesque des textes mais à un niveau très macro (cf. sa typologie des paysages urbains de romans, la typologie des villes dans les romans reprise de l'étude de Blanche H. Gelfant, 1954[132]). Sa méthode consiste à brasser une grande quantité de romans pour un même lieu (250 dans (C. CARRERAS, 2003), à l'exception de l'analyse plus fine de l'œuvre de Juan Marsé. Il ne propose pas de méthode originale de l'analyse spatiale des œuvres fictionnelles, sinon qu'il préconise l'usage de l'instrument cartographique pour éclairer les œuvres. Cela peut paraître une évidence chez les géographes, et pourtant l'usage de la cartographie en géolittérature est relativement discret, ou alors comme représentation basique des lieux cités dans les romans (ce qui ne dépasse pas tellement la compétence des propres auteurs proposant une carte de leur roman, souvent soignée esthétiquement, telles les cartes des lieux imaginaires des romans d'aventure ou de fantaisie, carte de la Terre du milieu par Tolkien, carte de l'île aux trésors par Stevenson, et plus récemment carte du site de l'épave recherchée dans le roman de Pérez Reverte, *La carta esférica* (2000, *Le cimetière des bateaux sans nom*, 2001). Carreras propose de dresser des cartes à partir des plans de ville (ses études concernent essentiellement Barcelone) pour y représenter les lieux décrits dans les romans, en distinguant les lieux *on camera* et les lieux *off camera*[133] (C. CARRERAS, 2003) et bien évidemment proposer des interprétations de ces cartes à plusieurs niveaux. Plusieurs cartes ou schémas spatiaux ont été reproduits dans son ouvrage, notamment le schéma de *Romeo et Juliette* élaboré selon les techniques cartographiques mises en œuvre par Peter Gould, et réalisé par Sergi Martínez Rigol (C. CARRERAS, 2003) ; dessinées par le même auteur, *"La Barcelona de Mercè Rodoreda"*

[131] Voir par exemple en France les travaux de Sonia Chardonnel (UMR 5194 PACTE CNRS / Grenoble 1 et Grenoble 2).
[132] Son étude distingue trois grandes formes de roman urbain : « le roman portrait », ville appréhendé à travers le point de vue d'un personnage, le « roman synoptique » où la ville est personnage central et le « roman écologique » qui insiste sur une partie de la ville.
[133] Carreras reprend ici les termes proposés par Farris Anderson (F. ANDERSON, 1985).

(p. 159) et celle de Juan Marsé (162), qui sont des cartes synthétiques représentant les lieux fréquemment mobilisés ou symboliques dans les romans.

Par ailleurs, il préconise de comparer les données géographiques du roman avec des données externes fournies par les statistiques, les photographies ou la cartographie : ce mode de confrontation entre ville réelle et ville fictionnelle est proposé sans plus de précision, sinon dans l'objectif d'opérer des vérifications. Les objectifs de ces vérifications restent cependant flous à notre avis, et il semble que le fossé entre ville fictionnelle et ville référentielle, autrement dit entre monde créé par un auteur selon sa vision du monde et monde réel, est vite franchi ou en tout cas franchi sans trop de prudence. Cette méthodologie proposée par Carreras est à comprendre comme celle d'études de l'image de la ville et considère la ville fictionnelle comme une représentation particulière de la ville réelle, d'où l'éviction du problème essentiel du passage de l'une à l'autre et du problème de la référentialité en général.

Si l'on dresse un bilan de ce que la géolittérature a apporté en termes méthodologiques l'analyse de la géographie des romans, on peut tout simplement remarquer un certain nombre de transferts conceptuels et techniques de la science géographique. Leur approche des textes, tout en étant attentive à leur nature fictionnelle, est évidemment empreinte des schémas de pensée de la discipline. Ce que l'on peut regretter à ce jour, c'est l'absence d'une proposition synthétique d'appréhension de la géographie d'un roman selon une perspective géolittéraire. C'est évidemment un chantier d'envergure qu'il faudrait mettre en place petit à petit ; le présent travail y contribuera, nous l'espérons.

### II.3.3. Proposition d'analyse de l'espace géographique dans les textes fictionnels : cas de la ville

L'ensemble des travaux qui a été présenté précédemment est évidemment à l'origine de la méthode synthétique qui est proposée. Celle élaborée par Jacques Soubeyroux est particulièrement intéressante mais elle peut être enrichie sur quelques aspects, grâce notamment aux études élaborées par les socio-linguistes et par les compétences particulières au géographe. Quatre éléments peuvent être mentionnés et pris en compte dans une méthode synthétique d'analyse de l'espace, sans hiérarchie entre eux. Le premier est l'exigence de considérer les lieux dans leur existence spatio-temporelle, et non uniquement spatiale. Les lieux sont chronotopes, au sens strict du terme. Il faut donc être attentif aux deux dimensions dans les inventaires, les reconstitutions d'organisation spatiale.

Le second élément réside dans la négligence quasi généralisée de l'échelle d'appréhension des lieux et des phénomènes spatiaux. Or les phénomènes analysés à des échelles différentes se révèlent souvent être de nature différente et l'échelle d'un lieu ou d'un espace est un caractère primordial de sa spécificité. Il faut donc à chaque étape de l'analyse se poser la question de l'échelle d'appréhension du lieu et l'échelle des organisations spatiales suggérées par le texte : un lieu n'a pas le même sens s'il s'agit d'une chambre, d'un jardin, d'une rue, d'un quartier, d'une ville ou d'un pays. L'observation doit se focaliser sur plusieurs éléments signifiants : un niveau géographique est-il privilégié dans tel roman ou même telle

œuvre ? Le texte joue-t-il avec les échelles, en les alternant selon un rythme remarquable, en travaillant la logique de zoom ou de distanciation, etc. ?

La troisième remarque est implicite dans la méthode de Soubeyroux, mais elle doit être plus explicite dans la démarche concrète d'analyse. Les espaces et lieux construits par le texte sont le fruit d'une axiologie et d'une cosmologie propre à l'auteur, il faut donc avec évidence prêter attention aux discours cosmologiques et axiologiques qui se dégagent du texte, sous forme explicite ou non, pour proposer un quelconque sens aux lieux et reconstruire la géographie globale d'un roman. Les métaphores géographiques doivent bénéficier d'une attention particulière car elles donnent des indices sur la façon d'aborder l'espace et sur la nature de la relation de l'auteur à son environnement, sa géographicité. Par exemple l'usage du mot *país* pour désigner l'enfance, dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán ou l'emploi métaphorique des points cardinaux pour référer aux repères existentiels est signifiant dans la cosmologie de l'auteur.

Dernier aspect sur lequel l'accent est mis tout au long de cette étude : le point de vue paysager des lieux. L'approche paysagère est nécessaire pour comprendre la sensibilité de l'auteur, ses schèmes sensibles etc. L'analyse des lieux ne peut se passer d'une approche phénoménologique des lieux pour en saisir le sens ; il faut donc aussi les appréhender selon les points de vue (énonciatif et spatio-temporel, déterminant échelle, cadrage, stabilité et mouvement, etc.) et selon leur motivation. Les composantes des lieux font sens à part entière, non dans l'absolu mais par rapport à un certain point de vue et inscrit dans une configuration spatiale et une composition textuelle particulière. Ces composantes et configurations sont fréquemment itératives dans une même œuvre : leur mise en réseau permet de déceler des logiques symboliques et idéologiques révélatrices de l'imaginaire de l'œuvre. Ces composantes et configurations / compositions pourraient être nommées géogrammes[G] d'une œuvre, par analogie à la notion proposée par Augustin Berque. Leur confrontation avec les géogrammes réels est sans doute fructueuse, et pour comprendre l'œuvre, et pour comprendre les lieux du monde réel.

Ces constats ayant été dressés, une méthodologie peut être proposée pour étudier la géographie d'une ville dans un roman. Celle-ci fait alterner deux points de vue complémentaires qui, s'ils apparaissent nécessairement dans leur succession dans le compte-rendu de l'étude (ce sera d'une part la Partie II et d'autre part les Parties III et IV), sont à envisager dans la démarche comme simultanés et interactifs. Le premier point de vue repose sur les discours généraux[134] sur la ville et tout ce qui informe la ville en dehors du point de vue paysager ; le second est l'analyse des énoncés définis explicitement comme paysagers. Ce qui suit immédiatement rend compte du point de vue global, distancié, tandis que les éléments méthodologiques du point de vue paysager feront l'objet du IV de ce chapitre. La deuxième partie de la recherche met en application les principes du premier point de vue, conçu comme un premier niveau de la géographie de la ville, et c'est dans cette partie que seront développés

[134] Ces énoncés sont par exemple les toponymes, les discours généralisants sur les habitants, la vie politique, une qualité quelconque de la ville : « C'est que Barcelone, c'est l'Europe » (SM, p. 68).

les éléments de méthode détaillés. Le tableau 3 suivant présente de façon synthétique la démarche adoptée.

Tableau 2. Premier niveau de la géographie fictionnelle de la ville en six étapes

| | Premier niveau de la géographie fictionnelle de la ville en six étapes | Chapitre de mise en application dans cette étude |
|---|---|---|
| 1 | Les noms de la ville : une première identité<br>Entrer dans la ville par son nom, sa manifestation la plus globale et la moins ambigüe dans un texte, puis dans ses autres modes de dénomination.<br>Relevé du toponyme *Barcelona* et des ancêtres du nom (*Barcino,* etc.*).*<br>Relevé des métaphores de la ville (analyse de leurs usages et de leurs sens).<br>Relevé des synecdoques de la ville (ex : la *Manchester catalana* désignant le quartier du *Poble Nou* et par extension Barcelone)<br>Relevé et analyse du lexique urbain désignant tout ou partie de Barcelone (*ciudad, urbe*, *villa*, *metrópoli*). | Chapitre 3, I. 1 |
| 2 | Dire la ville : les langues de la ville<br>La ville est configurée par les langues qui la disent et cela est d'autant plus identifiant dans une ville marquée par la diglossie. Pour Barcelone :<br>Analyse des énoncés catalans au sein des discours castillans (relevé, fonctions de ces discours, poétique spécifique).<br>Analyse de la répartition des toponymes castillans et catalans (1ère étape de l'étude toponymique).<br>Les autres langues de la ville (la langue *charnego* et autres langues populaires)[135]. | Chapitre 3, I. 2. |
| 3 | Atlas de la ville à l'échelle macro (dimensions spatio-temporelles)[136]<br>L'échelle macro correspond à l'échelle de l'agglomération et à l'échelle des quartiers. Les cartes proposent des organisations spatiales des romans ou des œuvres. | Chapitre 4, I |

[135] Cette étude n'a pas été réalisée précisément dans cette recherche ; elle pourrait en constituer un prolongement intéressant.

[136] Nous ne proposerons dans ce travail que quelques cartes qui pourraient constituer les premiers éléments d'un atlas.

Relevé et mise en relation des discours cosmogoniques, des métaphores géographiques pour aborder un premier niveau de la conception du monde dans son approche cosmique (niveau de l'œuvre)
Elaboration de l'atlas commenté.
Un atlas signifie élaboration de cartes pour des objectifs différents : proposer une interprétation des organisations spatiales d'un roman (au niveau diégétique) ou d'une œuvre (analyse de la géographie fictionnelle d'un auteur) ; comparer des géographies différentes, aux deux niveaux ci-dessus évoqués, afin d'en déduire des schèmes spatiaux, dont les sens dépassent la seule sphère littéraire et informent la ville réelle.
Ces cartes sont soit envisagées dans leur dimension spatiale lorsque une temporalité est dominante, soit chrono-spatiales[137].
Cette phase correspond à la réalisation d'une « topographie mimétique » (J. SOUBEYROUX, 1993a) enrichie de l'outil cartographique qui offre un intérêt heuristique et permet des interprétations plus approfondies, selon des échelles différenciées[138].
Dans notre étude, nous ne sommes pas descendue jusqu'au détail des lieux à l'échelle du bâtiment (organisation de telle maison, de telle pièce.) Cette échelle présente un intérêt, il serait bon dans certaines circonstances de la travailler.

4 Le sens des lieux : « toposémie fonctionnelle — Chapitre 3, Chapitre 6

Une étape de l'étude qui est frontière avec la dimension paysagère. Les questions que nous avons posées concernent davantage la ville des paysages (cf. IV de ce chapitre).
Analyse systématique des discours associés aux toponymes les plus fréquemment mobilisés ou symboliques, en relevant notamment la nature des discours associés et les lieux qui déclenchent une description paysagère (lieux à paysage et lieux sans paysage). Un extrait de ce type d'analyse est présenté en Annexe 4.8

5 La chair de la ville : sociologie de la ville fictionnelle — Chapitre 3, II.

Les sociologues proposeraient des analyses plus complexes et plus pertinentes. Une première proposition à enrichir assurément :
Analyse des énoncés des personnages-habitants ou des habitants dont l'on parle, de leurs actions et comportements, des lieux qu'ils fréquentent et de leurs modalités de rencontre.
Interpréter les clichés et stéréotypes qui contribuent à forger un habitant « typique ».
Décrire les structures sociales dans la diégèse notamment en définissant les différents groupes sociaux et leurs relations.
Inscrire ces groupes sociaux dans leurs territoires en faisant le lien entre structures sociales et organisations spatiales.

6 Éléments de compréhension et d'interprétation de l'imaginaire Barcelonais — Chapitre 5

Cette première approche de l'imaginaire de la ville repose sur un relevé systématique des énoncés généraux se rapportant à la ville.
Caractérisation de la nature du discours : d'ordre politique, économique, anthropologique, géographique, etc.
Caractérisation des modalités discursives de ces énoncés (réaliste voire naturaliste, ironique, poétique…).
Repérage des mythèmes et des schèmes principaux qui construisent la mythologie de la ville.
Mise en relation de ces discours avec l'axiologie du texte. En quoi construisent-ils une part de cette axiologie ?
Première proposition de mythographie.

[137] Les techniques cartographiques élaborées par la chronogéographie seraient les plus adaptées à ce type de carte. Elles nécessitent des logiciels dont nous n'avons pas pu disposer dans ce travail. Les techniques classiques de la cartographie permettent cependant une représentation intéressante de la chronospatialité. Malgré leur intérêt, aucune carte n'est présentée dans ce mémoire, par souci de ne pas trop alourdir les chapitres. Les études préalables à la confection de ce type de carte ont cependant été réalisées pour trois romans de Manuel Vázquez Montalbán .

[138] Cette étude ne descend que très rarement à l'échelle infra-bâtiment (organisation de telle maison, de telle pièce). Elle présente évidemment un intérêt et c'est le seul souci de circonscrire l'étude qui a imposé sa négligence.

Nous avons voulu dans cette partie, outre définir précisément le contenu du corpus d'étude et fournir quelques informations sur les quatre auteurs choisis, fournir quelques orientations pour lire les romans d'un œil avisé en bénéficiant des savoirs et des techniques fournis par la science littéraire et géolittéraire. Bien évidemment ce ne sont que des orientations générales qui pourront être précisées au fur et à mesure des chapitres. Le seul aspect véritablement précis est celui de l'étude de l'espace géographique dans les textes fictionnels, pour laquelle nous fournissons une démarche adaptée aux romans dont l'espace principal est la ville. Cette démarche est géolittéraire puisqu'elle peut être appliquée tant par les littéraires, dont l'objectif premier est de comprendre en interprétant le texte, que par les géographes urbains, dont l'objectif est de comprendre la ville réelle grâce à la ville fictionnelle.

Les éléments méthodologiques dans le champ littéraire étant éclaircis, il nous faut désormais présenter ceux qui relèvent davantage des compétences des sciences sociales, seconde branche avec la littérature, des sciences humaines dans ce travail.

## III. Aspects méthodologiques en sciences sociales

### *III.1. Le métier de terrain du géographe : être un voyageur averti*

Bien évidemment les géographes trouveront superflu ce court paragraphe, bien que les pratiques du « métier » diffèrent de façon appréciable d'un individu à l'autre. En ce qui nous concerne, nous concevons notre métier d'observateur géographe comme une pratique alternant entre promenade en état de rêverie (approche phénoménologique) et recherche indiciaire en fonction de problématiques, quête objectivée. Concrètement cela signifie qu'il est nécessaire de se laisser imprégner par les lieux, d'écouter et regarder ce que nous dit la ville (et les murs parlent souvent pour ses habitants, comme en témoignent les photos de la Planche I). Dans le cas d'une géolittérature, il s'agit aussi de revivre des expériences lues pour en rendre compte par la suite, selon le même procédé (c'est-à-dire faire revivre une expérience pour exprimer notre compréhension des lieux). Pour cela arpenter insatiablement certains lieux-clés des romans a été pour nous une discipline pendant ces années. Nous avons même eu la chance de résider une année dans l'un des lieux mythiques de l'œuvre marséenne, la *plaza Sanllehy*. Le fruit de ce frottement quotidien à la ville prend forme dans ce travail par la double expression écrite et photographique, comme nous l'avons déjà mentionné précédemment. Il faut ajouter, en ce qui concerne les photographies, qu'elles jouent en fait plusieurs rôles : elles ont servi tout simplement au repérage dans un premier temps et servaient de traces lorsque de retour des missions ne restaient plus que les notes et les expériences vécues. Certaines des photographies, dans ce mémoire, jouent aussi ce rôle pour le lecteur. D'autres, prises conjointement avec le photographe Pierre Putelat (qui, il faut le préciser, n'avait pas lu les romans étudiés), étaient objectivées pour fournir une autre représentation, une traduction dans un autre langage de certains aspects des textes, plutôt que de les expliquer. Le recours à un photographe professionnel a été un atout inestimable pour

PLANCHE I. Le métier de géographe : écouter les gens, écouter les murs

Photos © Sophie Savary

Photo 4. Parque Guëll, squat OKUPA

Photo 5. Parque Guëll, squat OKUPA

Photo 6. Parque Guëll, squat OKUPA

Photo 7. Carmelo, calle Santuari

être au plus près de ce que nous voulions représenter : la technique de prise de vue, le travail postérieur sur les images et les mises en page réalisés conjointement avec son associée Gaëlle Ducrot, ont permis d'atteindre une représentation susceptible de fournir une expérience proche de celle que nous voulions faire vivre au lecteur[139].

Le métier de géographe ne s'arrête pas à l'impression. Celle-ci doit être informée et insérée dans une réflexion objectivée. De promeneur, le géographe se mue alors en enquêteur : c'est ce que nous avons fait en multipliant les rencontres fortuites (dans la rue, dans les bars, les boutiques) et les rencontres provoquées sous forme d'entretiens informels (ceux-ci sont recensés dans le tableau qui ouvre l'annexe 2 rassemblant les entretiens spécifiques retranscrits). L'enquête s'est surtout concentrée sur les rencontres réitérées avec cinq habitants, qui sont devenus peu à peu familiers. Ce sont ces cinq personnes qui sont au cœur de l'expérience de dialogue entre discours littéraire et discours ordinaire. Les modalités de préparation et réalisation de ces entretiens méritent que l'on y consacre un peu plus que quelques lignes.

### *III.2. Poursuivre l'enquête avec les voix d'habitants ordinaires : les entretiens*

Comme nous l'avons évoqué dans le CH.1, l'objectif de l'enquête pour cette recherche précise a été limité dans les analyses mais le protocole a été élaboré de façon à pouvoir faire un usage pluriel de ces entretiens, y compris en matière sociolinguistique. Ils ont donc été préparés de façon rigoureuse selon des procédures fidèles aux prescriptions de l'ethnométhodologie et selon une démarche globalement plutôt ethnographique. Avant que de décrire le protocole d'enquête, nous voudrions préciser quelques-uns des fondements théoriques qui ont présidé à son élaboration.

Dans la logique de l'approche des œuvres littéraires, restreintes à quatre auteurs, le choix s'est porté sur des entretiens personnalisés, avec un petit nombre d'habitants avec qui il s'agissait d'enclencher et d'alimenter un véritable dialogue d'une part entre les personnes rencontrées et l'enquêteur et d'autre part entre ces personnes et les textes romanesques. La modalité choisie, celle de l'analyse conversationnelle, reposait sur les postulats de la linguistique interactionnelle qui affirme que le sens d'un discours se construit dans l'échange (Sacks H., 1992). Nous avons essayé le plus possible de suivre les conseils énoncés par Lorenza Mondada, tant dans l'organisation préalable des entretiens que dans l'étape de la collecte des discours (l'échange) (L. MONDADA, 1997; L. MONDADA, 2000a) p.23 et suiv., mais nous nous sommes rapidement rendu compte que cela imposait une rigueur dans l'échange qui n'a pas toujours pu être appliquée lors de la réalisation des enquêtes. De même les procédures d'analyse des descriptions proposées par Lorenza Mondada sont utiles à la fois pour les discours littéraires et à la fois pour les discours ordinaires en entretien : nous nous en

[139] Dans ce mémoire, nous avons aussi utilisé les photographies dans des buts pédagogiques, notamment pour montrer des phénomènes particuliers concernant le paysage et pour mettre en valeur l'importance du canal langagier dans la représentation : en mettant face à face textes et images, les différences apparaissent immédiatement.

sommes donc inspiré, sans pour cela respecter toutes les prescriptions, qui par ailleurs sont justifiables davantage dans un travail spécifiquement sociolinguistique. Afin de rendre lisible la façon dont nous avons procédé, de la préparation de l'enquête à l'analyse des données, nous pouvons rapidement énoncer les différentes orientations choisies et le protocole d'enquête adopté.

Puisque l'objectif premier des entretiens était d'instaurer un dialogue entre les romans et des habitants, il était nécessaire de garder la même échelle d'intérêt de part et d'autre. Les interlocuteurs virtuels étant au nombre de quatre (les quatre écrivains), nous avons voulu adopter des modalités d'enquête qui permettent d'instaurer une véritable relation, un suivi de proximité, et aussi des modalités qui laissent une grande liberté d'expression aux interlocuteurs. Cela nous a mené à un premier choix, celui de restreindre le nombre des habitants interrogés à cinq mais de ne pas limiter le nombre de rencontres. Le second a été de réaliser une part des entretiens sur le mode des récits de vie dans une visée ethnosociologique[140], en adaptant la méthode à l'étude géographique paysagère. Comme le rappelle l'ouvrage (H. GUMUCHIAN et C. MAROIS, 2000) p.339-344, les principes de ce type d'entretiens répondent particulièrement bien aux exigences de cette recherche. En premier lieu, le point de départ de la connaissance est l'individu et l'on retourne au groupe dans la procédure d'interprétation des discours. Le principe de représentativité est remplacé par celui de l'exemplarité, le savoir individuel est reconnu comme valeur universelle. Cette méthode permet de dépasser l'opposition individu / société et une lecture des rapports dialectiques entre le point de vue subjectif de l'acteur et son inscription dans une réalité socio-spatiale dynamique. En second lieu, cela permet peut-être de garder une certaine familiarité entre les discours des récits fictionnels et ceux des habitants, comme le suggèrent les auteurs cités dans l'une de leurs rubriques : « Les récits de romancier s'apparentent aux récits de vie », p. 343. En effet le récit de vie repose sur le fait de raconter, sur un principe de narration une expérience vécue. Dans la perspective de mettre en regard les deux types de discours, cela nous est apparu comme un atout certain. Nous savons aujourd'hui, après la réalisation de l'enquête que cela n'est pas si simple et que malgré tout les formes et thématiques des discours diffèrent considérablement.

Les principes ethnosociologiques des récits de vie sont énoncés par Daniel Bertaux (D. BERTAUX, 1997), nous pouvons en énoncer les aspects essentiels afin d'insister sur l'esprit qui a prévalu dans ces entretiens. La « perspective ethnosociologique » selon cet auteur est « un type de recherche empirique fondé sur l'enquête de terrain, qui s'inspire de la tradition ethnographique pour ses techniques d'observation, mais qui construit ses objets par référence à des problématiques sociologiques » (p. 11), cela sous-entend que l'on conjugue à la fois la description d'une réalité sociale d'un point de vue impliqué et selon des entrées individuelles avec une tentative de généralisation à l'échelle de la société.

[140] Les références théoriques principales auxquelles nous indexons ce travail sont : (J. PENEFF, 1990; D. BERTAUX, 1997).

La technique des récits de vie correspond donc parfaitement à notre démarche, elle n'était cependant pas suffisante pour remplir toutes les dimensions du dialogue (notamment les lectures conjointes) et pour satisfaire aux objectifs informationnels. La technique des récits de vie a donc été systématiquement adoptée dans la première rencontre, pour enclencher le dialogue puis ponctuellement au cours des entretiens nous revenions à des moments libres où la personne choisit de se raconter, de revenir sur son parcours de vie. Les autres moments des entretiens se sont déroulés sous la forme d'entretiens semi-directifs.

Pour mettre en place notre enquête, nous avons adopté plusieurs outils familiers de l'ethnosociologue. En premier un carnet de bord sur lequel nous procédions en parallèle des entretiens à une description ethnographique des lieux étudiés et des personnes enquêtées. Il permettait de noter les circonstances et bilans des rencontres, les orientations principales pour la rencontre suivante, etc. Deux autres outils nous ont semblé très opératoires dans cette enquête : les fiches de rencontres individuelles réalisées au fur et à mesure des rencontres et la grille d'entretiens de chaque habitant. Deux exemples sont présentés dans les annexes : dans l'annexe 4.3. est reproduite la grille de suivi des entretien avec Anna et dans l'annexe 4.4. la fiche de la première rencontre avec Joana. Les grilles d'entretien ont été conçues en amont en fonction des objectifs assignés aux entretiens mais ont aussi été modifiées, complétées au fur et à mesure de l'enquête. Cette grille avait deux objectifs : d'une part constituer une sorte de bilan pour chaque individu et d'autre part tenter de repérer les rubriques non informées au fur e à mesure des rencontres afin de constituer la fiche-guide pour l'entretien, sans pour cela que l'interlocuteur soit totalement soumis aux thématiques et au rythme de l'enquêteur. De cette façon, nous essayions le plus possible de laisser émerger les thématiques, parfois en guidant discrètement la conversation. Grâce à la grille remplie au fur et à mesure, nous pouvions repérer ce qui avait été informé et faire le point sur ce qui manquait. Cette technique d'itinérance dans la grille d'entretien (les rubriques ne sont pas informées dans l'ordre d'apparition mais selon la logique propre aux échanges) suppose de réaliser au fur et à mesure les analyses et les transcriptions des entretiens, ce qui diffère des protocoles classiques d'enquête où la phase d'analyse est postérieure. Cette simultanéité de l'enquête et de son analyse nous a notamment permis de prendre conscience assez rapidement de la difficulté que nos aurions à comparer les discours. Cela a permis aussi d'instaurer un véritable dialogue entre l'étude des textes littéraires, que l'on poursuivait en même temps que se déroulait l'enquête, et les entretiens. Des hypothèses sur l'imaginaire de la ville émergeaient en continu de part et d'autre et la compréhension de la ville s'effectuait ainsi dans la rencontre des discours.

Comment s'est déroulée concrètement l'enquête entre mars 2002 et juillet 2003 ?

En amont nous avons dû choisir des espaces sur lesquels porterait précisément l'enquête et dans lesquels nous allions chercher des interlocuteurs. Deux espaces ont été finalement retenus : le *casco antiguo* et ses marges (District 1 sans la *Barceloneta*), en tant que quartier « convergent » dans les romans comme dans l'imaginaire barcelonais; le « *barrio mental* » de Marsé (Nord de *Gracia* / *Salud*, *Carmelo*, *Guinardó*), quartier qui n'a pas connu

de transformations d'envergure liées à un événement médiatico-urbanistique mais qui a été totalement transformé entre la période où Marsé fait se dérouler les histoires de ses romans et aujourd'hui; le *Puerto* (le vieux port aujourd'hui dénommé *Port vell*). La *Vila Olímpica*, le *Paseo Máritimo*, le *Pueblo Nuevo*, bien que retenus dans un premier temps, ont été ensuite écartés pour ne pas alourdir l'enquête. Les espaces investis par Mendoza sont en partie concernés par l'enquête, ceux de Goytisolo très peu (sauf pour le *casco antiguo*).

Le choix des personnes participant à l'enquête est le fruit d'une première pré-enquête, phase assez longue de recherche des personnes adéquates. Rapidement il est apparu intéressant de s'adresser aux associations de quartier, les *associaciós de veïns*[G], qui sont des lieux de rencontre privilégiés de quartiers. Leur influence et leur participation à la démocratie locale sont remarquables à Barcelone, ville où la participation citoyenne est un aspect important de la gouvernance de cette ville. L'avantage des *associacios de veïns* résidaient dans le fait que les habitants adhérents sont des citoyens motivés et qu'il y avait une bonne chance pour en rencontrer qui acceptent de participer à ce type d'enquête, qui suppose un lourd investissement pour les enquêtés. Cela permettait aussi de prendre contact avec les habitants de ces associations pour obtenir de l'information sur les territoires. *L'associació de veïns de Can Baró*, quartier qui s'inscrit dans le *barrio mental* de Marsé, a été pour nous un lieu d'accueil et d'information exceptionnel. Plusieurs habitants nous ont prêté main forte, mais c'est particulièrement Adrián, jeune membre très actif de l'association (il avait 18 ans lors du premier entretien), qui a accepté de se prêter au jeu de l'enquête : cinq entretiens sur 2 ans sont le fruit de cette coopération. Afin d'avoir le point de vue d'une personne âgée, nous sommes allée rencontrer des personnes qui fréquentent *la Casa de gent gran* (lieu municipal où les retraités du quartier se rassemblent pour faire des activités) du quartier du *Baix Guinardó* (toujours sur le territoire de Marsé). Là nous avons rencontré Isabel (83 ans lors de notre première rencontre, née en 1919) qui nous a accordé deux entretiens, puis n'a plus répondu à nos rendez-vous. Complétant le point de vue d'un très jeune homme et d'une femme âgée cultivée mais peu instruite (on apprendra au cours des entretiens qu'elle ne sait pas lire), une troisième personne a été choisie sur le territoire marséen. Anna (jeune femme d'une trentaine d'années), doctorante en géographie rencontrée au département de géographie à la U.A.B., a accepté de revêtir le costume d'interviewée en tant qu'habitante du quartier de Gracia, alors qu'elle était elle-même *interviewer* pour sa propre thèse sur Barcelone. Son point de vue averti mêlé d'expériences personnelles s'est avéré d'un très grand intérêt. Les deux autres habitants, du *Raval* cette fois-ci, ont été contactés par connaissances. Anna nous a dirigé vers Joana (institutrice d'une quarantaine d'années), habitante du *Raval* depuis sa petite enfance mais originaire d'un village de *Lleida*, et Jaime, jeune Chilien (31 ans lors de notre première rencontre, né en 1972) arrivé à Barcelone depuis deux ans, après avoir vécu en Allemagne et en France, a été contacté grâce à des connaissances personnelles. Sans aucune volonté de représentativité, ces cinq personnes proposaient des profils différents et complémentaires, y compris dans leur situation linguistique. Ce groupe s'est révélé tout à fait correspondre à l'enquête que nous voulions réaliser.

Les entretiens, d'une durée variable de 25 minutes à 1h30 en moyenne ont tous été intégralement enregistrés et durant tout l'entretien des notes étaient prises sur le carnet de bord. La consigne implicite pour nous était de laisser parler les interlocuteurs et de « redresser » le discours en fonction de la grille d'entretiens ou d'initier des « conversations » elles-mêmes orientées en fonction d'objectifs définis au préalable. Le principe moteur de l'échange était la transparence réciproque afin de favoriser la compréhension, ce qui implique de faire répéter, se faire expliquer, faire approfondir et du côté de l'enquêteur expliquer tout ce qui est réclamé. Quelques moments particuliers des entretiens sont devenus plus directifs, lorsqu'il s'agissait de réclamer une description de mémoire ou sur place de tel lieu, pour remplir un tableau destiné à examiner des composantes paysagères caractérisées comme typiques du quartier ou de Barcelone (cf. CH.7, un exemple de ce type de tableau est reproduit dans l'annexe 4.6. du volume 2).

Tous les entretiens ne se sont pas tous déroulés exactement selon les mêmes procédures : la plupart ont eu lieu dans des espaces publics extérieurs ou intérieurs, assis à une table (un seul a eu lieu à notre domicile), mais deux particuliers ont été réalisés sur le mode du parcours. Inspirée de la méthode mise au point par Jean-Pierre Thibaud (M. GROSJEAN , J.-P. THIBAUD *et al.*, 2001) p. 79-99 (« La méthode des parcours commentés »), deux parcours ont eu lieu : un avec Adrián dans le quartier de Can Baró, et l'autre avec Anna, du bas de Gracia jusqu'au haut de la calle Verdi. Ce parcours s'est achevé de nuit par la lecture et le commentaire, sur les marches de l'escalier public du haut de la rue, d'une description extraite du roman *El amante bilingüe*, qui réfère précisément à ce lieu. Ce moment incomparable vécu en compagnie de Anna mérite lecture (Ent.6 t.2178-2421).

Après avoir rendues explicites les méthodes d'observation de terrain, le protocole d'enquête, les modalités de retranscription des données tant émotives que matérielles, c'est-à-dire l'ensemble des éléments méthodologiques relevant du champ de la géographie (III) ; après avoir précisé les modes de lecture des romans et l'approche de la ville dans un premier niveau d'approche dans les textes (II), nous sommes désormais en mesure de préciser un certain nombre d'éléments concernant l'approche spécifique de la ville par les paysages.

## IV. L'analyse des paysages de la ville fictionnelle

Pour élaborer notre propre procédure d'analyse des descriptions paysagères dans les romans, nous avions à notre disposition plusieurs travaux qui nous ont été de grand secours. Outre une connaissance générale sur l'objet paysage, acquise notamment lors de la formation doctorale (conceptions des géographes, des paysagistes, des architectes, des juristes, de l'histoire de l'art, de la philosophie, etc.[141]), nous avons trouvé plusieurs pistes intéressantes dans des travaux issus du champ littéraire. Une thèse consacrée aux descriptions de paysage dans les fictions du siècle des lumières (J.-L. HAQUETTE, 1995) propose une intéressante

[141] La bibliographie générale témoigne des références qui sont les nôtres en matière de connaissance paysagère. Nous proposons au lecteur de s'y référer pour en avoir une idée plus précise.

classification des effets textuels qui forment le matériau de création de paysage dans les fictions romanesques (p. 17). Nous avons reproduit ce tableau dans le CH.7 (II.1.) lors de l'étude des composantes paysagères. Cette typologie est déterminée par la méthode d'analyse (narratologique), ce qui explique les trois rubriques, classiques dans l'étude de la narration : le personnage, le lieu et le temps. Les paysages sont conçus selon lui à partir des matériaux romanesques limités à ces trois catégories. Plusieurs aspects sont intéressants dans cette catégorisation. D'une part, l'attention particulière au point de vue considère les deux dimensions temporelles et spatiales (la dimension spatiale étant envisagée en tant que lieu et non en tant qu'espace). Dans le paysage coïncident ces deux dimensions, avec des modalités d'opposition qui sont à retenir :

- pour le personnage, sa présence ou non, sa mobilité ou son immobilité, son genre, son âge, les sens mobilisés pour créer le paysage, la part de l'imagination.

- pour le lieu, son lien au monde référent, ses macro-caractéristiques (urbain ou non ), et la mobilisation des quatre éléments (air, feu, terre, eau.)

- pour le moment, la distinction entre temps subjectif (euphorique et dysphorique) / temps objectif (singulatif ou itératif), la prise en compte des saisons et des moments du jour ou l'atemporalité. L'analyse des paysages varie selon les temporalités, linéaires ou cycliques. On peut regretter que dans cette typologie manquent des dimensions (l'échelle et le cadrage par exemple), les modalités du point de vue énonciatif, les motivations et fonctions du paysage etc., mais malgré tout elle offre un bon départ pour construire une procédure analytique des descriptions de paysage.

Bien d'autres travaux de littéraires nous ont prêté assistance, nous aurons l'occasion de les présenter à d'autres moments du compte-rendu (travaux de Françoise Chenet Faugeras sur Victor Hugo, de Michel Collot sur les paysages poétiques[142] de Denise Brahimi, etc.). Les géographes ont aussi proposé des pistes intéressantes pour analyser les paysages littéraires. Plutôt que de procéder à un tour d'horizon des travaux utiles pour l'étude, nous évoquerons rapidement les travaux fondateurs d'Antoine Bailly, qui dans le cadre de sa thèse sur la perception des espaces urbains (A. S. BAILLY, 1977), consacre un chapitre à la ville perçue et représentée dans les descriptions de romans du 19ème siècle (Chapitre 5 : « De l'image au symbole : la perception de la ville dans le roman du XIXè s. »). Il propose une démarche en trois étapes. La première consiste en une analyse des échelles des descriptions: dans les romans analysés (Hugo, Balzac, Zola, etc.) il remarque que l'échelle d'appréhension est fréquemment panoramique (ce qui coïncide avec les projets réalistes voire naturalistes ou romantiques des auteurs) et que l'échelle est suggérée généralement par des images,

[142] Ces deux passionnés du paysage sont des membres très actifs de l'association « Horizon-paysage » et ils ont organisé plusieurs événements le concernant, notamment cinq colloques pluridisciplinaires pour ce qui est de Françoise Chenet Faugeras: « Pratique du paysage » Calaceite (Espagne) juillet 1992, « Paysages ? Paysage ? » à Cerisy-la-Salle (CCIC) du 7 au 14 septembre 1992 ; « Hugo, les intellectuels et l'Europe « , Thionville/Vianden, 8, 9 et 10 octobre 1993, « Paysage et identité régionale - De pays rhônalpins en paysages », Valence, du 16 au 18 octobre 1997, et « Paysage : état des lieux », à Cerisy-la-Salle (dont les actes ont été co-dirigés par Michel Collot) 30 juin-7juillet 1999.

comparaisons et métaphores. La seconde étape est celle de l'analyse des « repères » (fidèle en cela aux travaux de Kevin Lynch) des descriptions. Dans une perspective très cognitiviste, il relève et examine les composantes retenues pour décrire la ville puis il en propose une interprétation symbolique (on reconnaît là la démarche de la géographie sémiotique des années 1970). La troisième et dernière étape est celle de l'analyse des fonctions (des activités) de la ville et des schémas logiques (c'est-à-dire comment les sens enregistrent les informations qui symbolisent le fonctionnement de la ville). Il montre que la « perception de la ville » (son appréhension) est « sociale ou morale » (p. 139).

Bien que cette méthode occulte quasi-totalement le matériau dans lequel sont moulés les paysages, le langage romanesque, celle-ci propose des angles d'attaque pertinents pour comprendre les villes fictionnelles et les modalités de construction de représentation de la ville.

Nourrie des travaux de la géolittérature ou de ceux des narratologues, nous avons construit une méthode simple destinée à clarifier les procédures d'étude, mais en rien définitive. Sur bien des aspects elle mérite d'être complétée, approfondie voire modifiée. Nous la soumettons précisément pour que l'on s'en empare et que l'on puisse la faire évoluer.

L'étude des paysages de la ville fictionnelle se déroule à deux niveaux : un premier niveau de découverte et un second niveau qui a recours à des grilles de lecture. On retrouve en cela la démarche déjà préconisée dans l'analyse préalable des romans (cf. *supra* II.2.). Le niveau de la découverte est celle de la « col-lecture » (par référence à la méthode mentionnée de Michel Bourret) et de la flânerie.

Découvrir de nouveaux paysages est toujours source d'émotions et d'une sorte de frénésie. Pour le géographe de terrain, arpenter, interroger, photographier pour s'approprier son terrain d'étude est peut-être l'étape la plus jouissive de toute l'étude. C'est bien du plaisir que nous éprouvons dans la découverte. Or découvrir un lieu et ses paysages par la lecture d'un roman est un premier plaisir qui prédispose positivement à l'étude. Nous avons donc d'abord lu des romans avant que de découvrir les lieux réels. D'autres sont venus enrichir ensuite notre voyage imaginaire, alors que nous avions désormais foulé les trottoirs de la ville, mais la démarche d'approche de la ville par la fiction est quasiment une discipline. Cette lecture est celle, nécessaire, du divertissement, de l'investissement affectif dans le roman.

Les avantages de cette démarche sont multiples. Plutôt qu'illustrer un terrain déjà connu par une œuvre littéraire, les romans créent en nous un premier désir de connaître et peut-être de *re*-connaître, des paysages que nous avons préalablement inventés avec les auteurs. La fonction désirante de cette première étape nous paraît rien moins qu'anecdotique dans le processus de recherche. La possibilité qui nous est donnée de mettre des mots sur ce que l'on voit, de voir le paysage en rythme, guidé par un auteur qui a su dire ce que nous n'aurions jamais formulé, ajoute à la première approche de terrain un plaisir esthétique qui enrichit le paysage découvert. L'auteur saura sans doute nous mener où nous ne serions

probablement jamais allés, il saura nous rendre sensibles à ce que nous n'aurions jamais remarqué.

Munie des romans qui nous ont ouvert les horizons barcelonais, la découverte de la ville réelle par l'observation de terrain, se doit d'être aussi enthousiasmante que nos lectures. Pour cela nous proposons de suivre les enseignements du paysagiste Bernard Lassus (B. LASSUS, 1991; B. LASSUS, 1992) c'est-à-dire de capter le pouvoir d'évocation poétique des lieux, ce « démesurable » si difficile à cerner. Au début de la recherche, nous nous sommes rendue sur les lieux référencés dans le roman et avons, dans un premier temps, adopté cette pratique de l'« attention flottante » : « faire l'éponge », « s'imprégner » des lieux jusqu'à satiété pour inventer des paysages, tels furent nos objectifs au cours des premiers séjours que nous avons réalisés à Barcelone. Cette imprégnation des lieux était d'autant plus poétique et jouissive qu'elle s'accompagnait d'une reconnaissance : retrouver les ambiances, les motifs, les structures des lieux déjà connus de nous, mettre des mots si justes, si distanciés (car en dehors de nous) et si intégrés (car devenus nôtres), transforma la découverte des lieux en véritable dévoilement. Le désir de création paysagère est né de ces expériences et c'est par la seule photographie que nous avons pu, maladroitement, recréer nos propres paysages.

Il s'agit aussi sur le terrain de confronter les données spatiales des romans (topographie fictionnelle) avec la topographie de la ville réelle, afin d'en mesurer les écarts (cf. Jacques Soubeyroux). A l'échelle visuelle et tactile, il faut confronter les descriptions de paysages aux lieux perçus. Les questions posées sur le terrain pour chaque roman sont les suivantes. Où le roman nous emmène-t-il et pourquoi là ? Quels sont les motifs, les ambiances, les gens que l'on retrouve dans les romans ? A quelle échelle voit-il et pourquoi à cette échelle ? Pourquoi ces points de vue ?

Ces premières rencontres avec les lieux sont déterminantes pour la compréhension de la ville, mais elles ne sont pas suffisantes. Les découvertes de terrain et littéraires sont prolongées tout au long de l'étude, et cette étape est en fait plutôt une pratique continue, qui chevauche celle plus technique des analyses. Elle se poursuit tant que la recherche dure, par le travail nécessaire d'imprégnation sur la durée. Pierre Sansot insiste beaucoup sur l'importance du langage des lieux143 : les langages de la rue, du bistrot, du café moderne, du restaurant ne sont pas les mêmes, et écouter à satiété (et interroger ensuite) les acteurs de ces lieux contribue à prolonger jusqu'au bout de l'étude l'étape de la découverte.

Le second mode d'approche paysagère de la ville est celui de l'analyse qui est opérée à trois niveaux. Le premier niveau est celui du détail, de l'analyse des descriptions paysagères en tant qu'unité-séquence. Pour cela, nous avons constitué un album de paysages rassemblant toutes les descriptions paysagères, des plus extensives et formant unités (que nous nommons les extraits paysagers) aux plus rapides, voire fugaces (que nous nommons les allusions paysagères). Cet album a été constitué avec les romans-référents du corpus, quelques-uns des romans de l'auréole secondaire du corpus et d'autres romans hors corpus qui ont servi de

[143] cf. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, dans son introduction « Pour une approche objectale de la ville » où il insiste sur l'importance de l'utilisation du langage du milieu pour l'exprimer. Corrélativement il accuse la parole scientifique de neutraliser le milieu humain et sa dimension historique (p. 11).

comparaison, ou simplement enrichi la collection. Cet album est reproduit intégralement dans l'annexe 1, nous l'avions précisé dans l'avant-propos. Le tableau 3 récapitule les aspects principaux, auxquels il faut être attentif, pour chaque élément fondamental du paysage. Chaque colonne correspond à chacun des éléments constitutifs du paysage, que nous avons définis dans le CH.1 (la dernière rassemblant les deux éléments de destination du paysage, fonction et destinataire). Cette démarche en quatre temps correspond très exactement à la structure de la troisième partie du travail intitulée *Approche analytique de la ville des paysages*. Afin de réaliser un travail systématique sur les romans–référents, plus ponctuel sur d'autres romans, nous avons mis en place une sorte de fiche d'étude de référence (un extrait de ce type de fiche est reproduit dans l'annexe 4.6.) qui examine tous les extraits et allusions d'un roman selon huit critères. La comparaison entre romans et entre auteurs est hautement facilitée par cette mise en fiche systématique, qui présente certes un lourd travail de collecte. Pour connaître précisément les analyses qui ont été appliquées à chaque roman, le lecteur pourra se reporter à l'annexe 4.7.

Tableau 3. Les rubriques d'analyse géolittéraire des descriptions paysagères

| Les points de vue du paysage | Le(s) lieu(x) du paysage | Les configurations / compositions du paysage | Pour quoi ce paysage ? Pour qui ? (fonctions du paysage et destinataires) |
|---|---|---|---|
| Les points de vue énonciatifs. | - Inventaire des lieux explicites (toponymes ou non) qui engendrent des énoncés paysagers et de ceux qui n'en engendrent pas.<br>- Quelle relation avec les lieux référentiels ? | La composition de la description (le squelette textuel du paysage) : niveau du récit (structure macro et micro ou syntaxique) et de la narration (rythme de la description).<br>Attention particulière aux macro-codes (genre littéraire, type de rhétorique) c'est-à-dire à la dimension intertextuelle dans les compositions.<br>Attention particulière aux tropes. | Fonctions textuelles du paysage au niveau narratif et au niveau diégétique (rôle essentiel des macro-codes) |
| Les points de vue spatio-temporels. | Les composantes paysagères : la substance du lieu.<br>Attention particulière aux composantes récurrentes dans l'œuvre.<br>Analyse de chaque composante et de leur inscription dans des configurations.<br>Dimension symbolique des composantes et configurations.<br>Quelle relation au monde référentiel ? | Les configurations spatio-temporelles des composantes (niveau diégétique).<br>Repérage des modèles culturels paysagers | Fonctions culturelles du paysage : l'intention informative ou représentative de l'auteur |
| Les combinaisons de points de vue (caractérisation par rapport à une typologie) | | Comparaison dans une même séquence de la composition et de la configuration de la description (superposition, mimémtisme, décalage…) | Les destinataires du paysage en fonction d'un « horizon d'attente » |
| La relation paysage / personnage | | | |

Les objectifs principaux de ces lectures fines sont d'une part préciser le sens des paysages dans le texte, et d'autre part comprendre les procédés et processus de création de paysage façonnés par le langage romanesque. L'analyse à cette échelle s'apparente à celle

d'une description particulière. Elle envisage l'unité textuelle comme entité à la fois autonome et à la fois insérée dans un ensemble textuel qu'est le roman.

Dans la lecture des descriptions paysagères, les processus générateurs de paysage ne sont pas distingués de leurs manifestations discursives : c'est dans la manifestation que l'on peut repérer les processus. Les processus de création seront déduits de l'analyse des discours paysagers. Il faut donc analyser les points de vue, les composantes du paysage, leurs natures, dans quels champs ils s'inscrivent mais aussi l'organisation des composantes, nommée configuration, et la composition textuelle du paysage. Ces descriptions doivent être mises en relation avec les énoncés non-paysagers des mêmes lieux (étude du premier niveau de la géographie de la ville, réalisée dans ce travail dans la partie 2) afin de construire une géographie complète.

Lorsque des lectures réitérées des descriptions, lorsque des grilles de lecture ont été systématiquement appliquées à ces descriptions, il est possible de procéder à une analyse transversale à l'échelle du roman, puis à l'échelle de l'œuvre de l'auteur. Ce niveau permet notamment de mettre à jour les réseaux qui construisent la représentation de la ville. Nous avons arrêté notre travail à ce niveau d'étude, mais il est évidemment envisageable dans un programme plus vaste de recherche, de procéder à des études comparatives de descriptions paysagères à partir d'un très grand nombre d'auteurs, ceux de la littérature catalane par exemple. Cela permettrait de repérer les itérations, de constater des résonances entre les textes et d'enrichir l'étude de l'imaginaire d'une ville ou d'une région. La procédure d'étude des énoncés paysagers à l'échelle d'un roman complet est synthétisé dans le tableau 5.

Tableau 4. Grille de lecture des énoncés paysagers à l'échelle d'un roman

| | Grille de lecture des énoncés paysagers à l'échelle du roman |
|---|---|
| 1 | Analyse des occurrences paysagères (extraits / allusions)<br>Nature de l'occurrence : description extensive ou allusive.<br>Points de vue de l'occurrence (instance narrative et point de vue spatio-temporel). Cela permet de déterminer qui sont les « acteurs » des paysages.<br>Inscription dans le schéma séquentiel, temporel et dans la composition du récit. Cela permet de définir les modalités de répartition des énoncés paysagers dans le texte : nombreux ou non, sous forme de descriptions extensives ou multiplication de brèves allusions.<br>Cartographie des lieux avec paysage et sans paysage. |
| 2 | Les fonctions littéraires du paysage<br>Rôle des énoncés paysagers dans la structuration du récit.<br>Fonctions narratives du paysage (Typologie. Cf. Ch. 9). Une attention particulière est accordée aux liens entre les paysages et l'intrigue. |
| 3 | Le rôle des paysages dans la construction des personnages<br>Liens paysage / personnage : quels personnages en charge des énoncés paysagers sont investis par le narrateur pour évoquer leur paysage ? Où ? Quand ?<br>Etude de la proximité dans le texte des paysages et des personnages.<br>Tableau des expériences paysagères de personnages.<br>L'ensemble de ces analyses permettra de déterminer en quoi les paysages contribuent à la construction des personnages dans le roman. |

| | |
|---|---|
| 4 | Modalités d'articulation entre les occurrences paysagères et les énoncés non paysagers de nature sociologique ou géographique |
| 5 | Discours de l'auteur sur le paysage (explicite ou non)<br>Analyse des champs sémantiques et sémiotiques du mot « paysage » et de la locution « paysage urbain ».<br>Relevé des énoncés de type argumentatif et des valeurs associées au paysage.<br>Discours implicites sur le paysage dans les extraits et les allusions.<br>Ces analyses permettent notamment de définir la conception de l'auteur sur le paysage et le paysage urbain (intérêt épistémologique). |
| 6 | Les réseaux de sens du paysage<br>Analyse des isotopies[G] des énoncés paysagers qui permettront de repérer des motifs symboliques, des thèmes et des schèmes.<br>Repérage des figures stylistiques et rhétoriques récurrentes ou affectées aux énoncés paysagers. Une attention particulière est accordées aux métaphores et aux métonymies.<br>Analyse des composantes paysagères et des configurations paysagères récurrentes. Ces composantes doivent être observées dans le roman et dans l'ensemble de l'œuvre. Elles sont à mettre en perspective avec l'ensemble des images et « métaphores obsédantes » (Charles Mauron), avec les caractères généraux qui définissent le style de l'auteur (L. Spitzer. J.-P. Richard). |

Les analyses des descriptions sont par ailleurs entreprises dans cette étude selon trois modes d'approche différents : le premier est celui que nous avons évoqué (la méthode des grilles de lecture appliquées à toutes les descriptions), la seconde est la lecture conjointe avec les habitants et la troisième est la mise en relation des paysages fictionnels avec les paysages observés dans la ville réelle ou recherchés dans la documentation.

A l'issue de ce chapitre méthodologique nous sommes en mesure de présenter la méthode la démarche générale proposée pour explorer la ville fictionnelle afin de comprendre la ville réelle dans son imaginaire et d'un point de vue sensible. Le pré-requis de cette méthodologie est une pratique interdisciplinaire constante entre géographe (unique représentante de la discipline dans ce travail) et littéraires. La démarche est divisée en trois étapes principales :

- une première étape qui correspond à celle de la découverte de la ville, découverte opérée dans le dialogue entre ville fictionnelle (« la col-lecture ») et ville réelle (revivre dans la ville réelle les expériences vécues dans la lecture et transcriptions de ces expériences par le mode photographique et la prise de notes). Cette première étape est première en tant que pré-requis aux deux autres et non première dans le temps chronologique car elle se déroule de façon simultanée avec les deux autres ;

- une seconde étape qui consiste à reconstruire un premier niveau géographique de la ville à partir des discours généraux, non paysagers sur la ville dans les romans. C'est l'étape de la « col-lection » appliquée aux énoncés de la ville qui ne sont pas chargés d'une expérience sensible. ;

- la troisième et ultime étape, nourrie en amont de la phase de découverte des paysages, consiste en l'utilisation de méthodes d'analyse textuelle pour examiner un à un des paysages, individuellement et dans leurs relations. Ces lectures objectivées sont assistées par des lectures conjointes avec les habitants et par une mise en relation de la représentation textuelle avec son référent dans le monde réel ;

C’est donc sur un principe d’aller-retour, de balancement, que repose la démarche : aller-retour entre ville de papier et ville réelle, entre démarche phénoménologique et démarche analytique, entre confrontation solitaire à la ville et confrontation avec des habitants-assistants.

Dans les trois parties qui suivent, Barcelone est le terrain d’application de cette méthode. Entrons dans Barcelone, voyons si elle se laisse apprécier du point de vue proposé.

# PARTIE IV : PERSPECTIVES THÉMATIQUES

# CHAPITRE 10 : PAYSAGE ET MÉMOIRE

Dans des œuvres où la projection dans le passé est quasiment la règle (les romans de la mémoire), il est nécessaire de traiter du lien entretenu entre mémoire et paysage. Quasiment tous les paysages dans ces romans ne sont-ils pas des paysages de la mémoire ? Y a-t-il une distinction entre paysage mémoriel et paysages du passé ? La question du lien entre paysage et temps, ou temporalité, semble complexe, notamment du fait des processus de remémoration qui fonctionnent dialectiquement entre réalités présentes et réalités passées.

### *Paysage et mémoire(s) : des liens à différents niveaux*

Le lien essentiel existant entre les paysages (en tant que représentation de l'environnement et support de cette représentation) et la mémoire individuelle et collective, est discernable au cœur même des éléments fondamentaux du processus de création paysagère. Représenter un paysage suppose de percevoir (donc sentir), d'imaginer (mettre en image mentale), de symboliser (mettre en langage) dans une première étape qui n'atteint pas encore la représentation sociale (écriture, dessin, photo, etc.). Ces différentes étapes du processus font appel à la mémoire, et notamment la perception ou l'imagination (cf. CH. 1) dont les processus et les « banques de données » se mettent en place dans l'enfance[1] ; ils ont tendance à s'appauvrir avec la maturité, c'est du moins ce que Gilbert Durand suppose lorsqu'il affirme que l'imagination est plus riche dans l'enfance que dans l'âge adulte. De même la mise en mots des paysages, leur représentation selon une pensée symbolique, est déterminée par l'étape de l'acquisition du langage dans la vie du locuteur, étape essentielle pour chaque individu pour la construction du lien au monde et de la vision du monde. La mémoire est donc au cœur du processus de perception / représentation paysagère, et il est bon de préciser les différents niveaux où s'opèrent les relations.

André Siganos, chercheur littéraire membre du CRI à Grenoble, détaille de façon pertinente les différents niveaux du lien entre paysage et mémoire (A. SIGANOS, 2000). Adoptant et discutant les postulats d'Augustin Berque, démontrés notamment dans les *Raisons du paysage*, il propose de sérier « les diverses mémoires dont un paysage est à la fois dépositaire et révélateur » (p. 19). Elles se présentent sous la forme d'une série non hiérarchisée. La première rappelle les paysages emmagasinés par la mémoire individuelle de chacun, les expériences paysagères passées, qui permettent de voir un paysage présent. Toute perception présente est redevable des paysages passés archivés dans la mémoire, leur confrontation génère une représentation présente. La mémoire évoquée ici est la mémoire personnelle, et elle s'inscrit à un niveau cognitif. Les paysages de la banque de données mémorielles sont fréquemment des stéréotypes paysagers, des modèles, qui peuvent être de

[1] Le rôle joué par les traces mnésiques dans les processus cognitifs généraux, dont relèvent évidemment la perception et la représentation, est attesté par les neurobiologistes et les psychologues.

toute nature (littéraire, publicitaire, etc.), mais aussi des paysages culturels reconnaissables, qui relèvent de la culture individuelle de chacun (tel tableau de Poussin, telle description paysagère de Balzac, etc.). Ainsi, ces seconde et troisième mémoires, de nature socio-culturelle, se fondent-elles avec les expériences personnelles du percevant pour créer la représentation. La quatrième mémoire présente dans le paysage présent perçu est celle affective, personnelle, qui fait ressentir à un individu ce qui a déjà été ressenti dans le passé en présence d'un autre paysage : c'est le souvenir émotionnel, réactivé par une nouvelle perception et qui offre de nouvelles potentialités créatrices de représentation. Les cinquième et sixième niveaux mémoriels, selon A. Siganos, sont ceux de la mémoire historique : il s'agit de reconnaître dans un paysage les traces d'une civilisation passées (les « marques » dit-il), ce qui permet de rêver sur les hauts lieux de mémoire ; il s'agit aussi de choisir dans un paysage d'une civilisation inconnue ce qui satisfait mon désir d'exotisme, les traces choisies d'une civilisation en fonction de mon propre imaginaire. Enfin, la dernière mémoire est paradoxalement une mémoire « achrone », la mémoire des archétypes qui permet de reconnaître des « invariants paysagers » (des modèles), dont la présence assure que l'on se souviendra de ce paysage particulier.

La réflexion de A. Siganos peut être prolongée en travaillant sur le lien mémoire / paysage non plus en définissant les types de mémoires mobilisés dans le processus de création paysagère, mais en repérant les manifestations du processus mémoriel dans les paysages.

On peut rappeler rapidement que l'une des fonctions du paysage définie dans le chapitre précédent est la fonction mémorielle, qui se situe à trois niveaux dans le cas d'un texte fictionnel : au niveau de la sphère sociale dans le cadre d'un processus de récupération de la mémoire, du lecteur par le truchement du paysage « pense-bête », des personnages dans le cas de paysages-tremplin du souvenir, qui convoquent davantage la mémoire personnelle ; cette fonction peut s'accomplir aussi pour l'auteur ou pour le lecteur. On retrouve certaines des catégories énoncées précédemment, que nous réinvestissons en partie pour classer les différentes manifestations de la mémoire dans les paysages, manifestations volontaires ou involontaires de la part de l'auteur.

Sans hiérarchie d'importance, on peut remarquer en premier lieu que le paysage est support de remémoration dans les textes fictionnels comme dans les entretiens : il mène vers un ailleurs temporel, qui a un rapport plus ou moins proche avec le paysage-tremplin ; l'environnement perçu suscite la dynamique de remémoration qui détermine le paysage perçu et sa représentation, et qui mène aussi vers d'autres discours que celui portant sur le lieu paysagé. Il est intéressant de relever les accroches de la mémoire, les prises paysagères, les configurations, les ambiances générales qui enclenchent le phénomène de remémoration, le souvenir. Cette fonction des paysages est celle exploitée par Proust dans le processus du souvenir, procédé réinvesti et repensé par Luis Goytisolo (cf. *infra*).

Dans ce cas le paysage joue un rôle dynamique dans le processus de remémoration, il en est un chaînon. Mais il intervient aussi de façon plus passive, en tant que dépositaire de la mémoire : le paysage est par nature traces de ce qui a été. La représentation paysagère est

donc en mesure de jouer un rôle dans la récupération d'une mémoire perdue ou ignorée mais est aussi moteur dans l'activation de la nostalgie.

A un autre niveau, les paysages sont le fruit d'une mémoire sociale dans la mesure où ils doivent une grande part de leur gestation à des codes, de nature intertextuelle dans le cas des paysages discursifs. Ils n'existent que par la mémoire des stéréotypes et des représentations culturelles issues de la valise culturelle de l'auteur, dans le cas des paysages fictionnels. Non seulement il est issu de cette mémoire intertextuelle, mais il sert aussi à inscrire le discours dans un réseau culturel indifférent au lieu (paysage marqueur de genre par exemple).

Comme dans tout processus mémoriel, le passé ne se manifeste que par rapport à un présent, et cela à deux niveaux. Les paysages du passé sont support d'un discours sur les paysages présents. Le passé sert à éclairer ou représenter le présent dans un objectif argumentatif ou historique : dans la CP, les descriptions des Expositions universelles de 1888 et 1929, de leurs travaux surtout, et les discours qui leur sont associés servent à la compréhension des bouleversements que Barcelone connaît déjà en 1986 (date de publication du roman) en prévision des Jeux Olympiques à venir. Dans un mouvement réciproque, la représentation des paysages passés est influencée par les expériences paysagères présentes ou les représentations ultérieures : cela est vrai pour l'exemple précédent comme pour les descriptions du *barrio mental* de Marsé, qui est toujours le lieu où il réside aujourd'hui.

C'est donc en tout cinq formes de manifestations de la mémoire dans les paysages qui peuvent être définies, d'après les observations que nous avons pu effectuer : les paysages sont support de remémoration personnelle et collective (le paysage-tremplin du souvenir) et dépositaire de la mémoire personnelle et collective. Dans le processus de textualisation, les énoncés paysagers sont codifiés et émanent donc de la mémoire intertextuelle. Passé et présent fonctionnent de façon interactive dans les paysages : les paysages remémorés, donc passés, sont des embrayeurs privilégiés vers des discours sur le présent, et la représentation des paysages passés est empreinte d'éléments du présent.

Cette proposition distinguant les différentes mémoires des paysages peut constituer un premier socle pour analyser les œuvres du corpus choisi que l'on affirme, au moins pour deux d'entre elles, comme œuvres de récupération de la mémoire. De quelle(s) mémoire(s) s'agit-il et quelles sont les mémoires déposées dans les paysages créés ? En quoi ces mémoires agissent-elles dans la création de ces paysages ? Il s'agira donc bien de décrire et d'expliciter les éléments de l'imaginaire personnel et collectif qui, simultanément, sont déposés dans le paysage et agissent sur la représentation du paysage. La mémoire, comme l'imaginaire dans lequel est créé le paysage, sont tout à la fois des greniers, des réserves et des processus créatifs (cf. CH. 1 I.2). Quelles mémoires de Barcelone résident dans les paysages des fictions et quelle mémoire génère ces paysages ? Ces questions générales seront à élucider au cours de l'analyse en resserrant cependant le questionnement sur des aspects particulièrement remarquables dans les œuvres. Concernant la question des paysages comme dépositaires de la

mémoire de la ville, un discours explicite dans l'œuvre de Montalbán, de Luis Goytisolo, de Juan Marsé peut constituer la première marche à la réflexion sur la mémoire historique de la ville, en lien avec les notions de patrimonialisation et de monumentalisation, qui intéresse de près les paysages. Le second axe de réflexion est celui mettant en évidence les points de rencontre, ou la connivence, de la mémoire collective et de la mémoire personnelle, la première étant partie intégrante de la seconde et inversement la mémoire de chaque personne est une partie substantielle de la mémoire collective. Cette coïncidence des deux mémoires implique que les paysages de la ville doivent être considérés aussi comme dépositaires de la mémoire personnelle de chacun. L'imbrication, l'enchevêtrement des deux mémoires est l'un des traits les plus remarquables des paysages étudiés : on ne peut pas séparer les différents niveaux de mémoire et il est donc vain de vouloir évacuer la personne dans le paysage.

On comprendra alors facilement que toute réflexion sur la mémoire soulève une réflexion sur l'identité, personnelle et collective, c'est-à-dire selon une définition minimale qui pose l'identité comme « une représentation de soi-même » (J.-F. STASZAK, 2004) p. 364, qui permet de se situer par rapport aux autres, de « nous percevoir comme semblables à nous-mêmes malgré la dispersion des instants et des rôles » (P. SANSOT, 1983) p. 65. Les géographes tendent à penser, notamment ceux qui ont, depuis les années 1990, travaillé sur les relations entre territoire et identité (G. DI MEO, 1997; B. DEBARBIEUX, 1999) que « la plupart des identités affichent une composante géographique » (G. DI MEO, 2004) p. 339 (formulé de façon ramassée par un *cogito* de géographe, « "Je pense, donc je suis" de quelque part » p. 341), qu'elles 'inscrivent dans une spatialité et que celle-ci s'exprime concrètement dans les lieux, les territoires et les paysages. En retour, ceux-ci contribuent à forger les identités dans une dynamique dialectique évidemment des plus complexes. « La plupart » des identités, la nuance est importante, car tout processus principal identitaire n'est évidemment pas seulement géographique. J.-F. Staszak contribue à son tour à jeter un doute sur la prééminence de la dimension géographique, ou spatiale, sur le processus de construction identitaire (J.-F. STASZAK, 2004) p 365. La prudence doit donc l'emporter pour envisager les questions de construction identitaire, il n'empêche que pour nombre d'entre nous le paysage est (et cela très probablement par l'entremise du processus territorial), un support de l'identité de chacun et de tous, un miroir identitaire et un acteur dans la construction identitaire, et cela du fait même des multiples connivences qu'il entretient avec la mémoire. Un détour par les travaux de Anne Sgard permet de préciser cette relation triangulaire : mémoire / identité / paysage. La géographe a orienté une partie de ses travaux afin de répondre à la question « en quoi le paysage est-il conçu comme un support d'identité » ? (A. SGARD, 1997) p. 23, elle précise que son champs de réflexion se cantonne à l'identité « territoriale et collective »[2].

A. Sgard rappelle que le lien entre mémoire et paysage s'effectue dans leur relation commune au territoire (A. SGARD, 1997) p. 17. Un territoire repose sur un principe identitaire qui renforce la cohésion du groupe qui se reconnaît dans ce territoire. Ce principe

[2] Voir aussi (A. SGARD, 2000)

identitaire se construit dans le temps. Les paysages de ce territoire contribuent à la construction de l'identité territoriale dans le temps, et sont ainsi porteurs de la mémoire du groupe (p. 17). Cela signifie-t-il que ces paysages appartiennent à ceux qui se revendiquent de ce territoire ?

A. Sgard analyse les discours sur les paysages du Vercors, issus de différents corpus (guides, itinéraires, etc.) et montre que ces discours, qui se font échos du 19ème siècle à nos jours, convergent vers une métaphore – celle de la forteresse – unificatrice de ces discours. Ceux-ci « contribuent à une codification des paysages » (p. 25). La mémoire véhicule des stéréotypes, eux-mêmes porteurs de valeurs, notamment identitaires. Si les paysages sont porteurs d'identité collective, cela signifie que tel paysage désigne tel territoire, qui appartient au moins symboliquement à tel groupe social. Le « paysage fonde l'unicité et la spécificité du groupe » et celui-ci « se reconnaît dans ce paysage » (p. 26) ; « il y a une adéquation entre cette forme de représentation du territoire et la configuration que le groupe a construite » (p. 26). Cela repose sur le fait qu'identité et paysage sont des « constructions collectives inscrites dans la durée » qui valorisent les « racines et la projection dans l'avenir » (p. 27). Par ailleurs, le désir de nature de notre civilisation urbaine, resurgit dans le paysage, souvent connoté « naturel » : il participe du « rêve d'équilibre avec la nature » (p. 27). Le fait également que le paysage s'inscrive dans un registre esthétique et moral, plutôt qu'économique ou politique, lui confère une valeur identitaire. Enfin, le paysage est ancré dans un territoire par la relation familière qu'entretiennent les habitants avec lui. Ainsi les fonctions identitaires du paysage renvoient à deux dimensions de la communauté : l'interne à la communauté où le paysage fonctionne comme « ciment social » et sa fonction externe, où se jouent son image et sa différenciation par rapport aux autres groupes, territoriaux notamment.

L'identité se focalise fréquemment sur une composante, choisie selon des logiques différentes selon les époques, qui devient un motif identitaire. (cf. CH. Lieux et Composantes). Le procédé est métonymique : la partie donne accès au tout et la destruction, ou la menace, sur cette partie engendre un sentiment de danger sur toute la communauté et l'ensemble du paysage. Cet aspect est l'un des axes principaux du discours de Vázquez Montalbán, et de bien d'autres auteurs, concernant la mémoire de la ville. Si mémoire et identité sont interactives, la destruction des paysages de la ville (plus exactement des composantes de la ville et corrélativement des paysages que les uns et les autres peuvent expérimenter chaque jour) corrode la mémoire collective et individuelle des habitants, et ainsi agresse l'identité individuelle et collective.

Aussi nous proposons-nous d'étudier quels lieux détruits sont remémorés par les paysages fictionnels ? Quelle identité est menacée par ces destructions ? Quels sont les dépositaires (motifs, configurations…) qui sont en péril ? Pourquoi la destruction de cette mémoire particulière affecte-t-elle les auteurs au point de l'ériger en discours principal de leur œuvre ? Cette problématique de la récupération de la mémoire, la mémoire de l'enfance qui nous mènera vers l'étude des liens tissés entre paysage et enfance.

Dans cette perspective, nous tenterons d'analyser la relation entre création paysagère et construction, ou reconstruction, identitaire. Notre hypothèse sera que l'enfance fonctionne comme temporalité référente dans la construction des paysages. Elle est référente à plusieurs titres : en tant que mémoire déposée dans les paysages d'une part, en tant que moment de construction des schèmes personnels paysagers qui déterminent les paysages créés ensuite dans les fictions d'autre part. La façon de saisir (percevoir) puis de se représenter et exprimer un paysage chez une personne (paysage individuel) s'ancre dans l'enfance. Selon quelle logique sont articulés des modèles paysagers (collectifs, artistiques ou non) et des schèmes personnels élaborés dans l'enfance ? Par voie de conséquence, nous envisagerons quelle ville est représentée dans ces paysages de mémoire d'enfant.

## .I Les paysages comme lieux de mémoire collectifs

La mémoire collective est une notion qui s'est imposée depuis le livre du sociologue M. Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), déjà préfiguré par *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). Ce concept désigne chez lui l'ensemble des cadres sociaux qu'un groupe fournit à la conscience individuelle pour la reconstruction de ses souvenirs. Chaque individu, par son acte de mémoire, acquiert un point de vue sur la mémoire collective du groupe auquel il appartient ; ce point de vue change suivant la place qu'il occupe au sein de ce groupe et cette place elle-même change suivant les relations qu'il entretient avec d'autres groupes sociaux. Aussi, est-ce à la confluence des différentes mémoires collectives, de la famille, de la classe sociale, de la communauté de croyance, ou de la communauté territoriale par exemple, que s'exerce la reconstruction des souvenirs. D'un point de vue plus global dans la sphère sociale, cette mémoire collective peut se définir comme « l'ensemble des manifestations qui non seulement révèlent, donnent à voir, à lire ou à penser la présence du passé, mais qui ont pour fonction, ou simplement pour effet, de structurer l'identité du groupe ou de la nation, donc de les définir en tant que tels et de les distinguer d'autres entités comparables » (H. ROUSSO, 1987) p. 13, cité par (S. MICHONNEAU, 1999), p. 4-5. La mémoire collective a été étudiée par les historiens qui la caractérisent comme des reconstructions affectives partielles, partiales, voire largement mythiques. Ces mémoires populaires problématiques et vulnérables, sont néanmoins le fondement de l'identité de chaque communauté, et c'est pourquoi elles constituent un enjeu politique de première importance, en termes de banalisation / sacralisation, de commémoration ou d'oubli, de « devoir de mémoire », etc. A ce propos, Jacques Le Goff rappelle que Pierre Nora (1978) oppose mémoire collective et mémoire historique : « la mémoire collective définie comme « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé" peut à première vue s'opposer presque terme pour terme à la mémoire historique comme on opposait autrefois mémoire affective et mémoire intellectuelle » (J. LE GOFF, 1988) p. 170. Pourtant, nombre d'historiens aujourd'hui s'accordent pour reconnaître que l'histoire est une des formes de la mémoire collective, qu'elle est un *sermo miticus* parmi d'autres.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la mémoire collective se construit dans la confrontation des groupes sociaux, mais également dans l'inscription d'une communauté dans un espace ou sur ses territoires. A cet égard la notion de lieu de mémoire, forgée par Pierre Nora constitue une manière particulièrement intéressante pour penser un point de passage où l'histoire devient géographie, et où la géographie se construit dans sa profondeur historique. Les « lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même, mais son laboratoire », p. 17 (P. NORA, 1984-1986). Première caractéristique, le lieu de mémoire n'est pas celui qui est simplement riche en souvenir, mais un lieu dynamique, où « ça travaille », au double sens que s'y effectue un travail concernant la mémoire collective, mais aussi que cette mémoire travaille au sens où « le bois travaille », c'est-à-dire en subissant des forces qui produisent des déplacements, des gonflements, des déformations, des frottements, des frictions qu'on ne peut ignorer. De plus, la mémoire collective n'est pas délocalisée, a-locale comme on pourrait le penser de bon nombre de processus sociaux et symboliques, bien que ces lieux ne soient pas purement et simplement réductibles à des entités spatiales. Est lieu de mémoire « toute entité significative, d'ordre matériel ou idéel, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora, Gallimard, éd. Quarto, tome II p. 2226). Dans cette perspective, certains paysages sont considérés comme patrimoine ou monument de la mémoire collective de certains groupes, ou de l'humanité : ce sont des lieux de mémoire, par exemple les paysages considérés comme lieux de mémoire nationaux qui font l'objet d'un article bien connu de Françoise Cachin (F. CACHIN, 1997). Enfin dernier aspect qu'il semble important d'aborder, celui de la négation de la mémoire, des lieux de mémoire qui devrait être et qui ne sont pas ou des lieux de triste mémoire qui perturbent le travail de mémoire de certains groupes. Cette dimension est essentielle en Espagne, nation qui au moins par deux fois dans son histoire a procédé à des opérations plus ou moins volontaires d'oubli collectif : pendant la période franquiste (négation de la mémoire des vaincus) et pendant la *Transición* (démocratisation fondée sur un pacte de l'oubli). « Non-lieux » de mémoire (l'absence de lieu où la mémoire puisse s'investir) et « contre lieux » de mémoire (des lieux de mémoire qui entrent en contradiction avec la mémoire d'un autre groupe, par exemple les espaces publiques toujours dédiés aux héros de l'insurrection franquiste, qui constituent pour certains des taches mémorielles dans l'Espagne démocratique) (J.-F. CARCELEN, 2004) contribuent à installer des procédures de refoulement collectif que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans ce travail mais aussi à créer des lieux ou des figures spécifiques de négation de la mémoire (la soustraction, le trou, la béance selon J.-F. Carcelen) ; les devoirs de mémoire non accomplis sont autant de manquements à une effective réconciliation nationale. Il semblerait que ces manquements des institutions démocratiques, et cela y compris jusqu'à nos jours, aient eu pour conséquence que la littérature fictionnelle en Espagne s'est emparée du devoir de récupération de mémoire (cf. (J. VILA, 2001). Les auteurs du corpus font évidemment partie de ceux qui usent de l'arme fictionnelle pour opérer

un devoir de récupération de la mémoire, selon des modalités qui ne permettent pas de distinguer la dimension personnelle de la dimension collective.

Les spécificités de l'Espagne offrent ainsi un terrain particulièrement intéressant pour envisager les relations entre mémoire collective et paysages et à un second niveau entre mémoire personnelle, mémoire collective et paysages. Les réflexions des auteurs concernant cette relation assisteront l'analyse spécifique des paysages « lieux de mémoire » et des capteurs de mémoire dans les paysages. Mais il est indispensable, avant cette analyse, d'opérer un détour théorique sur le rôle de la thématique de la mémoire dans les processus de création scripturaire des quatre auteurs puisque cette relation constitue le fondement des descriptions de paysage comme lieux de mémoire (ou non-lieux de mémoire) et c'est elle aussi qui fournit nombre des procédés rhétoriques ou narratifs utiles à leur édification.

## *.I.1 Mémoire et écriture*

En Espagne, à partir de 1966, et faisant suite tout en se démarquant de lui, au courant du réalisme social, la mémoire devient un enjeu romanesque principal (J. BONELLS, 1998) p. 51-62. Parallèlement aux productions romanesques de Juan Goytisolo organisées autour du thème central de la mémoire historique ou de Juan Benet qui s'intéresse davantage à la mémoire mythique, se détachent évidemment Juan Marsé qui affirme avec *Últimas tardes con Teresa* la mémoire privée comme moteur de la fiction, et Luis Goytisolo avec *Recuento* et les autres romans de la tétralogie. Le cœur de la problématique qui rassemble ces auteurs est le désir de réappropriation et réinterprétation du passé grâce à un point de vue rétrospectif ; dans cette récupération de la mémoire se rencontrent les destins individuels et collectifs. La première vague de ces romans de la mémoire, aux bornes chronologiques serrées selon J. Bonells (1966-1973), n'est pas restée sans suite. En fait, de la *transición* jusqu'à aujourd'hui, la mémoire est restée le thème central de la production romanesque, et particulièrement en Catalogne. Manuel Vázquez Montalbán et Eduardo Mendoza, à leur façon, s'inscrivent dans cet ensemble des romans de la mémoire, tout comme les écrivains à succès actuels qui campent leurs décors dans la Barcelone des années précédant la guerre civile ou de la *posguerra* et grattent indéfiniment les recoins de l'histoire pour mettre à jour les cadavres cachés de la période franquiste. *Soldados de Salaminas* (2001) de Javier Cercas, les romans d'Antón Lluis Baulenas, tel *El fil de plata* (1998), *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, les romans de Dulce Chacón, notamment *La voz dormida* (2002) maintiennent l'Espagne fictionnelle, dans une temporalité gravitant autour de la guerre civile. Tous ces romans attestent du travail de mémoire, qui s'opère en parallèle à celui de réconciliation nationale, que tente actuellement la société espagnole.

### .I.1.1 Juan Marsé : "*la imaginación es memoria"*

#### ***Mémoire et écriture***

*El embrujo de Shangai* s'ouvre par un exergue extrait de *Luna en el sur* de Luis García Montero :

> *"La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio".*

Paradoxalement la mémoire à laquelle se réfère Marsé, par l'entremise de Montero, semble être orientée vers l'avenir ; en fait elle est orientée vers des temps où l'on a l'avenir devant soi, c'est-à-dire vers la jeunesse. Il s'agit bien pour Marsé d'écrire du point de vue de l'enfant et du jeune adolescent qu'il fut, autrement dit de mêler rétrospection passée et vision prospective : écrire selon une perspective mémorielle consiste pour cet auteur à mêler passé et avenir dans une narration où se perdent les repères temporels, malgré les indexations fréquentes (dates, connecteurs temporels). La mémoire consiste alors à faire ressurgir dans le présent fictionnel un passé où l'on regarde l'avenir, et c'est cette mémoire qui constitue le socle du monde fictionnel de Marsé et génère la création littéraire. Écrire des romans est pour Marsé *"un arte de la memoria"* (F. VALLS, 2005) p. 45, écriture et mémoire entretiennent un lien existentiel chez lui. Jean Vila (J. VILA, 1996) p. 12, rappelle que deux des trois « pôles » de l'œuvre marséenne sont l'Histoire et l'enfance, ce qui influe directement sur les modalités d'écriture qui dérivent pour une grande part du processus d'anamnèse, ce que revendique l'auteur :

> *"Para mí, la imaginación es memoria, por lo tanto, trabajo sobre la memoria, sobre unas imágenes que me remiten siempre a esa época"*[3]*;*

L'un de ses objectifs premiers (après le divertissement de la « bonne histoire ») est assurément la transmission de la mémoire personnelle et collective, mais cela ne signifie pas que ses romans soient des romans historiques, loin de là, et pas seulement parce qu'une part importante est le fruit de l'interprétation subjective du passé (ce qui est tout à fait possible dans le roman historique). C'est surtout parce que les romans surgissent de "*la combinación feliz de imaginación y memoria*" et ainsi "*la novela no pretende ser un arte de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido*" (F. VALLS, 2005) p. 42. De la sorte la fictionalisation, l'art d'écrire, et généralement l'imagination façonnent une proposition de réalité / vérité passée. C'est une histoire interprétée selon des exigences qui ne sont pas celles des historiens (reconstruire un passé objectif) mais celles d'un acteur de cette histoire dont l'objectif est de récupérer sa mémoire, c'est-à-dire une stratégie de la vie contre celle où *"el olvido es una estrategia del vivir"* (*Embrujo*, p. 95). Se remémorer consiste donc à sauver de l'oubli certes:

> *"Dejo escrito aquí estos recuerdos para que se salven del olvido. Mi vida ha sido una mierda, pero no tengo otra."*

avoue le narrateur de *El Amante bilingüe* (voir E1), mais surtout à ranimer, à faire revivre ce que la mort a emporté, qu'elle soit mort matérielle ou mort par oubli. Ranimer ce qui gît dans la mémoire ("*la memoria es un cementerio*", *Rabos*, p. 134), reconstruire par la fiction plutôt que rappeler par la commémoration discursive, telle est la proposition de Marsé, pour que la mémoire ne soit pas seulement un sanctuaire de choses mortes et définitivement perdues.

[3] Extrait de l'entretien accordé par Juan Marsé à Samuel Amell (S. AMELL, 1988) p. 86.

Mais comment être fidèle à ce qui a été ? Comment dire ou écrire la mémoire sans la falsifier ? Cette question est l'une de ses préoccupations constantes, conjointement à celle qui constitue l'axe majeur de son œuvre, la question de l'authenticité et de la falsification, de la vérité et du mensonge c'est-à-dire somme toute de l'apparence et de la réalité. Les stratégies de la mémoire pour falsifier le passé sont explicitées dans la complexité des instances narratives, qui ne permettent pas toujours d'être assuré de qui est locuteur, qui multiplie les hypothèses et qui obscurcissent toute vérité unique : c'est particulièrement vrai dans STD, mais aussi dans tous les « romans de la mémoire ».

Il existe un lien psychologique remarquable entre la mémoire et le rêve, qui sont très souvent associés dans les textes : le souvenir se présente comme un rêve obscurci. Dans *Rabos*, il est figé comme emprisonné dans la glace et donc conservé intact pour l'avenir.

> *"Todo está occuriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido que engendró la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabozos y hierros" (Rabos, p. 9).*

Le souvenir chez Marsé est lié à des rêves obsessionnels, dont on retrouve de nombreuses manifestations dans ses fictions. Mais la mémoire historique est également retracée à sa façon dans les romans, selon un procédé qui est celui du dépliage : la métaphore des plis de la mémoire historique est explicite dans *Rabos* : "*este maloliente repliegue de la historia*" (*Rabos*, p. 295). Il s'agit de révéler en mettant à l'air libre les plis du temps (qui s'apparente alors à une feuille mille fois pliées).

Cette problématique de la mémoire ancrée à une certaine période de l'histoire engendre un réseau métaphorique qui traverse tous les romans et qui est surreprésenté dans les paysages : la pourriture / l'oxydation / la décomposition.

### *Ecriture de la mémoire et paysages*

L'écriture, comme la photographie, ou le dessin dans *Embrujo*, sont des instruments de conservation du souvenir personnel et de la mémoire collective. Un passage, tout à fait à la fin du roman de *Rabos*, est magistral pour comprendre la relation chez Marsé entre le souvenir et ses procédés d'emprisonnement qui les transforment en mémoire (cf. E16). Il est inutile de paraphraser le texte suffisamment démonstratif, sinon pour insister sur le caractère fondateur du souvenir dans l'écriture de Marsé, pour rappeler que ces souvenirs ne prennent forme que dans des lieux paysagés, ici le *barranco*, que ces paysages sont formalisés soit par l'écriture (pour le narrateur) soit par la photographie (pour David). Les photographies du grand frère, créatrice d'une réalité unique de par leur choix de cadrage serré, de thèmes photographiés (vieille botte, poupée défigurée, etc.), servent d'intermédiaire au paysage écrit, que réalise le narrateur sur ses cahiers. Ce double processus paysager a pour objectif unique la récupération de la mémoire :

> *"Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo". (Rabos, E16)*

Rien d'étonnant à ce que la photographie d'art serve d'intermédiaire à la constitution du sanctuaire mémoriel lorsque l'on connaît la place que tient l'image dans la création marséenne, à tel point que la photographie semble devenir prééminente sur l'écriture puisque les derniers mots du roman (encore aujourd'hui les derniers mots d'un texte fictionnel publié[4]) affirment que seule une photographie (retouchée au crayon !) serait en mesure de rendre compte de la réalité passée d'une ville :

> *"[...] aquella fotografía que él había manipulado con un lápiz de punta fina en la soledad del cuarto de revelado, hoy sigue siendo la imagen más pertinente y turbadora de cuantas captó David, el testimonio más cabal y más veraz de lo que un día, hace mucho tiempo, conmovió a esta ciudad". (Rabos, E17)*

Les paysages de ce monde passé sont imaginés (c'est-à-dire réimagés par l'effort conjugué du souvenir et de l'écriture) à partir de la mémoire individuelle de l'auteur (expériences paysagères personnelles, mémoire affective, stéréotypes, représentations artistiques de sa culture personnelle) afin qu'ils demeurent dans la mémoire collective. La fiction, et en particulier les procédés de narration (notamment l'influence des procédés cinématographiques ou photographiques de mise en image, le type de narrateur fréquemment homo extra-diégétique qui écrit des événements qui ont eu lieu dans son enfance / adolescence), la temporalité choisie (la *posguerra*), etc. permetent la résurgence de ces paysages enfouis et offrent un nouvel écrin pour la mémoire collective et pour sa mémoire personnelle, puisque ainsi ses souvenirs peuvent perdurer en étant « relus » par d'autres.

Le fait que la grande majorité des paysages soient des paysages remémorés a des incidences sur les processus de création paysagère à plusieurs niveaux : l'usage de schèmes de configurations, imprimés dans la mémoire enfantine essentiellement (cf. *infra* II. 2), l'usage de composantes récurrentes marqueurs d'une temporalité, etc. Cela a aussi des conséquences sur la nature des sens percevant les paysages. Les odeurs, que l'on sait être particulièrement évocatrices de souvenirs, sont assez considérablement représentées dans les paysages marséens (cf. Ch. 7 II.2. et notamment le tableau des composantes paysagères dans l'œuvre de Juan Marsé), et cela n'est sans doute pas sans lien avec la nature mémorielle des paysages. Les odeurs, évidemment pas toujours composantes paysagères du monde extérieur, sont celles de l'enfance, agréables ou traumatiques, comme l'illustre ce court extrait de STD, où le protagoniste remonte les couloirs d'un hôpital :

> *" [...] un viento de la infancia le golpeó la cara, un olor a pólvora quemada y a madera de plumier, tal vez irrepetible en la memoria" (STD, p. 219).*

### .I.1.2 Manuel Vázquez Montalbán : une écriture entre mémoire et désir

> « La mémoire est une falsification de la réalité, mais c'est un lieu sûr, où tu peux accomplir tous tes désirs ».
> (Entretien avec Georges Tyras, p. 252).

[4] Certes un roman a été publié depuis *Rabos de lagartija*, *La gran desilusión* en 2004, mais il s'agit d'un texte écrit dans les années 1970, légèrement retravaillé par l'auteur.

Le lien entre écriture et mémoire est formulé un peu différemment que dans l'œuvre de Juan Marsé, même si l'on retrouve certains éléments communs. Vázquez Montalbán fonde son écriture sur la dialectique *memoria y deseo* (explicite dans le titre du recueil de poèmes éponyme par exemple (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1986) et dans l'essai *Entre la memoria y el deseo. Confesiones personales sobre teoría y práctica literarias in* (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998), avec un effacement dans la dernière période du second terme de la dialectique : le désir. Cette dialectique fondamentale entre passé et avenir, cette double tension qui décrit le mouvement de la vie selon un courant alternatif qui se déplace aussi vers la mort, explique cette tendance à ce que le pendule tende vers le passé au fur et à mesure que l'on s'approche de la mort, ultime et angoissant avenir.

Cette dialectique, qui fonctionne comme un moteur de la création montalbanaise, explique que la mémoire soit un lieu privilégié où il puise le matériau nécessaire à ses fictions :

> *"La memoria, como ese viaje al pasado que es en sí mismo, la memoria es materia de ficción, es esa novela que todos nos contamos a nosotros mismos, o que nos cuentan los demás, y que la mayoría nunca escribe, pero que, en definitiva, es el territorio donde hemos sepultado lo que mas fundalmentalmente sabemos sobre nosotros mismos y sobre los demás..." ("La literatura española en la construcción de la ciudad democrática" in (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1998)*

Dans la mesure où la mémoire possède toujours une part de subjectivité, elle ouvre la porte à une représentation critique de la réalité. Le mouvement s'apparente donc davantage à celui d'une récupération / reconstruction critique plutôt qu'à une tentative de rendre compte objectivement de ce qui fut (ce qui est une conception du travail historique erronée pour Montalbán).

Cette problématique générale se décline en *ciudad de la memoria* et *ciudad del deseo*, selon un procédé métonymique qu'analyse J. F. Colmeiro (J. F. COLMEIRO, 1996) p. 26 : la ville est selon Manuel Vázquez Montalbán un "*escenario del deseo y de la memoria*", deux pôles dont l'un élève la ville au statut de lieu de mémoire, selon la conception de Pierre Nora (J. F. COLMEIRO, 1996) p. 27. Comme le mentionne ce même critique, "*Toda una poética de la memoria se inscribe sobre la geografía de la ciudad*" (p. 189).

Cette façon de concevoir la ville est très proche de celle de l'étrange ouvrage d'Italo Calvino, *Les villes invisibles*, où les premiers chapitres alternent entre « Les villes et la mémoire » et « Les villes et le désir », qui proposent une méthode d'appréhension des villes et qui les affirment comme produit d'un espace-temps où le passé est maître :

> « C'est en vain, ô Kublai magnanime, que je m'efforcerai de te décrire la ville de Zaïre aux bastions élevés. Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques, de quelles feuilles de zinc les toits sont recouverts ; mais déjà je sais que ce serait ne rien te dire. Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville, mais des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé : la distance au sol d'un réverbère, et les pieds ballants d'un usurpateur pendu ; […]. Une description de Zaïre telle qu'elle est aujourd'hui devrait comprendre tout le passé de Zaïre. Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède

> pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules ». (p. 15-16).

La ville est son passé, non dans ses formes mais dans ses traces matérielles laissées partout, et pas seulement sur les pierres. Y compris jusque dans ces formes, la ville n'est que l'héritage de ce que son passé a produit, et il est impossible d'en comprendre le sens sans se référer à ce passé. La correspondance de la métaphore des villes invisibles se retrouve dans la notion de ville enfouie chez Manuel Vázquez Montalbán, second axe métaphorique maître de la pensée sur la ville, qui fonctionne en couple comme le précédent : la ville visible (présente et apparente) et les villes "*submergidas*", métaphore de l'iceberg et de l'Atlantide, de la ville naufrage (le port est le lieu qui manifeste ce naufrage et est souvent un lieu de mort). La métaphore est aussi déclinée aussi selon l'axe archéologique : la ville actuelle recouvre les ruines de la ville passée. L'idée maîtresse de Montalbán est qu'une ville est plusieurs villes, selon un procédé de visibilité / invisibilité et selon une logique d'enfouissement, qui rejoint la problématique de l'oubli. Cette correspondance des axes métaphoriques de l'engloutissement, de l'enfouissement relève d'un imaginaire profondément mortifère défini par G. Durand, concernant l'imaginaire de l'avalage (G. DURAND, 1960). Corrélativement, on retrouve un axe très mortifère des lieux de la ville, dépositaires de la mémoire en tant que lieux sacrés où reposent des choses mortes : ces lieux sont des "*cementerios de [la] memoria*" (ELG, p. 132). Cette structure dialectique est lisible dans le balancement constant entre passé et présent dans l'approche de la ville (*antes* / *ahora*) ; c'est une figure majeure de l'écriture de Manuel Vázquez Montalbán, étudiée de façon approfondie dans ce travail le roman HMV[5]. Les deux villes sont lisibles dans la géographie diégétique et dans les paysages, dont la composition est fréquemment rythmée par une alternance entre les deux villes, la ville des souvenirs, la ville présente.

> "*Le vino a la memoria ¿o de la memoria? una montaña de Montjuïc menos ordenancista que la actual, llena de solares abiertos por las bombas o ganados por el derrumbamiento de pabellones de la Expo del 29. Y si no en Montjuïc, en infinitos extrarradios tan próximos entonces y ahora sepultados por las construcciones*". (HMV, R1)

Cette tonalité nostalgique est inhérente à l'écriture du désenchantement, et produit des paysages généralement empreints de cette nostalgie et de ce désenchantement. Or cette nostalgie est le cœur de la vie de Montalbán et de son œuvre (si l'on en croit les entretiens avec G. Tyras, p. 190).

Ce qui intéresse Montalbán, c'est le moment transitoire, ce sont les moments de transformation (comme celle liée aux J.O.) lorsque s'entrechoquent passé, présent et avenir. Ce goût pour la transition temporelle est concrétisé par la métaphore récurrente des *ruinas contemporáneas*. La mémoire est encore abordée sous un autre aspect, celui de devoir de

[5] Sans rendre compte précisément de cette étude, peuvent être évoqués les balancements temporels passé / présent ou futur constants : usage des adverbes *antes* / *después*, multiplication des analepses, recours à des repères historiques référentiels fréquents (plus d'une vingtaine) comparé au présent, énoncé explicite du type "*en aquella noche serena, me colocó entre mi pasado y mi futuro*" (p.154), etc.

mémoire. Montalbán s'est auto-investi d'une mission qui consiste en ce que les « sans paroles » d'aujourd'hui, et surtout d'hier, victimes du régime franquiste, trouvent en lui un porte-parole et restent ainsi dans la mémoire collective. Dans *El pianista*, le jeune Andrès dit au pianiste :

> « J'aimerais savoir écrire comme Vargas Vila ou Fernández Flórez ou Blasco Ibañez pour raconter tout ça, parce que personne ne le racontera jamais et que ces gens, en mourant, mourront complètement. Je ne sais pas si vous y avez déjà pensé. Savoir s'exprimer, savoir mettre par écrit ce que l'on pense et ce que l'on sent, c'est comme pouvoir envoyer à la postérité des messages de naufragé dans une bouteille. Chaque quartier devrait avoir son poète et son chroniqueur, au moins, pour que dans de nombreuses années, dans des musées spéciaux, les gens puissent revivre grâce à la mémoire » (*El pianista*, p. 156) .

Il met ainsi en scène l'idée de sa propre disparition, médiatisée par Carvalho dans les romans, qui entraînera la disparition du souvenir de ces gens (cf. SM, p. 155, *Bolero*…). Le travail de récupération de la mémoire dans les œuvres de fiction est opéré entre autre par des descriptions paysagères qui endossent la charge de documents mémoriels.

***La mémoire dans les paysages***

Dans *Bolero* la multiplication des mots « mémoire » et « paysage » ne peut être une simple coïncidence : ils se relaient dans le texte pour tisser un lien sémantique qui ne peut échapper au lecteur, tout comme la formule incantatoire distillée dans nombre des romans et poèmes, *paisaje de la memoria*. Comme mémoire et désir, le mot "*paisaje*" fait partie du lexique courant de Manuel Vázquez Montalbán, dans des usages plus ou moins métaphoriques. Il en vient à saturer le texte dans les derniers écrits, notamment *Milenio* (p. 220 et suiv.).

Le lien entre mémoire et paysage est médiatisé par celui entre ville et mémoire, et notamment dans les écrits poétique : le poème *Ciudad* est martelé par cette thématique de la ville / mémoire (le refuge ou la patrie) qui s'oppose à la ville réelle passée (la mémoire objective, officielle) et présente. La ville / mémoire est une patrie où l'on peut se réfugier « la seule ville sûre, celle de la mémoire, celle où tu peux te réfugier parce qu'en fait c'est toi qui l'a construite » (Entretien avec Georges Tyras (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1997) p. 252). C'est l'alternative au refuge dans la ville réelle présente, la *madriguera*, la maison / tannière. Cette thématique de la ville de la mémoire comme refuge est centrale dans *El Estrangulador*, laboratoire expérimental pour le poème alors en gestation *Ciudad*.

Les paysages sont les supports privilégiés de la récupération de la mémoire, mais pas les seuls : ils fonctionnent de concert avec les énoncés intertextuels (*Bolero* ne cesse de recourir à des citations littéraires, poétiques ou fictionnelles), les dialogues entre personnages modelés dans une langue populaire, elle aussi à préserver. Il n'en reste pas moins vrai que nombreux sont les paysages qui justifient leur présence par cette volonté de récupération de la mémoire (cf. CH. 9, les fonctions mémorielles des énoncés paysagers tous les niveaux du texte). Ce sera aux développements suivants d'en montrer la variété.

### .I.1.3 Luis Goytisolo

Chez cet auteur, le lien entre l'écriture et la remémoration fonctionne selon la modalité proustienne : une autobiographie mise en scène par un narrateur homo extra-diégétique, et une remémoration selon le principe du souvenir qui engage des mémoires personnelles et collectives nécessairement imbriquées. Le souvenir occupe une place essentielle dans le processus de création artistique et non seulement c'est le point de vue d'où surgit son écriture (pour l'écrivain comme pour son narrateur), mais c'est également l'occasion d'une réflexion « théorique » générale sur la mémoire individuelle et collective, à travers la perspective historique. L'extrait E33 de *Recuento*, (dont nous reproduisons ici la première phrase) nous semble constituer une clé pour comprendre la recherche de Goytisolo sur la mémoire :

> *"Porque igual que una confidencia que sirve no tanto para exponer un móvil como para enmascararlo, así ciertos recuerdos, el mecanismo de la memoria. Su preferencia inicial por ciertos aspectos de Vallfosca, los bosques umbríos, las hondonadas con álamos y, casi como una manía, los puntos desde los que se divisaban las lejanas y agudas cumbres del Montseny. Es decir: los apectos paisajísticos más afines a los panoramas del propio Montseny que ambientaban sus primeros recuerdos, susceptibles de actuar a modo de puente o nexo, de escenario intermedio entre una y otra época. Y en la medida en que éstos, los más próximos, se afirman y establecen, aquéllos, sus antecedentes, tienden a perder entidad hasta desaparecer, a ser recubiertos por una segunda representación, cuyo atractivo para nosotros bien puede acabar por parecernos inmotivado, arbitrariedad y capricho, cuestión de gustos" (Recuento p. 644).*

### .I.1.4 Mendoza

Mendoza est celui qui envisage la mémoire dans la perspective la moins subjective, puisqu'il n'introduit pas de replongée dans l'enfance ou dans un passé proche, mais une mémoire de type historique. Toutefois, cette mémoire de Barcelone est falsifiée, transformée par le point de vue distancié, parodique et ironique.

La problématique de la mémoire chez Mendoza est posée comme indécision fondamentale, comme source de confusion, de doute. Elle soulève également la question de la distance à cette mémoire où se jouent tant de processus identitaires, *a fortiori* à Barcelone, creuset d'une identité catalane retrouvée. La question soulevée implicitement est celle de la vérité de l'histoire. Les hommes écrivent leur histoire pour comprendre qui ils sont en sachant d'où ils viennent, mais quelle confiance placer dans une histoire écrite par les vainqueurs, quel crédit accorder à cette ville qui ne cesse de se mettre en scène ? Seule l'étude des fictions permet d'évaluer l'importance de la mémoire dans la création de Mendoza, car il n'y a pas véritablement de métadiscours explicite sur ce thème de sa part.

Néanmoins, comme chez Marsé, la question de la falsification de la mémoire est une question qui surplombe et pèse sur tout discours : dans les textes de Mendoza, du fait surtout de la posture ironique, du double langage, on n'est jamais assuré que ce qui est reconstruit est objectivement vrai. Mieux, le texte propose sans cesse des décrochements, de la distanciation qui jettent le soupçon sur la prétention du texte narratif, tout en proposant une interprétation historique paradoxalement sérieuse et jubilatoire. Une vérité unique est impossible, c'est là le message principal de ses textes.

### .I.2 *La récupération de la mémoire de Barcelone par ses paysages fictionnels*

Dans une problématique de récupération de la mémoire, les paysages décrits dans les romans peuvent être considérés comme des traces de la mémoire. Nous examinerons dans le corpus les paysages qui ont valeur de lieux de mémoire, les modalités de récupération de la mémoire dans les textes fictionnels par le prisme de la description paysagère, et enfin plus particulièrement les composantes et les configurations de la mémoire.

#### .I.2.1 Les paysages / lieux de mémoire de la Barcelone fictionnelle

Même si l'objet de ce développement est de déterminer et décrire quels sont les paysages dans les romans qui sont réalisés comme, ou afin de devenir, des lieux de la mémoire collective, il est difficile de ne pas rappeler que, dans le corpus étudié, certains lieux symboliques de la ville, considérés incontestablement comme des lieux de mémoire dans le monde référentiel, sont peu ou ne sont pas réalisés par des descriptions paysagères. Sans revenir sur ce qui justifie ces absences (ce fut l'objet du CH.7 I.1.), nous pouvons rappeler que les *Ramblas*, premier lieu de mémoire pour les Barcelonais selon l'historien Stéphane Michonneau (S. MICHONNEAU, 1999) p. 3, ne bénéficient pas de si nombreuses descriptions. Cet exemple suffit pour attirer l'attention sur le fait qu'il n'y a pas de superposition exacte entre lieux de mémoire (institués) par la culture référentielle et lieux paysagés pour être des lieux de mémoire collective. Par ailleurs, il est essentiel de nuancer la part des paysages comme investissement mémoriel. D'autres éléments sont porteurs de mémoire comme les restaurants et bars plus ou moins réputés que fréquente Carvalho (*Boadas*, *casa Leopoldo*, *Can Solé*, etc.) par exemple : ce sont des lieux de mémoire d'une certaine Barcelone, mais ce ne sont pas des paysages de mémoire.

Les lieux de mémoire, dans les romans, sont investis en fonction de l'intention de l'auteur (cf. CH. 7) : si son objectif est de dresser l'inventaire des lieux de mémoire de la ville afin d'ébaucher quelques lignes directrices pour comprendre le lieu, alors la plupart des lieux symboliques seront évoqués, voire paysagés : c'est le cas dans *Recuento* (rappelons que l'une des significations de ce mot est recensement), mais ce n'est le propos ni de Marsé, ni de Montalbán. Il est donc essentiel de distinguer les hauts lieux de mémoire historiques et les paysages identitaires d'habitants particuliers : certains lieux sont manifestement des lieux de mémoire institutionnels, et ceux-ci n'ont peut-être pas besoin d'être à nouveau réinvestis par la fiction, et d'autres sont des lieux ordinaires, quotidiens qui, sans la représentation remémorée, ne seront jamais distingués comme lieux de mémoire collective : c'est le cas des terrains vagues où se sont déroulés des événements tragiques (celui de *Can Compte* par exemple sauvé de l'oubli par STD) ou des rues ordinaires, telles qu'elles étaient configurées et animées autrefois. Marsé fait œuvre de mémorialiste du lieu lorsqu'il reconstruit, roman après roman, la mémoire du quartier, de ses places, ses cinémas, à travers les fréquentations de ces enfants adolescents déjà au fait de la violence de l'existence et de sa réalité parfois sordide, tout en le peuplant de fantaisie et de rêves éveillés (le *barranco* de *Rabos* est typique de ce quartier, et le seul endroit où David converse de manière fantasmatique avec son père échappé à la police politique.

Pour connaître les lieux de mémoire de la ville, il pourrait sembler plus simple de se contenter de résumer l'ouvrage *Barcelones* de Manuel Vázquez Montalbán (ou bien d'autres ouvrages de ce type, comme ceux de M. A. Capmany, etc.), mais ces ouvrages qui décrivent les différentes villes qui coexistent en Barcelone, présentées selon une logique historique dans *Barcelones*, sont des discours rationnels qui sont influencés par l'idée de ne rien manquer, de ne pas passer à côté de tel ou tel aspect et pêchent, quelque peu, par exhaustivité. La maigre récolte des paysages qui manifestent la mémoire de la ville fictionnelle, nous semble plus sûre car l'étude s'étend sur de longues années, sur plusieurs œuvres et c'est par la réitération qu'émerge véritablement des hypothèses intéressantes concernant l'imaginaire de la ville et notamment tout ce qui est considéré comme mémoire de la ville.

Il s'agit donc de se demander, parmi les lieux à paysage, quels sont ceux porteurs de l'idée qu'en eux est déposée la mémoire d'un groupe et que ce groupe se reconnaît dans ce paysage ? Une première réponse, partielle toutefois, consistera à étudier des lieux qui bénéficient de représentations paysagères dans l'objectif, plus ou moins volontaire, de monumentaliser la mémoire des groupes, de l'ensemble des Barcelonais ou Espagnols à des groupes plus restreints telle la classe populaire de tel quartier. Cela induit des paysages qui répondent à une fonction mémorielle, et donc représentative, prépondérante sur les autres. C'est une fonction hors-texte essentielle, que ce soit pour l'auteur concerné (enjeu de la mémoire personnelle) ou pour la sphère sociale.

Avant de dresser l'inventaire de ces lieux, il est nécessaire de rappeler les périodes d'occultation de la mémoire ou de façonnement de l'oubli et ceux qui sont désignés comme responsables. Dans l'histoire récente de l'Espagne cela correspond à deux périodes : la période franquiste et la période de la *transición*, qui du point de vue de l'occultation mémorielle court jusqu'au moins la fin du 20$^{ème}$ siècle, sinon jusqu'à nos jours. Nous rappelons rapidement ce double phénomène de confiscation de la mémoire collective et personnelle pour des centaines de milliers d'individus.

Pendant la période franquiste, la mémoire occultée, détruite en Catalogne, est celle des symboles affiliés aux pensées républicaines (la première et la seconde Républiques) et à la culture indépendantiste catalane, les deux étant à bien des niveaux mêlées.

Les corrélations entre mémoire collective et pouvoir politique sur la ville impliquent que les modalités d'effacement de la mémoire s'inscrivent dans la matérialité de la ville. Ce sont, selon la thèse d'Antonio Ontañon Peredo (A. ONTAÑON PEREDO, 1997), l'action sur les monuments, celle concernant la nomination des rues, ainsi que le langage architectural. L'action sur les monuments emprunte les deux direction attendues : la destruction de monuments d'une part (de statues notamment : *Prat de la Riba*, *Pi y Margall*, *Pau Claris*, *Doctor Roberts*…), et la reconstruction (par exemple *santa Eulalia* sur la *plaza del Padró* par Frédéric Marés) d'autre part. L'action sur la dénomination des rues s'effectue pour glorifier les héros de la croisade franquiste : *General Sanjurjo*, *Conde del asalto*, *General Franco* (*Diagonal*), *Ramiro de Maetzu* ; mais aussi par quelques nouveaux baptêmes, comme c'est le cas des rues de *San Magín* dans MDS… Enfin, le langage architectural propose un style

éclectique et hybride, qui s'épanouit surtout dans la période porcioliste. Ontañon Peredo caractérise cette période comme "*una profundización en la tendencia del ecletismo mediocre, salpicado de algunos detalles aperturistas propios del final del franquismo*" (A. ONTAÑON PEREDO, 1997) p. 103. L'occultation de la mémoire est ici indirecte, par la négation d'une architecture digne des habitants : il s'agit d'entretenir l'oubli de l'identité architecturale de la ville, la négation de constructions dignes d'une mémoire architecturale dont pourront se revendiquer les habitants. La qualité médiocre des constructions d'usage quotidien (logements, écoles, etc.) empêche toute possibilité d'identification positive, même si pourtant la mémoire s'est inscrite dans ces pierres pouilleuses.

Cette période productrice d'oubli a généré, à partir de la transition démocratique, un retour de balancier qui a visé peut-être à exhumer une mémoire enfouie par le franquisme, mais qui a eu également pour effet d'occulter la mémoire de cette période. Du coup, certains des auteurs ont la volonté de récupérer cette mémoire de la période franquiste - à son tour niée, par les acteurs sociaux exerçant le pouvoir à partir de la démocratisation - car elle garde la substance d'une part de l'imaginaire de la ville et de leur propre mémoire personnelle.

Pendant la période de *transición*, la classe politique espagnole (à laquelle les dirigeants catalans ne font pas exception) a choisi d'oublier en étouffant le passé douloureux, plutôt qu'en engageant un processus de réconciliation nationale conscient et volontaire. Le processus de transition démocratique implique le sacrifice de la mémoire de quarante années pour favoriser la stabilité démocratique. Cette thèse est l'axe principal du discours politique qui court dans les romans de Montalbán, et de façon moins explicite mais tout autant présent dans ceux de Marsé voire ceux de Mendoza. Ce phénomène d'occultation de la mémoire de toute une génération, qui pouvait y compris être partie prenante dans la reconstruction d'une idéologie sociale consensuelle (le catalanisme, la pensée postmoderne ou socialiste, et peut-être le cocktail assez explosif des deux), est démontré de façon éclairante dans l'ouvrage de Gregorio Morán intitulé *El precio de la transición* (G. MORÁN, 1991). La thèse de philosophie esthétique sur Barcelone de Ontañon Peredo montre comment les différents niveaux institutionnels et privés chargés de la symbolisation urbaine pendant la période démocratique, ont fonctionné selon des procédés identiques à ceux utilisés couramment par les régimes autoritaires, en renversant la perspective idéologique.

Cela passe tout d'abord par une monumentalisation et une destruction ou un « déboulonnage » de statues dans la ville. Le phénomène de monumentalisation est remarquable des mandats municipaux de 1979 à 1986, où domine la pensée urbanistique de Oriol Bohigas : il s'agit du grand projet de monumentalisation des quartiers périphériques de la ville afin d'y reconstruire une nouvelle urbanité. Cette monumentalisation passe par une inscription de l'art dans les espaces publics avec une grande représentation de l'art moderne contemporain (des sculptures modernes souvent très imposantes comme celle de Chillida dans le parc urbain de la *Creueta del Coll*, *Dona i Ocell* de Joan Miró dans le *Parc de l'Escorxador*, et le prolongement de ce mouvement d'art urbain dans la période suivante olympique : Allumettes géantes intitulées *Mistos* de Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen

à un des coins externes du parc de *la Vall d'Hebrón*, *Barcelona head* de Roy Lichtenstein sur le *Paseo de Colón*, le *Bogavante* de Mariscal sur le *Moll de la fusta*, etc.) reconfiguration des voies civiques (*Via Júlià* et *Llucmajor* dans les quartiers du district de *Nou Barris*, *rambla del Carmelo*) participent du même mouvement. D'autres monuments sont dédiés à des personnages historiques victimes du régime franquiste (le Mausolée dédié au Président Lluis Companys dans la fosse commune de la *Pedrera* de *Montjuïc* réaménagée en est un exemple représentatif).

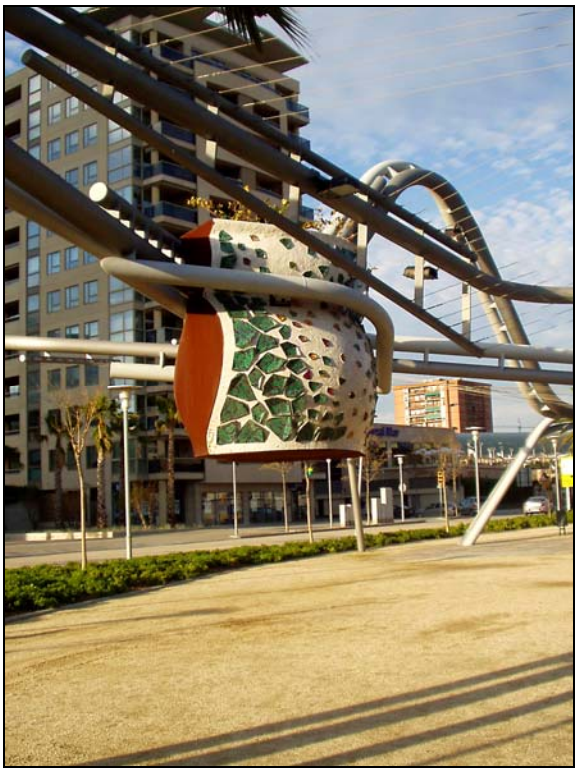


Photo 124. parc Diagonal mar – © S. Savary

La transition démocratique s'accompagne également d'une vague de modifications de la nomenclature urbaine. Il se passe la même chose que pour la période précédente : débaptisation systématiques des espaces publics salis à leurs yeux par une dénomination qui connote le franquisme, projection dans une récupération de la mémoire préfranquiste (héros anarchistes et personnalités littéraires plutôt de gauche ou libertaire, Salvador Segui, Georges Orwell, Pieyres de Mandiargues et Genet), hommes politiques (Lluis Companys retrouve un *paseo*, etc.).

Le langage architectural, quant à lui, profite de la période pour s'enrichir et se diversifier mais de façon soit plutôt avant-gardiste, soit en engageant un processus de récupération du patrimoine (*Quadrat d'Or*, etc.), conformément à la réémergence de la *ciudad de los arquitectos*. A partir de 1987, c'est d'un urbanisme plus brutal, plus destructeur fondé sur une idéologie de la récupération urbaine qui a été adopté. Ce processus de destruction mémorielle préoccupe beaucoup Montalbán et est aussi abordé par Mendoza.

En fonction de l'inscription historique des romans (dans la diégèse et dans la chronologie réelle), le devoir de récupération mémoriel est différent. Luis Goytisolo, qui publie son roman en 1973 au Mexique à cause de la censure, s'efforce d'extraire de l'oubli ce que le monde franquiste nie et détruit au moins symboliquement : la culture catalane, et notamment sa langue, l'art jugé décadent ou décalé par rapport au goût de la classe dominante des années *posguerra*. Parallèlement il reconstruit une histoire de la ville (récupération de la mémoire historique) qui réhabilite les périodes occultées par l'idéologie dominante, ou tourne en dérision le discours franquiste par de grandes fresques historiques montrant la grandeur non de l'Espagne, mais de la Catalogne. On n'oubliera cependant pas que tout ce discours est parfaitement double : il prend en charge la récupération de la mémoire catalane et dans un même temps il tourne en dérision le catalanisme.

Comment ces paysages récupèrent-ils la mémoire collective ? Luis Goytisolo décrit des lieux et des monuments qui ne sont pas en odeur de sainteté et qui pourtant, à ses yeux, manifestent la mémoire collective assumée par les habitants ; il se plonge dans des détails multiples et propose une interprétation symbolique de tous les lieux : ce sont les descriptions longues et détaillées de la *Sagrada Familia* ou de l'ensemble du quartier de *l'Eixample* qui manifestent l'esprit de la bourgeoisie barcelonaise (cf. E11 et E23), celles des *Ramblas*, évidemment considérées comme le lieu-creuset de l'identité collective de la ville, celles du *Barrio chino* en tant que lieu de mémoire littéraire, politique et mythique (souvenirs de jeunesse se mêlent au travail de récupération collective de la mémoire)…

Une description originale (deuxième partie de l'extrait E6 de *Recuento*) dénonce les lieux de mémoire de la ville en 1973 : Raúl, alors jeune étudiant révolutionnaire, entoure sur un plan les endroits adéquats où déposer une bombe ou lancer des tracts ; par antiphrase, on peut considérer que ces lieux sont des lieux de mémoire indignes aux yeux des jeunes révolutionnaires, "*el Obelisco de la Victoria y su negra lápida con el águila del yugo y las flechas, en Diagonal-Paseo de Gracia*" par exemple, ou bien des lieux certes dignes, mais symboliques de l'oppression de la classe ouvrière et du pouvoir de la classe dominante, telles les usines "*Hispano Olivetti, Enasa, Fabra y Coats, La Maquinista*" dans le secteur nord est de la ville. D'autres lieux sont ainsi stigmatisés par une liste d'images typiques de Barcelone (cf. E17), énoncées à partir d'une perception panoramique du *Tibidabo* dans un premier temps, puis d'un point de vue intégré dans le paysage à partir de la description des *Ramblas*. Ces clichés égrenés et développés dans la description, sont stigmatisés dans l'itinéraire du narrateur du fait de leur caractère symbolique et identitaire pour lui qui fréquente ces lieux quotidiennement ; ainsi en va-t-il du *monumento a Colón* (déjà évoqué dans la description antérieure, mais selon une axiologie ambiguë), *del arco de triunfo, del obelisco de la Victoria, de la Sagrada familia, "del estadio de les Corts", de las fuentes de la Expo, del Parque de la Ciudadela, del Parque Güell, de las Ramblas, del Liceo, de la plaza de Cataluña, de la plaza de la Universidad*. Se mêlent ici les lieux de mémoire collective, considérés comme tels dans le texte, et ceux propres au narrateur. Ils ne sont pas distingués dans la description, ils sont considérés au même titre, ce qui en *infra*-discours semble dire : tout cela est ma mémoire, il

faut que je l'écrive pour que cela ne se perde pas. On retrouve évidemment cette démarche dans les romans de Marsé.

Marsé, dans les romans antérieurs à ceux dits « de la mémoire » - en particulier dans UTT et les romans précédents -, aborde la mémoire collective qu'il s'agit de sauver de l'oubli. Ce n'est pas pour lui celle de la bourgeoisie catalane demeurée puissante, mais celle des populations immigrées des années 1940 et 1950 et des Catalans modestes des quartiers périphériques, masse populaire broyée par un régime favorisant le développement économique capitaliste incontrôlé et dont la mémoire s'efface du fait de son impossibilité de l'exprimer autrement que dans les manifestations présentes : le chant et la fête, les lieux de rencontre sociaux, la solidarité, la langue catalane pour les Catalans, etc. Dès les premiers romans, le procédé utilisé est celui de la remémoration personnelle mise au service de la préservation de la mémoire collective. C'est pourquoi le processus de récupération de la mémoire s'effectue dans le quartier d'enfance, et quasiment uniquement dans ce quartier, ce qui sera poursuivi dans les romans suivants. La seconde modalité, décrite avec précision par Michel Bourret (M. BOURRET, 1984; M. BOURRET, 2004) est celle de la mythification d'un lieu, le *Monte Carmelo* et son petit quartier de *barracas* suspendu sur la pente de la *carretera del Carmelo*. Le *sermo miticus,* entièrement élaboré par Marsé à partir de UTT et dans les romans de la mémoire à venir, repose en partie sur les descriptions paysagères du lieu, de plusieurs points de vue divergents, celui de Maruja (la servante), celui de Teresa (la jeune bourgeoise catalane) et celui de Manolo (le jeune *charnego*). Par la reprise constante de certaines formulations, de configurations et composantes (le serpent de la *carretera*, les épingles à cheveux de la route et en particulier celle sur laquelle s'ouvre le *Parque Guëll*, le bar *Delicias* et sa *plazoleta* par exemple), Marsé crée autant de monuments fictionnels érigés en souvenir des ces populations qui ont été expulsées du quartier (bien que pour certaines relogées dans les "*pisos verdes*").

Ce qui diffère dans les romans à partir de *Si te dicen que caí* (1973), c'est la période historique déterrée : l'immédiat après-guerre, qui correspond à l'enfance et la jeune adolescence de l'auteur. La récupération mémorielle est désormais exclusivement effectuée par le procédé de la représentation du monde passé : les paysages y tiennent évidemment une place centrale puisqu'ils ont en charge de rendre compte d'un milieu dont nombre d'éléments ont disparu, tant physiquement que socialement. Ce qui est particulièrement opérant dans le choix marséen, c'est que la mémoire qui est récupérée par ce procédé n'est pas seulement, et même à vrai dire assez peu, celle confisquée par le franquisme mais bien aussi celle de la période franquiste, confisquée à son tour au profit du processus démocratique. Il ne s'agit pas, comme le préconise l'idéologie de l'oubli, de passer à la trappe de l'histoire les souffrances de la guerre civile et la misère omniprésente qui l'a accompagnée puis suivie, de passer à la trappe les lieux qui ont disparu du fait de la fièvre de construction urbaine des années 1960 aux années 1980 dans le quartier. Il faut bien garder à l'esprit que presque tous les lieux symboliques du *barrio mental* de Marsé n'existent plus en tant que tels et ont été remplacés par des ensembles de logements collectifs de qualité variable – ceux que les habitants

## PLANCHE XIX. Le *barrio mental* de Marsé, aujourd'hui

Photo 127. Plaza Sanllehy - © S. Savary

Photo 128. Plaza Sanllehy - © P. Putelat

Photo 129. Can Baró - © S. Savary

Photo 130. Plaza Sanllehy - © P. Putelat

Photo 131. Ronda del Guinardó (au second plan l'extension de l'Hospital Sant Pau)- © S. Savary

Photo 132. Versant oriental du Carmelo - © P. Putelat

Photo 133. Ronda del Guinardó - © S. Savary

Photo 134. Travessera de Dalt - © P. Putelat

nomment "*pisos verdes*" – construits dans les années 1980, situés le long de la *carretera del Carmelo*, là où s'agglutinaient les *barracas* où vit Manolo dans UTT (cf. Ent.2 d'Adrián), l'imposante barre d'habitations collectives sur l'ancien site du *campo de fútbol del Frente de la juventud* infligée comme punition aux habitants (cf. témoignage d'un habitant de *l'associació de veïns* de *Can Baró*) traversée par une autoroute urbaine, la *Ronda del Guinardó*, et tous les immeubles qui ont remplacé ou se sont accolés sans autre forme d'attention aux anciennes *torres* ou *villas* du quartier *Avenida de la virgen de Montserrat*, *Calle Camelias*, *Cerdeña*, *Secretari Coloma*, etc. Marsé se charge donc de récupérer la mémoire d'un quartier détruit, à tous les niveaux, à toutes les époques depuis son enfance, par tous les puissants. Il récupère aussi tous les éléments mémoriels, non seulement ceux valorisant une idéologie particulière, mais tous ceux qui, selon lui, doivent intégrer l'histoire, c'est-à-dire son histoire personnelle et l'histoire collective. C'est une opération historiciste que mène aussi Marsé par la reconstruction de représentations passées, car il propose un sens aux éléments du passé rassemblés, un sens qui est précisément celui de l'impossibilité d'en fournir un stable et définitif. Par sa méthode représentative, fondée sur l'ambiguïté nous le savons, Marsé affirme une conception de l'histoire parfaitement assumée : dresser l'histoire d'une population est faire acte de partialité, d'incohérence, d'injustice ; les reconstitutions sont contradictoires et ne proposent jamais une seule vérité, et pourtant elles servent la mémoire du groupe, en ce qu'elles rendent compte non seulement des conflits de la réalité de l'époque, mais surtout de son ambiguité profonde : ambiguité du franquisme, des Catalans vis-à-vis des *charnegos*, des représentants du régime par rapport aux « opposants » (cf. l'attitude des inspecteurs face à l'insolence des "*chavales*" dans *Ronda* et *Rabos*) parmi tant d'autres exemples possibles. Il faut donc poursuivre le travail, inlassablement, tout insatisfaisant qu'il soit : ce à quoi cet auteur se consacre depuis STD jusqu'à ses derniers romans.

Manuel Vázquez Montalbán emboîte le pas à Marsé dans un autre quartier, le *Barrio chino* de son enfance. Bien des développements ont été consacrés à ce quartier et il est inutile de repréciser pour cet auteur ce qui l'a déjà été pour l'auteur précédent. Nous préférons mettre le doigt sur ses spécificités quant au procédé de récupération de la mémoire collective, plus particulièrement centrés sur la représentation paysagère. Montalbán, contrairement à Marsé, n'hésite pas à sortir de son territoire intime pour aller déterrer des mémoires enterrées ou abattues par la *piqueta especuladora* ou par les machines promptes à la construction de lieux urbains destinés plus aux nouveaux riches qu'au prolétariat délogé, déplacé ou mal relogé, indignement parqué. Montalbán n'use pas, dans ses enquêtes urbanistiques destinées à retrouver la mémoire des lieux trop facilement abattus par les urbanistes de la démocratie pré et post-olympiques, du processus de remémoration personnelle, puisqu'il a vécu en fait peu d'expériences dans ces lieux. Même s'il a dû se promener de temps en temps dans le *Poblenou*, ce ne sont pas ses propres souvenirs que la *Vila Olimpica* et aujourd'hui le nouveau quartier de *Diagonal mar* emportent. Il met en fait au service de ces lieux les sentiments, les émotions et les réflexions que la destruction de son quartier d'enfance suscite en lui, et il les

mêle à une documentation (souvent très actualisée du fait de son activité de chroniqueur journalistique et de son habitude d'être très informé des événements de la ville, comme du monde) qui lui fournit des éléments précis pour décrire les paysages actuels et faire ressortir ce qui disparaît. Les paysages du *Poblenou* dans tous les romans qui traitent de sa destruction sont le fruit de ce transfert émotionnel mêlé à une documentation et un imaginaire globalement régi par le cinéma des années 1950, le polar, la littérature romanesque. Les paysages du *Pueblo Nuevo* sont-ils alors des paysages destinés à, ou susceptibles de, servir la mémoire collective ? Ils servent de façon préférentielle, et cela est évidemment assumé par l'auteur, la mémoire de certains groupes sociaux : les ouvriers, les marginaux, les communistes, les libertaires.

Chez Mendoza, un phénomène de représentation de la ville passée par des paysages est certes à l'œuvre dans la CP, mais est-ce dans l'objectif de récupérer une mémoire ? Il s'agit de trouver des racines à la ville actuelle (des années 1980 pour *Savolta* et la CP) qui s'enfoncent dans une période récente à l'échelle historique (mais qui nie totalement la période franquiste) à savoir la période « libéralo-provincialiste » (selon Stéphane Michonneau) entre 1860 et 1898 d'une part, puis de la période récupérant la mémoire catalane (1898-1917 selon les bornes de S. Michonneau) et enfin celle de crise politique, économique et identitaire entre 1917 et les années 1920-1930, la franche décadence de la ville étant bien entamée en 1929 si l'on en croit la dernière phrase de la CP. Si récupération de la mémoire il y a, c'est celle préfranquiste, conformément à la tendance des années 1980 en Catalogne dans les milieux bourgeois et démocrates.

Les paysages de la CP ou de *Savolta* (il n'y en a quasiment pas) fournissent-ils des éléments à la mémoire collective ? Oui et non, car la perspective historique de Mendoza est constamment pervertie par sa perspective parodique et burlesque. Ce qui relève véritablement de la mémoire collective dans ces romans, plus que les événements certes marquants, ce sont tous les phénomènes satellites des événements, qui tendent à se répéter dans l'histoire de la ville, notamment le principe de construction et de dynamique urbaine fondée sur l'exploitation des hommes, la violence physique et symbolique, etc. Les lieux de mémoire dans la CP, sont moins les sites des Expositions, quasiment toujours décrits en cours de construction et donc dans leur forme chaotique (ce qui doit rester en mémoire c'est le chaos produit par les événements, ce que les Barcelonais ont pour habitude d'occulter pour l'oublier), que la ville elle-même entière, représentée par ses tableaux panoramiques.

Des lieux de mémoire sont donc érigés dans les textes, ou simplement relayés, et cela joue sans aucun doute un rôle social dans le travail de mémoire collective. Certains lieux particuliers doivent être évoqués dans la situation dénoncée d'occultation du passé, d'enfouissement de certaines mémoires : ce sont ce que l'hispaniste Jean-François Carcelen nomme les « non-lieux de mémoire » (J.-F. CARCELEN, 2004). Il les définit comme des lieux de mémoire qui n'existent pas, lorsque la mémoire erre comme une âme au purgatoire,

sans pouvoir être matérialisée et donc offrir la possibilité à ses détenteurs de se remémorer. En Espagne, la mémoire errante est celle des vaincus de la guerre civile. D'après lui la figure de ces non-lieux de mémoire dans les romans est la soustraction, le trou par opposition au monument mémoriel marqué par des figures érectives. Il ouvre de façon tout à fait significative la communication à laquelle nous faisons référence, en citant l'image de la *zanja*, la tranchée d'où s'échappent les odeurs pestilentielles sur la *plaza Rovir*a dans le roman de Marsé, *Embrujo*. La tranchée est en effet la métaphore d'un lieu d'où s'échappe la mémoire putride, celle de la *ciudad podrida*, enterrée par les franquistes mais qui toujours ressort. L'image de la *zanja*, blessure non refermée est relayée dans nombre des romans de Marsé, et en particulier dans *Rabos* où elle est l'un des axes sémantiques de tout le roman : les *grietas* du *barranco*, lui-même *grande grieta* dans le quartier, font écho à celles de Victor Bartra qui jamais ne se refermeront, de même que sa voix, liée à toutes les voix des vaincus à la mémoire errante, jamais ne trouveront lieu reconnu par la société où reposer en paix. Ce lieu est donc ce *barranco*, ce ravin béant sans gloire, figure du creux où repose la mémoire en attendant mieux, en attendant que quelqu'un l'en sorte. C'est le lieu assigné aux vaincus :

> *"Deberías esconderte lejos de aquí, piensa o dice David. No, dice papá, estoy en el lugar que me corresponde, dentro de esa herida mal cerrada en la tierra, una barranca hedionda y falaz.." (Rabos, p.297)*

David, le jeune adolescent est le seul à entendre la voix de son père et les autres voix qui emplissent le ravin, et le narrateur est le seul à prendre conscience que c'est dans ce lieu que réside la mémoire de ceux qui n'existent plus pour la société, et qu'il faut donc non seulement les écouter mais aussi les graver. L'auteur, dans la sphère sociale, comme David et le narrateur dans la diégèse, construisent au sens propre et figuré un lieu de mémoire dans ce *barranco*. Il reste cependant un trou, une fosse commune où sont jetés les détritus mémoriels (le *barranco* est rempli, telle une décharge, de vieux objets sans utilité et déchiquetés) : c'est encore un non-lieu de mémoire car il n'est reconnu de personne et n'est pour le moment qu'un ramassis sans dignité, un lieu où sont condamnées à errer ceux qui ont dû disparaître pour ne pas mourir, ou ceux qui sont morts sans avoir eu le temps de s'évanouir dans la nature. Dans la fiction, Víctor Bartra est un de ceux-là, à l'image de tous ceux dans la réalité qui ont disparu dans ces années de *posguerra*.

On pourrait repérer d'autres lieux de béance qui stigmatisent les paysages de la ville fictionnelle et qui rappellent de façon métaphorique aux lecteurs les lacunes que la société civile et les institutions n'ont pas comblées (les refuges anti-bombardements en sont un autre exemple). Nous nous contenterons ici de faire remarquer une autre dimension du schème soustractif dans les non-paysages, les lieux qui ne sont jamais paysagés, comme s'ils étaient indignes même de toute représentation, et là aussi dans un mouvement plus que d'occultation, de refoulement mémoriel : ces lieux sont précisément les lieux de souffrance, ceux où ont disparu des hommes et des femmes, ceux de piètre mémoire, y compris pour les auteurs : la *cárcel Modelo*, la prison pour femmes de *Wad-Ras*, *la Jefatura de policía* de la *Vía layetana*, *le campo de la Bota* évoqués comme quartier de *chabolas* mais jamais comme lieu des

exécutions sommaires tour à tour des franquistes par les républicains, puis des républicains par les franquistes, la *fossa de la Pedrera de Montjuïc*, fosse commune où sont enterrés tant de figures anonymes, le *castell de Montjuïc* qui la domine, lieu des multiples persécutions dont les dernières en date sont celles infligées aux dissidents lors du régime franquiste. De façon illustrative par rapport à l'article de J.-F. Carcelen, tous ces lieux barcelonais n'ont aucun visage, aucun paysage. Leur nom est déposé dans le texte comme une ombre omniprésente mais sans forme, une angoisse plus qu'un lieu où peut s'exercer la mémoire.

Les lieux de mémoire collective paysagés ne sont donc pas tellement les lieux de mémoire identitaires reconnus par les historiens et promus par le tourisme cultivé. Le cas des *Ramblas* est éclairant sur ce point : les *Ramblas* sont « une usine à fabriquer du Barcelonais », le « creuset où se forge son identité collective » (selon Michonneau, p. 3) depuis le 19ème siècle, avec des lieux centraux comme le *Liceu*, la *Boqueria*, ou le *Palau de la Vireina*. Les *Ramblas* sont décrites dans les années 1970 en témoignant de la forte activité politique en 1977-1978 qui s'y déroule ; c'est également un lieu de sortie des jeunes, avec les bars et les cabarets, de nombreux témoignages le confirment, (y compris Joana qui les fréquentait comme lieu de sortie dans son adolescence). Le lieu est décrit, est symbolisé par des composantes plus ou moins « clichés ». A partir des années 1980, les *Ramblas* ne sont plus décrites par Montalbán, et très allusivement par Marsé dans *El amante bilingüe* (cf. Tableau dans Annexe 4.8). C'est davantage un lieu de passage pour Carvalho et un lieu de travail pour le *charnego* mendiant : un lieu où l'on se rend si on y est obligé, mais plus un lieu de promenade du dimanche ou de sortie. C'est donc un lieu de mémoire, car y sont déposées d'antiques pratiques, mais qui n'est plus réellement vivifié par les habitants barcelonais : la *Rambla* des touristes, *la Rambla* d'une ville métropolitaine est moins encline à ce qu'un processus d'identification s'opère. Ce sont peut-être les autres *ramblas*, les *ramblas* de quartier notablement réhabilitées dans les années 1980, qui ont repris le flambeau de l'identification collective des habitants et qui sont en train de devenir lieu de mémoire. Mais de ces *ramblas*, aucun auteur ne parle… seules quelques allusions rapides dans les entretiens permettent cette hypothèse (Adrián et la *Avenida de Montserrat* ; Anna parlant des *ramblas* dans les quartiers périphériques).

Outre les *Ramblas*, les autres lieux de mémoire symbolique de Barcelone sont relativement peu représentés dans les romans, même s'ils sont mentionnés (à l'exception notable de la *plaza Sant Jaume*, qui n'est pas une seule fois décrite). La *Ciutat Vella* est le lieu de déambulations, que ce soit dans *barrio gótico*, ou dans le *Barrio chino*.

Les auteurs travaillent la mémoire de lieux en cours de destruction ou totalement détruits : le *Guinardó-Salud* de la *posguerra*, le *Poblenou* de la fin des années 1980, les plages de la *Barceloneta* qui ont vécu une renaissance olympique. Ils rappellent aussi à l'existence les lieux des vaincus, des oubliés de la mémoire pour cause d'éradication de leur patrimoine (puisque parfois leur seul « patrimoine » est « leur » territoire), dont les paysages fictionnels font acte de patrimonialisation. Comme tout acte de conservation, ils ont tendance à figer et simplifier la réalité, par le choix restreint des composantes, des configurations et des

compositions, des lieux, des protagonistes percevant. L'exigence de répétition pour former une image symbolique, et finalement un monument, confine à la simplification. C'est le prix à payer pour sauver la mémoire.

### .I.2.2 Les modalités d'écriture de récupération de la mémoire

Nous nous proposons d'étudier quelques modalités de récupération de la mémoire dans les textes fictionnels en usant de la description paysagère ; il s'agira essentiellement de compléments et de synthèses, car cela a déjà été en partie abordé précédemment.

L'itinéraire rituel, déclinaison de la promenade chez Vázquez Montalbán, et Goytisolo, est une première modalité de la récupération de la mémoire. Elle opère par le biais d'itinéraires codifiés, rituels, reliant des lieux sanctuaires, et qui mêlent généralement descriptions et remémoration. Ces itinéraires paysagers sont de bons indicateurs des lieux de mémoire personnels et collectifs. On peut prendre pour exemples les rituels de Carvalho : (*despacho*, *ramblas*, *puerto*, *moll de la Fusta*, *Barceloneta* et, plus récemment dans les romans, *paseo marítimo* ; la promenade symbolique du *Pianista*. Dans *Recuento*, les promenades des étudiants ou celles de Raúl dans *Sarrià* et sur les *Ramblas* (E17) relèvent de la même logique.

Marsé, quant à lui, semble utiliser parallèlement la monumentalisation des voix et la forme de l'*aventi*. On peut, sur ce point opérer une analogie entre les procédés de Marsé, et ceux d'autres auteurs, comme Ramón Pernas et Dulce Chacón, en suivant les analyses proposées par Jean Vila sur ces autres romans dits « de la mémoire » (J. VILA, 2004). Les voix, par les procédés polyphoniques et l'insertion de voix « récupérées » du monde réel, deviennent des monuments érigées en mémoire des vaincus, des disparus qui n'auraient laissé aucune trace si leurs voix n'avaient pas été récupérées par la fiction (voix des *maquis*, voix de tous les vaincus, des sans gloire). De la même façon, des paysages de cette même population perdus à jamais (c'est-à-dire des expériences paysagères disparues avec les personnes qui les ont vécues), sont exhumés grâce aux personnages de fiction qui les revivent, et ainsi deviennent des lieux de mémoire dans le monde réel, dans la sphère sociale. Ainsi plutôt qu'un lieu de recueillement, le paysage en tant que monument, en tant que lieu de mémoire, est un lieu d'identification : le lecteur revit ce qu'ont perçu, senti ces personnes dignes de mémoire, grâce à l'énonciation éclatée entre narrateurs et personnages. Revivre ce qu'ont vécu ces gens, c'est se souvenir au présent de leur existence, c'est une véritable remémoration, qui fait exister de nouveau ce qui avait disparu, au même titre que le récit historique, quoi qu'affranchi de l'exigence de « vérité ». L'un des procédés rhétoriques le plus évident dans le procédé de monumentalisation des paysages - comme l'a justement remarqué Jean Vila à propos des voix monumentalisée - est la récurrence. Comme déjà évoqué dans plusieurs chapitres précédents, les réseaux de composantes et de configurations intertextuelles propres à l'œuvre marséenne, structurent les paysages des romans et composent, telle une ritournelle ou une litanie, un monument du souvenir. La reformulation de descriptions de mêmes lieux, de mêmes paysages, parfois en intertextualité parfaite, servent la fonction mémorielle des paysages dans la sphère sociale, au point de tourner parfois à l'obsession,

comme le *barranco* de *Rabos*. Ces remarques sont transposables aussi aux fictions de Vázquez Montalbán où les paysages jouent un rôle similaire de monumentalisation, mais pas selon le procédé de *l'aventi*.

Les descriptions de fiche informative constituent une modalité des plus classiques, qui s'apparente à un inventaire documentaire : plusieurs descriptions sont de ce type dans les romans de Montalbán, par exemple lorsqu'il s'agit de rappeler l'histoire du *Poblenou*, ses caractéristiques socio-économiques quasiment disparues dans les années 1990.

Plus spécifique à Manuel Vázquez Montalbán - bien que procédé discursif parfaitement courant - la comparaison entre ce qui a été et ce qui est dans une même description paysagère, met en valeur les changements, généralement pour discréditer le présent. Cela s'apparente au procédé photographique qui consiste à mettre côte à côte deux photographies, l'une en noir et blanc (et souvent de médiocre qualité) qui représente le passé et une photographie en couleur, souvent spectaculaire et de qualité la meilleure possible, qui représente le présent. Ce procédé courant dans les documents de projets urbanistiques ou architecturaux, est renversé par Montalbán qui, s'il avait à utiliser la photographie en fournirait de très belles noir et blanc ou sépia, et des photographies couleur d'apparence parfaite mais ternes et dénuées de sensibilité, voire clinquantes mais sans âme. Mendoza prolonge ce procédé dans la CP, en effectuant une comparaison à l'échelle du récit tout entier, les premiers chapitres étant consacrés à la ville ancienne, laide, sale et source de multiples maux pour les habitants, et les chapitres suivants à la Barcelone née des plans de Cerdá.

Transition vers I.2.3.

### .I.2.3 Composantes et configurations de la mémoire

Qu'est-ce qui cristallise l'identité collective dans ces paysages ? Où est concrètement déposée la mémoire ? Ce sont les composantes et les configurations et la mémoire personnelle des habitants (manifestée dans les textes par un sujet qui restitue la mémoire des lieux selon ses propres souvenirs, ses propres façons de parler, etc. qui servent de sanctuaire à la mémoire La mémoire des lieux repose dans la tête des personnages, et des narrateurs éventuellement, qui se remémorent des lieux et en fournissent des représentations mémorielles, nourries autant du lieu que d'eux-mêmes.

Dans cette partie, on s'attachera à décrire surtout les composantes et configurations qui captent la mémoire, qui sont considérées comme manifestations de la mémoire collective. L'inventaire n'est pas exhaustif, seules quelques-unes ont été retenues à titre exemplaire.

#### *Les pierres, dépositaires de la mémoire de la ville*

L'hypothèse de l'architecte Giorgio Cassani, qui a écrit un essai sur la ville de Pepe Carvalho (A. G. CASSANI, 2000), est relayée par Montalbán[6] : la mémoire, pour perdurer, a

[6] Cette thématique des pierres comme concrétisation de la mémoire est abordée dans bien des textes de Montalbán, mais en particulier dans la préface de l'ouvrage de Cassani, préface intitulée *Circunloquio sobre la construcción y deconstrucción de Barcelona*, qui a été traduite par Georges Tyras et publié en postface de la traduction française de *Barcelones* (2002).

besoin d'être concrétisée, et selon eux, ce sont les pierres qui, dans la ville, concrétisent la mémoire. Cassani le formule ainsi :

*"La materia, la fisicità delle pietre è essenziale per poter ricordarse."*

Les pierres sont une forme de concrétisation du passé, collectif ou individuel, comme les autres lieux de mémoire (les chansons, les fêtes, les rituels, etc.).

Cette hypothèse est-elle validée dans les paysages étudiés dans les fictions ? Quelles sont les « pierres » en question ? Ne peut-on pas supposer qu'il y a coïncidence entre écosymboles de pierre et composantes ou configurations de la mémoire ? Si l'on examine les prédicats qui accompagnent les écosymboles relevés dans les romans de Marsé, Montalbán et Mendoza (cf. CH. 7), il est aisé de repérer ceux qui, de pierres, servent d'écrin à la mémoire collective.

Considérons en premier lieu ce qui vient immédiatement à l'esprit : les monuments, bâtiments, constructions considérés comme patrimoine collectif, à l'échelle de la ville. Ce qui doit être systématiquement précisé dans ces inventaires est le groupe pour qui tel monument est dépositaire de la mémoire, mais aussi dans le texte, la fonction de la composante. Ainsi il sera évident qu'aucun monument, qu'aucune construction ne peut être sanctuaire de la mémoire dans l'absolu : elle le sera dans tel roman et pas dans tel autre. Nous prendrons quelques exemples pour en rendre compte.

Dans la CP, nombreuses sont les descriptions ou allusions aux fameuses murailles, dont il ne reste que de très courts fragments aujourd'hui : on a vu dans le CH. 7 les différentes dimensions symboliques de ces murailles, plutôt négatives en général. Ces pierres portent la mémoire de l'oppression des habitants de la ville, et cela explique sa destruction quasi-intégrale. Les quelques pierres encore debout sont celles qui correspondent à la période très ancienne, mythique, de la période romaine : la mémoire qu'elle conserve est supportable pour tous les habitants. Ce n'est pourtant pas cette image que convoque Mendoza dans son roman lorsqu'il la décrit, mais bien plutôt celle d'une mémoire refoulée, celle des murailles suintantes qui enserrent la vieille ville et se dressent au fond des ruelles telles des murs de prison (cf. E2). Certes dépositaires de la mémoire, les murailles et fortifications sont donc de triste mémoire, et elles ne sont reconstruites dans la fiction que pour mieux montrer tout le mal qu'elles ont fait. Ainsi toutes les mémoires de pierre ne sont-elles pas bonnes à conserver dans la réalité, mais dans la fiction si, car pour cet auteur, tout mérite représentation, même ce qui a été source de souffrance. La position de Mendoza, on le voit, diffère quelque peu de celle adoptée par Montalbán concernant les lieux de pierres indignes d'être représentées : il faut dire que la douleur associée aux prisons ou à la *Jefatura de policía*, est plus cuisante pour Montalbán que celle associée aux murailles pour Mendoza.

Si l'on envisage maintenant la question des monuments, il est évident que bien peu sont finalement évoqués et encore moins sont décrits au sein d'un paysage. Ce sont surtout *el Monumento a Colón* et *el Arco de Triunfo* (du fait de sa construction dans le cadre de l'Exposition de 1888), c'est-à-dire des monuments érigés en relation avec l'Exposition de 1888. Leur symbolique est assez rarement évoquée, notamment les événements ou les valeurs

auxquels ils réfèrent. Exception faite de la description de l'arc de triomphe dans la CP (cf. E8), où est affirmée la mémoire catalane mais dans un but ironique, ce sont surtout celles de *Recuento* (cf. E17) qui réfèrent à leur signification historique. En fait, ces grands monuments perçus dans la ville actuelle, n'apparaissent que comme des repères urbains, des marqueurs dans le plan de la ville ou des organisateurs du trafic (quasiment seul élément de description apporté dans les descriptions des romans de Montalbán).

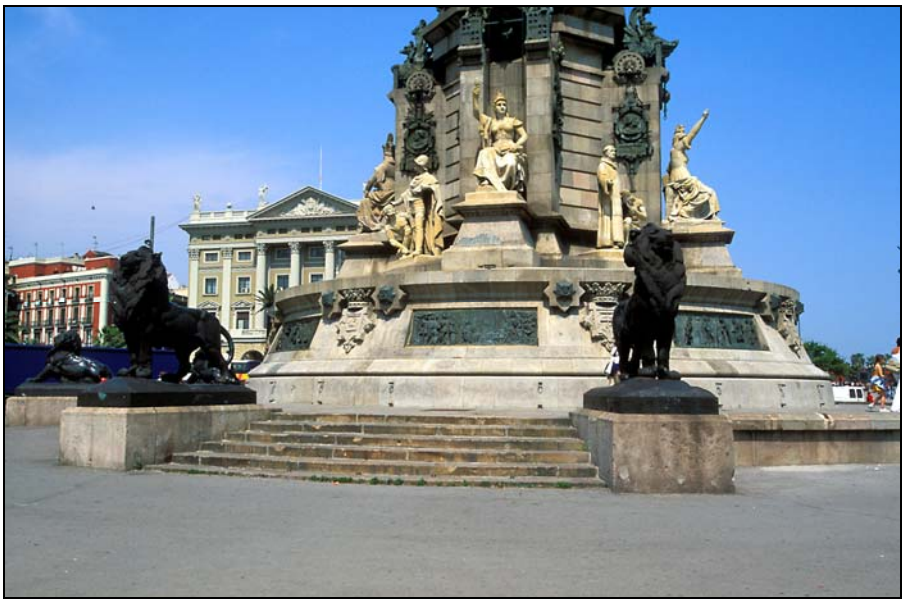


Photo 126. Monumento a Colón – © P. Putelat

Quant aux grandes réalisations architecturales, à part la Cathédrale et la *Sagrada Familia*, ce ne sont pas celles vantées par l'office du tourisme que les auteurs désirent sortir de l'oubli par leurs descriptions. A quoi bon fournir d'ailleurs une énième représentation dans un monde où les représentations médiatiques saturent déjà la mémoire : c'est sans doute pour cela que sont ignorées les merveilles architecturales qui scandent *la ruta modernista* ou le *Quadrat d'Or* : aucune description de *las manzanas de la discordia*, ces trois joyaux du modernisme mille fois par jour photographiés sur *le paseo de Gracia*, la *Pedrera* ou le *Palau Guëll* de Gaudí, le *Palau de la Música*, etc. Le décalage entre le patrimoine valorisé par les institutions barcelonaises et les promoteurs touristiques et les lieux de mémoire de pierre dans les romans, est flagrant. Ces hauts lieux de mémoire sont ceux d'une certaine ville, la ville dominante, mais pas celle des gens ordinaires qui s'identifient peu dans ces constructions. De plus, ces hauts lieux sont ceux issus de la mémoire sélective opérée par les dominants. C'est ainsi que Montalbán le formule dans son entretien avec Georges Tyras (M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1997) :

> « Finalement, dans une ville, tu vois ce qui correspond aux meilleurs moments de son histoire, qui sont presque toujours ceux où l'argent a été le plus abondant. » (p. 190)

La conservation des hauts lieux du patrimoine s'accompagne aussi d'une destruction sans scrupule des pierres ordinaires, des maisons sans valeur ni artistique, ni financière. Ce sont pourtant ces bâtiments qui portent la mémoire de milliers de gens. Mieux vaut alors reconstruire ces bâtiments, les décrire à satiété pour leur donner forme et permettre à ceux qui

le veulent de se remémorer et de transmettre aux générations futures ce qui fut. Ce qui est en jeu ici est le problème du patrimoine ordinaire et de sa conservation : les auteurs de fiction à leur façon empêchent que le passé ne s'efface de ces pierres. La justification de l'indifférence vis-à-vis des joyaux architecturaux peut être aussi inscrite dans le point de vue des paysages. Marsé ne décrit jamais l'hôpital *San Pablo* (petite cité, hospitalière joyau du modernisme, située le long de la *Cartagena*, dans le *Guinardó*), car ses bâtiments ne sont en général vus que de loin, par des yeux d'enfants qui sont indifférents à la qualité architecturale. C'est aussi vrai de la *Sagrada Familia* ou de tout autre grand monument dans les romans de la mémoire de Marsé.

En conséquence, les écosymboles de pierre que l'on repère dans les romans sont ceux de la ville quotidienne, des quartiers populaires, les bâtiments ou pseudo bâtiments, où gît la mémoire des résidents ou des habitants adoptifs. Ce sont donc les maisons communes correspondant à chaque quartier, comme celle que Josep M. Benet i Jornet met en scène dans *Olors*, et qu'il évoque dans la première phrase de sa préface :

> *"Entrant per la Ronda de sant Antoni, al carrer de la Riera Alta número 30, hi ha una casa que queda a mà esquerra, a mig aire del carrer. No és ni racionalista, ni déco, ni noucentista, ni modernista, ni eclèctica, ni neoclàssica, ni barroca, ni renaixentista, ni gòtica, ni romànica ni preromànica...res, sense estil. Un habitatge de persones senzilles, privat de qualsevol caràcter. Què pot tenir ? Dos-cents anys ? Ho di a l'atzar, jo què sé.*
>
> *Si em preguntessim quin element arquitectònic de Barcelona mereix ser anomenat patrimoni artistic de la humanitat diria, convençut : la casa de la Riera Alta.*
>
> *Però qui em faria cas ? I la casa serà enderrocada. Es perdrà, en caure aquesta i alguna altra que encara deu quedar a la ciutat, la memòria d'on i com vivia la gent corrent temps enrere." (Olors p. 9)* [7]

Ces maisons sont celles de *Gracia* et de *la Salud* dans les romans de Marsé, les maisons du *Raval* dans ceux de Montalbán et Mendoza. Et bien évidemment les lieux qui doivent être reconstruits pour être gardés en mémoire sont les maisons de bois et de tôles : les *casuchas* et *barracas* qui ont quasiment toutes disparues de Barcelone alors que des quartiers entiers en étaient constitués. Quel territoire d'origine peuvent revendiquer symboliquement les enfants des *barraquistas* de *Can Baró*, de *Montjuïc*, du *Somorrostro* et de tous les autres ? Qui se souviendra de ces rues de terre orthogonales du Morrot, des petites maisons de bois avec de petits parterres fleuris si personne ne se charge de les représenter ? C'est de ce devoir dont se chargent au moins trois des auteurs dans des descriptions réitérées, précises et

[7] « En entrant par la *ronda de Sant Antoni*, au numéro 30 de la rue *Riera Alta*, il y a une maison à gauche, vers le milieu de la rue. Elle n'est ni rationaliste, ni art déco, ni noucentiste, ni moderniste, ni éclectique, ni néoclassique, ni baroque, ni renaixentiste, ni gothique, ni romane ni préromane… rien, sans style. Un habitat de gens simples, privé d'un quelconque caractère. Quel âge peut-elle avoir ? Deux cents ans ? Je le dis au hasard, qu'est-ce que j'en sais ?
Si on me demandait quel élément de Barcelone mérite d'être dénommé patrimoine architectural de l'humanité, je dirais, convaincu : la maison de la rue *Riera Alta*.
Mais qui s'en préoccupe ? Et la maison sera détruite. Par la chute de cette maison et de n'importe quelle autre qui doit encore convenir à la ville, sera perdue la mémoire d'où et comment vivaient les gens ordinaires autrefois ».

PLANCHE XX. La mémoire habite les maisons

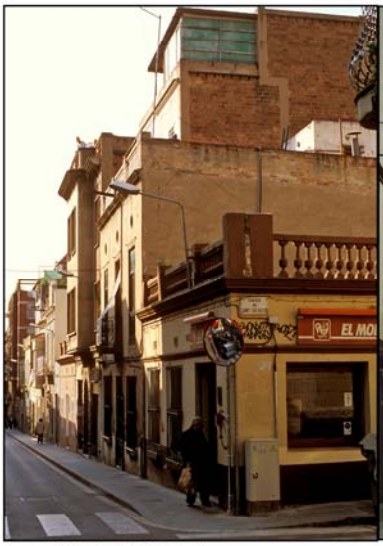


Photo 135. Gracia - © P. Putelat

Photo 136. Barceloneta - © S. Savary

Photo 137. Gracia - © P. Putelat

Photo 138. Raval - © P. Putelat

Photo 139. Gracia - © P. Putelat

documentées. Ils rappellent que la mémoire réside dans les pierres… mais aussi dans la tôle et les planches de bois brutes. Leur destruction, tout comme pour les maisons « en dur », a des incidences affectives et mémorielles sans doute plus profondes que ne l'envisagent les nettoyeurs de la ville.

Une place à part doit être accordée aux pierres qui ont déjà perdu leur fonction, qui sont en cours de destruction, les ruines conçues comme empreintes dans le présent de ce qui fut, présence matérielle d'activités ou de vie qui ne sont plus. Ce sont surtout les bâtiments et éléments d'infrastructures industrielles ou de transport qui forment les fameuses *ruinas contemporáneas* chères à Carvalho : elles sont d'"*obsoletos testimonios*" (HMV, E2) d'un passé récent, des témoignages de vie et d'activité de gens qui vivent toujours et dont le passé est peu à peu rongé du fait de l'abandon de ce qui fut leur lieu de travail mais aussi parfois leur résidence. Certaines composantes sont particulièrement convoquées pour monumentaliser la mémoire : les cheminées des usines du *Poble Nou*, celles du *Paralelo* qui dans *El Pianista* constituent « un fragment fascinant de la mémoire » (p. 118) : elles s'élèvent comme des

obélisques, leur verticalité correspondant parfaitement au schème ascendant de la monumentalisation (les projets urbanistiques récents prouvent cet investissement affectif dans les cheminées et les autres éléments verticaux comme le château de *Besòs*, puisqu'ils sont quasiment systématiquement conservés, artialisés par des procédés de citation dans le paysage (PLANCHE XXI). Les grandes nefs industrielles sont aussi des ruines contemporaines dignes de mémoire (cf. par exemple dans ELG), de même que les infrastructures obsolètes du vieux port. L'acier est aussi cristallisateur de mémoire, celle de la Barcelone du 19ème siècle qui tend à disparaître dès la fin du siècle suivant.

PLANCHE XXI. Les capteurs de mémoire de la Manchester catalana

Photo 140. Le château d'eau « Besòs » (Poble nou) - © S. Savary

Photo 141. Vila Olímpica : croisement de temporalité - © P. Putelat

Photo 143. Réinvestissement des formes industrielles dans les bâtiments nouveaux (cheminée / colonne des immeubles) - © S. Savary

Contrairement à ce que suggère parfois le discours des romans, surtout ceux de Vázquez Montalbán, les aménageurs et les pouvoirs politiques sont conscients de la violence infligée aux populations affectées par les destructions et sont tout aussi conscients de la nécessité de récupérer la mémoire. La différence réside dans la modalité. Ceux-ci opèrent comme des taxidermistes en conservant des objets morts et en les déposant dans des

environnements parfaitement étrangers : ces objets sont cités, monumentalisés parfois même réemployés au sein de nouveaux objets d'art. Les auteurs de fiction raniment les objets et redonnent aux composantes de nouvelles fonctions, soit en les replaçant dans un temps où ils étaient encore fonctionnels, soit en les animant par des procédés fantastiques.

Photo 125.Parc del Poblenou – © S. Savary

De la pierre à l'acier, il paraît donc évident que les composantes des paysages détentrices de la mémoire des groupes sont beaucoup plus variées qu'il n'y paraît dans une lecture première. Au-delà du bâti, solide et provisoire, quelles composantes ou configurations peuvent bien jouer le rôle de capteur de mémoire ? N'est-ce le lot que des composantes durables ou semi-durables, autrement dit l'éphémère peut-il aussi capter la mémoire ?

***D'autres capteurs de mémoire et d'identité ?***

Les jardins des maisons par exemple, relèvent certes de la mémoire personnelle, mais aussi de la mémoire collective dans les essences choisies en fonction de critères plus sociaux qu'écologiques (par exemple les cyprès, du *Putxet*, les fleurs sauvages ou rustiques - comme les marguerites de la maisons des Bartra dans *Rabos* - dans les jardinières des *barracas* ou des petites maisons de *Gracia*). Dans les micro-jardins que sont les balcons et les terrasses, des objets et plantes associés marquent une certaine appropriation des lieux, configurations qui pour certaines ont disparu : la présence des animaux domestiques par exemple sur les terrasses, poules, lapins, et surtout les *palomas* dans les colombiers ; quelques plantes simples et fleuries, du linge qui sèche et un *bolero* qui s'élève au-dessus des *terrados*. On reconnaît par exemple ici des paysages des années 1940 aux années 1960, voire 1970, décrits dans les romans de Marsé, et l'on pourrait reproduire des exemples similaires dans ceux de Montalbán (le balcon avec canari en cages, géranium ou œillets et bouteille de butane par exemple dans le *Raval*). Ces configurations figées, remarquables à toutes les échelles forment très exactement ce que l'on nomme des paysages lieux de mémoire. Certaines composantes, certes, paraissent plus communes que d'autres et donc davantage aptes à capter le souvenir et

servir les configurations de ces paysages (ce sont toutes celles décrites par exemple dans le chapitre 7), mais de fait ces configurations sont mouvantes et varient en fonction de chaque individu. Inutile donc de chercher des composantes ou des configurations paysagères plus aptes que d'autres ou davantage destinées que d'autres à conserver la mémoire. Inutile donc peut-être de patrimonialiser dans le monde réel à outrance car tout est potentiellement capteur de mémoire collective ou individuelle, et peut-être surtout lorsqu'il s'agit de mémoire vernaculaire. Et jamais aucun acte de patrimonialisation ne conservera les odeurs comme celle du linge chaud fraîchement repassé, les ruisseaux d'eau savonneuse descendant les rues en pente, les gamins jouant sur les rails du tramway. Parce que ce sont des pratiques qui configurent le paysage et que ce sont ces pratiques qui marquent le souvenir personnel et de l'ensemble des personnes qui les ont vécues. Ces pratiques identitaires sont donc soit tombées en désuétude, et l'acte de mémoire consiste à les faire revivre (et seul le récit écrit ou imagé peut s'en charger), soit immémoriales parce qu'encore valides. Bien évidemment, certaines sont repérables dans les textes, par exemple les ambiances liées à la pratique de la promenade, le *ramblear* barcelonais : dans cette mesure, les *Ramblas* restent lieu de mémoire à l'échelle de la ville, dans sa composante fluide de gens qui montent et qui descendent. En revanche, si les *puestos de flores*, les *kioskos*, et les *platanes* étaient encore des composantes identitaires pour les narrateurs de *Recuento* ou Carvalho dans les années 1970 et même 1980, le sont-ils encore aujourd'hui ? On tendrait à penser le contraire si l'on examine les évocations des *Ramblas* récentes qui ne sont plus décrites et les entretiens des habitants (Jaime ent.2 et 3) qui rejettent désormais ce lieu comme trop artificiel et envahi par des habitants par trop éphémères (les touristes).

Parmi les composantes et configurations flexibles et même éphémères, celles qui reviennent de façon cyclique jouent un rôle particulier, tels les décors de fête. Ce sont des leitmotivs des paysages de *posguerra* : la *Noche de San Juan* dans UTT (cf. E1 entre autres extraits), HMV (E3), *Recuento* ( A4 et E3, p. 66-67 dans le *Barrio chino* et dans le reste de la ville p. 68), *Santa Lucia* évoquée dans ELG, mais au présent, *fiesta mayor* dans *La plaza del Diamante*.

Quelles fêtes sont mobilisées dans les romans ? Les fêtes spécifiquement barcelonaises sont-elles particulièrement représentées ? Force est de constater que ce n'est pas tellement le cas pour la *Mercè* (*gigants* et compagnie) ni la *Fiesta mayor* de la ville ou la *Sant Jordí*, pas plus que le défilé des *Reyes*. La *San Juan* serait-elle donc la seule fête qui mérite d'être rappelée à la mémoire dans les romans ? En tout état de cause, on ne peut que noter le peu d'évocation des nouvelles fêtes réhabilitées par les institutions démocratiques, en relation avec la tradition catalane, dans les romans.

A quels mythes urbains peut-on associer les éléments qui cristallisent la mémoire de la ville ? Quelle identité collective, et personnelle, est reconstruite dans ces paysages récupérés ?

D'une certaine manière, les composantes paysagères de la mémoire renvoient encore une fois au souci de faire vivre et perdurer ce qui, sinon, disparaît dans le clinquant d'une ville flambeuse, les fragments d'une mémoire populaire, vernaculaire de la ville (y compris

dans son traitement littéraire élitaire), porteuse des vies de ces anonymes qui tissent la ville chère à ces auteurs.

### .I.2.4 Destructions paysagères, destructions identitaires

Barcelone est une ville qui oblige à se poser la question, non seulement de la construction paysagère, mais également de la destruction de lieux et de paysages. C'est un processus fondamentalement inscrit dans la médiance de la ville (cf. CH.5) que dénoncent de la part des auteurs, dont l'objectif est la récupération de la mémoire, qui s'accompagne d'un discours nostalgique, pas nécessairement rétrograde - bien qu'il le soit parfois.

Quels sont les lieux et éléments paysagers détruits ? Que produit cette destruction sur les habitants, fictionnels et réels (auteurs) ? Et quelles en sont les conséquences sur l'enchevêtrement de la mémoire collective et de la mémoire personnelle ? Il s'agira de se demander si, dans les paysages de destruction s'inscrit également la destruction identitaire du sujet du paysage et celle de la collectivité.

La série Carvalho offre un bon exemple pour comprendre l'importance de cette destruction paysagère. En effet, dans ces romans, la double destruction du personnage et des paysages, est l'un des propos centraux. Le processus de remémoration dans l'œuvre est effectué par Carvalho, dont le passé se superpose presque exactement avec celui de l'auteur dans sa relation à la ville.

L'un des procédés les plus évidents pour montrer la double destruction est le transfert du champ sémantique du paysage au personnage, avec des processus parallèles où ville et corps du personnage se fondent dans des traitements similaires : les lieux du quartier disparaissent (les boutiques et les restaurants, par exemple), Carvalho perd ses repères existentiels, les quartiers perdent leur vie, Carvalho perd ses désirs. La ville actuelle est irrémédiablement autre que celle qui s'efface peu à peu dans sa mémoire et dans la réalité, elle n'est plus ville de l'avenir, des désirs pour le personnage, mais une ville mourante en lui et autour de lui :

> *"no sólo Carvalho se negaba a buscar nuevos informadores, comos si sustituir a Bromuro fuera un acto de póstuma fidelidad, no sólo al limpiabotas, sino a sí mismo, a una ciudad que se le moría en la memoria y que ya no existía en sus deseos." (ELG, p 132).*

Ce processus a été initié bien avant les grandes transformations des années 1980, puisque dans MDS (1979), le narrateur confie au lecteur :

> *"Sin darse cuenta había llegado a las Rondas. Repasó su destruida geografía. Le dolía cada violación de su paisaje infantil […]". (MDS, A10)*

Le seul procédé de survie est le souvenir personnel transformé en remémoration : Carvalho n'a de cesse de retourner dans le pays de la mémoire dans les derniers romans, et surtout dans HMV. Les paysages du passé surgissent, sous la forme de souvenirs personnels, qui sont aussi des éléments de la mémoire collective. C'est sans doute ainsi que l'on peut comprendre cette phrase assez énigmatique : *"Le vino a la memoria ¿o de la memoria? una*

*montaña de Montjuïc menos ordenancista que la actual"* […] HMV, R1. Peu à peu ils s'imposent sans prévenir, en lieu et place de paysages présents dans la diégèse : tel est le cas de l'extrait E3 qui ouvre le chapitre 9 du roman. Carvalho sur sa terrasse de *Vallvidrera* voit les *cohetes* de la fête de *San Juan* s'élever dans le ciel, mais ce qu'énonce le narrateur n'est pas ce qu'il voit au présent, mais le souvenir des nuits de fête de la *San Juan* de son enfance. Ce qui est suggéré aussi au fil de ces romans c'est que la disparition du personnage, en tant que protagoniste symbole de la ville, et de son fidèle narrateur, marquerait, marquera et marque de fait aujourd'hui la fin du processus de remémoration collective permise par l'offrande faite de l'auteur de ses propres souvenirs personnels. La peur que les gens dont « lui seul se souvient » tombent dans l'oubli, à cause de sa disparition, revient à plusieurs reprises dans les romans et dans les poèmes (par exemple dans *El pianista*).

Ainsi ce qui est montré dans les fictions de Carvalho, c'est d'une part la coexistence de la mémoire personnelle et de la mémoire collective et d'autre part l'investissement involontaire et volontaire de la mémoire dans les lieux de vie. Démonstration est faite dans HMV que détruire le *Barrio chino*, c'est-à-dire cette partie matérielle du *Raval* mais aussi son mythe, cela entraîne la disparition de Carvalho, qui ne préfigure rien d'autres que la disparition de tout un pan de la mémoire collective des habitants de ce *Barrio chino*.

Or la mémoire des habitants disparaît non pas seulement parce que la matérialité de leur lieu est démolie, mais parce qu'en détruisant les maisons et les recoins de la rue, c'est la poésie des résidents qui est sacrifiée. On le voit aux petits détails comme les balcons fleuris, les intérieurs sommairement décorés par des papiers peints, des carreaux de cuisine ou salle de bain datés, *kitch*, qui restent lors des phases de destruction comme des empreintes. Ce sont des tranches de vie mises à nue, impudiques, douloureuses pour les habitants, culpabilisantes pour les « nettoyeurs » urbains, et profondément poétiques pour les esprits romantiques. La nouvelle *Bolero* est entièrement consacrée, par des procédés variés, de la photographie à la reconstitution historique, à réécrire la poésie de ce que Benet i Jornet considère comme patrimoine de l'humanité.

La restitution de la mémoire par les paysages passe donc par des processus multiples de remémoration personnelle. Or la mémoire fondatrice de chacun réside dans l'enfance : ne serait-ce pas dans ce « pays » là que se sont formés les paysages du présent ? N'est-ce pas dans la collusion entre l'histoire personnelle et l'histoire collective qu'est forgée toute représentation mémorielle ? C'est ce que tentera d'élucider la partie à venir.

Photo 144. Traces de vie : poésie éphémère des logements détruits – © P. Putelat

## .II Paysage et enfance

La part des paysages d'enfance dans les descriptions paysagères des œuvres de Marsé, Vázquez Montalbán et Goytisolo est considérable. La récupération de la mémoire personnelle, de l'enfance est un objectif déclaré chez eux.

### *.II.1 Reconquérir le paradis perdu par les paysages*

Cette thématique sera analysée à partir des œuvres de Juan Marsé et Manuel Vázquez Montalbán.

Chez Marsé et Montalbán l'enfance est conçue selon une pensée fortement spatialisée, plus exactement comme un ailleurs approprié qu'ils désirent avant tout et constamment retrouver : la quête du paradis perdu est chez ces deux auteurs le moteur principal de leur création. C'est parfaitement explicite chez Marsé, et plus complexe chez Montalbán.

Geneviève Champeau (G. CHAMPEAU, 2004), à propos de la poétique de Marsé entre rêve et désenchantement, entre enfance et monde adulte, affirme que la quête du « premier éblouissement », du bonheur innocent de la découverte, est la dynamique de son écriture :

> « Retrouver la capacité d'émerveillement de l'enfance est donc le meilleur moyen d'échapper à cette mort lente qu'est une vie sans illusion » (G. CHAMPEAU, 2004)

Elle cite à l'appui ce passage de *El embrujo de Shangai* :

> *"[...] porque entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento" (Embrujo, p. 239).*

Montalbán ne nie nullement son projet de double récupération de la mémoire, personnelle et collective, même s'il a longtemps affirmé avant tout réaliser une chronique de l'Espagne et de la ville par la série des Carvalho. En fait, pour lui comme pour Marsé, le projet social de récupération de la mémoire collective est soumis au désir, au besoin, de récupérer sa propre enfance : excavation d'un monde oublié et quête du paradis perdu sont un même projet. C'est un projet, peut-être avant tout nourri par la nostalgie, et ensuite justifié par le devoir social. La nostalgie des origines est particulièrement remarquable dans l'œuvre de Montalbán (A. ORIOL-BARCELO, 1998). Ses textes manifestent un besoin de recentrage, particulièrement lisible dans l'attention portée aux lieux, avec quelques-uns véritablement considérés comme des cocons répartis dans la ville : la *madriguera* de *Vallvidrera*, la *casa Leopoldo* et l'appartement de Charo dans le *Raval*, le *despacho* sur les *Ramblas*.

Pour réaliser ce double objectif, ces deux auteurs usent de métaphores qui traduisent le processus de transformation, d'une quête du paradis perdu en représentation de la ville, celle d'autrefois pour Marsé, celle d'aujourd'hui infiltrée par celle du passé pour Montalbán. Ce processus s'explique très bien si l'on adopte les hypothèses émises par Mircea Eliade (M. ELIADE, 1952) : la nostalgie du paradis perdu génère des opérations de transfert de la matrice - lieu de l'origine -, à des lieux spatiaux qui sont alors sacralisés. Quoi de plus évident que de transférer sur des lieux de l'enfance ? C'est ce que font les deux auteurs en investissant de façon privilégiée leur quartier d'enfance dans les fictions. Mais cela n'est pas suffisant pour comprendre la connivence entre lieux de la ville et mémoire personnelle.

C'est par le truchement de la métaphore spatiale que s'opère effectivement le transfert de la mémoire personnelle au lieu géographique : Montalbán et Marsé conçoivent l'enfance comme un territoire, fidèles en cela à la conception de Saint-Exupéry énoncée dans *Le petit Prince :* « Chacun est du pays de son enfance »[8]. La formulation de Montalbán est "*país de mi infancia*" très fréquemment, "*paisaje infantil*" (MDS, A9, A10), mais aussi *paisaje de la memoria* (HMV, p. 173), ou "*patria*". L'enfance est un ailleurs spatio-temporel approprié (*mi país*), et pas seulement un passé. Chez Marsé la formulation du lien entre *barrio* et enfance est explicite : "*el paisaje de mi infancia*"[9]. Elle diffère un peu de celle de Montalbán puisqu'elle fait l'économie de la territorialisation pour s'ancrer directement dans la représentation, dans le paysage. Il n'empêche que sous la notion de paysage est perceptible le pays, au point qu'il demeure une incertitude quant à l'usage véritable que fait Marsé du mot paysage. Le lien entre enfance et paysage est précisé cependant dans *El embrujo de Shangai* :

> *"Asi, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria" (Embrujo, p. 200).*

[8] L'intertextualité de Saint-Exupéry à Montalbán est explicitement mise à jour par Georges Tyras dans ses entretiens avec l'auteur.

[9] "*Si te dicen que caí surgió porque yo tenía ganas de recrear el mundo de mi infancia, las calles, el barrio, los juegos, el tipo de vida que hacíamos, aquella violencia callejera que había, etc.* [...] *todo eso constituía el paisaje de mi infancia*". Extrait d'un entretien avec S. Amell, reproduit dans (S. AMELL, 1984) p. 110.

Un « paysage moral » (on pourrait dire un paysage / matrice, une empreinte / matrice personnelle qui s'est construite peu à peu dans le temps par la répétition de l'expérience paysagère dans le quartier). Ce « paysage moral » (doit-on comprendre mental ?) est l'ensemble des paysages vécus de l'enfance, traces mnémoniques superposées et réactivées par la répétition des expériences : ils forment un souvenir qui est concrétisé par les représentations sous forme de descriptions répétées, qui ne sont finalement que la manifestation de la quête de ces paysages passés, concrétisation pour le narrateur, comme pour l'auteur, du paradis perdu. Les paysages du quartier de son enfance, conservés par sa mémoire, sont les traces mémorielles concrètes de l'enfance ; ce sont des écrins du souvenir. Les paysages sont les lieux de mémoire de l'enfance : ils sont indestructibles du fait qu'ils sont imaginés à partir du souvenir, ils n'existent de toute façon plus dans la réalité.

Pour Montalbán on sait que ce « pays » c'est Barcelone, et plus précisément à l'échelle du pays de l'enfant les alentours de la *plaza del Padró,* la *calle Botella,* la *calle de la Cera*. Le fragment d'entretien qui suit est particulièrement éclairant pour saisir le lien entre enfance, mémoire et ville dans sa globalité :

> « M. V. M. […] Le lieu où se forme ma vision du monde, c'est Barcelone. Voilà pourquoi c'est pour moi un matériau…
>
> G. T. – C'est Barcelone et c'est l'enfance.
>
> M. V. M. - C'est Barcelone et c'est l'enfance jusqu'au sortir de l'adolescence, jusqu'à ce moment qui est une limite épineuse de la subversion de l'adolescence. […] Et le retour à cette archéologie de l'adolescence signifie la récupération du lieu où s'est formée cette conscience ; et ce lieu, dans mon cas, c'est une ville.
>
> G. T. – Ce retour que tu appelles archéologique renvoie au travail de la mémoire, c'est-à-dire à l'une de ces malhonnêtetés intermédiaires auxquelles tu fais allusion lorsque tu dis que "Toute proposition littéraire est fondée sur des malhonnêtetés intermédiaires : la mémoire, la culture, le désir et les mots". La mémoire est première ?
>
> M. V. M. – Oui. Intermédiaires… peut-être le mot correct… peut-être aurait-il été plus adéquat de dire « médiatrices ». Enfin, oui intermédiaires dans le sens où ces malhonnêtetés se trouvent entre ce que tu as perçu et ce que tu modifies à travers le langage, ce que tu transmets à travers le langage » (p. 63-64).

Ce qui se détache pour Montalbán, c'est que certains lieux de la ville ne sont rien d'autre que les lieux d'accueil de ses obsessions, dont la plus prégnante est sans doute la perte à jamais de l'enfance et du nid intra-utérin. Aucune autre solution ne s'offre à lui que d'investir par son corps les lieux-transferts (rôle assigné à Carvalho) et d'en conserver la présence par des représentations paysagères (rôle assigné au narrateur) : les paysages sont exactement des traces de son désir, désir que ces lieux soient ceux du paradis perdu. C'est pourquoi en eux s'entrechoquent constamment le présent et les années 1940.

La métaphore territoriale de l'enfance explique la raison pour laquelle les paysages prennent tant de place dans la remémoration du monde de l'enfance. Ils sont les instruments dans la reconquête de ce pays, ce paradis perdu… et nécessairement ils portent des marques de cette fonction, ils sont empreints du désir latent jamais satisfait. Ces manifestations sont la

tonalité nostalgique ou mélancolique de nombreuses descriptions, la reformulation obsessionnelle des descriptions de même lieu (car si la représentation paysagère est un substitut au territoire de l'enfance, elle n'en est jamais l'atteinte complète, d'où la nécessité de l'itération, condamnation éternelle de celui qui cherche l'inaccessible), l'infiltration du souvenir dans la perception présente qui est traduite dans l'énoncé par l'émergence de composantes des lieux passés dans la représentation présente, et bien d'autres formes entrevues au cours de ce travail (paysage-tremplin du souvenir, le parcours rituel qui occasionne des descriptions paysagères).

Il se dégage de ces réflexions que l'enfance est un territoire sûr mais perdu, qui ne peut être reconquis que par l'imagination et la remémoration. Les territoires fictionnels sont des territoires d'enfance informés par le présent : les paysages des fictions sont constamment dans cet entre-deux temporels, dans cet entre deux mondes. Les paysages servent dans les textes la quête d'un paradis perdu, celui de l'enfance. Ce processus personnel a pour correspondance, à l'échelle de la communauté, la quête des origines de la ville.

### *.II.2 La part de l'enfance dans les processus de création paysagère*

Il s'agit d'envisager ici la part de l'enfance de l'auteur, même si celle-ci se confond fréquemment avec celle de narrateur ou de personnages.

#### .II.2.1 Dire les paysages de l'enfance

Les paysages de l'enfance sont trahis par une langue particulière, que ce soit des paysages censés être ceux du présent diégétique ou ceux clairement estampillés paysage de mémoire. Quelles sont les différentes modalités de cette langue particulière ?

Les paysages de l'enfance se disent tout simplement en introduisant des fragments de la langue de l'enfance, soit des parlers propres aux enfants, soit par l'usage du catalan (par exemple *correcames* dans HMV) ou de mots connotés des années 1940 ou 1950. On retrouve ces aspects dans les paysages "*aventis*" de Marsé : des paysages d'aventure, merveilleux, voire fantastique rendus par la voix de jeunes adolescents (*Ronda,* A23 ; et STD).

Les paysages remémorés de l'enfance ont une charge affective très importante, et donc déterminante dans la façon de les énoncer : expression du plaisir, du dégoût, de la peur, etc. C'est une caractéristique propre au phénomène de remémoration vers l'enfance et non un procédé rhétorique propre au texte fictionnel, comme l'attestent les descriptions de Anna des lieux de son enfance : *plaza Joanic*, chemin de l'école, etc. (beaucoup de sensations, de sentiments, etc.). La rhétorique qui préside à la représentation de ces paysages est davantage faite de circonvolutions, peut-être aussi plus heurtée, par rapport au caractère relativement lisse de la description panoramique.

L'affectivité est aussi une marque des paysages fictionnels issus du processus de remémoration personnelle d'enfance (cf. Marsé, descriptions de la maison familiale de L. Goytisolo). Ce n'est cependant qu'une hypothèse, qu'il faudrait vérifier par des études plus systématiques.

### .II.2.2 Les paysages de l'enfance : des schèmes paysagers ?

Les travaux de Piaget sur la construction de l'espace chez l'enfant (1948), montrent que la perception topologique à partir de son corps est première (proximité, séparation, inclusion, continuité) ; l'enfant construit son environnement à partir d'une perception auto-centrée. La construction euclidienne de l'espace est plus tardive. Cela a pour conséquence que les modes de perception inscrits dans la banque de données mnésiques dans l'enfance sont essentiels pour la façon dont la personne construira sa perception de l'espace. Pour la perception d'un environnement particulier, par exemple son quartier, la ville, ce qui sera essentiel sera d'où l'enfant perçoit, quels sens étaient privilégiés, et qu'est ce qu'il voyait, mais aussi ce qu'il en comprenait, le sens qu'il lui accordait. Les compositions dans l'espace sont plus tardives, plus apprises et donc davantage soumises aux schèmes et codes.

Ne serons proposée ici que quelques constats validant une intuition : celle de la prégnance très forte de l'enfance dans la schématisation paysagère.

Nous avons constaté que le choix des points de vue spatio-temporels des descriptions paysagères dans les romans, au-delà des diverses exigences codiques, sont influencées par les points de vue d'où étaient perçus les lieux de la ville dans l'enfance de l'auteur. On peut faire l'hypothèse que c'est la cas de cette ville vue des terrasses et des balcons du *Raval* chez Manuel Vázquez Montalbán et Maruja Torres : le point de vue est fréquent dans MDS, dans *El pianista* et dans *El delantero*. La sensation du gravier sous les pieds dans le jardin familial et de sa vision particulière chez Luis Goytisolo correspond à la construction d'un schème enfantin (L. BONNET, 1994) p. 191. Ces quelques exemples ne sont que des pistes hypothétiques dans la réflexion sur les schèmes structurants dans le processus de création paysagère.

Des paysages / traces mnésiques fortes constituent des modèles de paysage formalisé constamment décrit, récurrent, obsédant, reformulé mais souvent avec des invariances dans les composantes et la configuration spatiale. Par exemple, le véhicule abandonné dans le terrain vague, entouré d'éléments morts, incarnent ces paysages obsédants chez Marsé. Une trace mnésique d'enfance qui resurgit constamment dans la vie adulte et qui prend forme dans des descriptions constamment reformulées. Cette origine enfantine de l'image est attestée dans *Amante* (même s'il s'agit du narrateur) :

> *"El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento. Es el esqueleto calcinado de un sueño. Nadie en el barrio recuerda cómo i cuándo llegó el fantástico automóvil hasta aquí arriba, quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad, condenándole a morir como chatarra. Está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de estufas de hierro, una butaca desventrada, niños de cabeza rapada fumando en cuclillas, pilas de neumáticos, mi madre borracha caminando contra el viento, somieres oxidados y colchonetas mugrientas y desgarradas." (Amante, E1).*

Les axes métaphoriques qui donnent sens à la ville sont le plus souvent personnels, même s'ils sont aussi construits à partir d'archétypes ou d'intertextualité, ils ont une origine

personnelle. Les sens métaphoriques de la ville, qui sont représentés dans les paysages par des composantes et des configurations qui relèvent de ces réseaux métaphoriques, trouvent leur origine dans l'histoire personnelle des auteurs. Pourtant, généralement ces métaphores semblent convenir avec la ville, avec l'entité collective. Et ce, tout simplement parce que ce sont des mythèmes et des schèmes universels de l'imaginaire et que dans ces métaphores coïncident histoire personnelle et histoire de l'homme et donc de la ville.

### *.II.3 Des yeux d'enfants pour imaginer la ville.*

Cette dernière partie se propose d'évoquer quelques images signifiantes de la ville, selon une démarche quelque peu phénoménologique, fruit de paysages enfantins reconstruits par la mémoire. La ville apparaît selon un imaginaire d'enfant, récupéré par un adulte artiste. Il produit des paysages, une représentation de la ville dominée par l'imagination créative, où les formes et les composantes sont interprétées sans retenue rationnelle dans des paysages qui offrent au lecteur la possibilité de vivre par l'imagination une expérience urbaine d'enfant.

On peut relever deux façons caractéristiques de procéder dans l'œuvre de Marsé proposées à titre d'exemple : premièrement, faire de la ville un grand terrain de jeu, et deuxièmement faire triompher le désir imaginatif de la froide réalité.

Marsé montre la ville comme une grande aire de jeu, ce qui induit que les formes sont regardées autrement par les yeux des enfants et les lieux acquièrent d'autres fonctions L'espace public des années 1940 est envisagé comme une aire de jeux illimitée : la rue est aux enfants, encore non désertée. La ville des enfants précède celle que Philippe Ariès nomme l'anti-ville postérieure aux années 1950, qui voit disparaître les enfants de la rue (P. ARIES, 1979). On peut proposer quelques exemple des différents usage de lieux de la ville comme aire de jeux : la *calle Verdi* est transformée en toboggan et toutes les rues du *barrio* en pente (jeux de les descendre dans les *carretes*) ; les *descampados* qui sont les terrains de jeux des enfants ; les voies du tramway sur lesquelles les enfants posent des capsules pour qu'elles soient écrasées par le tramway (*Ronda*) ; la fontaine où l'on s'éclabousse, ou le fait de jouer avec l'eau - comme Rosita qui révèle sa facette enfantine en éclaboussant l'inspecteur par jeu ; l'usage du vent, notamment avec les cerfs-volants présents dans plusieurs œuvres, comme UTT ou *Ronda* ; les jeux cruels avec les *lagartijas* dans le ravin.

Marsé propose aussi de voir la réalité en échappant à la rationalité et en laissant libre cours à une imagination contaminatrice. Ce monde de l'imaginaire enfantin sans retenue recourt aux procédés fournis par le genre merveilleux ou surréaliste. Le David de *Rabos* en fournit un exemple archétypal. Sans jamais marquer la frontière entre le rêve, le fantasme, le désir et la réalité Marsé introduit ces paysages imaginés par David, qui voit et entend ce que les autres ne perçoivent pas : il discute à plusieurs reprises avec son père (ou son fantôme), à propos de sa fuite et de sa blessure à la fesse, surtout ils parlent de choses sérieuses, de politique, ou des questions que se pose ce pas tout à fait adolescent mais plus vraiment enfant sur l'existence. Ces discussions s'effectuent systématiquement dans le *barranco*, qui devient bien plus qu'une occasion paysagère, un véritable lieu de cristallisation paysagère mnésique

et fantasmatique par sa réitération incessante. L'importance de ce paysage pour David tient au fait qu'il est le lieu symbole de l'absence du père, et de sa défaite face au régime puisqu'il fuit, mais également le seul lien qu'il conserve avec lui. Sa fin d'enfance ambiguë, en recherche de repères, investit ce lieu comme substitut du père, héros fuyard. A d'autres moments, il « refait le monde » avec son copain Paulino : c'est le cas lorsque tous deux se protègent des trombes sous un parapluie quand le soleil cogne. La capacité des enfants à s'extraire du monde physique et de ses démentis cinglants, pour en inventer un autre qui les protège de celui sordide des adultes de la *posguerra* est particulièrement exploitée par l'auteur.

Cette capacité d'imagination illimitée ne se cantonne pas à offrir quelques perspectives échappatoires à David, elle est structurante, elle donne du sens au lieu, au monde de David : le *barranco* envahi par les eaux torrentielles, fantasme du déluge originel, mais aussi de la genèse de ce lieu paysage fondateur dans l'identité de David - puisque c'est là que son père a disparu, et a commencé à devenir mythique – illustre tout à fait cet aspect :

> *"Cualquiera que se acerca a la casa remontando la suave loma desde la Avenida puede ver, en el fondo del barranco, el hilo de agua que parece muerta, la arcila cuarteada, los desperdicios, alguna lagartija sin rabo y las raíces secas y retorcidas como culebras; pero sólo David ve las aguas turbulentas que habían atronado y descarnado los flancos del tajo, sólo él conserva aquella resonancia espumosa que inunda sus oídos enfermos y le antiene de pie y aterido sobre el abismo, soñando historias de huracanes y borrascas, nieblas espesas y tempestades y naufragios" (Rabos E4, auquel on pourrait ajouter E5, beaucoup plus long).*

Ce lieu est également cristallisateur de paysage pour le narrateur :

> *"El último sábado de este remoto mes de agosto que está resultando tan caloroso y que acabará siendo tan distinguido, tan desdichadamente memorable, a media mañana flota todavía en la atmósfera el azufre atomicio con su repelente olor y su desfile fantasmal de muertos como fundidos en plomo, tiesos y despellejados y sin nariz y sin ojos, pero más tarde vienen nubarrones negros atropellándose, el cielo se desploma y el tufo a pelo churruscado y a huesos calcinados se desvanece bajo la lluvia. Después ha diluviado un buen rato sin parar, y ahora vuelve el bochorno y la luz de la tarde parece un estropajo" (Rabos E3)*

Que ce soit dans ces eaux tumultueuses, dans le bourdonnement qui envahit ses oreilles, ou encore les voix qu'il entend, les paysages de David sont ceux où résident le sens de la ville dans le roman, mais aussi le sens du monde diégétique tout entier. Le *barranco* est donc un lieu obsessionnel à plus d'un titre.

Cette réalité des enfants est celle d'une pensée métaphorique qui dit le sens du monde et pas seulement les apparences physiques. Ainsi, le roman affirme que cette pensée métaphorique, fondée sur l'imagination non bridée, offre l'espoir de comprendre la réalité, que la représentation et le langage fournissent du sens.

Dans une thématique de la mémoire, et plus particulièrement de récupération de la mémoire, les paysages jouent un rôle de premier plan : ils sont le lieu de la remémoration où les images personnelles font remonter à la surface les expériences de l'enfance. C'est dans les descriptions paysagères que s'opère une reconstruction, une restauration de ce qui disparaît, dans un processus de monumentalisation ou, plus simplement parfois, de préservation d'une réalité ancienne ou en cous de disparition. Dans les romans étudiés, il s'agit surtout de garder le témoignage, de sauver de l'oubli les existences des habitants simples, et sans histoire si personne ne se charge de l'écrire. Cette mémoire des sans-paroles se focalise sur la ville du quotidien, déjà en partie disparue, en tentant, par le traitement fictionnel, de la préserver de la totale disparition. L'enjeu de cette conservation de lieux, à travers leur paysages textuels, montre d'une part qu'il existe dans la ville des lieux qui cristallisent le passé, de véritables lieux de mémoires, qui le plus souvent ne se superposent pas avec les lieux symboliques de la ville institutionnelle et touristique ; d'autre part que se joue dans ces lieux paysagés la construction et l'investissement identitaire. Cette dimension identitaire peut être si prégnante que la disparition des lieux dans la ville ronge les personnages eux-mêmes, et au-delà celles du petit peuple de Barcelone : ils mêlent tellement étroitement leur évolution qu'il risquent de confondre leur existence.

De ce fait, le paysage devient le lien privilégié de reconquête du paradis perdu, là où le moi de l'auteur est investi dans sa plus grande intimité. De ce fait, les descriptions paysagères sont particulièrement marquées par l'énonciation. Ces marques diverses s'expriment par des images obsédantes, des moments de sensibilité qui se traduisent par la qualité des expériences que vit le lecteur. Il faut que l'auteur y ait mis tous ses sens, ses affects, pour que cette expression soit si riche, et ne se réduise pas seulement à sa technique et ses modèles. C'est surtout dans les composantes et les configurations que cela intervient, par des figures variables selon les auteurs : adjectivation et images factuelles chez Marsé, ironie et parodie chez Mendoza, expérimentalisme chez Goytisolo, expérimentalisme et collage chez Montalbán.

# CHAPITRE 11 : LE RAPPORT VILLE / NATURE À BARCELONE

"*Tras ella cantaban los grillos y parpadeaban las luces de la ciudad*". (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*)
"*Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato. Debajo de los viejos balcones florecía una lepra herrumbrosa y hacían nido las golondrinas. Algunos zaguanes profundos y oscuros exhalaban un tufo perdulorio, a dormida de vagabundos*." (J. Marsé, *Ronda del Guinardó*, p. 72)

Photo 145. Imbrication de la nature dans les sols urbains (Travessera de Dalt) – © S. Savary

Photo 146. Plaza de Cataluña. Nature urbaine. – © P. Putelat

Il semblera peut-être intriguant d'envisager le rapport qu'entretient la ville à la nature dans les romans ? Les travaux de Nicole Mathieu, généralement dans le cadre de recherches interdisciplinaires, ou ceux de Nathalie Blanc (N. BLANC, 1996) montrent qu'examiner avec précision le rapport ville / nature est une nécessité pour qui veut comprendre la ville[10]. Les paysages se prêtent particulièrement à cette étude du fait de l'opinion courante qui le associe à la nature, comme nous l'avons évoqué dans le CH.1, mais surtout du fait qu'il est expression d'une sensibilité et d'un imaginaire : ils font émerger ce qui est interprété comme naturel dans la ville.

[10] Nathalie Blanc (BLANC N., 1996) montre dans le chapitre 2 de sa thèse, que la pensée philosophique sur la ville se développe quasiment toujours en liaison avec la notion de nature et que les urbanistes prennent en compte la nature dans leurs projets. L'entretien que Henry Maldiney a consacré à Chris Younès (H. MALDINEY et C. YOUNES, 1999) p. 11-28) confirme cette nécessité en montrant comment la nature ne peut être pensée que dans une logique d'opposition (nature / culture, nature / art, etc.) et comment la cité intervient dans la rationalité de ces oppositions.

Les questions essentielles que pose cette relation sont les suivantes: Qu'est-ce que la nature à Barcelone et de quelle(s) nature(s) parle-t-on ? Y a-t-il des lieux de nature dans la ville? Quel rôle joue la nature dans le processus de territorialisation des habitants de la ville ?

## .I Nature et ville : deux nuages sémantiques instables

La question de la définition de la ville et de l'urbain a déjà été soulevée dans le Ch. 1. Notion éminemment phénoménologique, elle est caractérisée par un sens toujours instable. Plutôt que la circonscrire par une définition par extension, il semblerait qu'une approche par opposition soit plus fructueuse. Chercher ce que la ville n'est pas ou ne semble pas être, voilà une piste à emprunter, piste qui a déjà bien évidemment été fréquentée. C'est ce que propose en partie Nathalie Blanc dans sa thèse. (N. BLANC, 1996) : dressant le constat que les représentations de la ville aujourd'hui évacuent sa dimension naturelle en lui donnant comme statut celui d' « objet technique » et de « lieu de l'artifice », elle recherche dans sa première partie les fondements philosophiques et épistémologiques sous-jacents à la représentation dominante actuelle : « Les grandes villes, modèles de sur-nature urbaine, sont devenues le cœur de l'idée de ville ». Le mode d'habiter de ces grandes villes, poursuit Nathalie Blanc, repose sur la maîtrise de l'environnement physique et le contrôle du vivant, autrement dit sur l'évacuation de la nature de la ville. Comment propose-t-elle d'examiner ce rapport aujourd'hui dominé par la conception moderne séparant ville et nature ? Elle nous soumet deux voies d'analyse : l'examen critique d'une pensée de la nature et de ses relations à la ville à partir de textes de sources variées ; l'étude de l'animalité dans la ville[11]. A notre tour, et selon la méthodologie générale proposée, nous voulons contribuer à chercher le sens de la ville dans son rapport à la nature, en partant du postulat que ce sens réside avant tout dans le lieu, c'est-à-dire dans une ville unique, et dans les textes littéraires que nous étudions.

La grande difficulté de l'analyse du rapport ville / nature réside, à notre sens, dans le fait que la notion de nature est tout aussi labile que celle de ville. Lorsque tout bouge, il est bien difficile de saisir du sens. Comme pour la ville, les champs sémantiques sont instables dans le temps et selon les mondes culturels, mais aussi au sein d'un même monde, et plus précisément au sein d'une même œuvre ou pour une même personne. L'intérêt d'éclairer l'un par l'autre réside dans le fait que selon l'idéologie dominante, elles sont contradictoires et qu'en même temps il existe des intersections sémantiques entre elles.

La stratégie adoptée est dans ce chapitre, celle du contournement. Il ne s'agira pas de faire bouger la notion de ville, autrement dit de chercher les éléments urbains dans les textes, mais au contraire de faire bouger les sens de la nature dans la ville, afin de serrer au plus prêt ce qu'est la nature dans notre ville et de voir ce que cette nature signifie pour Barcelone.

Un premier problème méthodologique intervient d'emblée : Comment décider de ce qu'est la nature dans la ville ou pour la ville ? Quelle méthode choisir face au vaste spectre sémantique de la nature et à son instabilité ? Cette question, dont nous précisons les différents

[11] cf. (N. MATHIEU , C. RIVAULT *et al.*, 1997) pour un compte rendu court de cette étude et (N. BLANC, 1996), troisième partie, pour le compte rendu *in-extenso* de sa recherche.

aspects et à laquelle nous proposons une méthode d'analyse dans le premier temps de ce chapitre (II.1.1.), sera examinée à Barcelone dans la partie II.2.1. Les sens de la nature ainsi observés, nous chercherons dans la ville s'il existe des lieux de nature et si ces lieux sont nécessairement spatiaux (II.2.3).

### *La définition par champs sémantiques associés*

La notion de nature est un enjeu tel dans l'histoire de l'humanité, que les sens qu'elle revêt couvrent un spectre très large. Comment cerner ces myriades de sens, dans quelles logiques les inscrire ? C'est grâce à Richard Raymond (R. RAYMOND, 2004a; R. RAYMOND, 2004b) que nous avons pu circonscrire correctement le problème. Son désir de comprendre l'objet qu'il avait choisi pour sa recherche l'a incité dans un premier temps à réaliser une analyse notionnelle de la nature à partir de plusieurs perspectives disciplinaires (op.cité p.37). Constatant la relativité paradigmatique de la notion, il insiste sur la matérialité de la nature et propose non de chercher la nature dans un territoire donné mais les « objets naturels ». Nous avons voulu poursuivre cette piste intéressante, en traquant le naturel plus que la nature dans nos textes, même si nous n'avons pas renoncé à dénouer les fils de la notion dans sa plus large acception, sans lui le présupposé d'une caractéristique spatiale.

Le problème réside alors dans le choix des discours jugés légitimes pour décider ce qu'est ou non la nature et de ce qui sert de critère de décision. Deux points de vue sont envisageables : celui des experts et des savants et celui des habitants. Fidèle à nos postulats de départ qui privilégient le point de vue de l'habitant, le sens du rapport ville / nature à Barcelone devra être trouvé dans les discours des habitants créateurs de fiction. En cela, nous suivrons les conseils de Richard Raymond (op.cité p.43) qui, après avoir constaté que la nature valorisée aujourd'hui n'était pas celle des savants, une nature désenchantée (et sécularisée ajouterait J.-M. Besse), une « grande nature » trop angoissante pour tout un chacun, préconise ainsi de traquer le naturel dans les discours des habitants, un naturel contextué dans un territoire donné.

Le second problème exposé de façon claire par Richard Raymond est celui de l'inférence : « Comment faire la différence et ne pas prendre des propos sur un arbre pour des propos sur la nature ? » (p. 45). Ce que nous proposons pour y répondre est de travailler sur les *connotations* de naturel, à la fois pour découvrir le naturel non explicite et pour introduire de la prudence vis-à-vis des éléments considérés comme naturels de façon commune, mais pas dans tel contexte (souci de R. Raymond). Chercher le sens connoté d'un signe (ou connotatif selon l'usage en linguistique) signifie rechercher les « valeurs sémantiques secondes qui viennent se greffer sur le sens dénotatif »de ce signe (A. LEHMANN et F. MARTIN-BERTHET, 1998) p.12. Ce qui caractérise la connotation est le fait que les informations qu'elle fournit porte sur autre chose que le référent du discours : il s'agira donc de chercher dans les signifiés dénotés naturel ce qui est dit en dehors de l'idée de nature et ce vers quoi le sens est orienté lorsqu'est mobilisé dans le discours un élément naturel. Bien évidemment chercher le sens connoté des mots et des fragments textuels va dans le sens d'une démarche de pensée métaphorique. Afin de rendre plus concret l'intérêt de l'analyse des

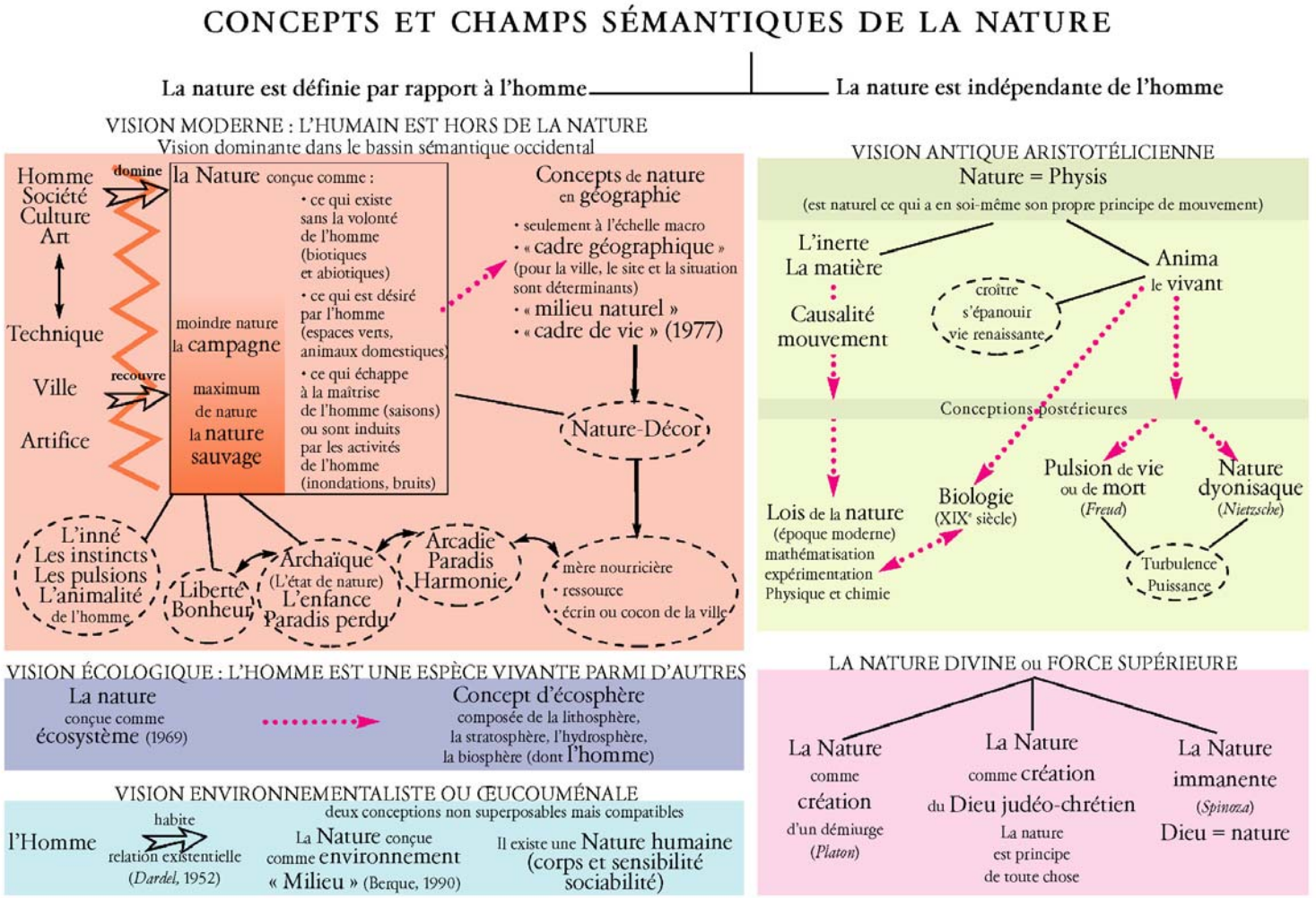
connotations dans le discours, mais aussi la complexité des procédures de glissement sémantique qui s'opère dans la connotation, nous prendrons comme exemple le mot arbre dans une description paysagère. Outre son sens dénoté, l'arbre connote le vert, les feuilles qui bougent, la végétation, la nature vivante. Par les feuilles qui bougent, on peut penser à l'ombre portée et donc à la fraîcheur que la frondaison offre. De là, l'arbre peut connoter le confort, l'été dans la ville méditerranéenne, voire le luxe par extension de cette notion de confort. Cette chaîne, non linéaire, d'associations d'idées, suit certaines logiques : une logique de famille sémantique, une logique symbolique personnelle, une logique inconsciente, une logique codifiée par la société ou par le type discours. Ainsi, la connotation peut-elle fonctionner au sein d'une même esthétique : la description d'un jardin urbain où se mêlent la végétation libre et la ruine, baignée par une lumière humide sera le fruit d'une esthétique romantique. Des sentiments tels la mélancolie, le découragement, le désenchantement naîtront de cet univers car l'agencement de ces éléments est codifié par l'esthétique romantique. Cette ambiance romantique appellera l'attention de celui qui piste la nature, car l'on sait que le romantisme fonde son esthétique et sa vision du monde sur une valorisation de la nature. Donc, l'on pourra supposer que ce jardin connote la nature dans un texte littéraire, même si peu d'objets naturels apparaissent à première vue (le jardin est entièrement superficiel, même si des animaux y gambadent et s'y développe le végétal). La connotation naturelle du jardin réside moins dans ses quelques éléments traditionnellement qualifiés de naturels que dans la combinaison objets et phénomènes vivants / objets et phénomènes inanimés artificielles, contraste apprécié de l'esthétique romantique et qui exprime à une autre échelle le contraste nature / ville.

Pour procéder à cette étude des connotations des éléments de nature, le plus opératoire est de partir des champs les plus vastes du sens d'un mot jusqu'au champ contextuel le plus serré (l'unité sémantique au sein d'un texte ou d'un discours oral). Si l'on reprend l'exemple cité précédemment, le mot arbre dans la description sera examiné dans son sens le plus conventionnel, puis l'on cherchera les différents sens qu'il revêt dans un bassin sémantique et une culture donnée, puis dans le contexte d'une œuvre donnée (ce peut être un élément intertextuel important dans la construction du monde par exemple), et enfin dans le texte, à tous ses niveaux (du roman à l'unité sémantique primaire).

### *Constitution d'une « carte » de référence des champs sémantiques*

Pour réaliser une « carte » de référence des champs sémantiques nous avons suivi trois pistes. La première est celle de l'étude de l'isotopie de la nature dans les œuvres (sens interne immédiat). La seconde consiste à effectuer une étude lexicologique à partir de discours d'habitants en motivant les entretiens de façon à ce que les mots sortent, ou en demandant des définition extensives. La troisième a recours aux experts qui permettent de définir les champs

Figure 5. les champs sémantiques de la nature : positionnement de la ville.



sémantiques les plus répandus dans des paradigmes donnés : ce sont les premiers niveaux connotatifs, les premiers niveaux de sens.

Ces champs sémantiques ont deux fonctions : en amont ils permettent de poser des premiers critères pour chercher la nature dans les paysages urbains fictionnels.

En aval, ils permettent de localiser les différents usages de la nature lorsque ceux-ci sont éloignés du sens commun. La carte sert d'assistant pour repérer et comprendre les métaphores et construire la logique de ces champs métaphoriques ensemble : ainsi pour comprendre pourquoi les lézards dans la ville symbolisent l'idée de victime résistante, il faut avoir en tête le fait que la nature a deux visages principaux lorsqu'elle est non humaine (nature domestique et nature sauvage), et que la caractéristique de la nature sauvage est d'être régie par une puissance, une pulsion de vie qui incite l'être vivant à rester en vie quoiqu'il arrive. C'est cette pulsion de vie, cette énergie pure qui sert de tremplin à cette métaphore animale. Cette carte est donc aussi un référent culturel pour comprendre les métaphores dans leur imaginaire approprié mais aussi pour cerner l'axiologie d'un auteur à travers l'usage de ses métaphores. Le réseau métaphorique peut être analysé à l'aide de cette carte et localisé dans les différents paradigmes, nature aristotélicienne ou nature environnementale, nature-matrice ou nature arcadienne. C'est donc un outil de définition de l'axiologie d'un texte.

Nous ne proposerons pas d'analyse notionnelle extensive telles que R. Raymond l'a fait, et bien fait. Nous en userons comme référence, tout comme des nombreux ouvrages cités en bibliographie, pour cerner les différentes dimensions sémantiques de la nature, que nous présentons sous forme de schéma synthétique (Figure. A partir de cette « carte », nous avons effectué un travail de relevé systématique dans les romans des composantes paysagères qui connotent la naturel, qu'elles appartiennent à l'un ou à l'autre des champs sémantiques définis.

***Retourner au texte : le sens en contexte***

Pour comprendre ce qu'est la nature pour les habitants dans la ville il faut chercher les objets connotés naturels selon cette carte puis examiner « le gradient de naturalité » effectif du discours dans le texte (par l'examen des différents niveaux de sens de chaque élément dans le texte, déterminer les connotations principales, les champs sémantiques principaux auxquels il renvoie). Une troisième lecture consiste à chercher les éléments cachés de nature dans la présence d'éléments secondaires des champs connotatifs de la nature présents notamment dans les processus métaphoriques, allégoriques, les lexiques qui s'apparentent à ceux des catégories de nature reconnues socialement (le sauvage, le vivant et la mort, l'instinct, la liberté voire la pureté etc ) ; l'isotopie romantique associée à des champs lexicaux apparentés à la Nature généralement… ; les usages narratifs des éléments socialement connotés naturels.

## .II La nature à ou de Barcelone

L'examen des objets de ce qui est naturel à Barcelone et ce qui est naturel pour Barcelone invalide un préjugé quant à la nature des objets de nature : ce ne sont pas essentiellement les éléments non humains, dans un paradigme où le naturel s'oppose au culturel, l'homme s'oppose à l'animal, ou encore le naturel est ce que l'homme ne contrôle pas. Dans la ville, est naturel à la fois l'ensemble du monde vivant (y compris l'homme) et l'ensemble des objets ou phénomènes en dehors de l'homme. Nous proposons d'exposer en premier lieu les éléments qui semblent évidemment naturels dans la ville, puis la nature humaine de la ville et enfin les spécificités des échanges naturels humains et non humains qu'offre la ville.La nature non-humaine

Il s'agit d'examiner ici le paradigme dominant de la modernité, selon lequel les oppositions sont Nature *versus* Homme ou Nature *versus* Culture.

### *I.1 Première étape descriptive*

Prenant comme point de départ l'ensemble des champs sémantiques apparentés à la notion de nature (Schéma présenté infra restreint à l'ensemble des champs qui relèvent du paradigme moderne), nous avons relevé les composantes paysagères que les uns et les autres qualifieraient de naturelles, des platanes aux petits lézards, des versants pentus des collines aux manifestations climatiques[12]. Ce relevé brut nous fournit quelques enseignements même si il mène à des conclusions erronées ou sans nuance. C'est ainsi que la seconde étape de l'examen de ces composantes connotées naturelles dans leur environnement textuel immédiat, mais aussi inscrit dans l'œuvre globale de l'auteur lui-même individu d'une certaine tradition littéraire s'est révélé indispensable. Dans le texte, ces composantes prennent très souvent un sens bien éloigné de toute référence à la nature et varie en fonction du niveau de lecture. Nous proposons, à partir de ce décryptage des différents sens revêtus par les composantes paysagères dites naturelles, de préciser le sens et les usages des objets de nature dans la ville fictionnelle. Les entretiens avec les habitants seront aussi d'un précieux secours pour interpréter ou commenter certains aspects et permettre notamment de déterminer ce qui informe dans ce domaine, la ville référentielle. Nous entrerons dans le détail de certaines composantes particulièrement récurrentes ou particulièrement significatives pour la ville : la poussière rouge dans l'œuvre de Juan Marsé, la chaleur et le vent, la mer et les versants montagneux de la ville nous disent quelque chose de la nature dans la ville et bien plus.

L'ensemble des composantes paysagères relevées selon le spectre le plus large des sens attribués au naturel, est présenté dans le Tableau 6 de l'annexe 4.10. Plusieurs centaines d'occurrences y sont classées selon quatre grandes rubriques : les phénomènes, à grande ou à petite échelle, tels la brume ou la chaleur pour les premiers, la pourriture ou l'oxydation pour les seconds ; les objets à petite échelle, tels la mer, le soleil ou le ciel, et ceux de petite taille,

[12] Les relevés sont issus des romans suivants. Juan Marsé : (1966) UTT, STD, *Ronda*, *Amante*, *Embrujo*, *Rabos*. Eduardo Mendoza : CP, *Gurb*, *Tocador*. Manuel Vázquez Montalbán : SM, MDS, ELG, HMV.

tels les animaux, les végétaux mais aussi les odeurs. Il est essentiel de noter que la répartition de ces composantes connotées naturelles est très inégale dans les quatre œuvres et parfois au sein d'une même œuvre. Juan Marsé rassemble le plus grand nombre d'occurrences (plus de la moitié du total) ce qui a une incidence importante sur l'analyse globale de la nature, du sens symbolique et de l'usage de ces composantes dans les textes. Le monde marséen infléchit grandement l'ensemble des analyses, ce qui n'est en rien étonnant si l'on se réfère à l'analyse des composantes paysagères marséennes réalisées dans le Ch. 7. En effet ces composantes représentent environ 40% de l'ensemble dans *Últimas tardes con Teresa,* et sont situées essentiellement dans la montagne, notamment dans le quartier du *Carmelo* et sur le *Turó de la Rubira*. On y rencontre avant tout des éléments classiques tels la topographie, les météores, le ciel, les événements météorologiques, la végétation sauvage mais aussi domestiquée dans le Parque Guëll, quelques animaux sauvages et des odeurs. Certains lieux aménagés connotent aussi une certaine sauvagerie à tendance « innocente », notamment du point de vue de Teresa. Dans *Ronda del Guinardó,* ces composantes sont prédominantes également, par exemple la végétation basse et arborée rassemble de loin le plus grand nombre d'occurrences (33) tandis que le bâti venant en seconde position n'en compte que 14. Ajoutées aux éléments topographiques, à la chaleur et autres phénomènes météorologiques, aux animaux etc., ces composantes donnent aux paysages du roman une tonalité très naturelle. Certes elles sont moins nombreuses mais bien présentes dans *El amante bilingüe,* du fait d'une localisation moins obsessionnelle des séquences dans le *barrio mental* ; de même dans *El embrujo de Shangai* localisé plutôt dans la partie « urbaine » de *Gracia.* On retrouve à nouveau l'isotopie prégnante de la nature dans *Rabos de lagartija,* roman qui renoue avec la partie haute du *barrio mental* situé dans la montagne et où les animaux tiennent une place d'importance dans le roman (les « *lagartijas* » -lézards) et le chien *Chispa*. Toute l'œuvre de Marsé est donc marquée de cette présence de la nature, même si tous les romans ne lui accordent pas également d'importance et si l'on peut remarquer un enrichissement dans la variété des végétaux et des animaux évoqués au fur et à mesure de l'œuvre, enrichissement tant quantitatif que qualitatif dans la précision des espèces. On pourrait donc légitimement penser que l'intention de l'auteur est bien de rendre compte d'un quartier de Barcelone peu urbain, proche des caractéristiques des *pueblos* de la campagne et animé par une vie sauvage. L'examen des sens de toutes ces composantes nous montrera que cela est beaucoup plus complexe et surtout bien éloigné d'une simple représentation de quartier urbain aux tonalités rurales.

Un peu moins de la moitié des autres relevés est issue des romans de Montalbán et essentiellement d'un roman de Mendoza. Si le nombre de romans examinés dans l'œuvre montalbanaise pour cette étude est comparable à celui de l'œuvre de Marsé, le déséquilibre est évidemment flagrant en ce qui concerne Mendoza. Les occurrences de *La ciudad de los prodigios* pèseront par conséquent moins dans la balance quand il s'agira de compter ou de déterminer des types de composantes ; en revanche certains champs symboliques affiliés à la nature dans cette œuvre seront particulièrement intéressants à observer, et proposeront des

significations originales, enrichissantes pour notre quête des sens de la nature dans les œuvres littéraires barcelonaises. Pour ce qui est de l'œuvre montalbanaise, il est évident que sa sensibilité à la nature non-humaine est beaucoup moins aiguisée que celle de Marsé de même que son goût pour le détail paysager (cf. Ch. 7 II.). Pourtant la nature est toujours discrètement présente dans la ville (le plus souvent une dizaine de composantes par roman, un peu moins pour MDS) et certains objets ou phénomènes revêtent des sens symboliques éclairants pour rendre compte de l'imaginaire de la ville.

Ce grand écart entre la représentation urbaine dans l'œuvre de Marsé et dans celle de Montalbán peut trouver quelques explications. En premier lieu la chrono-géographie des œuvres respectives détermine la présence ou non des éléments de nature dans les paysages urbains. Il est aisé de constater que la géographie barcelonaise de Marsé est davantage favorable à l'évocation de composantes végétales ou animales sauvages du fait de récits se déroulant très fréquemment dans les années 40 ou 50 dans un quartier peu urbanisé et situé sur la « montagne » barcelonaise associée symboliquement à des évocations de nature[13]. Cet argument vaut pour comprendre la grande fréquence des composantes naturelles dans les paysages marséens mais n'explique pas leur discrétion chez Montalbán puisque sa chrono-géographie comprend aussi des lieux de la « montagne » (*Vallvidrera*), la ville des années 40 resurgit dans la plupart des romans, les lieux de nature dans la ville dense sont fréquentés par les personnages, notamment les terrains vagues ou les parcs. En bref, Montalbán aurait tout autant pu donner une tonalité naturelle à sa ville : il disposait de la même offre évocatrice de nature dans les lieux de la ville référentielle. Ce ne sont donc pas les opportunités matérielles de nature qui engagent les auteurs à orienter leurs ambiances urbaines vers une certaine naturalité (et l'on verra d'ailleurs que les potentiels naturels de la ville réelle semblent bien sous-exploités). C'est probablement que l'imaginaire affilié à la nature se développe dans des domaines où le géographe ne les attend pas. Si donc il faut chercher l'origine de l'écart entre les deux œuvres, nous devrons nous tourner vers les auteurs et vers les logiques littéraires internes à chaque œuvre. Ainsi le fréquent usage de ces composantes chez Marsé s'explique par le monde qu'il a recréé dans son œuvre, celui d'un coin de Barcelone filtré par la mémoire, un monde rongé par le régime franquiste, situé dans une périphérie de la ville hybride entre urbain et rural et structurée par un imaginaire d'enfant. Or pour lui, les éléments naturels dans la ville symbolisent parfaitement l'ambiance et l'idéologie du monde qu'il veut représenter. C'est donc son usage personnel de connotations particulières des composantes naturelles qui l'incite à les mobiliser (par exemple les moineaux dans le ciel le soir qui représentent avant tout des présages funestes). Elles ne sont pas nécessairement en adéquation avec les connotations communes de ces objets, mais elles le sont souvent, en particulier dans le champ littéraire. Certaines composantes, comme la lune dessinée au-dessus des toits ou la brume planant sur la ville, prennent sens dans le champ littéraire : ce sont des signes servant pour l'intrigue ou marquant un genre donné ou bien encore un élément symbolique d'un ensemble axiologique présent dans le roman ou dans l'œuvre. Comme nous l'avons déjà

[13] Adrián évoque le caractère naturel du quartier, grâce à la présence de la montagne dans l'Ent. 2.

développé dans les chapitres précédents, le choix de telle ou telle composante relève d'une logique interne au récit (en tant qu'instrument de la narration) et en second lieu d'éléments objectifs de la ville référentielle, qui servent de support matériel à l'imagination. C'est donc sans surprise que nous constaterons que les composantes naturelles revêtent des significations différentes d'un auteur à l'autre, que chacun en fait usage selon son imaginaire et que tous les auteurs n'usent pas dans la même proportion de ces composantes naturelles. La dimension poétique des récits réside aussi bien souvent dans la mobilisation de composantes naturelles au sein de paysage métaphorique. Marsé trouve dans les petits objets de nature les détails adéquats pour son écriture fondée sur l'image-flash qui lui sert de point de départ et le processus de « poétisation du référent », déjà maintes fois mentionné, est fondé aussi sur l'introduction d'éléments de nature dans la ville (manifestation d'une esthétique romantique où le contraste est toujours valorisé).

Les logiques qui président à la mobilisation des composantes naturelles dans nos textes semblent donc être majoritairement des logiques internes à la littérature. La ville réelle ne détermine pas le choix et le sens des composantes naturelles non-humaines. Cela paraît paradoxal lorsqu'on examine le site de la ville (entre montagne et mer, entre deux fleuves) et que l'on prend en compte la multitude de petits et grands jardins qui se répartissent dans la ville[14], ainsi que la pratique généralisée des rues arborées et des terrasses et balcons envahis par la végétation. Un commentaire de Joana nous semble pertinent pour comprendre cette représentation d'une ville avec peu de nature. Alors que nous commentions un passage de ELG 3 *"la vegetación que se asoma a las tapias de los patios de la ciudad vieja")*, Joana (Ent.3 t.441) en vint à affirmer que les plantes présentes dans la rue lui donnent vie et qu'elles permettent d'envisager la ville selon des tonalités moins grises. Néanmoins, si on lui demande si elle considère que cela est un peu de nature dans la ville, elle répond :

« hombre a ver aquí en este barrio había poca y hay poca y en Barcelona sí también hay poca bueno están las calles no pero luego las plazas [...]sí por esto que hay poca vegetación a ver no es una ciudad que dices tienes un parque aquí tienes un parque allá depués han hecho plazas muy duras sin vegetación" (t.441)

Ainsi, outre le fait que l'absence de nature soit fondée sur le trop petit nombre de *plazitas* (ce qui est une interprétation personnelle du lieu de nature, même si on retrouve cet aspect dans la littérature, et par ailleurs est à lire dans le contexte polémique de l'aménagement des *plazas duras* dans les années 80 et 90), elle considère que la nature est dans la rue ("*bueno están las calles"*), ce qui ne manque pas d'être paradoxal[15]. Elle exprime par cette interprétation le mythe toujours vivant d'une ville étouffante et étouffée (Joana la qualifie dans un autre entretien de "*agobiante"*), d'une ville compacte avec très peu d'espace

[14] La *Ciutat Vella* reste à l'écart cependant, y compris lors de la grande vague d'aménagement de jardins de petite et grande taille dans les années 80 et 90.

[15] Il faut, pour être tout à fait juste, préciser qu'elle envisage Barcelone dans cet extrait dans les limites de la *Ciutat Vella* et de *l'Eixample*. Elle ajoute en effet un peu plus loin (t. 445) qu'il y a davantage de nature dans le quartier de *Pedralbes* ou du *Carmelo* et même de *Montjuich*, plus proche de la ville compacte.

libre. Il n'est pas étonnant qu'elle n'ait même pas mentionné la présence de la mer (elle n'aime pas la mer en ville, elle n'y va quasiment jamais bien qu'elle réside à moins d'un quart d'heure du port), puisque nous le verrons la mer ne connote pas majoritairement la nature.

Si Barcelone n'est pas ville / nature, les objets et phénomènes naturels y sont malgré tout bien présents comme l'atteste le nombre important de composantes relevées dans le premier tableau (annexe 4.10). Un classement par grandes rubriques permet de dégager les composantes les plus représentées. Dans le schéma de pensée qui oppose l'homme aux autres êtres vivants qualifiés de naturels, la végétation et la faune domestique ou sauvage doivent être considérées comme naturelles, ce qui est plus acceptable en milieu urbain où la naturalité est plus facilement concédée dans la mesure où la ville tend à restreindre son existence. Les végétaux sont les plus représentés (un peu plus du double des animaux), distribués à peu près également entre végétation domestique et végétation sauvage, fréquemment sous la forme d'une seule occurrence, donnant ainsi un caractère assez anecdotique à chacune mais composant un échantillon relativement complet des fleurs et plantes qui poussent spontanément ou qui sont cultivées à Barcelone. La plupart des occurrences uniques sont le fait de Marsé, qui a élargi le lexique végétal au fur et à mesure de son œuvre notamment dans la catégorie des plantes domestiques. Nonobstant, les plantes et arbustes décoratifs les plus souvent cités sont peu nombreux. Dans les jardins poussent les lauriers (*adelfa* et *laurel*), le lierre (*hiedra*) et sur les balcons les géraniums, élément qui paraît plus de cliché que de fait aujourd'hui (les balcons sont davantage ornés de plantes vertes pendantes ou d'autres plantes florales) ; les palmiers décoratifs sont également évoqués, comme pour cautionner la légende que chaque *Cubain* de retour en Catalogne après la perte de l'île par l'Espagne, se devait de planter un palmier dans son jardin, cet arbre tropical étant devenu ainsi un arbre symbolique du monde catalan[16]. Marsé fait également fréquemment allusion aux jardins familiaux (*huertas*, *huertos*), situés à flanc de colline dans le *Guinardó*, vers *Can Baró* ou aux alentours du *Parque Güell*, qui ont pour la plupart disparu aujourd'hui. Associés généralement à la pauvreté des habitants qui les cultivent, et même bien souvent simple annexe appropriée à proximité de *barraca*, ces jardins témoignent d'une autre époque, celle dont se souvient avec nostalgie Ísabel[17], alors que Anna interrogée sur la typicité de ces jardins répond qu'ils ne le sont ni pour le quartier ni pour la ville entière.

En ce qui concerne les espaces publics, alors que Montalbán se contente souvent d'évoquer la présence d' « arbres » le long des rues ou avenues et que Mendoza fait allusion à l'ombre que leur frondaison offre, Marsé nomme ces arbres, en particulier les fameux platanes, symboles de la ville, auxquels rend hommage Víctor Mora dans son roman *Els plàtans de Barcelona* (1972) et les acacias qui caractérisent en effet le district de *Gracia*. Cette forte présence de l'arbre le long des voies de Barcelone est un fait remarquable de la ville réelle, comme le précise l'ouvrage *Barcelona Biodiversitat urbana* (M. BOADA , L.

[16] Anna rapporte cette légende l'Ent.4 t.228.
[17] cf. Ent.1 où elle fait allusion aux jardins sur les collines, vers le *parc de les Aiguës*, et qui dit qu'ils ont disparu dans les années 80.

CAPDEVILA *et al.*, 2000) : la ville plantée de plus de 150 000 arbres viaires est l'une des villes européennes les mieux placées dans ce domaine. Dans les jardins huppés et les grands parcs publics sur les collines, les pins et sapins (*pinos* et *abetos*) font partie du décor ; ces arbres allogènes servent de rappel du «milieu naturel » dans la ville mais sont aussi le sceau des *barrios altos*. A tout prendre, les arbres et plantes cultivés décrits sont peu variés puisqu'ils se réduisent à une petite dizaine en tout, ce qui contraste avec leur grande variété dans la ville référentielle.

La végétation spontanée est peut-être plus variée, toujours grâce à la connaissance de Marsé du milieu de la montagne barcelonaise. Dans les lieux non urbanisés de ces quartiers, on peut se laisser éblouir par le jaune des genêts (*ginesta*), support au linge qui sèche dans *Rabos* associé aux arbres estampillés méditerranéens, les oliviers et carroubiers (*algarrobos*) qui poussent sur les terrasses des versants de la colline, dans les parcs (*Guëll, Guinardó*), autour de ces parcs et notamment au sommet des collines restées quasiment sans urbanisation. A flanc de colline poussent aussi ces étonnants araucarias (*pitas*), dont on peut voir un exemple sur la photographie 149 de la Planche XXII, et les figuiers de barbarie (*chumberras*). Les sommets des *turós* (*Carmelo, Rovira*) sont aussi le royaume de l'herbe haute peignée par le vent, dessinant un horizon contrasté avec la mer lointaine :

> *"Dejaron atrás [...] el canódromo abandonado donde crecía una hierba alta y lustrosa peinada hacia el mar"*. (*Ronda,* E7)

Le second milieu, sinon naturel du moins sauvage où la végétation se déploie librement, est celui des terrains vagues (*descampados, solares, eriales*), espaces ouverts dans la ville soit en attente d'urbanisation, soit fruit d'une destruction récente : ici poussent des palmiers sauvages, essaimés probablement à partir des jardins mais aussi des centaines de palmiers cultivés dans les parcs et depuis une quinzaine d'années le long des grandes avenues[18]. Figuiers (*higueras*), amandiers (*almendros*) trônent au milieu d'espaces désertiques ponctués seulement de chardons, orties, mauvaises herbes (*hierbajos*) seulement évoqués dans les paysages marséens.

Dans ces divers milieux, vivent des animaux mais ils sont moins fréquemment évoqués que la végétation. Dans les rues errent les rats et les chats (leurs déjections offrant les rares sources d'odeurs naturelles), surtout dans des endroits marqués par l'abandon et la misère ; dans les arbres on entend des petits oiseaux (*pájaros, gorriones*). En revanche les pigeons et tourterelles (*palomas*) sont très peu évoqués, malgré leur présence envahissante dans les rues et autrefois sur les terrasses dans les *palomares*, tels celui de la Colometa dans le roman de Mercè Rodoreda, *La plaza del diamante*. Si l'on exclut les occurrences uniques telle l'évocation d'abeilles dans *Ronda* ou des perruches en cages dans *La solitude du manager*, il

[18] Ces palmiers aujourd'hui marqueurs des grandes avenues barcelonaise (*la Diagonal* récemment entièrement réaménagée en est plantée, de même que les *rondas* intérieures telle la *Ronda del mig*) sont totalement occultés dans les romans fictionnels. Récents dans le paysage urbain, ils ne sont pas encore identifiés comme composante paysagère de la ville, ou bien sont-ils volontairement ignorés, afin de montrer l'artificialité de ces avenues quelque peu californiennes.

## PLANCHE XXII : La nature végétale et animale dans la ville

Photo 147. Carmelo - © S. Savary

Photo 148. Raval - © P. Putelat

Photo 150. Can Baró - © P. Putelat

Photo 152. Plaza Lesseps - © R. David

Photo 149. Can Baró - © S. Savary

Photo 151. © P. Putelat

Photo 153. Raval - © P. Putelat

reste finalement bien peu d'animaux en lice pour animer les paysages de la ville, que l'on soit dans les quartiers denses, ou dans la montagne. Il faut cependant noter l'obsessionnelle présence des *chirridos de grillos*, les grillons et cigales qui peuplent la montagne et les terrains vagues dans les romans de Marsé et chez ce même auteur l'évocation des lézards (*lagartijas*) et pas seulement dans son dernier roman. En revanche aucun animal maritime ne trouve sa place dans la ville fictionnelle, même les mouettes pourtant bien présentes dans la ville référentielle[19]. Conformément aux conclusions que nous avions tirées des analyses des composantes paysagères dans nos œuvres, et même s'il est bon de nuancer avec les romans d'autres auteurs, en particulier *Recuento*[20] ou les romans de Mercè Rodoreda, il reste que les animaux sont loin d'être les habitants privilégiés de la ville et que ceux qui sont nettement repérés sont bien peu nombreux.

Une toute autre catégorie est en revanche largement représentée dans les romans, ce sont les phénomènes météorologiques et atmosphériques[21] : préciser les conditions météorologiques sert d'embrayeur pour une description paysagère ou bien de marqueur principal d'ambiance. Les éléments fréquemment évoqués ont certes une réalité dans la ville référentielle et définissent sans surprise des caractéristiques méditerranéennes au climat barcelonais[22] : vents de terre (*tramontana* jamais nommée ainsi, soufflant sur les sommets et dévalant les flancs de la montagne), vents de mer (notamment vent de *Garbí* cité dans la CP), l'aridité voire la sécheresse, la chaleur étouffante (*bochorno*) des mois d'été rompue ponctuellement par des averses d'orage (de mai à septembre) mais aussi air frais du mois d'avril, omniprésence de la poussière, rouge ou blanc nuage en suspension dans l'air. La brume ou le brouillard, la bruine trahissent un peu la présence de la mer mais seulement secondairement car nous verrons que ces deux éléments revêtent bien davantage des sens métaphoriques exploités classiquement par le roman. Enfin le ciel, nuageux ou non, rarement la lumière naturelle, sont fréquemment mobilisés pour parfaire une ambiance. Ainsi cette surreprésentation des phénomènes météorologiques trouve sa justification dans la convergence de deux usages essentiels. D'une part ils contribuent à décrire un climat méditerranéen, élément parmi d'autres de ce milieu dont rend compte également la végétation et secondairement les animaux ; or nos auteurs, dans un souci de vraisemblance et de conformité au mythe, insistent sur ce caractère méditerranéen de la ville. D'autre part, ces éléments sont classiquement mobilisés dans la fiction pour rendre compte de certaines

[19] Une seule exception est à noter dans la CP. Un commentaire de Joana peut aider à éclairer cette absence de mention des mouettes : Cela n'explique cependant pas le silence portée sur les autres habitants de la mer, pourtant perceptibles dans la ville, en dehors de leur présence dans les plats à base de fruits de mer.

[20] Les animaux qui apparaissent plusieurs fois sont aussi peu nombreux ; les hirondelles et les pigeons sont remarquables cependant.

[21] Les météores sont particulièrement présents dans l'œuvre de Mendoza, mais aussi dans *Recuento* qui n'a pas fait l'objet de relevés systématiques. Le comptage de ces composantes dans ce roman aurait grandement influencé les proportions et cette catégorie serait passée probablement en première position devant la végétation.

[22] Les multiples et cocasses bulletins météorologiques égrenés dans *Sin noticias de Gurb* décrivent, si on rassemble les informations, très exactement un climat méditerranéen à tendance maritime.

ambiances ou servir d'indices, ce que nous développerons un peu plus loin[23]. Les météores mobilisés répondent aux deux exigences et apparaissent alternativement en fonction de l'exigence narrative[24]. On peut cependant s'étonner encore une fois de la quasi-absence de phénomènes tels les inondations ou la destruction des plages par la mer, phénomènes pourtant très fréquents en Catalogne. Suivant cette même logique littéraire, on ne s'étonnera pas que le soleil, la lune, plus rarement les étoiles et la nuit, composent les paysages urbains. Outre la charge symbolique très forte qu'ils recèlent pour la communauté humaine (et donc nourriture favorite de l'imagination créative), ces éléments cosmiques rappellent quotidiennement à leur insu la présence d'une nature qui dépasse les hommes, à la ville comme à la campagne. Ils sont donc remarqués partout et pas particulièrement à Barcelone et dans nos œuvres.

Hormis la végétation, la faune, les météores et astres, un dernier ensemble est véritablement remarquable du point de vue quantitatif, celui des objets topographiques et océaniques (la mer). Ce sont le plus souvent les collines qui sont évoquées (Montjuich bien sûr, les *Turós* du nord ouest et le flanc littoral de la sierra de *Collserola*), notamment de façon allusive par les rues en pente ou les versants en pente, dont la surface est parfois spécifiée (parois argileuses ou calcaires, versants cruellement érodés et striés par des torrents et des ravins) :

> *"La pertinaz sequía, que duraba ya meses, rajaba la tierra arcillosa y rojos brocados de polvo cubrían rastrojos y desperdicios. Un paisaje podrido que fatigaba la imaginación »* (*Ronda*, A25)

La mer (*el* ou *la mar*, *el Mediterráneo*) apparaît de temps à autre, surtout dans les romans de Montalbán ou vue de loin chez Marsé, mais son statut est très ambigu quant à son caractère naturel, comme nous le préciserons dans les paragraphes qui suivent, en particulier parce qu'elle est en ville très aménagée en ports ou en plages. Dans tous les cas, elle est bien discrète comme composante de paysages de la ville, par rapport à sa présence effective.

Restent quelques objets et phénomènes notables mais de moindre ampleur, que l'on ne retrouve que dans les romans de Marsé. Ainsi des phénomènes de pourriture, d'oxydation ou d'érosion de surface, qui ponctuent de façon obsessionnelle les paysages du *barrio*. Des

[23] Une interprétation assez originale d'Adrián mérite d'être mentionnée ici. Elle commente la phrase suivante extraite de UTT : "*más arriba el polvo, el viento, la aridez*", qui clôt la description du *Monte Carmelo* (E3). Adrián n'y voit aucune connotation au milieu méditerranéen mais plutôt une allusion au fait que la montagne était autrefois obscure et donc un lieu de peur, un lieu que l'on craint (Ent4 ). Les trois éléments évoquent pour lui la peur qui aujourd'hui n'existerait plus et renverrait ainsi la description de Marsé à un passé révolu. Outre l'intéressante association d'idées entre les éléments climatiques et atmosphériques et la peur, association qui est personnelle à Adrián, il est amusant de remarquer le manque d'observation d'Adrián pour l'environnement physique du quartier, contrairement à sa perspicacité en matière d'observation sociale. En effet, contrairement à ce qu'il affirme, le vent souffle toujours sur le sommet, l'aridité y sévit et la poussière envahit le lieu. Sa représentation du lieu est soumise à son imaginaire personnel et non à leurs données objectives.

[24] Dans la même logique, il est évident que la temporalité des séquences est bien souvent intentionnelle. Les romans de Marsé se déroulent très fréquemment en été, ce qui lui permet de mobiliser l'aridité, la chaleur, les pluies torrentielles, tout élément hostile et contraignant pour les hommes, ce qui s'insère parfaitement dans son monde fictionnel.

précisions sont parfois apportées sur la qualité des sols non goudronnés dans la ville. Les petits points d'eau sont aussi marqueurs de naturalité (bassins de jardin, flaques, y compris les fontaines publiques auxquelles l'eau confère une qualité naturelle[25]). Enfin, les seules odeurs naturelles flottant dans la ville sont celles évoquées par Marsé, bien souvent des odeurs âcres et doucereuses produites par la décomposition organique (*hedor* plus qu'*olor*), mais aussi agréables (*fragancias, perfume*) s'échappant des feuilles des arbres ou des fleurs.

Le premier bilan que nous pouvons dresser de cet inventaire renseigne en premier lieu sur le contenu des paysages barcelonais. Ces composantes, qu'à première vue nous qualifions de naturelles, constituent une proportion importante des éléments paysagers dans l'œuvre de Marsé (40% des composantes de UTT et de *Ronda* par exemple) et sont en revanche tout à fait secondaires dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán (17% pour MDS, 10% pour ELG, 25% pour HMV). Ces forts écarts trouvent leur explication essentiellement dans les mondes fictionnels des auteurs respectifs et dans leur vision du monde, plus ou moins sensibles à l'environnement naturel. Il est difficile de conclure, par ce simple comptage, de l'identité naturelle ou non de la ville référentielle, sinon que l'on constate que certains de ces géogrammes communs à plusieurs auteurs (cf. Ch. 7), sont naturels : la mer, les collines et la rue en pente, les arbres dans la rue et particulièrement les platanes et acacias, le *bochorno*. Quant aux géogrammes personnels, un certain nombre de Marsé sont logiquement aussi marqués par la naturalité : la poussière rouge ou blanche, les collines et les rues en pente, la *plaza arbolada con fuente*, le *Parque Guëll*.

Il est intéressant, à ce niveau de l'étude, de comparer les éléments de nature relevés dans la ville fictionnelle, avec ceux que la communauté scientifique ou le géographe observateur considèrent comme les plus représentés dans la ville référentielle. Bien évidemment l'objectif n'est pas de vérifier la validité des représentations littéraires, mais de tenter de donner un sens aux écarts. Pour effectuer cette comparaison, nous nous sommes reposés essentiellement sur l'ouvrage récent Barcelona Biodiversitat urbana (op. cité). Un décalage important est repérable avec la ville référentielle. Par exemple les arbres les plus fréquents ne sont pas tous évoqués dans les romans : malgré le repérage des platanes majoritaires (40% du total) et des acacias (4ème position pour les espèces plantées), manquent l'orme (olmo), le micocoulier (almez), l'acacia du Japon et les palmiers viaires. Le « mon blau » « « monde bleu » est très peu décrits, du point de vue de la faune et de la flore.

[25] Dans le tableau des composantes commenté, elle affirme que l*a plaza arbolada con fuente* n'est pas une composante paysagère naturelle, puis se reprend et dit qu'elle est « *natural por el agua* », et non pas pour les arbres !

## PLANCHE XXV. Les lieux de nature dans le *barrio mental* de Marsé

Photo 166. Les Nou barris depuis la Gran vista - © P. Putelat

Photo 167. Plaza Can Baró - © P. Putelat

Photo 170. Carmelo (flanc oriental) - © S. Savary

Photo 169. Pueblo seco sur le versant de Montjuich
© R. David

Photo 168. Guinardó (photo Sophie Savary)

Le constat de décalage manifeste entre la ville fictionnelle et la ville référentielle telle que la représentent les scientifiques, mais aussi telle que les habitants interrogés se la représentent, nous exhorte à pousser plus loin l'analyse et à nous demander notamment si tous ces éléments relevés sont bien des éléments de nature dans les romans, s'ils sont énoncés dans l'intention de signaler la présence de la nature dans la ville. Ne seraient-ils pas plutôt des objets métaphoriques, dont le sens est bien éloigné de celui des champs sémantiques de la nature ? La nature dans la ville fictionnelle connote-t-elle bien l'idée de nature ou renvoie-t-elle vers d'autres sens, vers des réalités sociales, des sentiments personnels ou des symboles codifiés par la littérature et devenu des instruments narratifs ou poétiques ? L'enjeu en valant la chandelle, nous nous sommes engagé dans une seconde analyse, cherchant le sens dans le texte, cherchant l'idée de nature là où on ne l'attendait pas, traquant la naturalité des objets par ses connotations secondaires (sauvagerie, barbarie, force sur-humaine, pureté, innocence etc.). Nous sommes aussi allés chercher la nature dans l'homme, une nature qui ne pouvait se manifester par des composantes paysagères. Peut-être les paysages font-ils en partie défaut pour comprendre la nature urbaine et devrions-nous chercher la nature ailleurs que dans les paysages. Nous proposons de poursuivre dans un premier temps l'enquête sur les composantes paysagères naturelles, « non-humaines », puis de développer plus particulièrement cette dimension humaine de la naturalité de la ville.

### *I.2 Le naturel dans le texte, rien que dans le texte*

Nous avons repris chaque composante une à une et avons cherché dans chaque texte les connotations évidentes et cachées. Pour chaque type de composantes nous avons attribué une sorte de « gradient de naturalité » décliné en trois degrés : la composante paysagère connote explicitement le naturel, est énoncée pour montrer la présence de la nature dans la ville ou assume pleinement son champs sémantique de la nature ; la dimension naturelle de la composante passe au second plan dans le texte, le sens métaphorique l'emporte et nous éloigne de la nature pour signifier une situation sociale, un indice dans l'intrigue, une ambiance d'angoisse ou de bien-être etc. Ici cependant, l'élément peut connoter en parallèle la nature, ce qui n'est plus le cas du troisième degré où la connotation naturelle n'est plus que trace inscrite dans le signifiant et dans l'origine lointaine du sens métaphorique du signifié. Devenu pleinement symbole, cet élément ne manifeste, dans le texte, aucune nature. Le Tableau 17 rassemble les résultats de cette enquête.

Tableau 18 « Gradient de naturalité » des composantes paysagères examinées dans leur environnement textuel

| | Forte connotation naturelle | Connotation naturelle indirecte ou secondaire | Connotation naturelle à l'état de trace |
|---|---|---|---|
| Quasiment toujours | Le flanc du ravin (pared del barranco)<br>Roches (rocas)<br><br>Chauve-souris (murciélagos)<br>Abeilles (abejas)<br>Escargot (caracol)<br>Mouches (moscas)<br>Merle (mirlo)<br><br>Fourrés secs (matorrales)<br>Araucaria (pitas)<br>Figuier de barbarie (chumberra)<br>Ronces (zarzas)<br>Mélisse (toronjil)<br><br>Odeur de la mer (aroma del mar)<br>Bruit de la mer (ruido de mar) | Brume (neblina) et Brouillard (niebla)<br>Chaleur (calor, bochorno)<br>Vent (viento) ou la brise (brisa)<br>Nuages (nubes, nubarrones)<br>Orage (tormenta)<br>Neige (nieve)<br><br>Lumière naturelle<br>L'air<br>Poussière rouge ou blanche (polvo rojo, rojizo, polvo blanco)<br><br>Colline, dépression, Vallée au loin (colina, hondonada, el valle Montjuich…)<br>Flans de colline, la pente (laderas, faldas, calles empinadas, barrio escarpado)<br><br>Lézards (lagartijas)<br>Grillons, cigales (chirrido de grillos, cigarras)<br>Chats (gatos)<br>Rats (ratas)<br>Petits oiseaux, moineaux (pájaros, gorriones)<br>Pigeons (palomas)<br>Mouettes (gaviotas)<br>Hirondelles (golondrinas)<br>Crottin de cheval<br>Insectes<br><br>Les platanes (plátanos)<br>Pins et sapins (pinos, abetos)<br>Genêt (ginesta)<br>Palmiers sauvages (palmeras)<br>Figuiers sauvages (higueras)<br>Carroubiers (algarrobos)<br>Amandier sauvage (almendro)<br>Olivier (olivo)<br>Ombus<br>Cèdre (cedro)<br>Eucaliptus, oranger, cerisier dans un jardin (eucaliptos, naranjo, cerezo)<br>Chardons (cardos)<br>Orties (ortigas)<br>Mûriers (moreras)<br>Frondaisons vertes en clôture (Frondas verdes)<br>Lierre, vigne vierge (hiedra)<br>Laurier-rose (adelfa)<br>Géraniums (geranios)<br>Laurier-sauce (laurel)<br>Bosquet de marguerites (mata de margaritas)<br>Rosiers (rosales)<br>Mimosas (mimosas) | La pente (calle empinada, calle arriba abajo etc.)<br>Petite rue en terre (callejón de tierra)<br><br>Boue, cailloux dans les rues (fango, cantos)<br>Sable (plage, fond de torrent : arena)<br><br>Bruine (llovizna)<br><br>Phénomène de l'oxydation, de la pourriture<br>L'érosion de surface<br><br>Chients errants (perros erantes)<br>Poules et lapins (gallinas, conejos)<br>Perruches en cage (cotorras)<br>Crapauds (buscapiés o correcames)<br><br>Bananier (platanera)<br>Palmiers de jardin (palmeras, palmeritas)<br>Cyprès (Cipreses)<br>Myrtes (mirtos)<br>Glycines (glicinas)<br>Lilas (lilas)<br>Rhododendrons (rododendros)<br>Fèves (habas)<br>Haies (setos)<br>Fraîcheur<br><br>La nuit, les ténèbres<br><br>Inondations |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Petites fleurs sylvestres (Florecillas silvestres)<br>Asparagus (esparraguera)<br>Parfums de jardin (fragrancias de jardín)<br>Champs (campos)<br>Odeurs de fleurs, terre, sol pourris<br>Mousse, (musgo)<br>Points d'eau (flaques, petits bassins dans les jardins)<br>Limon (légamo) | |
| Fréquemment | Terre argileuse ou calcaire (arcillosa, de cal) | Lune<br>Ciel<br>Soleil<br>Pluie (lluvia)<br>Ravin (barranco, tajo), Torrent (torrente)<br>Mer (el ou la mar, el Mediterráneo)<br>Herbe (hierba)<br>Jardins potagers (huertas, huertos) | Arbres des espaces publics<br>Acacias |
| Parfois | Soleil<br>Nuages (nubes)<br><br>Herbe jaune et fanée (hierbajo, rastrojo)<br><br>Rats (ratas)<br>Chats (avec d'autres animaux : rats, mouches) | Terre argileuse (arcillosa ou blanquecina)<br>Arbres des espaces publics (árboles) | Lune<br>Mer<br>Ciel<br>Pluie |
| Très rarement | Vent<br>Lumière naturelle | Acacias | Vent<br>Soleil<br>Jardin familial (huerto familiar) |

Données et réalisation : Sophie Savary

Les résultats de l'analyse attestent que les sens métaphoriques des composantes naturelles l'emportent très largement. Dans nos textes la nature signifie beaucoup de choses, mais n'est généralement pas convoquée pour signaler la présence de la nature dans la ville (ou alors il s'agit d'une autre nature, d'une nature qui se manifeste ailleurs que dans les éléments paysagers). C'est avec surprise cependant que nous avons constaté à quel point les composantes à forte connotation naturelle sont réduites, en nombre d'une part, et d'autre part elles ne concernent quasiment que des éléments énoncés de façon anecdotique (une, deux voire rarement trois fois) ; trois exceptions notables doivent cependant être signalées : l'odeur de la mer, la terre argileuse ou calcaire et parfois le soleil (lorsqu'il est juste cité, sans autre but que rappeler sa présence). La terre argileuse est mentionnée pour montrer que le lieu est aride et non construit, il s'agit de fournir une représentation du milieu méditerranéen « naturel ». Les lieux de description sont en général le ravin sur la montagne dans *Rabos* ou les versants de cette même colline dans *Ronda*. Lorsque cette terre affleure dans des terrains vagues, la connotation naturelle est plus secondaire (elle apparaît donc dans la rubrique suivante), elle suggère davantage l'hostilité du lieu, (symbolisé par l'aridité et la poussière), la dureté de la société. Il est intéressant de constater que la mer, qui ne représente pas vraiment la nature dans cette ville, retrouve sa naturalité dans les odeurs qu'elle répand dans les rues de

la ville. C'est par ce sens le plus primitif que sa naturalité se manifeste, et plus rarement par le bruit des vagues. Il semblerait que ce soit bien la dimension visuelle du paysage marin dans la ville qui ait perdu toute naturalité, trop artificialisée, trop lointaine aussi lorsqu'elle n'est vue que du haut des collines et qu'alors, de si loin, elle n'évoque que le rêve éloigné, l'horizon à atteindre et non la nature, qui est précisément sous les pieds de celui qui la regarde de la montagne.

Eduardo Mendoza nous donne un aperçu de cette mer pourvoyeuse d'odeurs et de bruits caractéristiques :

> *"[...]del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros; el ruido del mar arrullaba las siestas de los barceloneses, las sirenas de los barcos marcaban el paso del tiempo y el graznido de las gaviotas, triste y avinagrado, advertía que la dulzura de la solisombra que proyectaban los árboles en las avenidas era sólo una ilusión; [...]" (CP, E3, p. 20)*

La grande majorité des éléments relevés est rassemblée dans la seconde colonne du tableau, celle où le sens est partagé entre connotation naturelle et autres connotations souvent principales. C'est ici que les préjugés commencent à être ébranlés, puisque ni les animaux sauvages (grillons, oiseaux, chats errants…), ni la végétation, qu'elle soit semi-sauvage dans la montagne (genêt, pins) ou spontanée dans les interstices urbains (palmiers sauvages, chardons…) et à plus forte raison cultivée (arbres des espaces publics, plantations domestiques des jardins, balcons et terrasses), ni les grands éléments topographiques (tels les versants de colline), ni le nombre de météores, ne sont mobilisés pour rendre présente la nature dans la ville ou connoter préférentiellement la nature. Quelques exemples d'analyse des connotations de ces éléments permettront de concrétiser cette affirmation.

Les pins et sapins cultivés dans les parcs boisés tels le Guinardó, le *parque Güell* ou dans les jardins sur les flancs de la Collserola entrent dans ce cadre. Ils sont mentionnés dans UTT, SM et MDS et dans ces trois romans leur naturalité s'exprime dans l'odeur qu'ils diffusent, généralement produite par une humidité atmosphérique conjoncturelle. Cette odeur projette le lecteur dans une ambiance campagnarde, voire forestière, et permet ainsi de rendre compte du caractère rural de ces lieux de la ville (*Vallvidrera* dans MDS, les parcs ci-dessus mentionnés). L'ambiance ainsi installée suscite une sensation de bien-être, de détente et est inscrite fréquemment chez Montalbán dans une séquence/ pause lorsque Carvalho nous soumet ses réflexions au chaud dans son terrier de Vallvidrera ou lors d'une pause descriptive du jardin des Stuart Pedrell dans MDS. Cette sensation de confort et de bien-être rendue par l'odeur des pins mouillés connote par association d'idées le luxe des quartiers aisés, ces hauts quartiers où l'on respire un air plus frais, plus sain que celui de la vieille ville. Dans certaines circonstances cette connotation l'emporte sur la naturalité, comme ici au sein de la description de la *torre* luxueuse des Stuart Pedrell :

> *"un jardín riguroso donde la elegancia de los altos setos de ciprés enmarca la controlada libertad de un pequeño bosque de pinos y la geometría exacta de un pequeño laberinto de seto de rododendros. En el suelo, grava y césped."* (MDS, E3)

Tout connote la bourgeoisie et le luxe afférent : les bosquets de cyprès (qui ont perdu toute naturalité et sont donc répertoriés dans la troisième colonne du tableau) et les pins, la composition du jardin mêlant liberté et géométrie, le gravier et la pelouse. On retrouve également cette image luxueuse des pins dans l'environnement de la Clinique, vers le *Paseo de la Bonanova*, lieu symbolique de UTT, et bien d'autres végétaux revêtent ainsi une connotation de luxe ou de confort sédentaire au point d'en perdre leur caractère naturel : le lierre ou la vigne vierge sont dans ce cas, ainsi que les rosiers, les lauriers-rose, les arbres décoratifs et fruitiers des jardins, etc., des symboles de la classe aisée.

A l'autre extrémité du spectre connotatif de la richesse, se démarquent les jardins familiaux potagers. Les *huertos* et *huertas* des quartiers populaires, sont remarquables par leur misère. Leurs cultures sont moins nobles (fèves, asperges) et ils laissent souvent échapper une odeur de terre ou de fleurs pourries dans les romans marséens. Ces jardins et ces cultures, avant que d'être naturels, sont métaphores de la pauvreté et de la décomposition de la société. Peut-être même puisent-ils ce sens dans le caractère vivant du milieu du jardin, vie marquée par la mort car bien souvent au service du cheminement vers la mort (la pourriture). La nature chez Marsé, nous le développerons un peu plus loin, connote fréquemment la dureté, la sauvagerie cruelle, et d'une certaine façon la régression humaine car elle est régie par le terrible mouvement orienté de la vie vers la mort. Cependant, comme toujours chez Marsé, nous verrons que cet axe symbolique est parfaitement bivalent, et que les objets naturels peuvent aussi connoter la vie dans la mort, la renaissance perceptible par de petits indices, telle cette « herbe maladive » qui pousse dans les pavés des trottoirs défoncés, vie incarnée dans un objet fragile et éphémère certes mais constamment relayé, reproduit (cf. *Ronda,* A3).

La végétation du jardin des Stuart Pedrell nous a déjà donné un aperçu d'objets connotés naturels pour tout un chacun et qui dans un texte particulier (MDS, E3) perdent presque entièrement leur naturalité. C'est le cas du cyprès qui ne garde l'idée de nature qu'au niveau dénotatif dans ce texte, et encore ce sens est-il très secondaire par rapport aux sens connotés. Les arbres des espaces publics, ceux désignés par le simple vocable "*árboles*" ou les acacias de *Gracia* précisément nommés dans les romans de Marsé, ont aussi perdu leur connotation naturelle. Dans SM, bordant le *paseo del Borne*, ils connotent le luxe et l'élégance bourgeoise, quasiment indécents dans la vieille ville identifiée par ses rues étroites et sombres (SM, A4); dans HMV, les jeunes arbres de la *Vila Olímpica* rappellent surtout le caractère récent des aménagements et maquillent un paysage de « maigre ambition » architecturale. Ils ne sont qu'écran visuel et n'affirment en rien une nature dans la ville. La nature se manifeste davantage dans les arbres évoqués par Mendoza dans la CP, car bien qu'ils soient avant-tout pourvoyeurs d'ombres et donc de bien-être les jours de *bochorno,* ils rappellent la venue du printemps en installant une ambiance quelque peu campagnarde, donc plus proche de la nature du point de vue de la ville (CP). De même les arbres de la *plaza Sanllehy* dans *Ronda* évoquent la nature par leur feuillage et le bruit du vent qui les anime mais aussi parce qu'ils servent de refuge aux petits oiseaux que l'on entend gazouiller. Les acacias n'ont pas ce caractère naturel dans les textes : ils sont avant tout un marqueur du

quartier, mobilier urbain parmi d'autres comme les arrêts du tramway. Cependant, pour deux des trois romans où ils apparaissent, leur évocation a une fonction essentiellement poétique, or la dimension poétique réside en partie dans l'introduction dans le paysage urbain d'un objet naturel dans la ville ; la connotation naturelle est ici activée.

Par ces quelques exemples, nous avons pu mesurer l'importance du sens métaphorique dans l'usage des objets et phénomènes naturels dans les paysages. Il est donc évident que la connotation de nature sera dans la plupart des cas une connotation parmi d'autres, voire une connotation quasiment absente. Dans les textes, la nature n'est donc surtout présente que pour nous mener vers autre chose, pour nous signifier autre chose. Ainsi, il serait impossible d'affirmer que les arbres, la mer ou les plantes domestiques à Barcelone sont reconnus, appréciés ou détestés en tant qu'objets naturels. On ne pourrait pas non plus se contenter du constat d'une évocation importante du « vert », des éléments climatiques ou topographiques, pour affirmer que la nature tient une place remarquable dans la ville, puisque ces éléments ne connotent pas majoritairement la nature. Il est intéressant à cet égard de se tourner vers nos « assistants lecteurs » que furent les cinq habitants qui nous ont accompagné dans la lecture des romans. Il leur a été demandé de qualifier de naturel, sauvage ou urbain les composantes et configurations paysagères écosymboliques de leur quartier, rassemblé à partir des romans étudiés (cf. présentation sous forme de tableau pour Anna dans l'annexe 4.5., dernière colonne).

Des similitudes sont remarquables pour attribuer ou dénier le caractère naturel de certaines composantes dans la ville. Nous pouvons en fournir quelques exemples. La *plazoleta arbolada con fuente* (écosymbole de Marsé et présent chez Mendoza) est reconnue comme naturelle par Joana urbaine et naturelle par Anna, pour qui c'est un lieu de relation. Pour Adrián, *la fuente* est naturelle, qu'elle soit sur une place ou non. En revanche les palmiers (comme les platanes) ne sont pas naturels pour Anna alors qu'ils connotent la sauvagerie chez Marsé. Cela est dû au décalage du référent : l'un évoque les palmiers sauvages dans les *descampados*, l'autre les palmiers viaires ou en bord de plage qui sont des marqueurs urbains (cf.Planche XXIII).

Pour chaque élément relevé dans le premier tableau (Tableau 6 de l'annexe 4.10), nous avons déterminé le(s) champ(s) sémantique(s) dans le(s)quel(s), il évolue et ainsi déterminé les différents sens auxquels se rapporte sinon la nature du moins le naturel. C'est à partir des autres objets auxquels ils sont associés, de leurs qualificatifs, de leur inscription dans tel ou tel cadre ou action, dans telle ou telle isotopie du roman, que nous avons pu définir ces champs sémantiques gravitant autour de la notion de naturel.

PLANCHE XXIII. Les arbres dans la ville : loin de la nature sauvage

Photo 154. Paseo marítimo - © S. Savary

Photo 155. Plaza Real - © G. Ducrot

Photo 156. Paseo marítimo - © S. Savary

Photo 157. Playa Icaria - © P. Putelat

***Le naturel dans la ville : le sens métaphorique l'emporte***

Le sens du naturel oscille préférentiellement entre quatre champs sémantiques qui, sur certains aspects interfèrent, et qui sont eux-mêmes composés de sous-ensembles sémantiques. La présentation sous forme de schéma (Schéma X), nouvelle carte de référence des connotations, a la grande qualité de donner une image synthétique des sens du naturel dans la Barcelone fictionnelle. Comme tout schéma, il passe cependant sous silence quelques aspects secondaires, que nous pourrons évoquer à la suite de son commentaire.

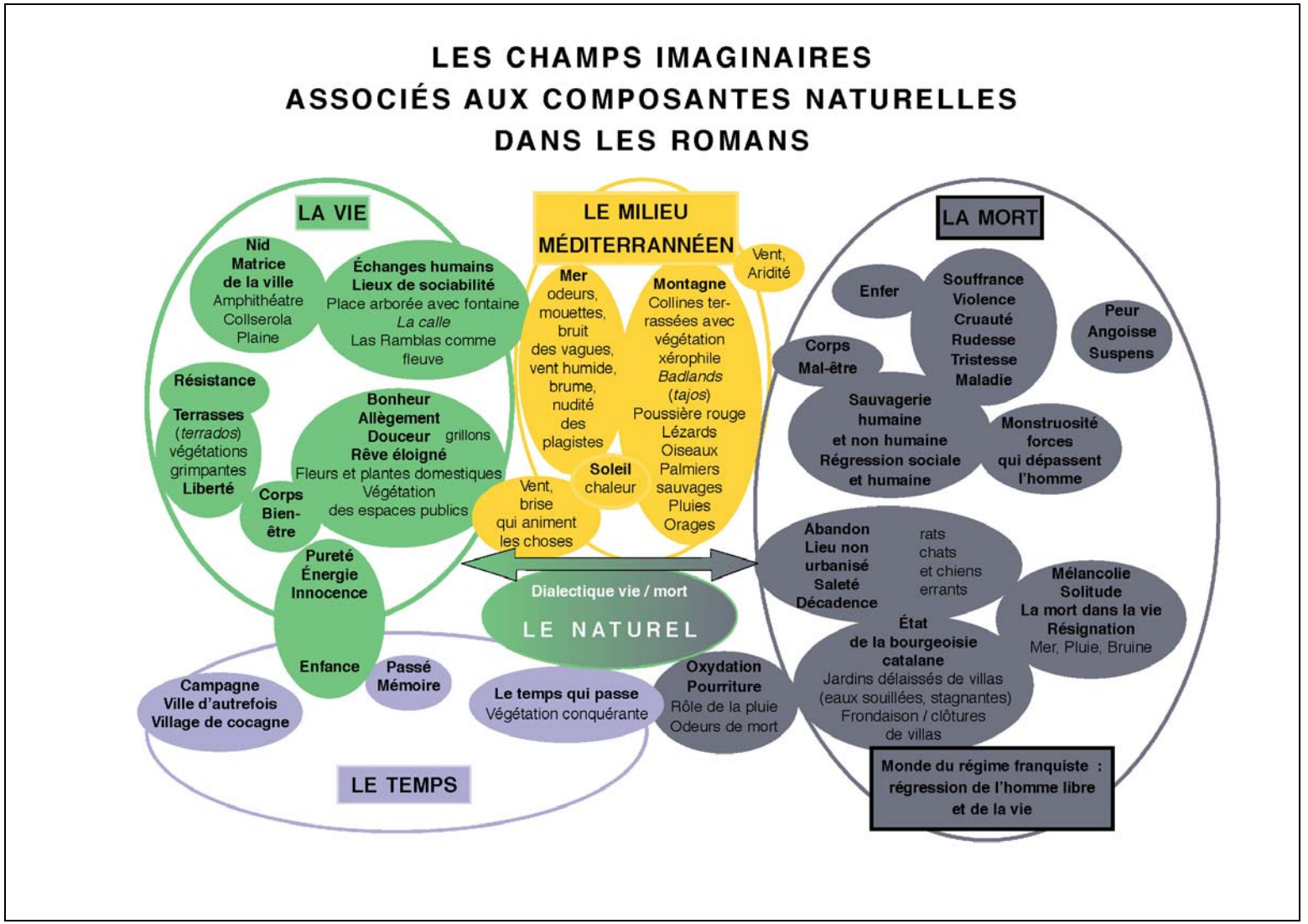



Figure 6. Les champs imaginaires associés aux composantes naturelles dans les romans. Source : S. Savary

Avec évidence apparaît dans cette « carte » le schème moteur (le schème au sens durandien) du mouvement dialectique entre vie et mort, avec la configuration peut-être la plus intéressante où la mort s'immisce dans la vie et la vie émerge dans la mort.

La vie affleure dans un paysage de mort ou la mort rôde là où crépite la vie : l'une des images frappantes est celle, chez Marsé, des oiseaux noirs volant au-dessus de la colline le soir dans Marsé :

> *"[...] y al atardecer, bandadas de gorriones buscando cobijo se dejan en picado, como grávidas cortinas oscuras descolgandose sobre el resplandor del crepúsculo"* (*Rabos*, A16)

Elle prend parfois la figure de l'ennemi inconnu, sans visage mais toujours là, qui se rappelle à ses victimes par de fugaces menaces : ainsi peut-on peut-être interpréter le pigeon qui plane au-dessus de l'inspecteur dans *Ronda*, lorsqu'ils abordent la *Villa Assumpta*. Là le lexique et le rythme de la phrase s'associent pour signifier la pesanteur d'une menace diffuse et mal identifiée (le pigeon n'est pas explicitement énoncé).

> *"Sintió planear sobre su cabeza una pesadumbre alada"* (*Ronda*, E8)

La nature funeste l'emporte chez Marsé et est aussi présente dans les autres œuvres. Le monde marséen est très généralement celui du régime franquiste qui se caractérise par une régression de l'homme libre et de la vie. Ainsi la mort recouvre-t-elle comme une fine pellicule quasiment tous les paysages du *barrio* et se manifeste par un ou plusieurs éléments qui connotent directement la mort (G. CHAMPEAU, 2004). Le phénomène de l'oxydation et de la pourriture est l'un des indices omniprésents du mouvement morbide inscrit dans la médiance du *barrio* : c'est une des expressions paysagères de la « *ciudad podrida* ». La pluie y joue un rôle central à la fois pour oxyder les rêves abandonnés, tels les carcasses de voiture ou de camion dans les terrains vagues, mais aussi pour révéler les odeurs de décomposition qui s'élèvent des animaux, des végétaux morts, des poubelles et des déchets :

> *"Desde la calle Escorial, asomándose por encima de la tapia, una farola bañaba de azul el chasis oxidado del Ford tipo Sedán con las cuatro puertas arrancadas, un cascarón abandonado, un caracol podrido de lluvia"*. (STD, p. 88)

Cette pourriture marque particulièrement les jardins mal entretenus des *villas* et *torres* de la bourgeoisie catalane et s'associe à des éléments comme la mousse ou les eaux stagnantes de bassins en déliquescence pour caractériser un état inhérent à cette classe sociale selon l'axiologie marséenne (cf. étude du *jardín burgués* dans le Ch. 7 III.2)

> *"Las cúpulas doradas emergen por encima de los árboles, y a un lado, en una depresión del terreno seco y expoliado, sobrevive un viejo templete guadiniano con máscaras de metal. Fueron muchas las veces que, [...] Faneca y yo nos encaramos a la verja para atisbar, por entre las frondas verdes, la fachada pizarrosa de la torre y los enormes tiestos de cerámica alrededor del estanque de aguas muertas"*. (*Amante*, E2)

ou bien

> *"Al fondo del jardín, en medio del estanque ruinoso y semioculto tras la maraña de hiedra, se erguía una descalabrada reproduccíon en miniatura de la montserratina*

> *montaña forrada de musgo y cagadas de paloma. El singular ornamento mostraba un completo abandono; desde la boca del surtidor, camuflado en el pico más alto, se deslizaba por las laderas un agua verdosa y pútrida."* (*Ronda*, E5)

Ainsi objets et phénomènes naturels servent-ils pour symboliser la morbidité de ce groupe social en prenant appui sur la dimension funeste de la nature. L'image de l'eau stagnante et souillée sert dans ces deux cas, comme dans bien d'autres, à marquer la présence de la mort. Nous reverrons un peu plus loin la force symbolique de ces eaux mortes.

La nature, en tant qu'entité ou force extra-humaine, s'épanouit dans les lieux abandonnés, là où l'homme n'entretient pas ou plus, là où le contrôle social a disparu. Ainsi, les manifestations d'abandon, de non urbanisation ou de « mal urbanisation », associés à la saleté et au sentiment de décadence, s'expriment par la présence de la nature, force conquérante qui marque le recul de la présence humaine, mais aussi l'immixtion du vivant dans un monde socialement mort :

> *"Calles sin pavimentar y aceras despanzurradas donde crecía la hierba, eso era el barrio. El montón de basuras en la esquina Camelias y Secretario Coloma parecía más alto y repleto de sabrosas sorpresas, pero era que el nivel del arroyo, después de la última venida de aguas, había bajado."* (STD, p. 60).

Cette association sémantique abandon et non urbanisation / naturel apparaît deux fois dans les commentaires d'Anna sur les composantes et configurations paysagères typiques de son quartier, proposées à partir de l'œuvre marséenne essentiellement. Elle associe les jardins familiaux, la poussière rouge ou blanche et la terre argileuse, à "*abandono"* et "*falta de urbanización"* ; pour cela elle estime ces deux éléments *natural"* et "*salvaje"*. L'isotopie de l'abandon doit être mise en relation avec un retour de la sauvagerie dans la ville : une sauvagerie animale et végétale, incarnés par les rats, les chiens, les chats errants, mais aussi les hommes errants comme des naufragés[26], qui dans le même mouvement sont représentés comme des êtres qui ont régressé dans leur humanité. Cette sauvagerie humaine sera développée un peu plus loin lorsque nous aborderons cet aspect fondamental de la nature dans la ville (cf. *infra*).

Abandon, décadence, régression sociale et humaine, sauvagerie, caractérisent les paysages urbains marséens des espaces privés mais aussi publics, signifiant ainsi la punition infligée aux quartiers réfractaires au régime (rues, terrains non construits, maisons abandonnées), métonymie de la ville entière abandonnée par les autorités pendant plusieurs décennies, expression ultime du ressentiment de l'État face à l'insoumission d'une ville rebelle.

On ne s'étonnera pas, dans ces circonstances, que la nature prête main forte pour accentuer le calvaire des personnages, marqués par la souffrance morale et physique : le corps souffrant de l'inspecteur dans *Ronda* est une icône de tous les corps souffrants, violentés, soumis à la rudesse de la vie où la nature se fait complice du régime pour martyriser les

[26] Cf. UTT, E3 : […] : "*han sido vistos ciertos perros y ciertos hombres cruzando el Carmelo como náufragos en una isl*a, [...]".

hommes[27] : la chaleur, les pentes du *barrio*, la poussière dans l'air, la maladie (expression somatique et naturelle d'un dysfonctionnement profond) tout contribue à construire un enfer terrestre et urbain. Nous sommes dans ces paysages où la nature s'exprime à l'opposé de toute urbanité, rappelant que l'ensemble de ces connotations mobilisées dans les textes s'appuient sur l'opposition structurante urbain / naturel et humain / naturel.

L'isotopie de la violence incontrôlée se manifeste aussi par l'expression de la monstruosité ou par des phénomènes qui dépassent l'homme et qui le submergent, notamment les excès climatiques (forts orages, vents fous et furieux), même si ces phénomènes sont surtout ambigus quant à leur positionnement par rapport à la vie et à la mort. Ils expriment l'un et l'autre, comme la plupart des éléments d'ailleurs qui ne revêtent jamais un sens définitif dans l'un ou l'autre des mouvements[28]. Cependant, si la nature peut être décharge d'énergie mortifère, elle peut aussi être anéantissement de tout mouvement, repos définitif symbolisé par les eaux stagnantes (les flaques, les bassins, l'eau du port) :

> *"y se dejó llevar por las piernas, hacia el puerto, sorteando paquidermos mecánicos varados e histéricos, hasta llegar al borde mismo de los muelles, y sobre las sucias aguas llenas de chorretes de aceite y de restos de naufragios indignos, vio el cuerpo flotante de Claire"* (ELG, E12).

Même si la femme morte n'est ici que le fruit de l'imagination de Carvalho, ces eaux du port rassemblent toutes les caractéristiques de l'eau noire telles que Durand les interprète[29] : comme nous l'avons déjà signalé ailleurs, la mer portuaire est eau hostile, eau morbide, d'où le choix inconscient de Carvalho de se laisser glisser le long des *Ramblas* vers la mer / mort, lorsque le découragement, la résignation (pulsion de mort) l'emportent sur la vie.

Ce monde de mort est bien évidemment monde de peur et d'angoisse, sentiments privilégiés du roman noir et policier, mais aussi du genre fantastique. Marsé flirte avec ces deux genres comme nous le savons, il sera donc indispensable de mesurer la part tenue par le genre, mais celle de l'inscription esthétique de l'œuvre (en particulier le romantisme) dans cette imposante présence de la nature funeste dans les romans. (cf. *supra*).

L'autre pôle du schème qui caractérise le naturel dans la ville est bien évidemment la vie, jamais totalement absente de la mort mais parfois victorieuse, face aux forces dominantes. La vie est avant tout énergie et naissance symbolisées par des objets et phénomènes qui déclinent ces deux manifestations du vivant. L'énergie vitale s'incarne d'une part dans la résistance à l'oppression, la rébellion face aux forces de la mort et donc par la liberté. La végétation conquérante est l'une des expressions privilégiées de ces idées :

---

[27] Dans le cas de l'inspecteur dans *Ronda*, ce n'est pas à première lecture le Régime qui est cruel ou mauvais, mais les habitants du quartier, fourbes et décadents, que l'inspecteur hait. Bien évidemment, le second niveau de lecture doit envisager le procédé antiphrastique cher à Marsé, pour comprendre que la souffrance et la haine de l'inspecteur est le produit d'un régime qui génère ce type de victimes, les vainqueurs victimes d'une guerre où il n'y eut que des perdants.

[28] On reconnaît ici une illustration de la bivalence, principe premier des symboles selon G. Durand.

[29] (G. DURAND, 1960) 103-104.

> *"y así sobrevivían hasta patios con vegetationes salvajes, asomadas a las tapias como una protesta de la naturaleza contra la ciudad lóbrega"* (ELG, E1)

La ville terrifiante du fait de ses transformations urbanistiques et de l'invasion corrélative de machines monstrueuses représentée dans *El laberinto griego*, se voit opposer une résistance dont la force est infinie car elle est mue par le processus de vie lui-même, la pulsion de vie transposé au monde végétal. La ville résistante et libre, « la ciudad libre », se manifeste donc par ces pulsions naturelles de vie, mais aussi par l'ouverture vers le ciel. Le sentiment d'enfermement que l'on ressent dans les rues étroites et sombres de la vieille ville, disparaît dans le monde des terrasses (les *terrados* et *azoteas*) qui ouvrent sur l'infini du ciel, présence naturelle dans la ville qui offre une liberté à l'homme prisonnier. Les animaux sauvages revêtent aussi l'habit de victime résistante et sont ainsi symboles de la ville. C'est notamment le cas des lézards, les fameux *lagartijas* de *Rabos*, qui incarnent la liberté et l'innocence de l'être sauvage, devenu victime de la cruauté des enfants qui leur arrachent la queue, par jeu et par vengeance contre les souffrances que le monde adulte leur fait endurer. Et pourtant ces lézards, dont les queues dorment à jamais dans les poches des enfants bourreaux, continuent à vivre, mutilés mais vivants. Il est tentant évidemment d'interpréter cette relation bourreau / victime et ces mouvements oppression / résistance, comme une allégorie de l'oppression franquiste (ou toute force hostile à la vie) exercée sur les habitants victimes mais résistants[30]. Mais les enfants-bourreaux sont eux-mêmes expression d'une certaine nature : riches du mythe de pureté, de naïveté et d'innocence, ils incarnent la nature humaine vivante. Ainsi lorsque la ville devenue mauvaise, dominée par des forces morbides qui s'incarnent dans une cheminée dont les fumées néfastes envahissent le quartier, la jeune adolescente tombe malade. La figure de Susanna dans *El embrujo de Shangai*, incarne cette bonne nature humaine rongée par le mal artificiel.

Le naturel est aussi expression d'énergies qui ne sont pas nécessairement générées par une opposition à une force contraire, mais aussi d'énergie de plénitude, de bonheur, de soulagement et par extension de désir et de rêve éloigné. La présence obsédante des grillons de la montagne dans UTT et les autres romans de Marsé, s'explique par ce sentiment de bonheur, de légèreté mais aussi de liberté, qui enveloppe les paysages auxquels ils participent. Dans certaines circonstances, les fleurs et plantes domestiques sont aussi de petits détails de vie dans un monde morbide, tout comme la végétation des espaces publics, qui apporte souvent fraîcheur et donc soulagement quand la chaleur torture les hommes. Les corps manifestent dans cette perspective un certain bien-être, qu'ils puisent dans les éléments naturels, et qui les réconcilient avec la ville et la société. Nous détaillerons cet aspect dans un paragraphe suivant (cf. *infra*) ; il en sera de même pour les échanges humains, les manifestations de sociabilité que l'on peut considérer comme des manifestations positives de la nature de l'homme dans la ville. Nous verrons comment certains éléments naturels de la ville favorisent ces échanges sociaux et par glissement deviennent symbole de leur présence

[30] Il est intéressant de noter la fréquence de ce parallèle, chez Marsé, entre comportement et fonctionnement socio-psychique des enfants (cruauté, naïveté, plaisir dans la souffrance, statut de victime / bourreau, etc) et fonctionnement des acteurs du régime franquisme.

puis nécessité pour que ces échanges existent : les fontaines, considérées naturelles par l'eau qui coule (l'eau vive, l'eau claire) sur les places arborées, la rue elle-même en tant que génératrice de flux, et l'accomplissement du mouvement dans la pratique sociale de la promenade surinformée par la métaphore fluviale des *Ramblas*.

Bien que plus discrète, la nature en tant que matrice de la ville apparaît dans la ville de Barcelone. Plusieurs éléments sont à l'origine de la ville. Selon le mythe de fondation originelle, la mer est responsable du naufrage d'Hercule, et de la fondation de la ville par ce demi-Dieu. C'est surtout la plaine littorale, bordée par les rebords douillets de la *sierra de Collserola*, qui forme le nid de la ville. De la nature elle est née et par la nature elle est protégée : la montagne joue ainsi un rôle symbolique essentiel pour la ville en tant que mère protectrice, dans le giron de laquelle on se réfugie lorsque le monde est trop hostile (ainsi agit Carvalho lorsqu'il rejoint *su madriguera* de *Vallvidrera*, le mot espagnol exprimant une étymologie plus explicite que le mot français). La nature est donc parfois nourricière, bonne et accueillante : elle prend ainsi plusieurs figures, celle de la mère, mais aussi celle du pays enchanteur, le paradis où règnent les sentiments déjà mentionnés de bonheur et plénitude. Ce pays prend le visage de l'Arcadie et l'intègre dans un imaginaire bucolique. Ce paradis n'est cependant jamais intègre et accompli, il n'est souvent que citation d'un élément du paradis, traces du paradis en fait perdu. Ainsi parfois les fleurs ou les petits animaux sauvages expriment-ils la nostalgie d'une ambiance perdue, celle des *pueblos*, de l'urbanité de la campagne, qui était en partie celle de l'enfance des auteurs. Le mythe du paradis perdu, élément important de la mythologie de la ville comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, s'exprime aussi dans ses paysages (*barrio-pueblo* de Marsé et Goytisolo, bucolisme et contre-bucolisme de certains paysages de Mendoza (CP), *barrio chino* de Montalbán).

De la vie à la mort, voire de la mort à la vie, le phénomène reconnaissable entre tous est celui du déroulement du temps. Bien que la relation de la ville à la temporalité soit complexe et plurielle (cf. Ch. 3 ), dans notre bassin sémantique occidental judéo-chrétien, le temps est préférentiellement linéaire et représenté comme orienté de la naissance à la mort. Ainsi, les phénomènes naturels sont-ils toujours et encore là pour rappeler le temps qui passe, le douloureux temps qui passe : l'oxydation et la pourriture, la végétation croissante sont autant d'indices du temps écoulé. Il faut cependant préciser que le plus naturel pour nos textes, mais aussi pour Anna (Ent.4), c'est le passé. Les mondes d'autrefois, la ville d'autrefois, dont la représentation se rapproche de celle des petites villes de la campagne actuelle, ce qui a été vécu et ce qui est remémoré paraît plus naturel que ce qui n'est pas encore advenu, que ce qui est désiré. Ce phénomène nous paraît l'indice d'une axiologie ancrée sur la nostalgie, sur un regard toujours par-dessus l'épaule plutôt que loin devant. C'est une pierre supplémentaire à l'affirmation d'une littérature de la mémoire et donc d'une ville fictionnelle de la mémoire.

Si la nature est *anima* et force du destin qui impose une fin à la vie, si elle est aussi le moyen d'expression privilégié du temps, elle est expression d'un milieu physique dont la caractéristique principale est la méditerranéité. Ce trait méditerranéen ne se résume pas à ses qualités physiques, nous l'avons déjà vu, mais elles y contribuent, matériellement et symboliquement dans le monde réel. De fait lorsque une composante assume dans le texte sa qualité de naturelle, c'est presque toujours pour mettre en valeur une caractéristique méditerranéenne, même si elle revêt aussi d'autres connotations plus métaphoriques. Plutôt que de reprendre l'ensemble des éléments qui composent ce champ sémantique de la méditerranéité (ils sont lisibles dans le schéma), il est davantage intéressant de repérer ce que connotent métaphoriquement ces composantes naturelles. Pris dans ce sens, on comprend mieux les choix conscients ou inconscients opérés par les auteurs, pour symboliser le milieu méditerranéen. Pourquoi plutôt la chaleur étouffante de l'été (le *bochorno*), récurrente dans les romans, plutôt que la douceur hivernale ? Pourquoi la faune terrestre plutôt que la faune maritime ? La réponse à ces questions réside dans le sens symbolique que chaque élément endosse dans les œuvres respectives, à l'exception peut-être de certains éléments repérés dans la première colonne du second tableau (Tableau 17), qui seraient une évidence pour tous du milieu méditerranéen (la mer, par ses odeurs et ses sons, le soleil, les flancs ravinés des ravins, les *matorrales*). La nature à Barcelone est en tout cas essentiellement nature méditerranéenne, et les éléments qui la manifestent sont énoncés dans les textes fréquemment dans l'objectif d'attribuer un caractère méditerranéen à la ville. Parfois cette méditerranéité naturelle paraît bien proche de l'image typique du peuple méditerranéen, selon le procédé de personnification déjà maintes fois mentionné. Par contiguïté sémantique, l'aridité exprimée par la poussière, la sécheresse, parfois la chaleur et le vent, semble caractériser aussi la société barcelonaise telle que Marsé la représente notamment.

### *I.3 La nature de la ville est avant tout l'homme*

Bien que nous ayons pu évaluer la grande présence de la nature non humaine dans la ville, celle-ci nous ramène constamment à l'homme, notamment par le jeu des connotations. La nature sert à dire quelque chose sur les hommes, sur les habitants de la ville, ce qui contribue à effacer la séparation sémantique radicale nature / culture, nature / humanité. En fait, nous devons aller encore plus loin dans cette hypothèse car, à l'évidence, en ne relevant que les objets de nature non humains, nous avons laissé de côté ce qui semble bien être la nature même de la ville : les hommes, à l'état sauvage ou policés. C'est peut-être par les manifestations de la sauvagerie humaine dans la ville que l'on s'aperçoit d'abord que la nature sauvage est avant tout dans les instincts, les actes jugés inhumains (c'est-à-dire ici non policés), les sentiments incontrôlés comme la peur ou l'excitation. Cette facette de l'homme, qu'il s'efforce de dissimuler en société, est généralement mise au-devant de la scène dans le roman noir, ce que l'on retrouve bien sûr dans nos romans où actes violents et cruels s'enchaînent, où les lieux de non droits sont privilégiés comme lieux de l'action (ce sont des lieux de nature par métaphore, tels les terrains vagues), où la sexualité, souvent déviante, s'exprime avec obsession, comme pour mieux révéler à quel point la société impose des

frustrations insupportables aux humains, frustrations qui ne peuvent être résolues que dans l'expression sexuelle.

Il ne faudrait toutefois pas penser que la nature humaine ne s'exprime que dans sa barbarie. Les échanges sociaux, notamment les conversations dans les espaces publics, favorisées dans les villes méditerranéennes par des pratiques sociales identifiantes telle la promenade, le *paseo*[31], la conversation assis dans la rue ou entre voisins au balcon, sont expression de la nature humaine, de l'homme en tant qu'animal politique[32]. Les lieux de nature sont alors précisément les lieux les plus urbains, les lieux de rencontre, d'échanges comme nous le constaterons dans notre étude des lieux de nature dans la ville (cf. infra § 3.2.). La question de l'habitabilité d'un lieu, de son urbanité intervient également dans cette perspective. Si un lieu, pour être naturel à l'homme social, doit favoriser la rencontre, il doit aussi être riche d'une mémoire. C'est en tout cas l'hypothèse que nous propose Montalbán (cf. étude thématique précédente) lorsqu'il estime, dans MDS, que la misère du *Barrio chino* est plus humaine que celle du *poligóno* de *San Magín*. Cette humanité, le quartier la doit à sa qualité d'être vivant (selon les modalités déjà maintes fois évoquées dans cette étude[33]) ; or ce qui le rend vivant, ce sont les échanges humains dans la rue, beaucoup plus que les plantes ou les animaux urbains. Ce milieu est plus naturel à l'homme, et donc plus habitable, parce que sa sociabilité s'y exprime, plus intensément que dans un quartier créé ex-nihilo où la population est tellement nombreuse que l'échange devient problématique.

Ainsi réalisé le constat que la nature dans la ville est aussi humaine, il serait intéressant de procéder à un relevé de toutes les manifestations de la nature humaine, comparable à celui effectué pour les objets et phénomènes de nature. Il révèlerait, à n'en pas douter, que cette nature humaine l'emporte sur la nature non humaine dans la ville, du moins dans les œuvres étudiées dont l'intention est davantage tournée vers une proposition de compréhension de la société et de l'homme plus que vers une représentation d'un environnement. Nous n'avons pas engagé ce long et lourd travail ici, bien que nous pensions qu'il soit très pertinent. Il pourrait en être un prolongement.

Cette hypothèse que la nature dans la ville est concentrée dans ce que l'homme a de plus naturel, à savoir d'une part sa propre sauvagerie et d'autre part sa sociabilité, incarnée en partie par son « corps propre », nous paraît très riche du point de vue de la compréhension de

[31] La promenade est une pratique qui favorise la manifestation du naturel en tant qu'elle permet l'expérience paysagère (donc l'expérience perceptive, sensible, mobilisant tous les sens de l'homme). Elle met en contact l'homme avec son environnement, qu'elle soit promenade déambulatoire ou promenade objectivée. Cette pratique méditerranéenne, particulièrement vivante à Barcelone, est très présente dans les romans, et sert très fréquemment de prétexte à la description paysagère. Ceci est particulièrement remarquable pour le personnage de Carvalho et celui de Raúl, seul ou accompagné, dans *Recuento***.**

[32] Supposer que les échanges sociaux sont expression de la nature de l'homme est une hypothèse développée par Augustin Berque, notamment dans *Etre humain sur la terre* (A. BERQUE, 1996). Cette hypothèse permet d'affirmer que la ville est précisément le lieu le plus naturel pour l'homme, qui n'est pas destiné à vivre seul dans les bois. Cette perspective renverse évidemment la question du rapport nature / ville et plus précisément la question de la nature dans la ville.

[33] Ces descriptions de quartier vivant, chez d'autres auteurs comme Maruja Torres dans *Un calor tan cercano*, Mercè Rodoreda, Terencí Moix, ou dans nos entretiens comme la description de la *calle Quevedo* par Ísabel, du *Raval* par Joana autrefois et par Jaime aujourd'hui autour du MACBA (réf. de ces passages d'entretien), connotent tous qu'il y est agréable d'y vivre, qu'il est habitable car habité.

la ville. Dans la perspective d'une réintroduction de la nature dans la ville, conformément à la demande sociale, il nous semble qu'il faudrait entendre réintroduction de l'échange humain dans la ville, en suscitant les lieux d'échanges. Bien évidemment, la demande sociale est celle d'une nature humaine policée et non sauvage, et on se retrouve dans une problématique similaire à celle de la question de la nature non humaine dans la ville, à savoir une nature sauvage ou une nature cultivée. La quête d'un certain équilibre, ou du moins d'une proportion contrôlée, me semble adaptable pour la gestion de la « nature humaine » dans la ville. Cela mériterait des recherches approfondies, que nous n'avons évidemment pas pu mener dans le cadre de ce travail, mais pourrait être parfaitement poursuivies dans la perspective d'une géolittérature.

Il serait nécessaire d'approfondir cet aspect rapidement évoqué. L'évidence de cette nature humaine dans la ville n'est finalement apparue que très tard ; nous étions sans doute aveuglée par le paradigme moderne nature *versus* homme, et par la recherche de la nature dans les paysages. Quoi qu'il en soit, ce ne serait pas le lieu ici de développer cet aspect puisqu'il nous éloigne des paysages, mais il est bon de savoir que dans la perspective d'une étude du rapport ville / nature, cette dimension est fondamentale sinon première. Malgré tout le II.1.3., constituera une forme de prolongement de cet aspect.

### *I.4 Bien-être et le mal-être dans la ville : le rôle des échanges homme / environnement naturel*

Ce sont par quelques exemples de moments de bien-être ou de mal-être ressenti par les personnages que nous aborderons cette dimension de l'échange dans la ville. Ce sont des moments présents dans les descriptions paysagères où se manifestent le contact entre les hommes, ces échanges humains et non humains, ces moments où l'homme est en prise avec son environnement et où l'on détecte que leur existence est mutuellement interdépendante. Parmi les manifestations de bien-être de Carvalho dans la ville, nous avons retenu ces deux moments :

> « Plein de chaleur et de lumière il commença à remonter les Ramblas tel un animal ayant puisé son énergie dans la mer, l'air et la lumière […]. » (SM, E1).
>
> « Il regagna son bureau à pied, en descendant les Ramblas, plongé dans le soleil innocent et la foule de midi : étudiants, retraités, qui offraient à leur squelette cet aliment gratuit qu'est la lumière du printemps. » (SM, A6)

Son bien-être résulte de la satisfaction d'être nourri. L'air et la lumière nourrissent le corps au même titre que les aliments, et la troisième source de nourriture dans la ville est la mer[34]. Ce sont les carburants de l'homme urbain, sa nourriture. Chez Carvalho, les éléments paysagers de la ville (naturels ou non ont fonction de nourriture, de fournisseur d'énergie) : ce sont beaucoup les composantes naturelles qui semblent le nourrir. Ce n'est pas seulement une

[34] Nous pourrions aussi développer la question de la gastronomie comme expression d'un besoin naturel satisfait par un art. La conception de la gastronomie chez Montalbán, en tant que contre-culture, ouvre des hypothèses intéressantes concernant la présence de la nature dans la ville. Les plats élaborés avec art ne sont-ils pas une nature transformée par la culture, c'est-à-dire d'une certaine manière une naturalité enrichie par la culture.

métaphore : il est reconnu que la lumière apporte des éléments vitaux au corps humain et que respirer un air apprécié est une façon d'être en parfait échange avec l'environnement. La respiration est l'expression concrète de l'échange entre l'intimité du corps et l'environnement.

Une déclinaison poétique de cet échange corps / lumière est proposée dans *Ciudad*, recueil de poèmes, chapitre premier : « *El uno* »

> *"y era de piel la luz*
> *de luz los cuerpos*
> *transparentes los árboles"*.

La perception des éléments naturels permet aussi la manifestation de la sensualité (voire de la sexualité), comme dans cet exemple extrait de *Ronda* : "*la húmeda cola del viento*" (A46), où le vent la sensation du vent est pour l'inspecteur comme celle d'une queue de chat mouillé, sur la nuque de l'inspecteur.

A l'inverse de ce qui précède, les éléments naturels environnementaux peuvent être source d'un mal-être, et devenir ainsi métaphore de la souffrance. On en trouve un exemple explicite avec le sens que revêt la chaleur dans *Ronda* : l'inspecteur en souffre tout au long de la *ronda* tandis que Rosita ne semble quasiment pas la percevoir. La chaleur dans la ville est une manifestation de la nature infernale de la ville où tout accentue ses effets négatifs (la poussière, les pentes de cette partie collinéenne de la ville). La chaleur apparaît aussi, en dehors de sa perception par l'inspecteur, comme un élément qui accentue la dureté de la vie quotidienne :

> "*la noche sudaba los sempiternos afanes del día y no corría el aire"* (*Amante*, E4).

L'usage des composantes connotées naturelles est, dans les romans, éminemment esthétique et généralement métaphorique. La surreprésentation de ces composantes dans la ville, par rapport à d'autres comme les marqueurs urbains, s'explique par leur symbolique : la nature est hautement poétique, notamment dans un paradigme romantique, et elle est traditionnellement utilisée dans la fiction pour différentes fonctions narratives. Nous pouvons en recenser quelques-uns bien représentés dans les romans étudiés.

### *I.5 Les usages narratifs*

Ce sont essentiellement les phénomènes météorologiques et les grands objets de nature (mer, montagne, ciel, lune…) dont font usage les auteurs dans un but autre que représentatif ou poétique.

Les composantes paysagères connotées naturelles servent d'instruments privilégiés comme marqueurs de genre, pour créer des paysages de genre. Les composantes naturelles entrent en action très fréquemment dans le genre du roman noir, de la science fiction et du fantastique. Plusieurs types d'usages de ces éléments ont été remarqués dans nos romans. En premier lieu la création d'ambiance de genre. Une description paysagère extensive, ou quelques allusions semées ci et là, contribuent à créer une ambiance dominée par l'angoisse et

la peur dans les romans noirs ou à suspens. Ainsi, dans le quartier inquiétant du *Morrot* au début de siècle, l'attente d'Onofre dehors est informée par une allusion d'ambiance (CP):

> *"Nubarrones habían cubierto la luna y no se veía nada." (CP, A8)*

Ces courtes descriptions activent fréquemment l'imaginaire des villes des années 40 (néon, nuit, brume).

> *"Los anuncios luminosos parpadeaban suspendidos en la bruma de la noche." (Amante, A2)*

Des extraits entiers relevés dans nos œuvres obéissent aux canons du roman ou film noir. Nous prendrons un exemple du roman de Marsé *Si te dicen que caí*. Sarnita, l'un des narrateurs du roman, maîtrise son art de conteur à la perfection : il tient en haleine son auditoire captivé en décrivant le lieu selon les canons du genre noir. Il sait qu'en convoquant la nature dans ses différentes dimensions, il réussira sa description et créera une ambiance de suspens et d'angoisse. Il suffira de relire ce passage merveilleux pour s'en convaincre ; la qualité du moment passé à la lecture lui fera pardonner sa relative longueur.

> *"Se juntó con el corro en la acera y le hicieron rápidamente sitio, algunos frotándose las manos de impaciencia: continúa la de ayer, Sarnita, cuenta. Calles sin pavimentar y aceras despanzurradas donde crecía la hierba, eso era el barrio. El montón de basuras en la esquina Camelias y Secretario Coloma parecía más alto y repleto de" sabrosas" sorpresas, pero era que el nivel del arroyo, después de la última venida de aguas, había bajado. No era un zapato viejo lo que asomaba entre el fango, sino una rata envenenada. Todavía el cielo era una gran tela de araña. Pasó la tormenta, pero quedaba una llovizna tenebrosa, una cortina interminable y enmarañada que borraba las fachadas leprosas, portales y ventanas que aún sostenían trozos de vidrio y listones carbonizados. Cuenta, va, cuenta. A partir de ahora, chavales, el peligro acechará en todas partes y en ninguna, la amenaza será constante e invisible. En alguna parte, lejos, dicen que volverá a reír la primavera y también dicen que había sido una espía y sabía demasiado, y que muchos años después de estallar bajo sus pies la última granada agazapada entre la hierba, aquella tarde al cruzar el descampado en compañía de un desconocido, el polvo que levantó la explosión aún caía sobre las cicatrices de su cuerpo magreado y sifilítico, porque era una puta, chavales, de lo más tirado. Apareció de pronto, en la esquina de las basuras, la voluminosa dueña del bar Continental ocultando una barra de pan blanco entre las solapas del negro impermeable. Sus ojos verdes pintarrajeados miraban de refilón a la rata que giraba temblorosa sobre las patas traseras, sin saber qué dirección tomar. Al pie del almendro del solar de Can Compte. Cuenta Sarnita, hay unas cartucherías podridas de lluvia y un máuser oxidado y con la culata partida: esto quiere decir que las municiones no andan lejos. La rata cruzó el arroyo en zigzag, chillando, encontró todas las cloacas taponadas por el fango y Java se asomó a la puerta de la trapería y miró a la mujer, entornando los párpados legañosos."* (STD, p. 59-61)

Cette scène de genre doit son caractère en grande partie au paysage inventé par Sarnita. Comme d'autres descriptions ou allusions dans la narration, celle-ci participe à la distribution d'indices annonçant le meurtre perpétré dans ce lieu qui sent la mort. Le lecteur, qui ne comprendra l'action tragique qu'à la fin du roman, est guidé par ces paysages-indices. La morbidité du lieu incite à convoquer de nombreux éléments naturels pour composer ces descriptions (cf. l'association nature / mort développée infra). Ainsi dans cet extrait, relayé par ceux qui suivent (p. 87-88 et 351 notamment), le règne de la mort est-il manifeste dans la

sauvagerie animale et humaine, l'omniprésence de la pourriture et de l'oxydation révélées avec acharnement par la pluie, la saleté et le sentiment d'abandon qui se dégage de l'ensemble, les manifestations multiples de violence et cruauté qui sont le fait autant des hommes (séances de torture organisées par les jeunes adolescents, arbres criblés de balles), les animaux ("*como si un gato deshiciera el espinazo de un pajarito"* p. 31) et même des forces inconnues de la nature qui s'attaque à elle-même ("*una tierra que a trechos parecía castigada por dientes y garras*" p. 87), interprétation très symbolique de l'érosion de surface.

Les phénomènes atmosphériques et climatiques sont également de parfaits acteurs pour créer un décor fantastique ou merveilleux. Marsé les mobilise fréquemment pour créer des ambiances singulières :

> *"una nebulosa de polvo rojizo lleva toda la tarde suspendida en el aire, vagando inmóvil y a ras del sendero y de esa nube sale inesperadamente el inspector […]"* (*Rabos*, p. 126)

La lune est particulièrement convoquée pour évoquer divers type d'ambiance ou rappeler une temporalité. Par exemple dans ELG, la lune joue un rôle important dans l'installation d'une ambiance inquiétante et quelque peu fantastique qui sert le propos du narrateur : montrer la déhumanisation introduite par le bouleversement du chantier où se manifestent des forces extra-humaines.

Les descriptions parodiques de type géographique usent également des éléments climatiques ou atmosphériques. Mendoza, afin de tourner en dérision une vision du monde conformiste, met ainsi le doigt sur l'usage inapproprié de la nature dans la description des lieux, quand le sens est ailleurs selon lui. Le caractère éculé de ces descriptions les privent de tout sens ; leur vacuité sémantique est source d'humour et rappelle à chaque lecteur sa propre tendance à user de la nature lorsqu'il n'a rien à dire : le beau et le mauvais temps étant universellement source de conversations infinies.

> *"Esta ciudad está situada en el valle que dejan las montañas de la cadena costera al retirarse un poco hacia el interior, entre Malgrat y Garraf, que de este modo forman una especie de anfiteatro. Allí el clima es templado y sin altibajos: los cielos suelen ser claros y luminosos; las nubes, pocas, y aun éstas blancas; la presión atmosférica es estable; la lluvia, escasa, pero traicionera y torrencial a veces"* (CP, E1).

Les éléments naturels, ici connotés comme clichés conformistes du mode descriptif, servent à manifester une forme de bêtise et de naïveté, cibles privilégiées des récits régis par l'ironie[35]. L'humour qui se dégage de ces descriptions géographiques fondées sur le climat et le site, est encore plus explicite dans la parodie des bulletins météorologiques qui s'égrènent tout au long du roman-feuilleton Sin noticias de Gurb, qui se présente comme le journal d'un extra-terrestre :

> *"08.35 […] Temperatura, 21 grados centígrados;humedad relativa, 50 por ciento; vientos flojos del nordeste; estado de la mar, rizada" (Gurb, p. 69).*

[35] Cet usage de la nature dans la description n'est pas sans nous rappeler les descriptions de Bouvard et Pécuchet, naïvement béats devant les merveilles de la nature.

> *"16.42 […] Temperatura, 26 grados centígrados;humedad relativa, 74 por ciento; vientos flojos; estado de la mar, llana"* (*Gurb*, p. 82).

Ici les composantes naturelles ne servent à représenter une quelconque réalité. L'état de la mer ou le taux d'humidité dans l'air étant assez secondaire dans la caractérisation d'une ville. C'est donc ici au seul service de l'humour, dans la parodie de ce type de discours télévisé, que la nature est convoquée dans la ville. La nature, dans un certain paradigme où elle connote la naïveté, la bêtise ou le mode rétrograde, est donc instrument privilégié du genre parodique.

### *I.6 La nature poétise la ville*

La nature est source d'inspiration poétique dans l'imaginaire universel ; la civilisation occidentale ne déroge pas à la règle, de la poésie lyrique antique au romantisme. C'est peut-être Juan Marsé, selon une tendance plus générale de « poétisation du référent » (M. RAMOND, 1991) qui poétise ses description en évoquant des éléments paysagers naturels et en leur affectant un sens métaphorique. C'est surtout dans l'acte de remémoration que surgissent des composantes naturelles poétisées (et donc dans la ville de l'enfance) montrant une coïncidence entre idée de nature et passé[36]. Les sentiments, les émotions suscités par le souvenir engendrent une dynamique poétique et notamment des images que Dame nature offre avec générosité, (images que l'on a pu reprocher parfois à Marsé comme étant un peu naïves) bien que souvent écloses dans un imaginaire cher à Gil de Biedma, où se mêlent beauté et humour :

> *"Mi barrio está tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia está parada antes de caer."* (*Amante*, E1)

L'influence de l'esthétique romantique est particulièrement notable dans ce phénomène de poétisation de la nature chez Marsé, Montalbán et Goytisolo. La nature joue dans cette esthétique un rôle fondamental, y compris dans la ville, puisque mêlée à des composantes artificielles, elle manifeste des phénomènes de contraste, stimulant pour la pensée. C'est aussi là où la nostalgie rousseauiste d'un paradis perdu s'exprime, par exemple dans les petites citations de nature urbaine. Des formes telles la ruine, l'enchevêtrement du végétal et du minéral, les métaphores biologiques animant les machines et les bâtiments de la ville, les descriptions paysagères canoniques romantiques, contribuent à réintroduire la nature dans la ville. Par la poésie, ou l'expression du sentiment romantique, la ville est réenchantée et lue comme un lieu où réside la nature. Ce court passage illustre comment une composition paysagère romantique (ruine / herbe haute / vent) contribue à poétiser la ville dans le sens d'une plus grande naturalité :

> *"El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento."* (*Amante*, E1)

[36] Anna, lors du commentaire des composantes, naturelles ou non, dans les descriptions romanesques, avance que le passé est plus naturel. Dans le quartier cela s'explique par le fait qu'il y a encore quelques décennies, le quartier était très rural. Toutefois, le sens de son affirmation est plus général.

Bien d'autres pourraient être relevées pour montrer la poétisation de la ville par la nature dans les romans. *Recuento*, de la même façon, les multiplie, usant systématiquement de la métaphore, comme dans l'extrait E6 : "*sumida en una bruma baja embebida de sol*".

L'analyse des composantes naturelles des paysages des romans révèle l'importance symbolique que la nature revêt dans la ville. Le spectre symbolique est des plus vastes quoi que structuré dans les mondes fictionnels étudiés par quatre champs d'images qui spécifient la ville : le double champ vital et funeste d'une part ; le champ méditerranéen, à la fois informé par le milieu physique et ses connotations métaphoriques ensuite ; et enfin le temps. C'est essentiellement la dimension symbolique qui est mobilisée dans les textes, le référent ne servant bien souvent qu'à fournir le noyau « matériel » des connotations symboliques. L'objectif représentatif est secondaire.

La méthode adoptée pour étudier ces connotations nous semble positive et a permis de « débusquer » des images et des sens insolites tout en travaillant sur la question de la tension référentielle dans les paysages fictionnels. La procédure de la double « carte » des champs sémantiques nous paraît mériter d'autres applications en fiction, en suivant des thématiques différentes.

## .III Les lieux où se niche la nature dans la ville

Dresser une géographie des lieux de nature dans la ville à partir de l'analyse des paysages ne signifie pas nécessairement que ces lieux soient localisés dans l'espace. La question posée est donc :quels lieux (spatiaux et symboliques) investit-elle? Où se niche la nature à Barcelone ?

Non par esprit de provocation, mais bien parce que cela apparaît préférentiellement dans les romans, nous envisagerons tout d'abord la nature a-géographique.

### *.III.1 La nature est plutôt a-géographique*

De nombreux éléments de nature sont sans limites, sans espace défini, ont une échelle qui ne peut être appréhendable ; ils ne sont pas localisables, ils sont trop diffus. Si l'on peut les définir comme des lieux de nature, ce sont des lieux symboliques, des lieux de langage.

Cette a-spatialité a une conséquence pour la géographie : la nature dans la ville ne peut être identifiée et comprise par la seule analyse spatiale ; seule l'analyse paysagère permet d'appréhender ces lieux de nature. Quels sont-ils ?

#### .III.1.1 La Nature est métaphore

La nature dans la ville entre dans des processus métaphoriques à plusieurs niveaux. Nous avons déjà vu que les composantes dites naturelles endossent très généralement des connotations métaphoriques qui, bien souvent, l'emportent sur celle d'une naturalité dans la ville. La métaphore emmène donc le sens vers d'autres lieux, des lieux qui ne sont pas géographiques mais bien situés dans la sphère symbolique. La nature dans la Barcelone fictionnelle est un symbolisant pour signifier des aspects de la société, une esthétique

Le premier processus métaphorique que nous avons décrit par des objets de nature, mène à des sens qui n'appartiennent pas spécifiquement à la sphère sémantique de la nature. Un second processus inverse est aussi remarquable. L'objet ou personnage sur lequel s'accroche la métaphore est extérieur à la sphère sémantique de la nature et entre dans cette sphère par métaphore : c'est le cas des métaphores biologiques, notamment celles qui animalisent des objets, tels l'immeuble de *Walden 7* devenu dans le texte "*una maltrecha fortaleza de formas cambiantes, roja, misteriosa y sideral como un crustáceo gigantesco bañado por la luna*" (*Amante*, A3), la *carretera del Carmelo* qui est "*un serpiente asfaltada*" (UTT, E3) et bien évidemment le symbole de la phalange, la terrible « *araña negra* », présence effrayante sur les murs de la ville et dans les têtes des habitants (cf. surtout STD). Ces métaphores ont le pouvoir d'introduire dans la ville une forme de nature, une nature métaphorique qui propose de voir la ville autrement, qui propose une ville naturalisée[37]. Cette tendance à naturaliser les objets est courante chez Marsé, mais on la retrouve chez les autres auteurs. Le pouvoir d'évocation de la nature est tel, sa charge symbolique si puissante, qu'elle est mobilisée pour évoquer des univers variés. Ces métaphores sont soit une création originale, tel le « crustacé géant » inventé par Marsé, et elles sont autant de propositions de percevoir et dénommer les objets de la ville ; soit des métaphores sociales, tel le symbole de la phalange, l'araignée noire, objet de nature effrayant s'il en est, dont la présence terrorise**.**

### .III.1.2 La Nature enveloppante ou enchevêtrée

La nature enveloppante est matérialisée par les grands éléments de nature qui ne sont pas lieu de la ville, mais qui peuvent être dans la ville ou englober la ville. Ils s'imposent par leur présence à une autre échelle : les météores, les astres, l'atmosphère (lumière, ténèbres, air), le ciel (élément phénoménologique s'il en est), etc.

"del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros; el ruido del mar arrullaba las siestas de los barceloneses*" (CP, E3)*

Expression de la grande nature, ces éléments dépassent la ville et l'inscrivent dans un cosmos plus vaste que son extension spatiale, ce sont des composantes paysagères qui ouvrent vers l'extérieur, vers le hors-ville. Ce sont des horizons imaginaires. La représentation de ces éléments est, nous le savons, très importante dans la ville fictionnelle (cf. Tableau 6 Annexe 4.10).

La nature enchevêtrée dans la ville, dans l'artifice est l'autre forme de présence de la nature dans la ville sans localisation et délimitation précise. Cela nous renvoie aux figures de l'enchevêtrement définies dans le CH. 9. En effet, la nature ne produit aucune ligne régulière,

[37] Cette naturalisation de la ville par métaphore peut être représentée visuellement au cinéma, dans la peinture ou les bandes dessinées choisissant de rendre le sens métaphorique. Les genres fantastique, surréaliste ou science fictionnel représentent d'ailleurs très fréquemment des villes ou les objets inanimés sont animalisés ou vivants tels des végétaux. Il suffit de citer les villes représentées par Enki Bilal, Boucq.

et se laisse donc aisément repérer par une esthétique de la courbe, tandis que la géométrie orthogonale (des lignes horizontales et d'autres verticales, mais aussi des lignes de fuites) seraient plutôt urbaines. Les courbes sont plutôt naturelles dans le paysage. La nature et l'artifice sont mêlés au sein d'une ville foncièrement hybride, naturelle et urbaine : s'y côtoient orthogonalité et courbes (cf. Planche XXIV).

PLANCHE XXIV. Courbes et lignes : la nature enchevêtrée dans la ville

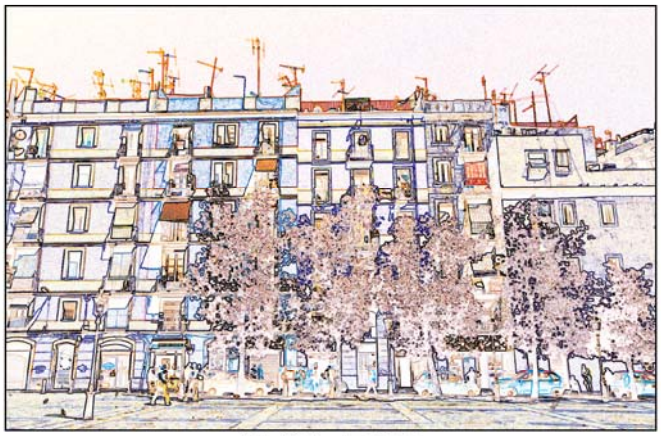


Photo 160. Raval - © P. Putelat

Photo 161. Marià Làbernia - © P. Putelat

Photo 162. Barrio de la Salud et Guinardó (arrière-plan) © P. Putelat

Photo 163. Flanc occidental du Carmelo (polígono Ramón Casellas) - © S. Savary

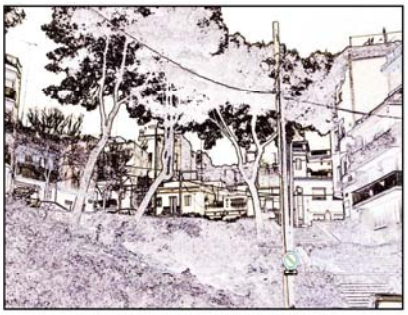


Photo 164. Plaza Can Baró - © P. Putelat

Cette figure de l'enchevêtrement paysager est remarquable par exemple dans la fameuse description du *monte Carmelo* dans UTT :

> *"[...] han sido vistos ciertos perros y ciertos hombres cruzando el Carmelo como náufragos en una isla, ya a veces las calles se estremecen con un viento sin dirección, enloquecido, ráfagas de ira de indignación llevándose voces innobles de locutores de radio, abominables canciones, llanto de niños, papeles de periódico, rastrojos quemados, olor a hierba húmeda, a excrementos de gato, a cemento, a heno ya resina"* (UTT, E3)

Le mélange est rendu par l'alternance sémantique d'éléments naturels et d'éléments artificiels, alternance qui est manifeste dans le texte, mais dont ne résulte aucune organisation claire dans la composition diégétique. La forme paysagère est justement le mélange désordonné.

L'enchevêtrement peut prendre une forme plastique lorsque ce qui le manifeste est le végétal conquérant le minéral ou des objets inanimés: ainsi en est-il de la "maraña de hiedra" dans Ronda (E5), des rails enlacés par la végétation dans ELG (E8), ou de la mousse sur les murs dans Ronda (A9 et E5). Les courbes envahissent les configurations géométriques et orientent alors vers d'autres champs imaginaires (cf. Planche XXIV).

Cette forme dans les paysages barcelonais prend un sens métaphorique que nous avons déjà mentionné (liberté, résistance) mais aussi celui effrayant du vivant incontrôlé qui s'immisce partout de façon monstrueuse. Le lieu de nature peut donc être marqué négativement, il n'est pas un lieu d'apaisement dans la ville, un refuge à sa dureté mais bien plutôt l'expression de violence. Ce peuvent être des végétaux ou des animaux qui grouillent ou rampent subrepticement et réveillent ainsi dans l'imaginaire des peurs archaïques telles celles décrites par Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) p. 76-77. Dans le même ordre de représentation, la rouille ou la décomposition organique sont aussi des manifestations de l'hybridité des objets de la ville. Il est aisé d'imaginer comment cette nature invasive, infiltrée partout et nulle part dans la ville (mais, malgré tout, plutôt dans certains lieux privilégiés que nous allons évoquer ci-dessous), sert à construire une ambiance de malaise servant le genre fantastique ou la science-fiction d'horreur. Ce visage de la nature a un puissant pouvoir évocateur en s'appuyant sur des leviers de l'imaginaire très archaïques.

Forme subtile d'introduction de la nature dans la ville : l'insertion des courbes dans la logique géométrique urbaine. Les paysages qui multiplient les composantes végétales introduisent une image mentale de la courbe, et éloignent aussi de la ville l'image d'ue géométrie plus dure.

### .III.1.3 Le corps humain comme lieu de nature

Le corps humain en tant qu'organisme naturel (les odeurs corporelles, les expressions instinctives du corps comme la sexualité, l'expression des sens, les émotions et sentiments, la maladie) est incontestablement lieu de nature. Dans les romans de Marsé, le corps est souvent victime de souffrance, il est corps souffrant. Les corps expriment la souffrance cachée de toute la société et la sauvagerie inhérente à cette société : le corps de l'inspecteur perclus de

douleurs, le corps des prostituées, le corps violenté de Rosita, les *trinxes* mangés par la gale, le corps blessé du père dans *Rabos*, David et ses *grillos* dans les oreilles dans *Rabos*.

Par ailleurs une composante récurrente, évocatrice d'une période du passé, est remarquable dans le romans : les odeurs d'aisselles. Par exemple (HMV, E3) les odeurs de sueur d'aisselles dans la rue caractérisent le quartier de la vieille ville ; *el olor de los sobacos* est également une image récurrente dans les romans de Marsé (*Ronda* 4 occurrences, *La oscura historia de la prima Montse, Un día volveré,* cf. note 16 du *Prólogo de Ronda* de F. Valls). Cette odeur est liée au manque d'hygiène et aux pénuries de la *posguerra*. C'est une odeur écosymbolique d'un moment historique, qui a le pouvoir évocateur d'un temps. La nature humaine s'exprime dans les paysages par les odeurs, mais cette nature est occultée (on trouve très peu d'odeurs dans les paysages).

La nature s'exprime aussi dans la nudité : la nature dans la ville c'est aussi les corps nus, perceptibles sur la plage nudiste située au niveau du Parc du *Poble Nou* (cf. allusion dans HMV E1 et E2), ou bien sûr les seins dénudés, et les corps habillé de seuls maillots de bains, sur les autres plages. Le phénomène de baignade, le soleil autant que la mer, renforcent la naturalité de ces lieux, si artificiels par ailleurs. Les corps dénudés participent à la spécification de ces lieux comme lieux de nature dans la ville.

### *.III.2 Les lieux géographiques où réside la nature à Barcelone*

Les lieux de nature en ville ne sont pas des qualités intrinsèques, objectivables, d'un lieu : ils ne le sont qu'en fonction de ce que chaque individu conçoit comme naturel. Ces lieux varient donc d'un monde fictionnel à l'autre, bien que des points communs puissent être considérés comme des « lieux génériques de nature » ou des lieux culturels de nature. C'est précisément le cas de la *montaña* à Barcelone.

#### .III.2.1 A l'échelle de la grande ville

***La montaña et les collines infra-urbaines***

La montagne est un élément de relief porteur de nombreux symboles parmi lesquels ceux de liberté voire de libération[38]. Pour remplir ses charges symboliques, il n'est pas nécessaire qu'elle s'élève à des altitudes impressionnantes ; ainsi la modeste *Sierra de Collserola* ou les collines de Montjuïc et les *tres turós* des quartiers du *Guinardó* font parfaitement l'affaire. Naturalité, liberté, lieu du bonheur et du ressourcement, tout concourt dans la montagne infra-barcelonaise à la distinguer de la ville (cf. CH. 3 II) et à l'affirmer comme l'anti-ville. Cette représentation de la montagne est celle que l'on retrouve chez les quatre auteurs, avec une affirmation plus forte et des descriptions plus fréquentes et plus riches chez Marsé. Classiquement la *montaña* se vêt des parures de l'Eden, tandis que la *ciudad* est enfer (cf. Carte 11 de *Ronda* dans le CH. 4), même si cette vision dichotomique doit être largement nuancée. Le *Carmelo,* quartier d'urbanisation quasi-spontanée sur les

[38] cf. analyse des représentations de la montagne en Bourgogne dans la thèse de Y. Luginbühl (Y. LUGINBÜHL, 1981).

flancs de la colline éponyme, n'est dans aucun des romans un lieu paradisiaque, et notamment dans UTT, mais il n'est pas exempt de cette touche de pureté, de bonté inhérente au paradis lorsqu'il est jugé par Teresa.

Les connotations des composantes naturelles de la montagne sont généralement positives (cf. le recensement de ces composantes et configurations dans le CH. 7 II.2.1) et situées davantage du côté de la vie que du côté de la mort. La montagne, par le mouvement ascendant qui lui est associé, donne l'illusion d'air pur (cf. MDS p. 61 et 82 où le contraste entre air pur et air vicié de la plaine, la "*mierda flotante*", est violent), et donne le sentiment de s'élever ou d'être au-dessus de la populace urbaine. Les discours sous-jacents aux paysages panoramiques sont exemplaires de ce phénomène.

Cette montagne est également définie par sa méditerranéité ; nombre des composantes qui connotent le milieu méditerranéen se manifestent dans la montagne (l'aridité et le vent générateurs de sécheresse et de poussière, la chaleur, la végétation xérophile et les arbres méditerranéens, les petits animaux sauvages comme les lézards).

***La mer***

C'est un élément particulièrement ambigu et son gradient de naturalité est très variable (cf. Tableau de l'annexe 4.10.), mais il semble dans notre corpus que la mer n'évoque pas vraiment la nature, à l'exception toutefois de ses odeurs qui pénètrent la ville, notamment *el olor a salobre* plusieurs fois mentionnée dans *Recuento*. Cependant c'est surtout son caractère construit, ses activités auxquels est associée la mer, comme dans ces deux extraits :

> *"subió hasta el Port Olímpic para avistar la lontananza de playas sucesivas y gratuitas donde los cuerpos depredadores asumían el regalo del mar recuperado tras varios siglos de murallas y contaminaciones."* (HMV, E1)

> *"las ruinas de Ampurias, piedras ibéricas, griegas, romanas, pueblos barridos por ola arena del viento, enterrados por el mar llameante ese viento y ese mar que trajeron hasta aquí las batallas y los naufragios como naves que se estrellan, caballeros y caballeros galopantes, asaltantes de murallas y murallas, estas aguas y este aire que son apenas una imagen del impulso que les trajo hasta aquí, de los vendavales, de los mares que llevaban dentro, clave última del paisaje. "* (*Recuento*, E36)

Chez Marsé la mer n'est pas traitée comme un lieu de nature de la ville, elle est une composante paysagère dans les panoramiques perçus de la *montaña* et incarne donc l'horizon. La mer est donc la métaphore du rêve éloigné, qui ne s'atteint qu'en dehors de Barcelone, à *Blanes* par exemple dans UTT. Cela fait de la mer un horizon.

***Les quartiers riches des barrios altos***

Caractérisés par une moindre densité et par leur situation sur les flancs de la *montaña*, les quartiers riches jouissent du luxe de l'horizon et de l'air perçu comme plus pur (ce qui objectivement parlant n'est pas certain, même si la circulation automobile y est moins intense que dans l'*Eixample* et les rues plus aérées que dans la *Ciutat Vella*). Le type d'habitat qui occupe cette partie de la ville favorise le sentiment d'être dans un lieu de nature : il combine

*villas*, *torres* et *chalés*, c'est-à-dire essentiellement un habitat unifamilial parfois très luxueux, accompagné d'un jardin et donc jouissant d'une certaine verdure et de la présence de petits animaux[39]. L'ensemble rappelle cependant davantage le caractère privilégié et luxueux des lieux plus que sa naturalité. La végétation y est essentiellement domestique, ou le fait des espaces publics, or nous avons vu précédemment que les connotations revêtues par ce type de végétation laissent peu de place à la naturalité. Ainsi, c'est probablement davantage le caractère montagneux de ces quartiers qui les inscrivent comme lieu de nature ; la montagne dans ces quartiers est considérée comme un site privilégié (contrairement à la montagne des *barracas* de *Montjuïc* ou du *Guinardó* et ceux plus récemment lotis des quartiers modestes de *Nou Barris* ou du V*all d'Hebrón*). La question reste de savoir si ces quartiers sont considérés véritablement comme barcelonais (on connaît les ambiguïtés liées à la délimitation symbolique de la ville) : *Pedralbes*, *el Putxet*, *Tres Torres*, *Sant Gervasi* et toute la *Vía Augusta*, sans parler de *Vallvidrera* et du *Tibidabo* franchement considérés comme extra-barcelonais, sont donc certes des lieux de nature, mais des lieux de nature barcelonais, il est permis d'en douter.

***Les parcs et jardins***

Quels parcs sont considérés comme lieu de nature ? Quelle proportion de ces parcs est mentionnée comme telle ?

Il est étonnant de constater à quel point les petits et grands parcs de Barcelone sont ignorés de la littérature barcelonaise (même si les ouvrages-guides écrits par les écrivains mentionnent ces lieux). Une petite exception doit être accordée au parc de la *Ciutadella*, qui est occasionnellement mentionné comme lieu de verdure, bien qu'il soit surtout décrit pour ses constructions modernistes héritées de l'Exposition de 1888 dans la CP. Le grand zoo de Barcelone, situé dans son enceinte, n'est jamais mentionné. De même, le *parque Güell* est-il un lieu privilégié des histoires racontées par Marsé ; il le doit surtout à sa situation sur la colline du *Carmelo* et au fait qu'il fut terrain de jeu de l'auteur dans son enfance. Mais ce parc est considéré comme parc boisé dans sa partie haute, et donc pas vraiment comme parc urbain (il est donc lieu de nature en tant que lieu de la montagne), et sa partie basse, paysagée selon les canons de la cité-jardin interprétés par Gaudí, n'est mentionnée que par ses constructions fantastiques (la salamandre en particulier) ; les chemins sinueux, bordés par de beaux et grands arbres, n'existent pas dans les fictions.

La Barcelone des romans n'est donc pas celle des parcs, et pas seulement parce qu'elle serait limitée à la *Ciutat Vella* où seul le parc de la *Ciutadella* est digne de ce nom. Les parcs de la colline de *Montjuïc* sont très proches de la vieille ville et pourtant ils sont quasiment absents de la ville fictionnelle ; de même les multiples petits parcs de quartier, parfois

[39] Ces quartiers sont bâtis aussi de petits immeubles collectifs de luxe, qui en général ne dépassent pas les quatre étages, qui sont espacés les uns des autres et sont paysagés avec force verdure. Les grandes avenues, comme le *paseo de la Bonanova*, *Vía Augusta*, sont plus densément lotis, mais cela ne change pas l'image globale de quartiers aérés. Les quartiers les plus hauts situés, haut de *Sarria*, *Pedralbes*, *Vallvidrera*, sont quasiment exclusivement lotis d'habitat unifamilial.

exceptionnellement cités (*parc de les Aigües* par exemple dans Rabos (p. 75). Pourtant ces parcs et petits jardins sont très fréquentés par les habitants et investis par des pratiques quotidiennes. Est-ce à dire qu'ils sont symboliquement investis ? Certains lieux le sont effectivement, mais pas pour leur caractère de lieu de nature (cf. la symbolique de *Montjuïc* et de la *Ciutadella*). Les parcs et jardins sont des lieux de fréquentation quotidienne, des bols d'air pour les personnes âgées et les familles, des lieux agréables à vivre, mais ils ne sont pas suffisamment chargés d'imaginaires pour actionner l'imagination littéraire. D'après nos auteurs, et la plupart des écrivains barcelonais de fiction, ces lieux ne sont pas de bons lieux pour que s'y déroulent leurs histoires. Il est bien difficile d'avancer une quelconque interprétation à ce phénomène : peut-être ces écrivains ne fréquentent-ils pas ces lieux, tout simplement ; peut-être surtout ne sont-ils pas des lieux codifiés par la littérature : ce ne sont pas des *topoi*, pris dans son double sens.

Il semblerait en tout cas que la symbolique de la nature soit encore, pour les Barcelonais, le fait des petites places plus que celui des petits parcs et jardins urbains, celles de *Gracia* gardant le monopole du symbolisme de la nature sociale dans la ville.

***Et les fleuves ?***

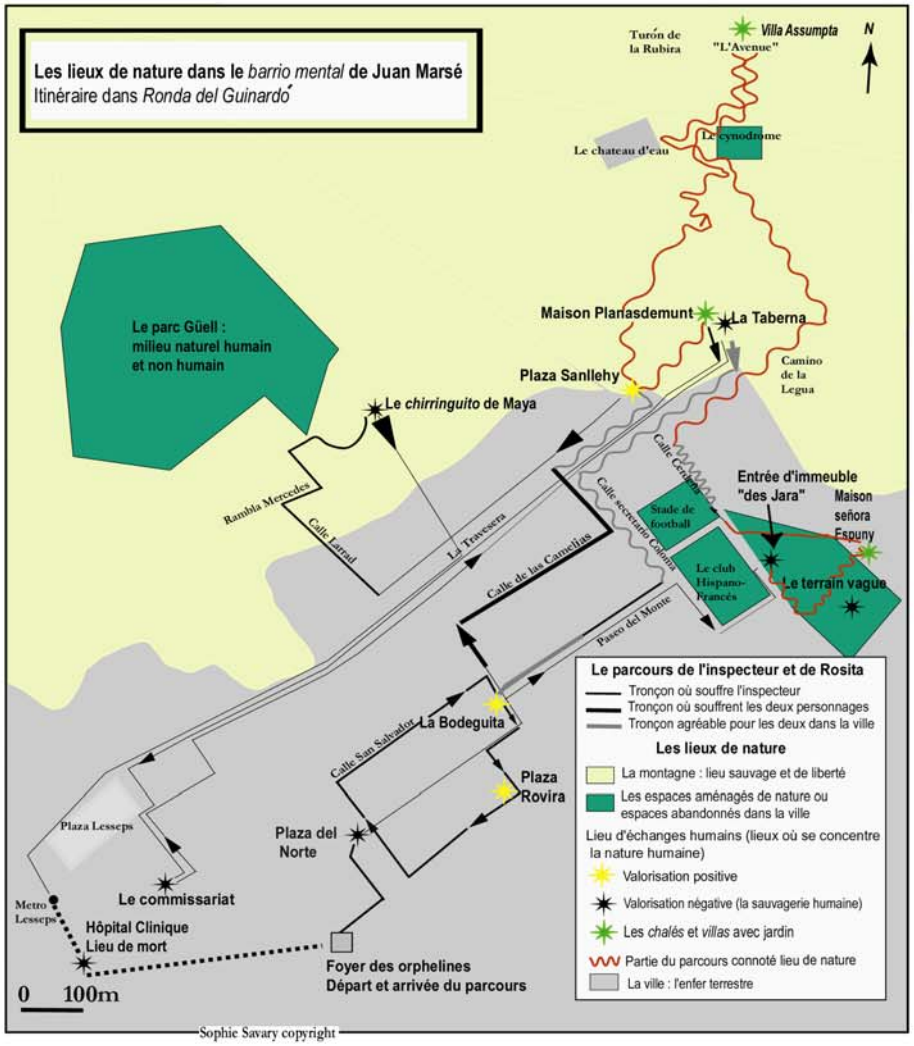
La situation des fleuves dans la ville est magnifiquement synthétisée par la citation de Mössen Verdaguer "*ciudad no de ríos sino de entre-ríos*", reprise par Luis Goytisolo (E 11).

Dans les romans, Barcelone n'est en fait ni ville d'un fleuve, ni ville d'entre-deux fleuves, mais ville sans fleuve…Ni le *Llobregat*, ni le *Besòs* ne sont considérés comme des fleuves de la ville et ne sont enrichis par des énoncés paysagers dans les romans. Ils sont très rarement cités comme lieu de destination ou pour évoquer exceptionnellement les inondations du delta du *Llobregat*, ou encore dans le cadre du repérage local *banda Besòs / banda Llobregat*. Ce sont des lieux qui encore aujourd'hui n'existent pas du tout dans la ville fictionnelle. La reconquête actuelle du delta du *Llobregat* et du *Besòs* grâce à des projets gigantesques sera-t-elle aussi symbolique et fera-t-elle de ces endroits des lieux investissables par la fiction ? Toujours est-il qu'aujourd'hui la ville fictionnelle ignore ces fleuves bordiers du monde référentiel et ne revendique qu'un fleuve pour Barcelone, ses *Ramblas* (cf. *infra* § II.2.3.).

### .III.2.2 A l'échelle du quartier

Une représentation intéressante des lieux de nature à l'échelle habitante serait celle du parcours des deux personnages dans *Ronda*, parcours qui se déroule dans la partie urbanisée du quartier de *Gracia*, au sud de la *Travesera*, puis dans la *montaña*. La nature s'exprime dans ces deux lieux fondamentaux, mais de façon différente comme nous pouvons le repérer sur la Carte 13.

Carte 13. Les lieux de nature dans le *barrio mental* de Juan Marsé. Itinéraire dans *Ronda del Guinardó*.



Les quartiers dans l'entre-deux de la ville, entre campagne et centre urbain sont plus naturels selon Anna. Son commentaire, suscité par l'examen des composantes paysagères évoquées dans des citations de Marsé indique que ces quartiers sont davantage lieux de nature que les quartiers du centre (Ent.4 et Tableau des composantes en annexe 4.5)

Ce quartier est cependant scindé en deux lieux où la nature s'exprime différemment : la partie *ciudad* et la partie *montaña* du quartier (voir les frontières sur la carte 13). La *montaña* a déjà été décrite à l'échelle de la ville, on peut cependant évoquer rapidement les lieux qui expriment particulièrement leur caractère de *montaña*. Sur la carte ce sont le *camino de la Legua* qui monte au sommet de la montagne ; le *chirringuito* de Maya (barraque / jardin du haut du quartier, de la montagne habitée) ; le *parque Güell.* Dans les autres romans, la *carretera del Carmelo*, le sommet du *Monte Carmelo* et le quartier habité ; le ravin dans *Rabos*. D'autres montagnes sont, chez les autres auteurs, des lieux de nature : le *Carmelo* et le *Tibidabo* dans *Recuento* et *Las afueras*, la montagne bucolique de la *Budallera* (à *Vallvidrera),* au début du siècle, et peut-être de *la mansión de Rosell* dans la CP. La montagne de Montalbán, qui se résume à *Vallvidrera* et au *Tibidabo*, est mentionnée par exemple dans MDS, lorsqu'il part courir sur le chemin de *Vallvidrera*.

Les lieux de nature de la *ciudad* sont en premier lieu les *descampados, solares, eriales*, etc. Le beau passage de *Si te dicen que caí* reproduit quelques pages plus haut, nous a déjà donné nombre des caractéristiques des terrains vagues tels que Marsé en rend compte dans son œuvre. Celui de la *calle Cerdeña*, représenté sur la carte de la *ronda*, est apparenté à ce type de *descampado*. Ces lieux ouverts sont pour lui des géogrammes du monde qu'il recrée (cf. Ch. 7 II.), ils reviennent donc pratiquement dans tous les romans comme une image obsédante. Lieu exemplaire où règne la mort, qui se manifeste par l'abandon du lieu par les hommes, sauf les enfants des rues et les habitants marginaux, et corrélativement la violence, la saleté, la loi de la jungle, l'absence de contrôle social, tout aspect du monde sauvage, que Pierre Sansot décrit de façon similaire, en insistant aussi sur la nature dénaturée du terrain vague (l'herbe n'est pas verte, n'est pas vivante, mais jaune) (P. SANSOT, 1984) p. 312-313. Ainsi est *le solar* de *Can Compte*, ainsi est le *descampado* de la *calle Cerdeña,* ainsi est le *descampado* proche de la *calle Verdi* où l'on retrouve les éléments récurrents de ce lieu marséen : l'hybridité artificiel / naturel et le tragique et irrémédiable mouvement du temps qui passe :

> *"El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento. Es el esqueleto calcinado de un sueño. Nadie en el barrio recuerda cómo i cuándo llegó el fantástico automóvil hasta aquí arriba, quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad, condenándole a morir como chatarra. Está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de estufas de hierro, una butaca desventrada, niños de cabeza rapada fumando en cuclillas, pilas de neumáticos, mi madre borracha caminando contra el viento, somieres oxidados y colchonetas mugrientas y desgarradas."* (*Amante*, E1)

Le terrain vague, lieu typique du roman noir et du roman policier, n'est pas uniquement lieu de nature dans l'œuvre marséenne. Son caractère de typicité pour le genre noir et polar incitent Montalbán et Mendoza à y installer fréquemment des scènes. Lieu de genre car s'y manifeste la nature dans toute sa sauvagerie dans la ville, il est aussi lieu barcelonais et lieu de grande ville moderne où apparaît ce que le clinquant de la modernité dissimule notamment derrière des urbanismes spectaculaires. Ainsi se présente un lieu généré par la destruction d'un îlot de maisons dans *Sin noticias de Gurb* de Mendoza :

> *"Llego a una plaza formada por el derribo de varias manzanas. En el centro se yergue una palmera tiesa y peluda como un mal bicho. Numerosos ancianitos desecándose al sol, a la espera de que sus familiares vengan a buscarlos." (Gurb,* p 79)

Les *solares* sont des géogrammes de la ville qui fonctionnent selon le cycle destruction / construction, et qui sont déclinés dans les lieux de grand chantier : les descriptions manifestent un certain isomorphisme des images. Symboliquement ils rejoignent le sens de sauvagerie ou de retour à la nature primitive que revêtent les terrains abandonnés ; les métaphores biologiques de cet extrait en fournissent un exemple :

> *"Grúas, tierras removidas, bulldozers, solares arrasados con la huella de cimientos tronchados, insinuados bloques de casas recíen nacidos, como bulbos asomados apenas sobre la membrana de la tierra muerta, una llanura de insinuaciones para lo que sería la Villa Olímpica [...]" (ELG, E6)*

Le second lieu de nature dans la ville sont les plazas et plazoletas , en particulier celles arborées avec fontaine. Dans *Ronda* ces *plazoletas* sont représentées par la *plaza Sanllehy* et la *plaza Rovira*. Ce n'est pas la présence de la végétation qui leur donne un caractère naturel, même si les frondaisons des arbres permettent aux oiseaux de nicher et installent ainsi une ambiance bucolique où l'ombre et les chants d'oiseaux procurent un certain bien-être aux habitants. La naturalité du lieu est plus certainement assurée par, d'une part l'eau des fontaines, décoratives ou destinées à fournir de l'eau potable (la fontaine joue alors le même rôle symbolique que la source), et d'autre part par les échanges humains, extériorisation du caractère principal de la nature humaine, de l'homme en tant qu'animal politique. Ces lieux amènes et habités, sont un exemple où coexistent en ville la nature considérée dans son sens commun, et celle qui accorde à l'homme un caractère naturel. Les petites places de la ville sont ainsi des lieux où les objets matériels et les éléments immatériels de nature contribuent à construire l'urbanité, où le couple ville / nature n'est pas un couple d'opposition.

### .III.2.3 La métaphore du fleuve des Ramblas : un lieu de nature insoupçonné

Les *Ramblas* sont explicitement considérées comme le fleuve de la ville fictionnelle, nous l'avions repéré comme l'un des mythèmes du mythe des *Ramblas* (CH.3 II.). Ici, nous pouvons développer à partir des paysages des *Ramblas,* ce qui fait fleuve c'est-à-dire en quoi les paysages des *Ramblas* contribuent pour une grande part à l'alimentation du mythe fluvial. Les citations qui suivent montrent quelques-uns de ces éléments :

> "*La vegetación que guía al río muerto ahora río de gente"* Jaime (Ent.3).

Cet énoncé est écrit par Jaime dans le tableau de géogrammes où lui était demandé de commenter des extraits de descriptions à composantes « typiques ». Sans avoir jamais lu ensemble un quelconque passage de roman faisant allusion à la métaphore fluviale, Jaime l'utilise et conforte l'hypothèse que nous avions énoncée dans le CH.3 (le flux des gens a le pouvoir de ranimer le fleuve mort).

Autre manifestation paysagère proposée dans une description de *Tatuaje*, premier roman non expérimental de la série Carvalho) :

> *"Las Ramblas habían conservado el sabio capricho de las aguas descendentes que le habían dado origen. Tenían voluntad de aguas con destino, como las gentes que las recorrrían a todas las horas del día, despidiéndose con morosidad de los plátanos, de los kioskos policromos, del caprichoso commercio de loros y macacos, del mercenario jardín de los puestos de flores, de la arqueología de los edificios que marcaban tres siglos de historia".*

et dans *Recuento*:

> *"Empezaba el verano y la Rambla estaba muy animada, aturdían las voces y las risas, el ir y venir de la gente, la música de los bares mezclada con los ruidos del tráfico." (Las afueras, p. 148)*
>
> *"Llegar a las Ramblas era no solo un cambio de calle sino también, y sobre todo, de estado de ánimo. Se percibía nada más dejar la plaza de Cataluña, por ejemplo, y dar los primeros pasos bajo la fluida riada de plátanos, pasear acomodándose el paso de los demás, [...]" (Recuento, E2)*

La métaphore réintroduit symboliquement la nature dans la ville. Les *Ramblas* sont un des lieux les plus urbains de Barcelone et pourtant la connotation naturelle en tant que fleuve métaphorique est très prégnante dans l'imaginaire de ce lieu.

Photo 171. L'embouchure du fleuve…bas des Ramblas et Colón qui montre la mer – © G. Ducrot

### .III.2.4 A l'échelle de la rue

Les terrasses, et dans une moindre mesure, les balcons connotent la liberté, l'ouverture dans l'espace pour les terrasses, car on y voit l'horizon, tous les horizons de la ville C'est particulièrement présent dans *El pianista* : ce sont les terrasses du quartier de la *plaza del Padró* dans le *Raval*, celles vivantes des années 40 et50. On y fait voler des cerfs-volants (p. 117 F), elles fonctionnent comme la rue ou des jardins. Les animaux y sont présents :

> « L'autre trottine sur les carreaux brûlés de soleil, maculés d'urine, couverts de crottes de chien séchées […] » (*El Pianista*)

C'est un lieu où l'on cultive son jardin comme celui de Celia et ses filles (p. 117). Ces terrasses sont les lieux hors des murs des petits appartements précaires du *Raval* où s'échappent les habitants :

> « l'hiver, nous montons prendre le soleil. L'été, le frais » (p. 130)

nous informe Andrès. Dans le poème *Ciudad*, chapitre premier "*El uno"*, on retrouve ces connotations des *azoteas* (terrasses) :

> *"cuatro azoteas*
>
> *cuatro puntos cardinales*
>
> *para qué mas límites*
>
> *si el cielo te prolonga*
>
> *absoluto pozo de confianza lleno"* (p. 12)

En fait cet endroit où volent les oiseaux,où poussent la végétation, enveloppé par le ciel est le niveau supérieur de la ville, extrait des soucis quotidiens, du bruit de la rue ; c'est un lieu qui sert pour s'isoler (comme le bois, la montagne, etc.). La terrasse joue ce rôle de refuge naturel pour la *Colometa* par exemple, dans *La plaça del Diamant* puisque c'est là qu'elle retrouve le calme et la complicité de ses *colomes* élevés dans le colombier de sa terrasse**.**

Les balcons sont aussi lieu d'ouverture sur la rue, qui est lieu de nature dans la ville espagnole, autrefois comme aujourd'hui :

> « Dans ce quartier, les gens passent leur vie à leur balcon pour voir le peu qui se passe dans les rues, et ils le décorent comme un avant-goût du jardin rêvé : géraniums, œillets, asperges, tout ce qui pousse dans ces rues peu ensoleillées […]. » *(*El pianista, *p. 155)*

Photo172. Raval – © P. Putelat

Nous avons pu constater dans ce chapitre que les composantes à caractère naturel, ou qui semble comme tel au premier abord, sont nombreuses et concentrent une part importante de la symbolique de la ville. Grâce à la table des connotations que ces composantes revêtent dans la ville, nous avons pu constater que la nature a une symbolique ne ville qui éloigne le plus souvent de la simple dénotation de la composante.

Cette nature, dans les textes étudiés, n'est pas que nature végétale et animale mais aussi, et peut-être surtout, l'homme lui-même La naturalité de la ville est la sociabilité, l'échange d'une part, la sauvagerie de l'homme, la violence et la brutalité de l'autre. Néanmoins de véritables lieux de nature sont repérables dans la ville, à toutes les échelles, la *montaña* globalement, les petites places de quartier dans la ville mais aussi les jardins et parcs, les terrasses et les balcons.

Et le seul et unique fleuve de la ville symbolique, les *Ramblas*…

# CONCLUSION

La recherche que nous avons engagée, il y a de cela presque six années, était clairement exploratoire et ouverte sur un certain inconnu. Le risque de s'éloigner du projet initial était de ce fait important et celui de ne pas circonscrire la recherche encore plus menaçant, du fait du caractère relativement nouveau de la pratique de recherche.

Nous n'avons pas failli quant au projet initial : le double programme monographique et méthodologique que nous avions proposé, a été suivi et nous pouvons à ce jour présenter des résultats positifs pour l'un comme pour l'autre.

En revanche, il nous faut admettre que la présente recherche embrassait trop de projets : certains restent nécessairement en suspens ou n'ont pu être totalement aboutis. Mais une recherche n'est-elle pas toujours dans la dynamique exploratoire plutôt que dans l'aboutissement ? Et quoi qu'il en soit, avions-nous la possibilité d'agir autrement ? Certes il existe des antécédents de recherches géolittéraires mais celles-ci sont rarement accompagnées d'une méthodologie fine et précise. Il nous a donc fallu la concevoir, tant dans ses dimensions techniques, notamment dans l'élaboration des outils adaptés à la géolittérature, que dans la façon de construire la relation interdisciplinaire avec les membres de l'autre discipline.

Cela demandait d'ouvrir les portes, de chercher dans toutes les directions et de ne pas tout approfondir. Il nous a fallu beaucoup de temps pour prendre conscience et admettre que l'aboutissement de cette thèse serait avant tout des pistes à continuer d'explorer plus que des résultats définitifs.

Quel bilan pouvons-nous donc dresser concernant les deux objectifs de recherche, comprendre une ville par son imaginaire en l'explorant au moyen des paysages fictionnels et vérifier la pertinence et les conditions de validité de la démarche géolittéraire ?

Quel recueil de l'imaginaire de Barcelone sommes-nous en mesure de proposer à l'issue de ce travail ? Quels enseignements peut-on tirer sur la ville ?

Ce que nous avons saisi de la réalité barcelonaise l'a été en première instance au niveau de la ville vécue, la ville quotidienne des habitants et des villes personnelles construites par les auteurs dans les fictions. C'est donc une ville phénoménologique qui se dégage des analyses où ressort ce qui fait la réalité urbaine : des images et des expériences qui nourrissent le grenier et le « moteur » de l'imaginaire. C'est à l'échelle du *barrio* que la ville se révèle ; Michel Bourret avait déjà dressé ce constat dans son étude sur l'écriture de la ville chez Juan Marsé.

Par le biais du quartier se laissent cependant aussi entrevoir des structurations et des champs de l'imaginaire global de la ville qui sont informés continuellement par les expériences individuelles, les modèles et codes sociaux, les macro-structures sociales pourrait-on dire.

Le processus de génération des images, de la représentation globale de la ville et donc d'autoproduction de l'imaginaire de la ville nous semble aujourd'hui assez clair. Il est fondé sur un double procès où l'un ou l'autre est prédominant selon les énoncés, selon la nature des discours : ces deux procès sont d'une part l'imaginaire personnel et d'autre part

l'imaginaire collectif. Dans l'imaginaire personnel, intime, la mémoire joue un rôle essentiel ; l'enfance est déterminante dans la façon de représenter la ville et elle se manifeste surtout dans les composantes et les configurations des paysages. Dans l'imaginaire collectif se mêlent une réalité physique (une matérialité physique) et des codes à différents niveaux (codes internes au langage de la représentation, spécifiques aux romans dans le cas de cette étude, sous-jacents au langage en général, codes culturels et sociaux). Dans le texte sont articulés un référent géographique et un langage codifié. Dans tous les cas le langage est le moteur principal du processus de représentation et de la construction de l'imaginaire global qui en résulte.

L'imaginaire personnel et l'imaginaire collectif se combinent donc pour créer la représentation, et cela en fonction d'une vision du monde, une idéo-esthétique pour les paysages artistiques, qui opèrent le mélange entre les deux dimensions de l'imaginaire. En ce qui concerne le corpus que nous avons étudié, c'est la postmodernité qui régit la représentation.

Il est enfin important de noter que toute représentation est liée à une circonstance (une raison pour qu'elle surgisse ou qu'elle soit longuement élaborée). Dans les romans, au premier niveau, la circonstance est l'histoire et la construction d'un monde diégétique. Les deux imaginaires sont mis au service de ce « prétexte » à la représentation, prétexte qui influe aussi sur la représentation même.

En ce qui concerne le régime général de production de la représentation de la ville dans les romans des quatre auteurs étudiés, il peut être défini par la pluralité, la multiplicité. C'est le contraire d'une représentation monolithique qui est construite dans ces romans. Ce phénomène rend compte d'une réalité conçue comme complexe et sans vérité ni préétablie ni ultime. Celle-ci se construit dans les discours, notamment dans l'échange des voix qui résonnent dans les textes. À cet égard les jeux sur les points de vue des paysages sont prédominants pour créer cette représentation plurielle : la multiplication des niveaux où s'opère une scission du sujet d'énonciation du paysage en est la modalité principale (instance narrative éclatée, palimpseste narratif, polyphonie).

En vertu de ces principes généraux, les schèmes structurants de l'imaginaire barcelonais, qui sont apparus dans nos lectures, sont au nombre de trois, certains étant en relation, d'autres relativement autonomes.

Le premier (il ne s'agit pas ici d'une hiérarchie fonctionnelle mais seulement dans la présentation) est l'antagonisme (mouvement dialectique contradictoire) dont la représentation est l'oscillation pendulaire. Ce schème manifeste une réalité profondément scindée et régie par le conflit : c'est la Barcelone « *Antagonía* » (cette dénomination manifeste cependant une seconde dimension de l'imaginaire que nous verrons plus loin, la dimension religieuse et martyre). L'antagonisme se décline en plusieurs « sous-schèmes » ou figures. Le double apparaît dans les modalités de représentation (double langage, formes de décalage entre

niveaux textuels, etc.) comme dans les formes de la représentation de la ville qui fonctionnent sur le mode du couple d'opposition (schème du contraste) : mer et montagne et plus précisément dans les quartiers de transition situés sur les flancs collinéens, *ciudad* et *montaña* ; opposition métaphorique Nord / Sud proposée par Montalbán ; opposition sociale structurante de la ville entre bourgeoisie catalane et population des classes modestes, notamment les immigrés *charnegos* et tous les autres immigrés venus de continents extra-européens ; hétérogénéité morphologique des quartiers qui rend compte de l'hétérogénéité sociale, manifeste notamment dans le bâti. Peut-être dans le prolongement du schème antagoniste, peut-on évoquer également la figure du chaos ordonné, figure postmoderne s'il en est, qui fournit une représentation d'une pensée fractale, d'une pensée du fragment mais qui ne s'arrête pas à la déconstruction et propose toujours une représentation possible.

Le second schème est celui du mouvement, du dynamisme. Dans les romans le sens de la ville est saisissable dans le mouvement : les paysages urbains construits par la littérature contemporaine exhibent leur caractère dynamique. Tout bouge dans l'espace, dans le temps, dans le corps (la ville *émeut*). Ce caractère dynamique est dans les textes très souvent fourni par le point de vue, en jouant de ses potentialités (ubiquité, polyphonie, différentes modalités du point de vue spatio-temporels en usant notamment des techniques cinématographiques).

Plus que schème, c'est une ambiance, une vision du monde qui constitue le troisième trait structurant de l'imaginaire barcelonais : il s'agit de l'ambiguïté, de l'entre-deux et d'une certaine façon du caractère provisoire des éléments de la ville. Il se manifeste surtout dans les paysages marséens à travers la construction du *barrio mental*, lieu à la fois localisé et synecdoque de la ville, et peut-être aussi de la société tout entière. Parmi les images marséennes opératoires pour rendre compte de l'ambiguïté et du statut transitoire est particulièrement remarquable celle du *descampado*.

L'imaginaire de la ville est structurée par ailleurs par la dialectique entre singularité et universalité : elle est ville unique, et son imaginaire est empreint de son histoire particulière, et elle est ville parmi les villes, et donc informée par la mythologie universelle urbaine. De cette dernière elle retient surtout la métaphore organiciste : elle est ville femme, elle est pensée comme un organisme vivant, (en fonction de sa propre histoire) et relativement au paradigme postmoderne, elle retient comme forme privilégiée le labyrinthe. Elle évolue par ailleurs dans une double temporalité, les deux représentations du temps : le temps linéaire, qui l'inscrit dans une histoire qui informe son imaginaire, et qui lui suppose une origine dont elle est perpétuellement en quête. Elle évolue aussi dans une temporalité cyclique, interprétée à Barcelone par des cycles de destruction / construction (schème qui est connecté d'une part à une culture de l'effacement et de l'oubli et d'autre part au fait que la ville est dynamique par essence).

En tant que ville particulière elle est détentrice d'une histoire, qui participe très activement aux processus mythologiques qui la construisent et qui investit ses images. Plusieurs éléments de cette histoire sont particulièrement déterminants.

En premier lieu la diglossie, situation sociolinguistique originale, introduit une forme de conflit et de complexité dans les processus de représentation. Elle construit l'identité des Barcelonais quotidiennement par leur façon de dire la ville. Ce bilinguisme inégal, dont les logiques s'inversent dans l'histoire (domination alternée de l'une et de l'autre), est un enjeu symbolique de premier plan pour la ville et qui est connecté à d'autres traits particuliers de son imaginaire : le caractère rebelle et autonome, dont le pendant tragique est son caractère de martyre.

L'imaginaire barcelonais s'inscrit dans des bassins sémantiques de nature différente. C'est d'une part le bassin territorial méditerranéen qui marque la ville à deux niveaux : l'environnement physique, particulièrement remarquable dans les composantes et les configurations paysagères ; la culture caractérisée d'une part par le judéo-christianisme (Barcelone est « *ciudad de Dios* » mais aussi ville martyre, ce qui est une interprétation chrétienne de son histoire) et d'autre part par un usage de l'espace public caractéristique du monde méditerranéen : la rue est le lieu de vie collective, la fête et les manifestations publiques des moments d'expression collective.

Le second bassin sémantique est esthétique, il s'agit de la littérature comme lieu de formation des mythes de la ville : mythe reconnu par tous, le *Barrio chino*, mythe plus confidentiel, celui du *Carmelo* et du *pijoaparte*, mais aussi mythe de la « *ciudad de los prodigios* » reformulé par Eduardo Mendoza mais déjà présent dans la littérature catalane du 19$^{ème}$ siècle. Le romantisme informe particulièrement les mythes nés de la production littéraire et les images de la ville : le *jardín burgués*, métaphore d'un fragment cosmologique de la ville, en est une des formes particulières.

La situation linguistique de la ville est en fait plus complexe qu'une simple diglossie : la langue catalane et la langue castillane sont déclinées en parlers populaires, notamment le parler *charnego*, en espagnol latino-américain ainsi que d'autres langues parlées par les nombreux étrangers qui habitent à Barcelone: langue arabe, langue pakistanaise, différentes langues européennes. Cette caractéristique linguistique manifeste quotidiennement le cosmopolitisme de fait de la ville, son caractère métisse. Cet aspect est particulièrement relayé dans les romans du fait de l'idéo-esthétique des auteurs : le collage, l'interpénétration et l'enchevêtrement sont des figures qui expriment dans les textes ce caractère du métissage de la société barcelonaise.

Le second aspect sociohistorique d'importance dans l'imaginaire barcelonais est son statut de capitale frustrée. L'image montalbanéenne de la « *ciudad viuda de poder* » rend compte de la souffrance et du manque qui naît de la privation du pouvoir politique sur de longues périodes. Ce manque génère un désir national renforcé par une identité orgueilleuse. Les Barcelonais sont donc des Catalans et en tant que tels ils héritent des traits du stéréotype : le sérieux, le « *seny* », la fierté de sa culture et de sa langue. La conjugaisons du manque de reconnaissance de la particularité dans l'histoire et du désir d'autonomie nourrit un besoin de

se montrer, de montrer ses qualités, de prouver ce que ses habitants sont capables de faire. Cette particularité a généré une relation particulière avec la société espagnole, avec l'échelon étatique et plus précisément avec Madrid. Elle construit son identité par distinction (être différente de Madrid) et affiliation (être comme les pays d'Europe du nord).

Une période historique a également durablement marqué la ville, dans son économie, dans sa morphologie et dans sa sociologie : c'est la période des révolutions industrielles, qui a généré le mythe de la *Manchester catalana*, mythe qui se rétracte aujourd'hui cependant du fait de nouvelles conditions socio-économiques. Cette période fut un apogée pour la ville et une façon de renouer avec ses périodes fastes, notamment celle qui l'édifia comme reine des mers, maîtresse de la Méditerranée aux 14ème et 15ème siècles.

Ces périodes qui flattent la grandeur de la ville sont aujourd'hui mises en avant dans les discours médiatiques, mais la période historique rémanente dans le présent est celle de la *guerra civil* et de la *posguerra*. Elle a longtemps été occultée par les pouvoirs politiques et elle est passée sous silence au quotidien par les habitants qui manifestent ainsi une culture de l'oubli. Pourtant la « *ciudad podrida* » est latente dans la ville actuelle, dans les conflits sociaux, dans la difficulté de la société espagnole à se réconcilier avec elle-même. Dans les métaphores, dans les mythes de la ville, dans les images paysagères (la poussière rouge marséenne par exemple) ce passé enfoui ressurgit : rémanence de la figure de la prostituée (qui existait avant la guerre civile mais qui a été réactivée avec la période de misère que fut la *posguerra*) et du mythe du *Barrio chino* (lui aussi précède la *ciudad podrida*, mais il est renforcé durant cette période). Par leur persistance, ces mythes et métaphores expriment la *ciudad podrida*. La littérature joue un rôle non négligeable pour faire perdurer le mythe.

Ce caractère essentiel de l'histoire de la ville est aussi ce qui la rattache à la société espagnole : l'histoire catalane et l'histoire des autres Espagnols est commune, même si en Catalogne, et singulièrement à Barcelone, cela a pris une dimension particulièrement tragique. Barcelone est espagnole car elle a vécu la guerre civile et elle en a été une actrice déterminante.

Ce bilan, sous forme de recueil des composantes de l'imaginaire barcelonais, permet d'évaluer la démarche géolittéraire qui a permis de le dresser. La méthode proposée est-elle valide ?

Tout d'abord était postulée une pratique de recherche interdisciplinaire. À l'issue de ce travail elle apparaît comme requise à toute recherche sur un corpus littéraire. C'est en allant loin dans la connaissance des outils et du monde littéraire que l'on se rend compte à quel point les textes littéraires nécessitent une lecture informée par la science qui les étudie, sous peine, si l'on y renonce, de simplement ne pas comprendre les textes (tout en pensant qu'ils ont été compris) et ainsi de manquer le but assigné à l'analyse des représentations du monde que fournissent les romans. Dans tous les cas c'est l'échange qui est profitable aux uns et aux autres. Le géographe peut apporter son aide au critique littéraire pour mettre en relation

ville fictionnelle et ville réelle ; le littéraire guide la lecture et décrypte la ville fictionnelle. Ensemble, ils construiront le sens de la ville et expliciteront les liens du texte au monde référent et ce que la fiction nous enseigne sur la réalité urbaine.

La démarche d'étude de la ville était proposée en trois étapes : une double découverte de la ville par la lecture et sur le terrain avec une transcription des expériences par la photographie. Celle-ci est conçue comme une tentative de « correspondance » baudelairienne, d'un langage à l'autre qui, sans se substituer ni parasiter le travail de recherche, exprime les images nées de l'expérience de la lecture et des expériences dans la ville. Cette démarche s'est révélée très riche pour la connaissance de la ville, connaissance non dénuée d'une dimension personnelle et sensible, et pour la stimulation de la recherche. C'est une réponse au projet phénoménologique qui nous semble satisfaisante.

La seconde et troisième étape était analytique effectuée à partir de grilles de lecture : la première étape s'intéressait aux discours non paysagers (c'est-à-dire excluant le point de vue d'un sujet percevant et donc la relation personnelle d'un sujet avec son environnement) et la seconde prolongeait l'analyse à partir des descriptions de paysage. Cette démarche s'est avérée éclairante dans le processus de recherche. Le premier niveau d'approche de la ville fournit, comme cela était désiré, un cadre pour poursuivre l'examen de façon plus approfondie dans le second niveau d'analyse. Cependant, à l'issue du compte-rendu des analyses il nous semble que la séparation formelle des deux niveaux ne mérite pas nécessairement d'être réalisée dans la présentation des résultats. Un regroupement des informations ne nuirait pas à leur précision et gommerait les nécessaires répétitions que génère la pratique de la lecture systématique thématisée. Leur séparation en deux parties a été réalisée dans un but pédagogique. La synthèse de l'information finale aurait aussi pour désavantage d'effacer ce qui a généré la connaissance. C'est peut-être encore davantage la pratique des grilles de lecture (même si le mot nous déplait, et que nous en connaissions toutes les connotations négatives, il faut bien nommer ce qui est) que nous pourrions réinterroger. Elles sont certes éclairantes, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser un très gros corpus, mais elles ont sans doute le désavantage de tordre les textes en fonction de leur filtre. Nous pensons qu'elles sont valides pour comprendre de nombreux phénomènes en procédant à des relevés systématiques et des études comparatives, mais dans tous les cas nous sommes revenu à l'analyse textuelle fine, au niveau de chaque séquence, à la lecture fidèle à la logique du texte, dans son déroulement, dans son ambiance. C'est un entre-deux méthodologique que nous avons pratiqué en définitive, et c'est peut-être celle qui nous semble aujourd'hui pertinente, à condition de travailler à partir d'un corpus restreint à une dizaine de romans.

Toujours est-il que ce que nous avons réalisé dans la Partie II, est finalement une grammaire des représentations paysagères constituée à partir d'un corpus particulier de romans. À la fois elle décrit des processus de création et elle permet de fournir des images qui contribuent à la constitution du recueil imaginaire de la ville. Cette grammaire nous semble contribuer à la connaissance des paysages.

Qu'a-t-on alors appris sur les paysages par ces analyses ?

L'exploration des paysages fictionnels a mis en évidence des aspects qui doivent encore être approfondis. En ce qui concerne le point de vue des paysages, cette étude fait ressortir la nature nécessairement scindée du sujet de la représentation et la complexité de la relation entre sujet et point de vue spatio-temporel. Les outils de la littérature pour analyser les textes fictionnels se sont révélés très utiles pour comprendre la nature et les fonctions du sujet du paysage : les notions d'instance narrative permettent de distinguer les niveaux d'énonciation et la polyphonie des discours, ce qui est très utile à la compréhension de la représentation.

L'analyse des composantes et des configurations paysagères est particulièrement opératoire si elle a été en quelque sorte préparée par la mythographie réalisée dans la Partie I. Leur sens, leur symbolicité est d'autant plus lisible avec ce travail préliminaire. En effet cet élément constitutif du paysage est sans doute celui qui concentre la plus grande charge symbolique de la représentation. Les codes internes et externes au texte sont apparus comme primordiaux pour comprendre leur sens dans le texte et pour enrichir la représentation.

L'analyse de la structuration des paysages dans les descriptions romanesques nous a amené à dresser le constat du double niveau de cet élément constitutif des paysages, élément qui est imperceptible dans les paysages iconographiques. L'analyse des descriptions a montré toutes les potentialités du texte romanesque pour exprimer une réalité en jouant sur les deux plans de la combinaison du paysage : caler ou décaler configuration et composition génèrent des représentations bien différentes. Celles-ci fournissent le paradigme représentatif : rationnel et fidèle aux codes classiques d'ordonnancement de la réalité du monde ou plutôt chaotique et inquiétant selon un paradigme affirmant l'impossibilité, ou la grande difficulté, de dire la réalité du monde.

Enfin le dernier élément, celui de la destination du paysage, n'a été qu'en partie étudié. Les fonctions des descriptions ont été envisagées à partir des outils de la théorie littéraire. Nous avons pu montrer la grande diversité des fonctions des représentations paysagères dans les romans et observer que ces fonctions jouent autant au niveau personnel (de l'auteur, du lecteur) qu'au niveau collectif dans la représentation. Par ailleurs il est apparu que les fonctions des descriptions paysagères s'inscrivaient toujours, et parfois même exclusivement, dans la logique du texte au niveau narratif, au niveau du récit ou au niveau diégétique. Cela signifie que les descriptions paysagères de roman ne peuvent être envisagées seulement comme une représentation artistique du monde : il est fréquent qu'elle ne représente rien du monde réel, et même quasiment rien du monde référentiel, car elles servent fondamentalement à autre chose dans l'économie du texte (fonction temporelle, fonction indicielle, fonction dilatoire, etc.).

Le second volet de la destination des paysages, celui pour qui est énoncé la description n'a pas été étudié dans ce travail. La question de l'activité du destinataire de la représentation, qui se situe à deux niveaux dans le texte romanesque (narrataire ou personnage, lecteur) nous semble primordial. Les recherches réalisées en littérature sur la

réception, les notions d'horizon d'attente sont des pistes à explorer pour compléter cette grammaire encore inachevée.

La démarche géolittéraire peut être évaluée également dans son approche thématique, qui fut en partie celle de la Partie I du premier niveau géographique, mais surtout de la Partie IV qui aborde deux thématiques envisagées à partir des descriptions paysagères. Les deux thématiques ont permis à nos yeux de préciser des éléments de l'imaginaire de la ville, de comprendre l'importance de la mémoire (et singulièrement de l'enfance, donc de la mémoire personnelle) dans la représentation paysagère, de donner à voir la ville d'un point de vue quelque peu original, celui remémoré de l'enfance. La seconde thématique dégage plusieurs enseignements concernant les composantes paysagères, entrevus à partir de la particularité celles connotées naturelles. Cette étude a mis à jour la nécessité d'envisager les composantes des paysages sur le plan connotatif beaucoup plus que sur le plan dénotatif du fait de la charge symbolique des composantes que nous avons déjà évoquée. L'imaginaire de la ville a été enrichi sur plusieurs plans : par la définition de lieux de mémoire et de lieux de nature dans la ville, lieux symboliques où l'on comprend la véritable relation des habitants avec leur ville ; par la découverte et l'interprétation d'images et de métaphores affectées à la ville.

Il nous reste enfin à dresser un bilan de l'expérience de recours à des entretiens pour faire dialoguer des discours de nature différente. La comparaisons des représentations s'est révélée très difficile : tout diffère, le fonctionnement du point de vue des descriptions, la structuration des représentations dans le discours, les fonctions assignées aux descriptions. De plus parler de la ville en parlant de soi (ce qui est permis par les entretiens du type des récits de vie) est un discours spécifique aux modalités bien différentes des textes romanesques. La comparaison n'est pas impossible et même sans doute riche d'enseignements. Mais il faut pour la réaliser mettre en place une méthode comparative qui suppose de maîtriser les deux formes de discours. Comprendre le fonctionnement d'un de ces discours, le moins connu des géographes, a mobilisé le temps imparti à cette recherche. Ce serait donc un second programme à part entière que de procéder à ces comparaisons. Néanmoins, nous avons procédé à quelques rapprochements notamment dans l'étude linguistique et onomastique et dans l'examen des composantes écosymboliques. Ces comparaisons ont servi à spécifier des éléments repérés dans les textes. C'est d'ailleurs la valeur informative qui l'emporte dans l'apport de ces entretiens : ils fournissent un éclairage interne sur les lieux de la ville référentielle, sur les similitudes et les différences entre les villes construites dans les romans et celle qu'ils vivent quotidiennement. Ils se sont révélés fort utiles dans les procédures de mise en relation des villes fictionnelles avec la ville réelle, notamment au niveau des quartiers. L'expérience des lectures communes de texte a été aussi très positive, y compris sur seulement la dizaine de textes commentés. Les descriptions romanesques ont servi de point de départ aux interviewés pour aborder des thématiques qu'ils n'auraient sans doute pas abordées

spontanément. Ces lectures conjointes pourraient être des pistes intéressantes à explorer pour comprendre la ville.

Au-delà de la contribution théorique et méthodologique que ce travail se donnait pour dessein d'apporter, la présente thèse est offerte aussi comme une modeste poétique de Barcelone, dessinée à partir des multiples expériences dans la ville, de la ville. Les écrivains ont pour nous mis en fiction les leurs, nous les avons prises au sérieux et interprétées avec nos yeux de géographes. Une rencontre destinée à écrire une géographie de Barcelone, notre géographie de Barcelone ?

# Bibliographies

# CORPUS, ARTICLES ET OUVRAGES NON FICTIONNELS DES AUTEURS DU CORPUS

## Ouvrages fictionnels

GOYTISOLO, Luis (1958), *Las afueras*, Edición de Fernando Valls, Madrid, 1996, Espasa Calpe, colección austra, 261 pages.

- (1973), *Recuento (Antagonía 1)*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo de 1987, 685 pages.

MARSÉ, Juan (1966), *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Plaza Janés, Biblioteca de Juan Marsé, sexta edición 1998, 474 pages.

- (1993), *Teresa l'après-midi*, J.-M. de Saint-Lu (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, 433 pages.
- (1970), *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix-Barral, 348 pages.
- (1977), *L'obscure histoire de la cousine Montse*, M. Gazier (traducteur), Paris, Le Sycomore, 275 pages.
- (1973), *Si te dicen que caí*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, edición de 1985, 368 pages.
- (1998), *Adieu la vie, adieu l'amour*, C. Bleton (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, 400 pages.
- (1982), *Un día volveré*, Barcelona, Plaza Janés.
- (1984), *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Plaza Janés, Biblioteca de Juan Marsé, 124 pages.
- (1984), *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Crítica, Clásicos y modernos, edición de Fernando Valls, 2005, 206 pages.
- (1990), *Boulevard du Guinardo*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Domaine étranger, 125 pages.
- (1990), *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 222 pages.
- (1996), *L'amant bilingue*, J.-M. de Saint-Lu (traducteur), Paris, éditions 10/18 Christian Bourgois éditeur, collection « Domaine étranger », 246 pages.
- (1993), *El embrujo de Shangai*, Barcelona, Plaza y Janes, Biblioteca de autor Juan Marsé, tercera edición de 1996, 241 pages.
- (2000), *Rabos de Lagartija*, Barcelona, Editorial Lumen, 2002, Ave Fénix Debolsillo, Biblioteca Juan Marsé, 345 pages.
- (2001), *Des lézards dans le ravin*, J.-M. de Saint-Lu (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, 404 pages.

MENDOZA, Eduardo (1975), *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, biblioteca de Bolsillo, trigésima edición de 2001, 432 pages.

- (1979), *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, biblioteca de Bolsillo, 55ª edición de 2002, 189 pages.
- (1986), *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, biblioteca de Bolsillo, 2001, segunda edición en Biblioteca en Bolsillo, 475 pages.
- (1988), *La ville des prodiges*, O. Rolin (traducteur), Paris, Points Seuil, 505 pages.
- (1991), *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, 2000, Seix Barral Biblioteca Eduardo Mendoza, 143 pages.
- (1996), *Una comedia ligera*, Barcelona, Seix Barral, 447 pages.
- (2001), *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 350 pages.
- (2002), *L'artiste des dames*, F. Maspero (traducteur), Paris, Seuil, 301 pages.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1972), *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, 172 pages.

- (1974), *Tatuaje*, Barcelona, Batlló, serie Carvalho n°2, 246 pages.
- (1977), *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°3, 167 pages.
- (1988), *La solitude du manager*, M. Gazier (traducteur), Paris, Christian Bourgois, coll. 10 / 18, « grands détectives », 283 pages.
- (1979), *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°4, primera edición "de Bolsillo" 2000, 220 pages.
- (1988), *Les mers du sud*, M. Gazier (traducteur), Paris, Union générale d'éditions, coll. 10 / 18, « grands détectives », 316 pages.

- (1984), *La rosa de Alejandría*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°7, 248 pages.
- (1988), *La rose d'Alexandrie*, D. Laroutis (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. 10 / 18, 330 pages.
- (1985), *El pianista*, Barcelona, Seix Barral, 1988, 282 pages.
- (1988), *Le pianiste*, M. Gazier (traducteur), Paris, Points Seuil, 1990, 317 pages.
- (1986), *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 284 pages.
- (1988), *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n° 14, Octava edición 1993, 219 pages.
- (1991), *El laberinto griego*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°16, 1997, 189 pages.
- (1992), *Le labyrinthe grec*, C. Bleton (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. 10 / 18, 191 pages.
- (1993), *Sabotaje olímpico*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°17, 173 pages.
- (1995), *Sabotage olympique*, C. Bleton (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. 10 / 18, 166 pages.
- (1994), *El Estrangulador*, Barcelona, Mondadori, 267 pages.
- (1997), *Milenio Carvalho*, Barcelona, Planeta, 55 pages.
- (1999), *Avant que le millénaire nous sépare*, G. Tyras (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, 57 pages.
- (1998ª), "Bolero o sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna", *in Barcelona, un día*, Barcelona, Alfaguara, p. 413-442.
- (1998b), *O César o nada*, Barcelona, Planeta, 416 pages.
- (1999), *Ou César ou rien*, F. Maspero (traducteur), Paris, Point Seuil, 409 pages.
- (2000), *El hombre de mi vida*, Barcelona, Planeta, serie Carvalho n°22, 297 pages.
- (2002), *L'homme de ma vie*, D. Laroutis (traducteur), Paris, Christian Bourgois éditeur, Points Seuil, 2003, 296 pages.
- (1997), *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona, Planeta, 523 pages.
- (2001), *Le Quintette de Buenos Aires*, D. Laroutis (traducteur), Paris, Points Seuil, 495 pages.
- (2004), *Milenio Carvalho I. "Rumbo a Kabul"*, Barcelona, Planeta Carvalho, 421 pages.
- (2004), *Milenio Carvalho II. "En las antípodas"*, Barcelona, Planeta Carvalho, 416 pages.

## Articles et ouvrages non fictionnels


MENDOZA, Eduardo (2002), "El 92 fue una obra colectiva", *El País Cataluña, 1982-2002 20 años*, Domingo 6. X. 2002, p. 54-58.

MENDOZA, Eduardo et MENDOZA, Cristina (1989), *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 176 pages.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970), *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairos, 158 pages.
- (1981), "Le roman policier comme solution au problème du réalisme. Entretien avec J. Barrell", *Quinzaine littéraire* n°352, p. 14-15.
- (1987), "No escribo novelas negras", *El Urogallo* n°9-10, p. 26-27.
- (1987), *Barcelonas*, G. TYRAS (traducteur), Barcelona, Empúries, trad. catalane Xavier Lloveras, Barcelones, 1990, 335 pages.
- (1987b), « Nada es lo que era », *Barcelona metròpolis mediterrània*, invierno 1987.
- (1988), « La Barcelona literaria », *El País*, 23.04.1988.
- (1989), "La palabra libre en la ciudad libre", *Barcelona metròpolis mediterrània*, otoño 1989.
- (1991), « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 13-25.
- (1995), "El catalán y el castellano", *El País, Cataluña*, 12. 05. 1995.
- (1997), *Le désir de mémoire. Entretien avec Georges Tyras*, Vénissieux, Editions paroles d'aube, 285 pages.
- (1997), "¿quíen es el asesino?" *El País, Babelia*, 22 / 02 /1997.
- (1997), *Ciudad*, Madrid, Visor libros, Colección Visor de Poesía, 53 pages.
- (1998), *La literatura en la construccion de la ciudad democrática*, Barcelona, Ed. Crítica Literatura, 197 pages.

- (2000), "Circunloquio sobre la construcción y deconstrucción de Barcelona" Préface, *in Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*, A.-G. CASSANI, Milano, UNICOPLI.
- (2000), « La Méditerranée invertébrée », G. TYRAS (traducteur), *in Les représentations de la Méditerranée. La Méditerranée espagnole*, T. FABRE et R. ILBERT (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, p. 7-30.
- (2001), La memoria de Juan Marsé, *El País Semanal*, 25 de noviembre del 2001.
- (2002), « Chronique d'une métamorphose », *El País, traduction Courrier International* n°634-635, 26 décembre 2002-8 janvier 2003, Paris, p. 46-47.
- (2002), *Barcelones Barcelones*, G. TYRAS (traducteur), Paris, Seuil, 291 pages.
- (2003), "Un imaginario literario", *El País*, 15/03/03.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel et MORENO, E. (1991), *Barcelona ¿a dónde vas?, Diálogos para otra Barcelona*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad (Llibres de l'Índex, S.A.), El Triangle, 192 pages.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, ONTAÑON, F. et VIVAS, P. (1999), *Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Imatges i Producció ; Editorial i Triangle Postals S. L., pages non numéroté.

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES


ABELLA, M. (1999), “Ciutat Vella. El corazón antiguo”, *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 109-116.

ACEBILLO, J.-A. (1990), “De la plaza Trilla a la Villa Olímpica”, *in Catálogo de la Exposición Barcelona, la ciutat i el 92*, Barcelona, Institut Municipal de Promoció Urbanística S.A.; Hisao i Olimpíada Cultural S.A, p. 26-57.

ADAM, J.-M. (1993), *La description*, Paris, P.U.F., collection Que sais-je ?, 127 pages.

ADAM, J.-M., PETITJEAN, A. et REVAZ, F. (1989), *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, NATHAN, collection Nathan-Université, 239 pages.

ADLER, Alfred (1949), *Connaissance de l'homme. étude de caractérologie individuelle*, J. MARTY (traducteur), Paris, Payot, 191 pages.

Ajuntament de Barcelona *Els barris de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

- (1995), *Barcelona espai públic*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Regidora d'Edicions i Publicacions, 207 pages.

- (1996), *Barcelona. La segona renovació*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona Publicacions, 222 pages.

- (1999), *Barcelona posa't guapa. Tretze anys de campana : 1986-99*, Barcelona, Institut Municipal del paisatge Urbà i la Qualitat de Vida. Ajuntament de Barcelona, 296 pages.

- (1999), *1999 Urbanisme a Barcelona*, Barcelona, Sector d’Urbanisme, Direcció de Serveis Editorials Ajuntament de Barcelona, 267 pages.

Ajuntament de Barcelona et Institut del paisatge urbà (2003), *Petits paisatges de Barcelona*, Barcelona, Edita Pòrtic / Ajuntament de Barcelona / ECSA, Col.leció Barcelona paisatges, 268 pages.

ALONSO, S. (1984), « Ronda del Guinardó. Las calles de Juan Marsé », *Reseña* n°152, sept.-oct. 1984, p. 9.

ALSINA, Jean (1994), Référenciation, référentialisation. Los Bravos de Jesús Fernández Santos, in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992., G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 51-63.

ÁLVAREZ GARRIGA, C. et MARTÍN SORIANO, M. (2000), “Juan Marsé. Siete años después, Barcelona se reinventa”, *Lateral* n°29, junio 2000, p. 19-20.

AMBROISE, Claude (2002), « Une caisse de résonnance critique : *Storia di Tönle* de Mario Rigoni Stern et la pensée d'Augustin Berque », *Novecento* n°24, Cahiers du CERCIC, p. 9-23.

AMELL, S. (1984), *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*, Madrid, Editorial Playor, Colección Nova Scholar, 171 pages.

- (1988), “Conversación con Juan Marsé”, *España contemporánea* n°2, primavera 1988, p. 81-101.

- (1997), “Juan Marsé y el cine”, Cuadernos para investigación de la literatura hispánica n°22, p. 56-65.

AMPHOUX, Pascal (1993), L'identité sonore des villes européennes. Guide méthodologique, Grenoble, CRESSON / IREC.

ANDERSON, Farris (1985), *Espacio urbano y novela: Madrid en Fortunata y Jacienta*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 131 pages.

ANSART, Pierre (1993), « L'imaginaire social », *in Symposium, les enjeux*, Paris, Encyclopaedia Universalis, tome 2, p. 1200-1203.

ANTOINE, J.-P. (1998), « Les pas de la mémoire », *Critique. Jardins et paysages* n°613-614, juin-juillet 1998, p. 327-335.

ARANDA, Q. (1989), "Literatura i espai en nou autors catalans", *Diari de Barcelona*, 16.07.1989, p. 28-29.

- (2000), "Carvalho contra los globalizadores", version inédite d’un article publié dans *Avui* en catalan, 10.04.2000, disponible à l’URL http://www. Vespito.net/mvm/.

ARENAS, Á. DÍAZ (1995), *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Kassel, edition reichenberger, Coll. Problemata literaria 24, 328 pages.

ARIES, Philippe (1979), « L'enfant et la rue : de la ville à l'anti-ville », *Urbi. Arts, histoire, ethnologie des villes* n°II, p. 3-14.

AUGOYARD, Jean-François (1995), « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'espace géographique* n°4, 1995.

AYÉN, X. (2001), "Barcelona no tiene quién la narre" suivi de "La otra cara de Barcelona, nuevo objetivo de los cineastas", *La Vanguardia*, 11.11.2001.

BACHELARD, Gaston (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1984, 19ème édition, 267 pages.

- (1943), L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, 306 pages.
- (1948), La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité, Paris, José Corti, 1971, 340 pages.
- (1948), La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 2003, 381 pages.
- (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1989, 215 pages.
BADOSA, Cristina (2004), « La prose catalane en situation "bilingue" », *in Ecrire en situation bilingue. Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003 de l'Université de Perpignan*, C. LAGARDE, Perpignan, CRILAUP-Presses Universitaires de Perpignan. Collection Études, tome 1, Communications, p. 51-64.
BADOS-CIRIA, M.-C. (1996), "Barcelona en la novela detective de dos autores catalanes", *in Essays in honor of Josep M. Solà-Solé. Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, S. S. Hintz (eds), New York, Ed. Peter Lang, p. 309-318.
BAILLY, Antoine S. (1977), La perception des espaces urbains. Les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche urbanistique, Paris, C.R.U., 259 pages.
- (1982), *Introduction à la géographie humaine*, Paris, MASSON Collection "géographie", 1992, 192 pages.
BAILLY, Antoine S. (dir.), (1984), *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, MASSON, 204pages.
BAILLY , A., BAUMON, Catherine, HURIOT, Jean-Marie, et al. (1995), *Représenter la ville*, Paris, Economica, GEO poche, 112 pages.
BAILLY , A., FERRAS , R. et PUMAIN, D. (1995), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 2ème édition, 1 volume, 1167 pages.
BAILLY , A. et FERRAS , R. (1997), *Éléments d'épistémologie de la géographie*, Paris, Armand Colin. Collection U, 191 pages.
BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel, Gallimard, 488 pages.
- (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard collection Bibliothèque des idées, 400 pages.
BALIBREA, M.-P. (1999), En la tierra baldía : Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la posmodernidad, Barcelona, El viejo topo, 255 pages.
BARAUDA, J. et ESTEBAN, (J. coord.) (1999), *Urbanisme a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 269 pages.
BARBERIS, Pierre (1980), *Le prince et le marchand. idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, collection la force des idées, 434 pages.
BARCELÓ i ROCA, M. (1999), "La renovación industrial del nordeste de la ciudad", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 188-197.
- (1999), "La renovación industrial del nordeste de la ciudad", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 188-197.
BARCELONA METRÒPOLI MEDITERRÀNIA (1999), "Los escenarios del nuevo milenio", *Barcelona metròpolis mediterrània* n° 44, noviembre 1998 - Enero 1999, Ajuntament de Barcelona, p. 37-75.
BARNADA, J. et LAVIÑA, J. (1999), "El espacio público en Barcelona", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 243-248.
BARNES, T. J. et DUNCAN, J. S. (dir.) (1992), Writing worlds. Discourse, text and metaphore in the representation of landscape, London, Routledge, 282 pages.
BARRERA Y VIDAL, A. (2000), "Barcelona en la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán: una visión pesimista de la sociedad española actual", *in Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio 1998)*, F. Sevilla et C. Alvar (ed.), Madrid, Editorial Castalia, tome 2, p. 486-493.
BARTH, J. (1985), "Literatura postmoderna", *Quimera* n°46-47, p. 13-21.
BARTHES, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits » *in L'analyse structurale du récit. Communications, 8*, Paris, Points Seuil, 1981, p. 7-33.
- (1968), « L'effet de réel », *in Littérature et réalité. Communications, 11*, R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, Paris, Points Seuil, 1982, p. 81-90.
- (1971), La ville, *Architecture d'aujourd'hui* vol. n°153, p. 11-13.
- (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Points Seuil, Littérature, 105 pages.
- (1989) « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis* vol. tome 22, p. 370-374.
BAYARD-SAKAY, A. (2001), « Tokyo, ou la ville comme femme fatale dans la littérature japonaise moderne », *in Imaginaires et genres littéraires, Travaux du GELOE 1*, H. TONNET (dir.), Paris, INALCO, p. 25-32.
BAYO, E. (1987), "El escritor gandul : los relatos de Juan Marsé", *Scriptura*, 3 / 1987, p. 148-166.

BEGUIN, F. (1991), La construction des horizons. Nature, lieux, paysages dans la littérature et la géographie, Thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S.,

- (1995), *Le paysage*, Paris, Flammarion, collection Dominos, 123 pages.

BELMONTE SERRANO, José et MANUEL LÓPEZ De ABIADA, José (2002), *Nuevas tardes con Marsé. Ensayos sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, 280 pages.

BÉNABEN, M. (2000), *Dictionnaire étymologique de l'espagnol*, Paris, Ellipses, 551 pages.

BENACH ROVIRA, Núria (1993), "Producción de imagen en la Barcelona del 92", *Estudios Geográficos* vol. LIV n°212, julio-septiembre 1993, p. 483-505.

- (1997), *Ciutat i producció d'imatge: Barcelona 1979-1992*, Thèse de l'Universitat de Barcelona soutenue en septembre 1997, Departament de Geografia Humana, 485 pages.

- (2000), "Nuevos espacios de consumo y construcción de imagen de la ciudad en Barcelona", *Estudios Geográficos* vol. LXI n°238, enero-marzo 2000, p. 189-205.

BENGUEREL, X. (1988), *El Poblenou*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, col.leccío Tera nostra, 64 pages.

BENNASSAR, Bartolomeo (1985), *Histoire des Espagnols*, Paris, Armand Colin, 2 volumes, chacun 559 pages.

BENNASSAR, B. et BESSIERE, B. (1991), *Le défi espagnol*, Besançon, La manufacture, 331 pages.

BENVENISTE, É. (1954), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 357 pages.

BERDOULAY, V. et MORALES, M. (1999), « Espaces publics et culture, stratégies barcelonaises », *La ville et ses images, Géographie et cultures* n°29, printemps 1999, L'harmattan, p. 79-96.

BERQUE, Augustin (1990), *Médiance de milieux en paysages*, Montpellier, Géographiques-Reclus, 163 pages.

- (1993), *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 247 pages.

- (1995), Les raisons du paysage. De la chine antique aux environnements de synthèse, Paris, Hazan, 190 pages.

- (1995), « Éthique et esthétique de l'environnement : la lumière peut-elle venir d'Orient ? », *Critique, Art et paysage* vol. LI n°577-578, juin-juillet 1995, p. 421-436.

- (1996), *Être humains sur la terre*, Paris, Gallimard, Le débat, 212 pages.

- (1996b), « La forme de Tokyo : parler du paysage, c'est le faire », *Ligeia. Les paysages et la ville* n°19-20, octobre 1996-juin 1997, p. 92-95.

- (2000), Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 271 pages.

BERQUE, A., CONAN, M., DONADIEU, P., et al. (1999), *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette-Passage, 99 pages.

BERQUE A., ( dir.), CONAN, M., DONADIEU, P., et al. (1994), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Pays / Paysages, 123 pages.

BERTAUX, D. (1997), Les récits de vie. Perspective ethnosociologique, Paris, Nathan, 128 pages.

BERTRAND, Georges (1974), « Les espaces humains d'un paysage », *L'espace géographique* vol. 3 n°1974.

- (1991), *La nature en géographie, un paradigme d'interface*, Toulouse, Institut de Géographie, Université de Toulouse-le Mirail, CIMA, 13 pages.

BESSE, Jean-Marc (2000), *Voir la terre*, Arles ; Versailles, Actes Sud ; ENSP Centre du Paysage, 162 pages.

BESSE, Jean-Marc et TIBERGHIEN., Gilles A. (2003), « L'expérience du paysage », *in A la découverte du paysage vernaculaire*, J. B. JACKSON, Paris, Actes Sud / ENSP, p. 9-34.

BILLAUD, Jean-Paul (2003), « De l'objet de l'interdisciplinarité à l'interdisciplinarité autour des objets », *NSS* vol. 11, n°1, p. 29-36.

BIONDI, G., MARIN, B. et VALLAT, C. (1998), *Naples. Démythifier la ville*, Paris, L'harmattan, 362 pages.

BLANC, Jean Noël (1991), *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 287 pages.

BLANC, Nathalie (1996), *La nature dans la Cité*, Thèse de l'Université de Paris X,

BLANCHET, Alain (1985), *L'entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod, 290 pages.

BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 376 pages.

BOADA , M., CAPDEVILA , L. et UAB, CENTRE D'ESTUDIS AMBIENTALS (2000), *Barcelona biodiversitat urbana*, Barcelona, Édició Ajuntament de Barcelona, 254 pages.

BODY-GENDROT , S., LUSSAULT , M. et PAQUOT, T. (dir.) (2000), *La ville et l'urbain, l'état des savoirs*, Paris, Éditions la découverte, textes à l'appui / série l'état des savoirs, 442 pages.

BOHIGAS, Oriol (1985), *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62, 302 pages.

- (1992), « La reconstruction de Barcelone », *in Prague, avenir d'une ville historique capitale*, A. N. Galard et P. Kratchvovil (dir.), La tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, et Paris, Association pour la communauté culturelle européenne, coll. Regards croisés, série Nouveaux Cahiers, p. 113-124.

BOHIGAS, O., BUCHANAN, P. et MAGNAGO LAMDAGNANI, V. (1991), *Barcelona, arquitectura y ciudad 1980-1992*, Barcelona, Gustavo Gili, 238 pages.

BOIRA MAIQUES, J.-V. (1992), *La ciudad de Valencia y su imagen pública*, Valencia, Departament de Geografia. Universitat de Vàlencia, 206 pages.

BOIX, Ch. (1991), « Énonciation, narratologie, littérature. Attention ! Glissement de terrain », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, PUM, collection hespérides, p. 39-52.

BONELLS, J. (1994), *Histoire de la littérature catalane*, Paris, P.U.F., collection Que sais-je ? n°2833, 128 pages.

- (1998), *Le roman espagnol contemporain. De 1939 à nos jours*, Paris, Nathan Université, Collection 128, langues, 128 pages.

BONILLA, M. (1997), « Ville et architecture : dernières nouvelles de Barcelone », *Revue de Géographie de Lyon* vol. 72 n°97, p. 93-101.

BONIN, Sophie (2001), « Paysages et représentations dans les guides touristiques. La Loire dans les collections des Guides-Joanne, Guides Bleus. (1856 à nos jours) », *L'espace géographique* n°2, 2001, Paris, p. 111-126.

- (2002), Paroles d'habitants, discours sur les paysages : des modèles aux territoires. L'évaluation des paysages du fleuve Loire du Gerbier-de-Jonc à Nantes, Thèse de l'Université de Paris I, 513 pages.

- (2004), « Au delà de la représentation, le paysage », Strates, matériaux pour la recherche en sciences sociales. Jeune recherche la vitalité d'un laboratoire n°11, 2004, p. 13-26, disponible à l'adresse suivante : http://strates.revues.org/document390.html.

BONNEFOY, B. et TRIQUET, V. (1999), « Les odeurs de la ville », *Villes en parallèle. Ville et environnement. Approche psychosociologique, Paris X-Nanterre* n°28-29, décembre 1999, p. 125-140.

BONNEMAISON, J. (2000), *La géographie culturelle*, Paris, Éditions du C.T.H.S, 152 pages.

BONNET, Laureano (1994), "Luis Goytisolo y Juan Marsé : los "rumores verdes" y los "perfumes pútridos"", *in El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Laureano BONNET, Barcelona, Ediciones Península / Nexos, p. 185-201.

BORDAS, Eric (2002), « Imaginaire et imagination », *in Le dictionnaire du littéraire*, P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, Paris, PUF / Quadrige, Dicos poche, p. 299-301.

BORJA, Jordi (dir) (1995), *Barcelona: un modelo de transformación urbana. 198?-1995.*, Quito-Ecuador, Programa de gestión urbana PGU-LAC.

BOUDON, Ph. (1996), « Paysage urbain : "paysage" ou oxymore ? », *Ligeia. Les paysages et la ville* n°19-20, octobre 1996-juin 1997, p. 96-103.

- (1998), « Paysages perçus Paysages conçus », *Les Carnets du paysage, Actes Sud / ENSP* n°2, hiver 1998, p. 126-135.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».

BOURNEUF, Roland (1970), L'organisation de l'espace dans le roman, *Etudes littéraires* vol. 3 n°1 n°Université de Laval, p. 77-94.

BOURRET, M. (1984), *L'écriture de la ville chez Juan Marsé*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry-Montpellier III Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines, 448 pages.

- (1985), « L'écriture de la ville chez Juan Marsé », Séminaire C.E.R.S., Montpellier, *Imprévue, Études socio-critiques, Écrire l'espace*, 1985-1, p. 191-194.

- (1993), « "La nostalgia presentida" : éléments pour une topologie évolutive de Pueblo Nuevo dans *Los pájaros de Bangkok* (1983), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) et *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán », *Iris , Montpellier*.

- (1994), « Une ville narrée : la Barcelone olympique du Labyrinthe grec de Manuel Vázquez Montalbán », *in Arts de Faire, Manières de Dire*, J.-M. Barberis, Montpellier, Langue et praxis, groupe de recherche en linguistique praxématique, Université Paul-Valéry-Montpellier, p. 175-193.

- (1994), « Représentations urbaines et structuration textuellle dans Amado monstruo et La ciudad de las palomas de Javier Tomeo », in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992, G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 159-172.

- (1996), « Postmodernité vs postmodernisme : la représentation de la Walden 7 dans El amante bilingüe de Juan Marsé », in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Numéro hors série de Tigre. Actes du Colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995, G. TYRAS (coord.), Grenoble, CERHIUS / Université Stendhal (Grenoble 3), p. 223-234.

- (2004), *« La momumentalisation du Monte Carmelo dans Últimas tardes con Teresa »*, Lieux de mémoire et mémoire des lieux dans la littérature contemporaine des pays de langue espagnole, catalane et portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, non publié à ce jour.

BOURRICAUD, François (1990), « Imaginaire social », *in Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire.*, A. JACOB (dir.), Paris, P.U.F., tome 1, p. 1234-1235.

BOYER, Denise (1982), « L'espace vécu dans l'œuvre de Salvador Espriu », *Imprévue. Études sociocritiques. "Espace vécu et structuration de texte"* n°2, p. 29- 45.

BRAU, H. et VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2003), "El mundo recupera la razón crítica", *La Vanguardia revista*, 28 octubre 2003, p. 2-3.

BRAVO, Federico (1994), Fiction, référence et signifiance. Le récit et ses représentations., *in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992.*, G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, tome 60, p. 13-27.

BRAVO MORATA, Federico (1971), *Los nombres de las calles de Barcelona*, Madrid, Fenicia, 5.

BRETON, F., CLAPÉS, J., MARQUEZ, A., et al. (1995), « La perception de l'environnement à Barcelone : le modèle de ville des Barcelonais », *Hommes et Terres du Nord* n°1995 / 4, p. 238-242.

BROCH, Àlex. (1999), "La ciudad literaria. De escenario a personaje", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 207-212.

BROSSEAU, Marc (1989), *Des romans géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 246 pages.

BRUNET, Roger (1974), « Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat. », *L'espace géographique* n°2, 1974, Paris, p. 120-126.

- (2001), Le déchiffrement du monde. Théorie et pratique de la géographie, Paris, Belin. Mappemonde, 402 pages.

BRUNET, R. et VANDUICK, R. (1974), « Paysage et analyse sémiologique. Discussion », *L'espace géographique* n°2, 1974, Paris, p. 150-152.

BRUNET , R., FERRAS , R. et THERY, H. (1993), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier ; Paris, Gip Reclus ; La documentation française, collection Dynamiques du territoire, 2ème édition, 518 pages.

BUCKLEY, R. (1978), "Literatura, nacionalidades y autonomías", *El País*, 22.01.1978.

BURGOS, Jean (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 409 pages.

BUSQUETS, J. (1990), "Sobre la coherencia urbanística del programa 92", *in Catálogo de la Exposición Barcelona, la ciutat i el 92*, Barcelona, Institut Municipal de Promoció Urbanística S.A.; Hisao i Olimpíada Cultural S.A., p. 64-75.

- (1992), « La planification-cadre et les projets-actions : l'exemple de Barcelone », *Les Annales de la recherche urbaine* n°51, mars 1992, Paris, p. 122-130.

- (1994), *Barcelona, evolución urbanistica de una capital compacta*, Barcelona, MAPFRE, collec. Ciudades de Ibero América, segunda edición, 425 pages.

- (1999), "La ciudad como resultado de planes y proyectos : desde los tejidos suburbanos a las nuevas centralidades", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 157-164.

BUSSY-GENEVOIS, D. (1991), « Du "déracinement" littéraire de Eduardo Mendoza », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 87-96.

BUTOR, Michel (1992), « L'espace du roman », *in Essais sur le roman*, Paris, Tel Gallimard, p. 184.

BUTTIMER, Ann (1994), *Geography and the human spirit*, London, John Hopkins university.

CABALLERO, A. (1988), « La ciudad inexistente o la cena de Barcelona », *Cambio 16* n°853, 04.04.1988, p. 64-67.

CÁCERES, Rafael de et FERRER (dir.), Montserrat (1995), *Barcelona espai públic*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 207 pages.

CACHIN, Françoise (1997), « Le paysage du peintre », *in Les lieux de mémoire*, P. NORA (dir.), Paris, Gallimard, collection Quarto, tome 1, p. 957-996.

CADIOU, N. et LUGINBÜHL, Y. (1995), « Modèles paysagers et représentations du paysage en Normandie-Maine », *in Paysage au pluriel, pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Édition de la Maison des

Sciences de l'homme, collection Ethnologie de la France, Mission du patrimoine ethnologique, cahier n°9, p. 19-34.
CALZADA, B. (1984), "Barcelona : los poetas de la ciudad", *La Vanguardia*, 11.12.1984.
CAMPION, Pierre (1996), *La littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 426 pages.
CAPEL, Horacio (1973), Percepción del medio y comportamiento geográfico, Barcelona.
- (1994), "La transformación de Barcelona en una ciudad bella y bien equipada", *La Veu del Carrer, Federació de veïns de Barcelona* n°26, septembre 1994, p. 7-8, disponible dans Scripta Vetera, edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales, à l'adresse URL http//:www.ub.es./geocrit/sv-10.htm.
- (1999), "Cien años en la construcción de la ciudad", *La Veu del Carrer, Federació de veïns de Barcelona* n°60, novembre-desembre 1999, p. 10, disponible dans Scripta Vetera, edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, ?l'adresse URL http//?www.ub.es./geocrit/sv-72.htm.
- (2001a), "Borges y la geografía del siglo XXI", *in Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*, H. CAPEL, Barcelona, Ediciones Serbal, p. 9-59.
- (2001b), "La definición de lo urbano", *in Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*, H. CAPEL, Barcelona, Ediciones Serbal, p. 65-96.
CAPMANY, M. A., CATANY, Toni, PERMANYER, Lluis, et al. (1986), *"Retrouver Barcelona", in Retrobar Barcelona / Retrouver Barcelona*, Barcelona, Lunwerg editores S.A., 223-257 pages.
CAPMANY, M.-A. et LEVICK, M. (1992), *Barcelona entre mar I muntanya*, Barcelona, Edicions Polígrafa S. A., 221 pages.
CARBONELL i CURELL, J. (1999), "El Eixample, el corazón metropolitano", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 133-138.
CARCELEN, Jean-François (2004), *« Lieux, non-lieux et contre-lieux de mémoire dans le roman espagnol contemporain »*, Lieux de mémoire et mémoire des lieux dans la littérature contemporaine des pays de langue espagnole, catalane et portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, non publié à ce jour.
CARRERAS i VERDAGUER, Carles (1985), "La ciutat de Barcelona a les novel.les de Joan Marsé", *Revista Catalana de Geografia* vol. I, 1 desembre 1985, Barcelona, p. 46-58.
- (1988), "Paisaje urbano y novela", *Estudios Geográficos* vol. XLIX n°191, Madrid, p. 165-187.
- (1993), "Barcelona 92, una política urbana tradicional", *Estudios Geográficos* vol. LIV n°212, julio-septiembre 1993, Madrid, p. 467-481.
- (1993), *Geografia urbana de Barcelona. Espai mediterrani, temps europeu*, Barcelona, Oikos Tau, 198 pages.
- (2003), *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*, Barcelona, Proa ECSA, 226 pages.
CARRERAS i VERDAGUER, C., LEVY, J.-P., JALABERT G. et al., (1992), *Villes et territoires.4, Toulouse-Barcelone, horizon 2000*, Toulouse, Presse universitaires du Mirail-Toulouse, 211 pages.
CARRERAS i VERDAGUER, Carles et GARCÍA BALLESTEROS, Aurora (1995), *Geografía de España*, Barcelona, Instituto Gallach, 14 volumes.
CARRERAS i VERDAGUER, Carles et ROMERO GIL, J. (2000), "Cambios en las formas del comercio y el consumo en Barcelona", *Estudios Geográficos* vol. LXI n°238, enero-marzo 2000, Madrid, p. 103-123.
CARRERAS MOYSI, B. (1999), "La segunda renovación", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 181-187.
CASSANI, A. G. (2000), *Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*, Milano, Edizioni Unicopli, Le Città Letterarie, 157 pages.
CASTELLANOS, Jordi (1997), "Barcelona: ciutat i literatura", *in Literatura, vides, ciutats*, J. CASTELLANOS, Barcelona, Edicions 62, p. 193.
CASTELLS, M. (2003), "El poder de la identidad", *El País*, 18. 02. 2003, p. 14.
CASTORIADIS, Cornelius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 503 pages.
CASTRO de, C. (1997), *La geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Colección "La Estrella Polar", 248. pages.
CAUQUELIN, Anne (1989), *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 181 pages.
CERDÁ, Ildefonso (1979), *La théorie générale de l'urbanisation*, A. LÓPEZ de ABERASTURI, Paris, Seuil, 254 pages.

CHAMPEAU, Geneviève (1991), « Les enjeux intertextuels dans *La verdad sobre el caso Savolta* », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p 107-116.

- (1993), « Ronda del Guinardó de Juan Marsé : un roman polyphonique », *Bulletin hispanique* vol. 95 n°1, janvier-juin 1993, Bordeaux, p. 203-223.

- (1994), « La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* et *Ronda del Guinardó* », *in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992.*, G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 95-109.

- (2004), « Shangai, le territoire de l'enfance : texte et image dans *El Embrujo de Shangai* de Juan Marsé », *GRIMH / LCE-GRIMIA* vol. *Shangai. Entre promesse et sortilège*, p. 261-293.

CHAMPEAU Geneviève (dir.), (1994), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques.

CHAUVIN, D. (1999), « Cités bibliques, l'espace et le mythe », *Iris « Paysages urbains »* n°17, Centre de Recherche sur l'Imaginaire Université de Grenoble III, p. 11-26.

CHENET-FAUGERAS, F. (1998), « Michel Collot, le guetteur des horizons », *Critique. Jardins et paysages* n°613-614, juin-juillet 1998, p. 336-347.

- (1999), « Du paysage urbain : repères et bibliographie », Iris « Paysages urbains », Centre de Recherche sur l'Imaginaire Université de Grenoble III n°17, 1999, p. 5-9.

CHENET-FAUGERAS, F. (dir.) (1996), *Le paysage et ses grilles. Colloque de Cerisy (1992)*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 254 pages.

CHEVALIER, M. (1989), « Géographie et paragéographies », *L'espace géographique* vol. XVIII n°1, p. 5-17.

- (2001), « Géographie et littérature », *La géographie Acta Geographica* vol. Hors série n°1500 bis, Paris, Société de Géographie, p. 260.

CHOAY, Françoise (1980), La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, Paris, Seuil, 374 pages.

CHOAY, Françoise et al. (1972), *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 187 pages.

CHOUQUER, G. (2000), L'étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire, Paris, éditions errance, 207 pages.

CIRLOT, J.-E., VIVAS, P. et PLA, R. (2002), *Gaudí*, Barcelona, Triangle Postals S.L. / Ajuntament de Barcelona, 423 pages.

CLUSA, J. (1999), "La experiencia olímpica de Barcelona 1986-1992 y las expectativas del forum 2004", *Ciudades* n°5, 1999, p. 85-102.

COHEN, Sylvie (1987), « Points de vue sur les paysages », *Hérodote* n°44, p. 38-44.

Collectif (2004), « Le postmodernisme en géographie », *L'espace géographique* n°1 / 2004, p. 6-37.

Colloque de Cordoue (1980), Science et conscience, les deux lectures de l'Univers, 1979, Stock.

COLLOT, Michel (1997), « La notion de "paysage" dans la critique thématique », Bruxelles, Ousia, p. 191-205.

- 1998), « Paysage et poésie d'aujourd'hui », *Les Carnets du paysage, Actes Sud / ENSP* n°2, hiver 1998, p. 126-135.

COLLOT, Michel (dir.) (1997), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, Recueil 8, 368 pages.

COLMEIRO, J. F. (1996), *Cronica del desencanto : la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North-South Center Press, University of Miami, colección Letras de Oro, 331 pages.

COLOM, Antoni J. (1978), *Literatura y ciencias sociales: un ensayo interrelacional de didactica universitaria*, Palma de Mallorca, Instituto de Ciencias de la Educación.

COMBE, D. (1991), *La pensée et le style*, Paris, Editions universitaires, Collection Langage, 188 pages.

COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 311 pages.

CORBIN, A. (2001), *L'homme dans le paysage*, Paris, Les éditions Textuel, 190 pages.

CORTANZE, G. et RESSOT, J.-P. (1990), « Trois visions romanesques. Prodiges et illusions perdues : Barcelone dans l'œuvre d'Eduardo Mendoza, Juan Goytisolo et Juan Marsé », *Le Magazine littéraire* n°277, mai 1990, p. 32-35.

CORTANZE, G. DE (1989), *Cent ans de littérature espagnole*, Paris, Editions de La Différence, 854 pages.

COSTER, X. DE et LECLUSE, M. (1992), *17 promenades dans Barcelone*, Bruxelles, Casterman, Découvrir l'architecture des villes, 415 pages.

CULLA i CLARA, J.-B. (1999), « La Catalogne : histoire, identité contradictions », *Hérodote* n°95, 1999/4, Paris, p. 35-46.
d'ESPAGNAT, Bernard (1981), *A la recherche du réel : le regard d'un physicien*, Paris, Gauthier-Villars, 2ème édition revue et augmentée, 194 pages.
- (1985), *Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée*, Paris, Gauthier-Villars, 310 pages.
- (1989), « Réalité et objectivité », *in Encyclopédie philosophique universelle*, A. JACOB (dir.), Paris, P.U.F, tome 1 L'Univers philosophique, 3ème édition 1997, p. 368-374.
DAGOGNET, F. (dir.) (1982), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 240 pages.
DANIELS, S. et COSGROVE, D. (1988), *The iconography of landscape : essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge university press.
- (1993), Spectacle and texts. Landscape metaphors in cultural geography., *in Place / culture / representation*, J. S. DUNCAN, D. LEY et s. l. dir.), London, Routledge, p. 341.
DANTEC LE, J.-P. (1999), « Zones. Les paysages oubliés », *in Les paysages du cinéma*, J. MOTTET (dir.), Seyssel, Ed. Champ Vallon, coll. pays / paysages, p. 250-260.
DARDEL, Eric (1952), *L'homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, réédité en 1990, 199 pages.
DARIN, M. (1996), « Paysages synoptiques », *Ligeia. Les paysages et la ville* n°19-20, octobre 1996-juin 1997, p. 56-58.
DEAR, Mickael J. (2000), *The postmodern urban condition*, London, Blackwell publishers, 337 pages.
DEBARBIEUX, Bernard (1993), « Le monde réel est imaginaire », *Sciences Humaines* n°Hors-série - 1 / 1993, février 1993, p. 6-10.
- (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique* n°2, p. 97-112.
- (1995), « Le lieu, fragment et symbole du territoire », *Espaces et Sociétés*, p. 13-35.
- (1999), Le territoire : histoire en deux langues. A bilingual (his-)story of territory, *in Discours scientifique et contextes culturels. géographies françaises l'épreuve postmoderne*, C. CHIVALLON, P. RAGOUET et M. SAMERS, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- (2003), « Imaginaire géographique », *in Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, J. LEVY et M. LUSSAULT (dir.), Paris, Belin, p. 489-491.
- (2003), « Mythe », *in Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, J. LÉVY et M. LUSSAULT (dir.), Paris, Belin, p. 647-649.
DELGADO i ESTEBAN, M., GASPAR, J., LUJAN, N. et al. (1995), *Barcelona des de l'aire ahir i avui*, Barcelona, Editorial Juventut, 109 pages.
DENIS, Michel (1990), « Image(-mentale) », *in Encyclopédie philosophique universelle*, A. JACOB, Paris, P.U.F., tome II Les notions philosophiques. Dictionnaire 1, p. 1231-1232.
DEWITTE, J. (1998), « L'artialisation et son autre. Réflexion critique sur la théorie du paysage d'Alain Roger », *Critique. Jardins et paysages* n°613-614, juin-juillet 1998, p. 348-366.
DI MEO, Guy (1991), « De l'espace subjectif à l'espace objectif : l'itinéraire du labyrinthe », *L'espace géographique*, 1991, p. 359-373.
- (1998), *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, coll. Nathan-Université, 320 pages.
- (2004), « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de Géographie* n°638-639, juillet-octobre 2004, p. 339-362.
DÍAZ ARENAS, Á. (1995), *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Kassel, edition Reichenberger, Coll. Problemata literaria 24, 328 pages.
DÍAZ DE CASTRO, F. et QUINTANA PEÑUELAS, A. (1984), Juan Marsé: ciudad y novela, "Últimas tardes con Teresa"; organización del espacio y producción de imagen, Palma de Mallorca, 95 pages.
Direcció de Serveis Pedagògics-IME (1990), Barcelona a l'escola 4. Paisatges i ambients barcelonins. Selecció de textos literaris dels segles XVIII, XIX i XX., Barcelona, Edicíon del Ajuntament de Barcelona.
DIRKX, Paul (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 176 pages.
DOEL, M. (1999), *Poststructuralist geographies. The Diabolical Art of Spatial Science*, Lanham, Boulder, New York, Rowman & Littlefield publishers inc., 229 pages.
DONALD, J. (1992), "Metropolis : the city as text", *in Social and cultural forms of modernity*, R. BOCOCK et K. THOMPSON, Cambridge, Polity Press.

DORY, Daniel et PINCHEMEL, Philippe (1990), « Géographie », *in Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire.*, A. JACOB (dir), Paris, P.U.F., tome 1, p. 1061-1064.
DRAIN, Michel (1993), *Géographie de la Péninsule ibérique*, Paris, P.U.F. coll. Que sais-je ?, 4ème édition refondue, 127 pages.
DUCHET, Claude (dir.) (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. Nathan-Université.
DUCROT, Oswald (1984), « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *in Le dire et le dit*, O. DUCROT, Paris, Editions de Minuit, p. 171-233.
DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Points essais, 821 pages.
DULAU, R. et PITTE, J.-R. (dir.) (1998), *La géographie des odeurs*, Paris, L'harmattan, 247 pages.
DUNCAN, J. et LEY, D. (dir.), (1993), *Place / culture / representation*, London, Routledge, 341 pages.
DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 543 pages.
DURAND, Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 536 pages.
- (1985), « Écrire l'espace », *Imprévue* vol. 1 Montpellier C.E.R.S.
- (1994), L'imaginaire, sciences et philosophie de l'image, Paris, Hatier, 79 pages.
- (1996), *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 262 pages.
ECO, U. (1962), *L'œuvre ouverte*, C. Roux de Bézieux (traducteur), Paris, Seuil, Points, trad. Française 1965, 6ème édition 1979, 314 pages.
Editorial Juventud (1995), *Barcelona desde el aire ayer y hoy*, Barcelona, Editorial Juventud.
Editorial SEGURA (1993), *Legislación básica sobre el regimen del suelo y ordenación urbana*, Madrid, Editorial Segura, S.L., 450 pages.
ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles. essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1979, 238 pages.
- (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 255 pages.
ESCUÍN PALOP, Catalina (2000), *Legislación estatal del suelo*, Madrid, Editorial Tecnos, 441 pages.
ESPADA, Arcadi (2000), *Raval. De l'amor als nens.*, Barcelona, Anagrama / Empúries, 225 pages.
ESTEBAN i NOGUERA, J. (1999), "La ordenación del territorio metropolitano de Barcelona", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 39-43.
ESTÉBANEZ, J. (1988), "Los espacios urbanos", chapitre IV, *in Geografía humana*, R. PUJOL, J. ESTÉBANEZ et R. MENDEZ, Madrid, Catedra, p. 357-585.
ESTRUCH TOBELLA, Joan (1994), "El català en la narrativa castellana escrita a Catalunya. Els casos de Mendoza, Marsé y Vázquez Montalbán", *Catalan review* vol. VIII / 1-2, p. 153-160.
ETXEBARRÍA, L. (2002), « Boutez-moi tous ces Nordiques hors d'ici ! », *La Vanguardia (trad. française Courrier International)* n°634-635, 26.12.2002 -08.01.2003, p. 48-49.
Europe (2000), *Europe « Voix d'Espagne. Romanciers et Poètes »* n°852, avril 2000, revue littéraire mensuelle, p. 301.
EZQUERRO, Milagros (1988), « L'espace sans lieu », *in Espaces*, Séminaire d'études littéraires, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection hespérides, p. 185-193.
EZQUERRO Milagros (dir.), (1994), *El referente. Encuentro franco-español de Loudenvielle, 1993.*, Toulouse, ibéricas, cahiers du CRIC, Ophrys, Université de Toulouse-le -Mirail, 179 pages.
FABRE, J. et HUERTAS CLAVERIA, J.-M. (1976-1977), *Tots els barris de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62.
FAYOS, R. (1999), "El frente marítimo de Barcelona", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 199-206.
FERRAROTI, Franco (1981), *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les science sociales*, M. MODAK (dir.), Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck, 195 pages.
FERRAS, Robert (1977), *Barcelone, croissance d'une métropole*, Paris, Anthropos, 616 pages.
- (1982), « "L'espace vécu", une direction de recherche en géographie », *Imprévue. Études sociocritiques. "Espace vécu et structuration de texte"* n°2, Montpellier, p. 17-27.
- (1986), *España, Espagne / Spain*, Montpellier, Fayard / Reclus, Atlas Reclus, 93 pages.
- (1990), *Ville paraître, être à part*, Montpellier, Reclus, collection Géographiques, 143 pages.
- (1990), « Géographie, représentations et Méditerranée », chapitre 9, *in Modèles graphiques et représentations spatiales*, Y. ANDRÉ , A. BAILLY , R. FERRAS et J.-P. GUÉRIN, Montpellier, Anthropos / Reclus, p. 153-170.

- (1990), « Barcelone, 89 », *in Amiras / Repères. Barcelone Catalogne : arrêts sur images*, Montpellier, Obradors / Edisud, p. 49-59.
FERRAS, Robert et TENA, Jean (1990), « Quelques Barcelones de Manuel Vázquez Montalbán », *in Amiras / Repères. Barcelone Catalogne : arrêts sur images*, Montpellier, Obradors / Edisud, p. 84-94.
FERRE, A (1939), *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 163 pages.
FERRER REGALES, Manuel (dir.) (1992), *Cambios urbanos y politicas territoriales : Barcelona y Sevilla 1992, Bilbao, Pamplona*, Pamplona, Ediciones Universitarias de Navarra, 367 pages.
FERRER VIANA, Ferran (2003), *Manual de paisatge urbà*, Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 211 pages.
FERRIER, Jean-Paul (1984), Antée 1. La géographie ça sert d'abord à parler du territoire ou le métier de géographe, Aix-en -Provence, Edisud.
FOGEL, J.-F. (1990), « Manuel Vázquez Montalbán : un privé dans la ville. », *Le Magazine littéraire* n°277, mai 1990, p. 26-31.
- (1990), « Les visiteurs de la ville », *Le Magazine littéraire* n°277, mai 1990, p. 52-54.
FONT, D. (1984), "Sobre la novela policíaca de Vázquez Montalbán . Paisaje en ruinas", *Quimera* n°42, octubre 1984, p. 54-55.
FONTRODONA , O. et RIBAS, J. (1993), "Conversación con Haro Tecglen y Vázquez Montalbán", *Ajoblanco*, enero 1993, p. 35-45.
FRANÇOIS, Marion (2005), « Le trou comme trace dans *Boulevard du Guinardo*, de Juan Marsé », *Tigre* n°13, 2004-2005, p. 75-89.
FREIXAS, R. (1984), "Hipnotizar por la imagen. Entrevista con Juan Marsé", *Quimera* n°41, septembre 1984, p. 51-55.
- (1991), “Triste, solitario y final. El laberinto griego”, *La Vanguardia, Libros*, 19 de abril 1991, p. 5.
FREMONT, Armand (1976), *La région, espace vécu*, Paris, P.U.F., 223 pages.
- (1981), « Flaubert géographe. A propos d'*Un coeur simple* », *Études normandes* n°1/1981, p. 49-64.
Fundació Enciclopèdia Catalana (1982), "El Barcelonès i el Baix Llobregat", *in Gran geografia comarcal de Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana S.A., tome 8, p. 11-337.
GABRIEL-OYHAMBURU, K. (2000), « La recomposition territoriale de l’Espagne et la mémoire de ses territoires », *Revue de géographie alpine, Grenoble* vol. 88 n°1, 2000, p. 17-34.
GALERA, M., ROCA , F. et TARRAGÓ, S. (1972), *Atlas de Barcelona. Siglo 16 al siglo 20*, Barcelona, Publicacíon del C.O.A.C., 538 pages.
GARCÍA BALLESTEROS, Aurora (1998), "El uso de los textos literarios en Geografía", *in Métodos y técnicas cualitativas en geografía social*, A. GARCÍA BALLESTEROS (dir), Vilassar de mar, Oikos-Tau, Prácticas de geografía humana, p. 163-176.
GARDES-TAMINE, J. et HUBERT, M-C. (1996), *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Cursus, 2ème édition, 239 pages.
GARDIES, André (1993), *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 222 pages.
- (1994), « La topographie comme lecture de l'espace narratif », *Cahiers du G.R.I.A.S. Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine* vol. 2, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 219-236.
- (1999), « Le paysage comme moment narratif », *in Les paysages du cinéma*, J. MOTTET (dir.), Seyssel, Ed. Champ Vallon, coll. pays / paysages, p. 141-152.
GARINO ABEL, Laurence (1996), « La ciudad de los prodigios, un exemple postmoderne de l'écriture osiriaque », in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Numéro hors série de Tigre. Actes du Colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995, G. TYRAS (coord.), Grenoble, CERHIUS / Université Stendhal (Grenoble 3), p. 135-144.
- (1998), « Eduardo Mendoza », *in Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, A. BUSSIERE-PERRIN, Montpellier, Editions du CERS, tome 1, p. 223-246.
GAUBERT, G. (1999), Les illusions perdues de l’ambitieuse reconquête du front de mer de Barcelone. Villa olímpica., mémoire de troisième année de Sciences politiques, Grenoble, I.E.P de l’Université Mendès France, non publié, déposé à la bibliothèque de l’I.E.P de Grenoble, 163 pages.
GELFANT , Blanche H. (1954), *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1970, 289 pages.
GENETTE, Gérard (1966), « Frontières du récit », *in L'analyse structurale du récit, Communications, 8*, Paris, Points Seuil, 1981, p. 158-169.
- 1969), *Figures II*, Paris, Seuil, 298 pages.

- (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 286 pages.
- (1981), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, "Poétiques".
- (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection Poétique, 153 pages.

GERVAIS-LAMBONY, Philippe (2004), « De l'usage de la notion d'identité en géographie », *Annales de Géographie* n°638-639, juillet-octobre 2004, p. 469-488.

GILABERT, Joan (1985), "Barcelona en la obra de Juan Marsé", *Hispanic Journal* vol. 6, primavera de 1985, p. 97-105.

GILABERT, J.-J. (1988), "Catalunya y la obra de Juan Marsé", *Ojáncano* vol. I n°1, octobre 1988, p. 61-69.

GIMÉNEZ MICÓ, M.-J. (2000), *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Editorial Pliegos, 236 pages.

GONZALEZ CALLEJA, E. (2000), « Les différentes utilisations de la Mare Nostrum : représentations de la Méditerranée dans l'Espagne contemporaine », S. R. HERNANDEZ (traducteur), *in Les représentations de la Méditerranée. La Méditerranée espagnole*, T. FABRE et R. ILBERT, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 33-135.

GONZÁLEZ RUIZ, Begoña (1998), *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses devanciers*, Paris X, Département d'études ibériques et ibéro-américaines, 489 pages.

GOODY, Jack (2003), *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité.* P.-E. Dauzat (traducteur), Paris, La Découverte, collection Textes à l'appui, Laboratoire des sciences sociales, 309 pages.

GOTLIEB, C. (2001), « Barcelone réaménage ses confins à l'horizon 2004 », Diagonal. Revue des équipes d'urbanisme, publiée par le Secrétariat d'État au logement. Direction générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, Paris-La Défense n°151, septembre-octobre 2001, p. 10-14.

GOYTISOLO, José Augustín (1990), « Novísima oda a Barcelona », *in Amiras / Repères. Barcelone Catalogne : arrêts sur images*, Montpellier, Obradors / Edisud, p. 37-48.

GRACQ, Julien (1985), *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 213 pages.

GRANT, G. (1999), « Paysages intérieurs », *in Les paysages du cinéma*, J. MOTTET (dir.), Seyssel, Ed. Champ Vallon, coll. pays / paysages, p. 223-234.

GRAVARI-BARBAS, Maria (1999), « La *ville-décor*: accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergéo* n°101, 27 mai 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976), *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 215 pages.

GRESILLON, Lucille (2004), « Sentir Paris : itinéraire méthodologique », *Strates* n°11, 2004, p. 89-96, disponible à l'adresse suivante : http://strates.revues.org/document404.html.

GROSJEAN, M. et THIBAUD, J.-P. (dir.) (2001), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Éditions Parenthèses, 221 pages.

GUANSE, Domènec (1972), *Història de Barcelona il.lustrada*, Barcelona, Proa, 114 pages.

GUÀRDIA, M. (2002), *Barcelona, memoria desde el cielo*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Generalitat de Catalunya, Departament Cultura / Lunwerg editores, 306 pages.

GUÀRDIA, M., MONCLÚS , F. J. et OYÓN, J. (1994), *Atlas histórico de ciudades europeas, tome I*, Barcelona, CCCB / Salvat, 334 pages.

GUERIN, Jean-Pierre (1984*), L'aménagement de la montagne. Politiques, discours et productions d'espaces*, Gap, Ophrys, 467 pages.

GUILLAMON, J. (2001), *La ciutat interrompuda, de la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona, La Magrana, 314 pages.

GUIXA, Pere (2001), *Alies Barcelona*, Barcelona, Quaderns Crema, 194 pages.

GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 144 pages.

GUMUCHIAN, Hervé (1991), *Représentations et aménagement du territoire*, Paris, Anthropos, 143 pages.

GUMUCHIAN, Hervé et MAROIS, C. (2000), *Initiation à la recherche en géographie. Aménagement, développement territorial, environnement*, Paris / Montréal, Anthropos / Les Presses de l'Université de Montréal, 425 pages.

HAGÈGE, Claude (1986), *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, Folio essais, 411 pages.

HAMON, Philippe (1972), « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* n°12, p. 465-485.
- (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, mai 1972, p. 86-110.
- (1973), « Un discours contraint », *in Littérature et réalité, Poétique, 16*, R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, Paris, Points Seuil, 1982, p. 119-181.
- (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 268 pages.

- (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans* Les Rougon-Macquart *d'Emile Zola*, Genève, Droz, 325 pages.
HAQUETTE, J.-L. (1995), *Les paysages de la fiction. Créations romanesques et arts du paysage au tournant du siècle des Lumières*, Thèse soutenue à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 492 pages.
- (1995), Les paysages de la fiction. Créations romanesques et arts du paysage au tournant du siècle des Lumières, Thèse soutenue à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 492 pages.
HEIDEGGER, M. (1954), « Bâtir habiter penser », A. Préau (traducteur), *in Essais et conférences*, Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 170-193.
HENRY, Guy (1992), *Barcelone : dix années d'urbanisme, la renaissance d'une ville*, Paris, Éditions du Moniteur, 175 pages.
HERMET, Guy (1986), *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, P.U.F. l'historien, 315 pages.
HERZBERGER, D.-K. (1995), "Historia y modernidad en Antagonía de Luis Goytisolo", in Luis Goytisolo : el espacio de la creación. I Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, 20-23 de diciembre de 1993, Barcelona, Lumpen, p. 56-71.
HOYAUX, A. F. (2000), *Habiter la ville et la montagne, Essai de géographie phénoménologique du lieu, de l'espace et du territoire (Exemple de Grenoble et Chambéry),* Université Joseph Fourrier, thèse de doctorat soutenue à L'Institut de Géographie Alpine de Grenoble le 12.12.2000, 765 pages.
HUBBARD, P., KITCHIN, R., BARTLEY, B. et al. (2002), *Thinking geographicaly. Space, theory and contemporary human geography*, London / New-York, Continuum., 275 pages.
HUBERT, Bernard et BONNEMAIRE, Joseph (2000), « La construction des objets dans la recherche interdisciplinaire finalisée : de nouvelles exigences pour l'évaluation », *NSS* vol. 8 n°3, p. 5-19.
HUERTAS CLAVERIA (1982), *Las calles de Barcelona*, Barcelona, Edhasa, 247 pages.
HUGHES, Robert (1992), *Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 721 pages.
JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, collection Arguments, 2 vo., 260 et 317 p.
JACKSON, John Brinckerhoff (2003), *A la découverte du paysage vernaculaire*, X. CARRERE (traducteur), Paris, Actes Sud / ENSP, 283 pages.
JACQUET, B. (1999), *Le sens du lieu dans la ville contemporaine. L'évolution des perceptions paysagères dans le roman policier de la seconde moitié du XXe siècle. Le cas du 13e arrondissement de Paris*, Mémoire du D.E.A. « Jardins, paysages et territoires », Université Paris I Panthéon Sorbonne et École d'Architecture de Paris la Villette, soutenu en septembre 1999, 98 pages.
JOLLIVET, Marcel (dir), (1992), *Sciences de la nature Sciences de la société. Les passeurs de frontière*, Paris, CNRS Éditions, 592 pages.
- (2003), « Le "projet d'établissement du CNRS" (février 2002) : un manifeste pour l'interdisciplinarité », *NSS* vol. 11 n°1, p. 71-78.
JOLLIVET, Marcel et MATHIEU, Nicole (dir.) (1989), *Du rural à l'environnement : la question de la nature aujourd'hui.*, Paris, L'Harmattan, 352 pages.
JOLLIVET, Marcel et PENA-VEGA, Alfredo (2002), « Relier les connaissances, transversalité, interdisciplinarité », *NSS* vol. 10 n°1, p. 78-81.
JOLY, Martine (2004), « Les trois dimensions de l'image », *Sciences Humaines* n°hors-série n°43, janvier-février 2004, p. 10-13.
JOLY, Monique, SOLDEVILA, Ignacio et TENA, Jean (1979), *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, CERS / Études sociocritiques, 357 pages.
JOURDE, P. (1991), *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXème s. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 346 pages.
JUNG, Carl Gustav (1932), *Métamorphoses et symboles de la libido*, L. De Vos, Paris, Aubier / Montaigne, 487 pages.
- (1950), *Les types psychologiques*, Y. Le Lay (traducteur), Genève, Georg, 531 pages.
KATUSZEWSKI, J. (1998), « La beauté des banlieues », *Espaces et Sociétés. Villes écrites* vol. 3/1998 n°94, Paris, L'harmattan, p. 112-134.
KEATING, P (1984), Ch. 5. « The metropolis in literature », *in Metropolis, 1890-1940*, A. SUTCLIFFE, London, Mansell, p. 129-145.
KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine (1982), « Le texte littéraire non-référence, autoréférence, ou référence fictionnelle », *Texte* vol. 1, « L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs », p. 27-49.
- (1983), « Le statut référentiel des textes de fiction », *Fabula* vol. 2, p. 131 et suivantes.

KESSLER, Mathieu (1999), *Le paysage et son ombre*, Paris, P.U.F. perspectives critiques, 87 pages.
KNUTSON, D. (1999), *La parodia de los márgenes*, Madrid, Editorial Pliegos, 172 pages.
LACOSTE, Yves (1990), *Paysages politiques*, Paris, Le livre de poche, biblio Essais, 85 pages.
LAGARDE, Christian (2001), *Des écritures "bilingues". Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 253 pages.
LARRERE, Catherine & Raphaël (1997), *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier Alto, 355 pages.
LASSAVE, Pierre (1998), « La ville entre les lignes de la science et du roman », *Espaces et Sociétés. Villes écrites* vol. 3/1998, Paris, L'harmattan n°94, p. 11-30.
- (2002), *Sciences sociales et littérature*, Paris, P.U.F. Sociologie d'aujourd'hui, 243 pages.
LASSUS, Bernard (1991), « Le paysage comme organisation d'un référent sensible », *Le débat, Au-delà du paysage moderne* n°65, mai-août 1991, p. 94-111.
- (1992), « Entre les strates du jardin : des paysages », *Hypothèses pour une troisième nature*, séminaire réuni au Sénat à l'initiative de Lassus, p. 13-20.
LE GOFF, Jacques (1988), *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Folio / Histoire, 409 pages.
LECEA (De), I. (1999), "El mobiliario urbano", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 269-278.
LECLERC, Y. (1996), « Jean-Pierre Richard. Sensations et paysages littéraires », *Magazine littéraire* n°345, juillet-août 1996, p. 96-102.
LEDRUT, R. (1973), *Les images de la ville*, Paris, Anthropos, 388 pages.
LEENHARDT, J. (1995), « L'activité artistique face à la nature », *Critique, Art et paysage* vol. LI n°577-578, juin-juillet 1995, p. 437-448.
LEHAN, Richard D. (1998), *The city in Literature: an intelectual and cultural history*, Berkeley, University of California Press, 330 pages.
LEHMANN, Alise et MARTIN-BERTHET, Françoise (1998), *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Dunod, collection Lettres sup, 201 pages.
LEROI-GOURHAN, André (1964), *Le geste et la parole*, Paris, Albin-Michel, 2 tomes, 323 et 285 pages.
LEVY, Bertrand (1992), *Hermann Hesse. Une géographie existentielle*, Paris, José Corti, 276 pages.
- (1997), « Géographie culturelle, géographie humaniste et littérature. Position épistémologique et méthodologique », *Géographie et cultures* n°21, p. 27-44.
LÉVY , J. et LUSSAULT, M. (dir.) (2003), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 1034 pages.
LEWY-BERTAUT, E. (1999), « Le paysage urbain dans les romans de science-fiction », *Iris « Paysages urbains »* n°17, 1999, Centre de Recherche sur l'Imaginaire Université de Grenoble III, p. 91-110.
LISSORGUES, Yves (1991), « Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975 », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 27-37.
LOISEAU, J.-M., TERRASSON, F. et TROCHEL, Y. (1993), *Le paysage urbain*, Paris, Éditions Sang de la Terre, 193 pages.
LÓPEZ, O. (2003), « Por la Ronda de Marsé », *el Periódico - Libros*, viernes 03. 01. 2003, p. 16-17.
LÓPEZ GÍMENEZ, Ángela (2001), *Zaragoza ciudad hablada. Memoria colectiva de las mujeres y los hombres*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 244 pages.
LOYER, B. et VILLANOVA, J.-L. (1999), « États et souverainetés en Europe : l'exemple catalan », *Hérodote* n°95, 1999 / 4, Paris, p. 21-34.
LUGINBÜHL, Yves *« Le paysage, une construction sociale »*, Auditorium de l'Institut Français d'Athènes, intervention aux Journées d'études « Le paysage, la politique paysagère, l'observation photographique du paysage » Vers un observatoire du paysage en Grèce.
- (1981), *Sens et sensibilité du paysage*, Thèse soutenue à l'Université de Paris I, U.F.R. de géographie, 2 tomes, 180 et 520 pages.
- (1989), Paysages. Textes et représentations du Siècle des Lumières à nos jours, Paris, La manufacture, 267 pages.
- (1989), « Paysage élitaire et paysages ordinaires », *Ethnologie française, Crise du paysage ?* vol. XIX, juillet-septembre 1989 / 3, Paris, Armand Colin, p. 227-238.

- (1992), « Apollinien et dyonisiaque », in Paysage méditerranéen. Catalogue de l'exposition "Paysage méditerranéen", Exposition Universelle de Séville de 1992, 5 juin-12 octobre 1992, Y. LUGINBÜHL, Paris, Electa / Milan, p. 317.

- (1998), « Symbolique et matérialité du paysage », *Revue de l'Économie Méridionale* vol. 46 n°183, 3/1998, p. 235-246.

- (2001), « Paysage, modèle et modèles de paysages », *in L'environnement, question sociale*, CREDOC / Ministère de l'environnement, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 49-56.

- *La demande sociale de paysage*, rapport pour le Conseil National du Paysage, Paris, Ministère de l'Environnement, disponible à l'adresse suivante : www.environnement.gouv.fr

- (2004), Rapport de synthèse du Programme de recherche "Politiques publiques et paysages. Analyse, évaluation, comparaisons" du Ministère de l'écologie et du développement durable, Paris, non publié, 17 pages.

LUSSAULT, Michel (1993), *Tours : images de la ville et politique urbaine*, Tours, Publication de la Maison des sciences de la ville, Université François Rabelais, collection "Sciences de la ville", 415 pages.

LUTWAK, L. (1984), *The role of place in literature*, Syracuse, Syracuse University Press.

LY, Nadine (1994), « Référence linguistique, référence (?) de l'écriture », *in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992.*, G. CHAMPEAU (coord.), Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 29-48.

LYNCH, K. (1960), *The image of the City*, Cambridge Mass, MIT Press, trad. française, 1969, L'image de la ville, Paris, DUNOD, 221 pages.

MAC DONOGH, G.W. (1987), "The Geography of evil: Barcelona's barrio chino", *Anthropological Quaterly* vol. 60, Whashington, Catholic University of America Press, p. 174-184, disponible à l'adresse suivante : http://sumaris.cbuc.es/cqis/revista.cqi?issn=0003-5491.

MACHOVER, J. (1990), « La ville schizophrène », *Le Magazine littéraire* n°277, mai 1990, p. 21-25.

MALDINEY , H. et YOUNES, Ch. (1999), « Nature et cité », *in Ville contre-nature. Philosophie et architecture*, C. Younès (dir.), Paris, Éditions La Découverte, Armillaire, p. 279.

MARGERY PEÑA, E. (1973), ""Últimas tardes con Teresa" de Juan Marsé. (Una aproximación a sus claves)", *Cuadernos hispanoamericanos* n°279, sept. 1973, Madrid, p. 483-513.

MARÍAS, Javier (1990), « La ciudad más presumida », *Supplemento semanal de el Trebruador*, 04.11.1990, p 9-12.

MARRERO GUILLAMÓN, I. (2003), *"¿Del Manchester catalán al soho barcelonés? La renovación del barrio del Poblenou en Barcelona y la cuestión de la vivienda"*, V Coloquio Geocrítica (26-30 de mayo 2003) sesión 17ª, Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y de Ciencias Sociales, disponible à l'adresse suivante : http// :www.ub.es./geocrit/.

MARTÍN, Andreu (1988), "La Barcelona perversa", *El Periódico*, 23.04.1988.

MARTÍNEZ, G. (1991), "Diálogo de las cosas occuridas en Barcelona", *El observador, Libros*, 28. 09. 1991, p. 7.

MARTÍNEZ i RIGOL, Sergi (2000), *El retorn al centre de la ciutat, la reestructuració del Raval : entre la renovació i la gentrificació*, Thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, Departament de Geografia Humana, 709 pages.

MASSON, Michelle (1995), L'enfant et la montagne, savoirs géographiques et représentations spatiales sur la montagne, Paris, Anthropos, 332 pages.

MATHIEU, Nicole (1992), « Géographie et interdisciplinarité : rapport naturel ou rapport interdit ? », *in Sciences de la nature, sciences de la société. Les passeurs de frontière*, M. JOLLIVET (dir.), Paris, C.N.R.S., p. 130-154.

- (1997), Interdisciplinarité interne, interdisciplinarité externe. Quel intérêt heuristique pour la géographie : réflexion à partir d'une confrontation de pratiques, Géographie(s) et langage(s). Interface, représentation, interdisciplinarité, Actes du Colloque IUKB-IRI (UNIL) de Sion, septembre 1997, Société scientifique Eratosthène / Institut Universitaire Kurt Bösch, p. 65-82.

MATHIEU, N., RIVAULT, C., BLANC, N., et al. (1997), « Le dialogue interdisciplinaire mis à l'épreuve : réflexions à partir d'une recherche sur les blattes urbaines », *NSS* vol. 5 n°1, 1997, p. 18-30.

MAURICE, J. (1991), « De la manipulation de l'Histoire dans *La verdad sobre el caso Savolta* », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 75-85.

MEDAM, Alain (1995), *Blues Marseille*, Marseille, J. Laffitte, 214 pages.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1942), *La structure du comportement*, Paris, P.U.F., 315 pages.

- (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, réédité dans la collection Tel en 1976, édition de 1998, 531 pages.

- (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 360 pages.

- (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, réédité dans la collection folio essais en 1985, édition de 1990, 93 pages.
MICHONNEAU, S. (1999), *Les politiques de mémoire à Barcelone : 1860-1930*, thèse soutenue le 15 janvier 1999, E.H.E.S.S., Département d'histoire, 681 et 209 pages.
MILLET, L. (1990), "Las áreas olímpicas", *in Catálogo de la Exposición Barcelona, la ciutat i el 92*, Barcelona, Institut Municipal de Promoció Urbanística S.A.; Hisao i Olimpíada Cultural S.A., p. 206-277.
MILLION, A. (1999), « Tag et graff mural. Visage et paysage de la ville », *Les annales de la recherche urbaine* n°85, décembre 1999, p. 140-147.
MIRET, Enric (1991), « Barcelona, Espacio real, espacio simbólico », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 123-133.
- (1991), Barceona, Espacio real, espacio simbolico, Y. LISSORGUES (dir.).
MITTERAND, Henry (1980), *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 266 pages.
MOIX, Llatzer (1994), *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona, Anagrama, 275 pages.
- (1999), "¿Cómo se ha hecho la ciudad después de 1992 ?", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 19-23.
MOLAS, Alba (1999), "La ciutat sostenible. Un debat barceloní", *Biblio 3W. Revista de Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* n°150, 11 de abril de 1999, Universidad de Barcelona.
MOLINER, M. (1999), *Diccionarío de uso de español*, Madrid, Gredos.
MONDADA, Lorenza (1997), « Processus de catégorisation et construction discursive des catégories », *in Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, D. Dubois (dir.), Paris, Éditions Kimé, p. 291-313.
- (2000), Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte, Paris, Anthropos, collection Villes, 284 pages.
- (2000), « La construction du savoir dans les discussions scientifiques. Apports de la linguistique interactionnelle et de l'analyse conversationnelle à la sociologie des sciences », *Revue suisse de sociologie* n°26, 3ème trim. 2000, p. 615-636.
MONDADA, Lorenza, PANESE, F. et SODERSTRÖM, O. (1992), *Paysage et crise de lisibilité, Actes du colloque de Lausanne 30 septembre-2 octobre 1991*, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie, 384 pages.
MONDADA, Lorenza et RACINE, Jean-Bernard (1995), « Géographie et sémio-linguistique », *in Encyclopédie de géographie*, A. BAILLY , R. FERRAS et D. PUMAIN (dir.), Paris, Economica, 2ème édition, p. 239-254.
MONNET, J. (1996), « Urbain, civil et poli. La matrice terminologique de nos réflexions sur la ville », *Les Annales de la Recherche Urbaine, Paris* n°72, septembre 1996, p. 157-160.
MONTANER, J.-M. (1997), *Barcelone. La ville et son architecture*, Köln, Taschen, 297 pages.
- (1999), "Los modelos de Barcelona", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 24-37.
MORA, R. (1997), « Un cronista escéptico », *El País*, 19.02.1997.
- (2000), « El hombre de mi vida », *El País*, 26.04.2000.
MORAGAS (de), Miquel et BOTELLA, Miquel (dir.) (2002), *1992-2002. Barcelona : l'herència dels Jocs*, Barcelona, Centre d'Estudis Olímpics-UAB / Ajuntament de Barcelona / Editorial Planeta, 365 pages.
MORÁN, Gregorio (1991), *El precio de la transición*, Barcelone.
MORET, X. (2000), « Pepe Carvalho se reencuentra con Charo y con Barcelona en el "Hombre de mi vida"», *El País*, 11. 04. 2000, p. 50.
MORETTI, Franco (2000), *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil, tome 1, 238 pages.
MORIN, Edgar (1977-2004), *La méthode*, Paris, Le Seuil, 6 tomes.
- (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, E.S.F., 158 pages.
Museu d'Història de la Ciutat (1991), *Itineraris El Poblenou*, Barcelona, ed. Museu d'Història de la Ciutat Servei d'Informació, non paginé 27 pages.
MUSSEAU, F. (2002), « Catalans à réagir » suivi de « Derrière Madrid », *Libération, Culture*, 28.01.2002.
NAHARRO-CALDERÓN, J.-M. (1996), "El misterioso caso de la topografía madrileña en la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. XX n°3, primavera de 1996, p. 547-555.
NANCY, Jean-Luc (1999), *La ville au loin*, Paris, Éditions des Mille et une nuits, coll. La ville entière, 71 pages.
NAVAJAS, Gonzalo (1996), "La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica", in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Numéro hors série de Tigre. Actes du

Colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995, G. TYRAS (coord.), Grenoble, CERHIUS / Université Stendhal (Grenoble 3), p. 23-32.
NORA, Pierre (1984-1986), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, tome I La République, 674 pages.
OCTAEDRO, Ediciones (2003), *La Barcelona rebelde. Guía de una ciudad silenciada*, Barcelona, Ediciones OCTAEDRO, S.L., 319 pages.
OLAGNIER, P.-J. (1999), « La voirie, trame des paysages urbains. Le rôle des infrastructures routières dans le paysage des villes », *Les annales de la recherche urbaine* n°85, décembre 1999, Paris, p. 162-170.
ONTAÑON PEREDO, Antonio (1997), *Memoria colectiva y transformación urbana de Barcelona, 1979-1993*, Thèse soutenue à l'Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofía i Lletres Departament d'Art, 442 et 75 pages.
- (2004), Los significados de la ciudad : ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea, Barcelona, Edicions de l'Escola Massana, 341 pages.
ORIOL-BARCELO, A. (1998), *De l'espace barcelonais à l'espace textuel : l'itinéraire d'un poète-romancier, Manuel Vázquez Montalbán*, Thèse de l'Université Paris IV Sorbonne, U.F.R. d'études ibériques et latino-américaines, 363 et 74 pages.
OSTROWETSKY, Sylvia (1983), *L'imaginaire bâtisseur. Les villes nouvelles françaises*, Paris, Méridiens, collection Sociologie des formes, 345 pages.
PAQUER, A (1962), *Historia del barrio chino de Barcelona*, Barcelona, Rodegar, 148 pages.
PAQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel et BODY-GENDROT, Sophie (dir.) (2000), *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paris, éditions de la découvertes. Coll. textes à l'appui, série l'état des savoirs, 442 pages.
PAQUOT, Thierry (1999), « Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité », *in La ville contre nature*, C. YOUNÈS (dir.), Paris, La découverte.
PARES, Margarida, POU, Gisela et TERRADAS, Jaume (1985), *Ecologia d'una ciutat: Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona Publicacions, 198 pages.
PAULET, J.-P. (2000), *Géographie urbaine*, Paris, Armand Colin, Collection U, 315 pages.
PENEFF, J. (1990), *La méthode biographique*, Paris, Armand Colin, Coll. U Sociologie, 144 pages.
PERMANYER, Lluís (1993), Cites i testimonis sobre Barcelona: La ciutat viscuda i jutjada per personatges no catalans al llarg de 2000 anys, Barcelona, Edicions La Campana, 327 pages.
PIAGET, Jean (1945), La formation du symbole chez l'enfant, imitation, jeu et rêve, image et représentation, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé, 310 pages.
PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, collection Lettres sup, 186 pages.
PIVETEAU, J.-L. (1995), *Temps du territoire*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 261 pages.
- (1995), « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », *L'espace géographique* n°2, 1995 / 4, p. 113-123.
PIVOT, Agnès et LEROY, Pieter (2001), La transdiciplinarité : un mythe ou une réalité ?, *NSS* vol. 9, n°1, p. 66-69.
POL, E. et VALERA, S. (1999), « Symbolisme de l'espace public et identité sociale », *Villes en parallèle. Ville et environnement. Approche psychosociologique* n°28-29, décembre 1999, Paris X-Nanterre, p. 9-33.
PORTAVELLA, J. (1996), Diccionari nomenclàtor de les vies públiques de Barcelona, Barcelona, 597 pages.
POULLAOUEC-GONIDEC, P. (1992), *« Le paysage urbain à la recherche de nouvelles expressions »*, Hypothèses pour une troisième nature, séminaire réuni au Sénat à l'initiative de Bernard Lassus, p. 117-125.
POUSIN, F. (1996), « Projet de ville, projet de paysage », *Ligeia. Les paysages et la ville* n°19-20, octobre 1996-juin 1997, p. 112-120.
PROUST, Marcel (1920), *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, 442 pages.
PUIG, J. (1999), "La sostenibilidad y los sistemas urbanos", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 225-228.
QUILES, J. (1989), "La ciutat escrita. Geografia física i moral en la literatura de la postguerra", *Avui*, 06.08.1989.
QUINSAT, Gilles (1993), « La création littéraire. L'imaginaire et l'écriture », *in Encyclopaedia Universalis, Symposium. Les enjeux*, Paris, tome 1, p. 401-418.
QUINTANA DOCIO, Francisco (1990), *La poesía urbana de Jorge Guillén en el contexto de la lírica española*, Valladolid, Editorial Provincial. Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén. Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 363 pages.
RAFFESTIN, Claude (1978), « Du paysage à l'espace ou les signes de la géographie », *Hérodote* n°9.
RAFFESTIN, Claude et TURCO, Angelo (1984), « Epistémologie de la géographie humaine », *in Les concepts de la géographie humaine*, A. BAILLY (coord.) Paris, Masson, p. 15-22.

RAMOND, M. (1991), “Una poetización del referente (Ronda del Guinardó de Juan Marsé)”, *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 53-63.
RAVOUX RALLO, E. (1999), *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 207 pages.
RAYMOND, Richard (2004), La nature à la campagne : identification sociale et argument pour la gestion d’un territoire rural partagé. L’exemple du Vexin français, Thèse de doctorat soutenue à l’Université de Paris I en février 2004, U.F.R. de géographie, 559 pages.
- (2004), De quelle nature parle-t-on?, *Strates* n°11, p. 43-56.
REBOLLO, Abel et SANZ, Carles et al. (2004), *La Barcelona rebelde. Guía de una silenciada*, Barcelona, Octaedro, colección límites, n°14, 301 pages.
RENARD, P. (1999), « Villes de Méditerranée : espace et mémoire », *Iris « Paysages urbains »* n°17, 1999, Centre de Recherche sur l’Imaginaire Université de Grenoble III, p. 27-37.
RETAILLÉ, D. (1997), *Le monde du géographe*, Paris, Presses de Sciences po., 284 pages.
REUTER, Y. (1988), « L'importance du personnage », *Pratiques, Le personnage* n°60, décembre 1988, p. 3-22.
- (1996), *Introduction à l’analyse du roman*, Paris, Dunod, 2ème édition, 179 pages.
RICHARD, Jean-Pierre (1984), *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, 257 pages.
RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points essais, 1996, 428 pages.
- (1994), « Mythe. L’interprétation philosophique », *in Encyclopaedia Universalis*, Paris, tome 15 Corpus, p. 1039-1041.
- (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 681 pages.
RIERA, C. (1984), "El río común de Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma", *Quimera* n°41, septembre 1984, Barcelona, p. 56-61.
RIEU, Claudine (1999), *Peut-on protéger le paysage ?*, Mémoire du D.E.A. « Jardins, paysages et territoires », Université Paris I Panthéon Sorbonne et École d’Architecture de Paris la Villette, soutenu en septembre 1999, 156 pages.
RIFFATERRE, Micheal (1978), « L’illusion référentielle », P. Zobermann (traducteur), *in Littérature et réalité*, R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, Paris, Points Seuil, 1982, p. 91-118.
RIMBERT, S. (1973), *Les paysages urbains*, Paris, Colin, collection U prisme, 240 pages.
RITTER, J. (1962), *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*, G. Raulet (traducteur), Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 1978, 109 pages.
ROBIC, Marie-Claire (1992), Du milieu à l’environnement. Pratiques et représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance, Paris, Economica, 343 pages.
-, (1995), « Epistémologie de la géographie », *in Encyclopédie de la géographie*, A. Bailly, R. FERRAS et D. PUMAIN (dir.), Paris, Economica, p. 37-55.
ROBIC, Marie-Claire (dir.) (1992), Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme / nature depuis la Renaissance, Paris, Economica, 343 pages.
ROBINSON, Christofer (2004), *La création onomastique dans le cycle de Earthsea d'Ursula K Le Guin*, Thèse soutenue à l'Université Paris 10 - Nanterre, Département Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes, 2 tomes : 392 et 420 pages.
ROCA, Francesc (1977), *El Pla Macia, de la gross-Barcelona al pla comarcal*, Barcelona, Edicions La Magrana, 114 pages.
ROCA i ALBERT, J. (dir.) (1997), *Expansió urbana i planejament a Barcelona*, Barcelona, Proa Institut Municipal d’història de Barcelona, BCN Biblioteca Històrica vol. 2, 373 pages.
ROCHEFORT, R. (1974), « La perception des paysages », *L’espace géographique*, 1974 / 3, p. 205-209.
RODRIGUEZ MALTA, R. (1999), « Villes d’Espagne en régénération urbaine. Les exemples de Barcelone, Bilbao et Madrid », *Annales de géographie* n°608, juillet-août 1999, Paris, p. 397-419.
ROGER, Alain (1978), *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l’art*, Paris, Aubier Montaigne, Collection présence et pensée, 322 pages.
- (1997), *Court traité du paysage*, Paris, N.R.F. Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 199 pages.
ROGER, Alain (dir.) (1995), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champs Vallon, 463 pages.
ROGLAN, J. (2003), “Últimos paseos con Manolo”, *La Vanguardia revista, Barcelona*, 26.10.2003, p. 4-5.
ROMEO, F. (2000), "Horchata y melocotones", *ABC cultural*, 06.05.2000.
ROMERO GIL, Jorge (1997), "Imagen de marca : la explotación del pasado romana en la Barcelona actual", *in Expansió urbana i planejament a Barcelona*, J. ROCA i ALBERT (dir.), Barcelona, Institut Municipal d'història de Barcelona / Proa, p. 219-231.
RONCAYOLO, Marcel (1990), *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, Folio essais, 279 pages.

- (1997), « Le paysage du savant », *in Les lieux de mémoire*, P. NORA (dir.), Paris, Gallimard, collection Quarto, tome 1, p. 997-1033.
ROQUE, M.-À. (dir.) (1999), *L'espace méditerranéen latin. Culture, entreprise, paysage, population et coopération*, Barcelona, Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperció, Generalitat de Catalunya, 2001 édition française, Aix-en-Provence, éditions de l'aube, collection Aube Sud, 334 pages.
ROSSET, Clément (1989), « La notion de réalité », *in Encyclopédie philosophique universelle*, A. JACOB (dir.), Paris, P.U.F., tome 1 L'Univers philosophique, 3ème édition 1997, p. 96-99.
ROULIER, Frédéric (1999), Pour une géographie des milieux sonores, *Cybergéo* n°71, 21 janvier 1999.
ROULLIN, J.-F. (1998), « Ville et architecture écrite : de l'auteur au lecteur », *Espaces et Sociétés. Villes écrites* n°94, 3 / 1998, Paris, L'harmattan, p. 31-53.
ROUSSO, Henry (1987), *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, 378 pages.
ROVIRA, J. C. et NAVARRO, J. R. (1994), *Literatura y espacio urbano*, Alacant, CAM Fundación Cultural.
ROZEC, V. (1999), « L'environnement sonore urbain », *Villes en parallèle. Ville et environnement. Approche psychosociologique* n°28-29, décembre 1999, Paris X-Nanterre, p. 103-124.
RUEDA PALENZUELA, S. (1995), Ecología urbana. Barcelona i la seva regió metropolitana com a referents, Barcelona, Beta Editorial, 266 pages.
RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona, Círculo de Lectores, 445 pages.
- (2002), « Un disneyland pour touristes fortunés », traduction Courrier International, *La Vanguardia* n°634-635, 26 décembre-8 janvier 2003, p. 47-48.
SAINT-GELAIS, Richard (2002), Fiction, *in Le dictionnaire du littéraire*, P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, Paris, P.U.F., p. 234-235.
SALVADOR PALOMO, Pedro J. (2003), Capítulo "El paisaje", *in La planificación verde en las ciudades*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 169-195.
SANCHEZ, A. (dir.) (1992), *Barcelone 1888-1929, Modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*, Paris, Éditions Autrement série Mémoires, 260 pages.
SÁNCHEZ de JUAN, J.-A. (2000), "La "destrucción creadora": el lenguaje de la reforma urbana en tres ciudades de la Europa mediterránea a finales del siglo XIX (Marsella, Nápoles y Barcelona)", *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, mayo 2000, Barcelona, Universidad de Barcelona, p. 63, disponible à l'adresse suivante : http//:www.ub.es./geocrit/sn-63.htm.
SANSOT, Pierre (1983), « Identité et paysage », *Les annales de la recherche urbaine* n°18-19, octobre 1983, Paris, p. 65-72.
- (1984), *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck, édition 1988, 422 pages.
- (1989), « Pour une esthétique des paysages ordinaires », *Ethnologie française, Crise du paysage ?* vol. 19, juillet-septembre 1989 / 3, Paris.
SANZ, Amelia (1994), « Lire l'espace contemporain », *Cahiers du G.R.I.A.S. Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine* vol. 2, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 9-27.
SARTRE, Jean-Paul (1936), *L'imagination*, Paris, P.U.F., réédition de 1989, 164 pages.
SAUTTER, G. (1979), « Le paysage comme connivence », *Hérodote* n°16, p. 40-67.
SAVAL, J.-V. (1995), "La lucha de classes se sienta a la mesa en Los mares del Sur de Manuel Vázquez Montalbán", *RHM* vol. XLVIII, 1995, p. 389-400.
SAVARY, Sophie (1994), *Séville'92. Images d'une ville*, Montpellier, Recherches n°7, Publication du Groupe de Recherches en Géographie, Aménagement, Urbanisme, Université Paul Valéry-Montpellier III, 191 pages.
- (2000), *Paysages de Barcelone. Une étude littéraire et géographique du roman "El laberinto griego" de M. Vázquez Montalbán*, Mémoire du D.E.A. « Jardins, paysages et territoires », Université Paris I Panthéon Sorbonne et École d'Architecture de Paris la Villette, soutenu en septembre 2000, 145 pages.
- (2004), « Barcelone par ses paysages contée : pertinence du dialogue entre romans et récits d'habitants », *Strates* n°11, Paris, p. 223-236, disponible à l'adresse suivante : http://strates.revues.org/document420.html.
SCHAMA, Simon (1995), *Le paysage et la mémoire*, J. KAMOUN (traduction), Paris, Seuil, collection l'univers historique, 1999, 720 pages.
SCHMITT, Michel et VIALA, Alain (1982), *Savoir-lire. Précis de lecture critique*, Paris, Didier Coll. Faire / Lire, 224 pages.
SGARD, Anne (1997), « Paysages du Vercors : entre mémoire et identité », *Revue de géographie alpine* vol. hors-série, Grenoble, Collection Ascendances, p. 166.

- (2000), « Qu'est-ce qu'un paysage identitaire ? », *in Paysage et identité régionale. De pays rhônalpins en paysages, Actes du colloque de Valence du 16-18 octobre 1997*, C. Burgard et F. Chenet (coord.), Éditeur La passe du vent, 23-33.
SIGANOS, A. (2000), « Paysage et archétypes : pour une lecture interdisciplinaire du paysage », *in Paysage et identité régionale. De pays rhônalpins en paysages, Actes du colloque de Valence du 16-18 octobre 1997*, C. Burgard et F. Chenet (coord.), Éditeur La passe du vent, pages 17-22.
SIMMEL, Georg (1913), « Philosophie du paysage », S.Cornille et P. Ivernel (traducteurs), *in La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 231-245.
SOBREQUÉS i CALLICÒ, Jaime (1997), *Historia de Barcelona. Del crecimiento desordonado a la ciudad olímpica*. Vol. 6 (siglo XIX). Vol. 8 (siglo XX), Barcelona, Ed. Enciclopedia Catalana y ayuntamiento de Barcelona.
SOBREQUÉS i CALLIQUÓ, Jaume (1999), *Barcelona aproximació a vint segles d'història*, Barcelona, La Busca edicions, 189 pages.
SOBREQUÉS i CALLIQUÓ, Jaume (dir.) (2001), *Història de Barcelona*, Barcelona, Enciclopèdia catalana / Ajuntament de Barcelona, 8 tomes.
SOKOLOFF, B. (1999), *Barcelone ou comment refaire une ville*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 214 pages.
SOLÀ-MORALES i RUBIÓ, M. (1993), *Les formes de creixement urbà*, Barcelone, edicions UPC, Col.lecció d'Arquitectura, 235 pages.
SOUBEYROUX, J. (1991), « Le récit à la troisième personne dans La verdad sobre el caso Savolta », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 97-106.
SOUBEYROUX, Jacques (1993a), « Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique », *Cahiers du G.R.I.A.S. Lieux dits. Recherche sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe-XXe siècles)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 11-24.
- (1993b), « Espace, Histoire et imaginaire dans *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos », *Cahiers du G.R.I.A.S. Lieux dits. Recherche sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe-XXe siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 86-99.
- (1994), « L'espace dans un conte de Ignacio Aldecoa : *Entre el cielo y el mar* », *Cahiers du G.R.I.A.S. Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 75-94.
SOUCY, Claude (1971), L'image du centre dans quatre romans contemporains. Le centre urbain. Discours et stratégie des groupes sociaux., Paris, CSU, 111 pages.
SPITZER, Léo (1970), *Études de style*, Paris, Gallimard, collection Tel.
STASZAK, Jean-François (2004), « L'exote, l'*oviri*, l'exilé : les singulières identités géographiques de Paul Gauguin », *Annales de Géographie* n°638-639, juillet-octobre 2004, p. 363-384.
SUBIRÓS, Pep (dir.) (1998), *Ciutat real, ciutat ideal: significat i funció a l'espai urbà modern*, Barcelona, Urbanitats, 7 Centre de Cultura Contemporània, 119 pages.
TEJERO, E. et ENCINAS, R. (1997), *El Poblenou, un barri a les portes del segle XXI*, Barcelona, publicacios del associació de veïns del Poblenou, 63 pages.
TELLO, E. (1999), "Barcelona 2004: ¿Sostenible?", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 229-236.
TELLO ROBIRA, Rosa (1990), *Las tendencias del urbanismo en la España de los 80:¿una nueva ciudad? ¿un nuevo urbanismo?*, Thèse soutenue à l'Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història,
- (1993), "Barcelona post-olímpica: de ciudad industrial a escenario de consumo", *Estudios Geográficos* vol. LIV n°212, julio-septiembre 1993, Madrid, p. 507-520.
TELLO ROBIRA (dir.), Rosa (2002), *Espais públics : mirades multidisciplinàries*, Barcelona, Pòrtic, 219 pages.
TENA, Jean (1982), « La ville est plus qu'un lieu (à propos de Tiempo de silencio) », Imprévue. Études sociocritiques. "Espace vécu et structuration de texte" n°2, p. 97-119.
- (1987), « Une ville métaphore entre mémoire et désir », *Hard-Boiled Dicks (spécial Manuel Vázquez Montalbán)* n°20-21, octobre 1987, p. 83-87.
- (1988), « Les voix (voies) de la mémoire. Ronda del Guinardó et Teniente Bravo de Juan Marsé », *Les cahiers du C.R.I.A.R, Rouen* n°8, p. 123-135.
- (2001), « L'écriture de la mémoire : une génération innocente », *in Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, A. BUSSIERE-PERRIN (coord.), Montpellier, Éditions du CERS, tome 2, p. 237-274.

TERAN (de), Fernando (1982), *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid, Alianza, 631 pages.

- (1999), *Historia del urbanismo en España*, Madrid, Cátedra, 3 siglos XIX y XX, 397 pages.

TETSURÔ, WATSUJI (1935), « Fûdo » trad. par Berque A., « La théorie du milieu de Watsuji Tetsurô », *Philosophie* n°51, sept. 1996, Paris, Minuit, p. 3-30.

THEMIME, E., BRODER, A. et CHASTAGNARET, G. (1979), *Histoire de l'Espagne contemporaine*, Paris, Aubier, 317 pages.

TISON-BRAUN, M. (1980), *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Librairie Nizet, 204 pages.

TISSIER, Jean-Louis (1995), « Géographie et littérature », *in Encyclopédie de géographie*, A. BAILLY , R. FERRAS et D. PUMAIN (dir.), Paris, Economica, 2ème édition, p. 217-237.

TODOROV, Tzvetan (1984), « Une critique dialogique », *in Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, p. 179-191.

TORRES, M. (1995), "El pijoaparte por la Barcelona", *El País semanal*, 03.09.1995, Madrid, p. 36-45.

TORRES CAPELL (de), Manuel (1999), La formació de la urbanística metropolitana de Barcelona. L'urbanisme de la diversitat, Barcelona, Mancomunitat de Municipis, 369 pages.

TURPIN, E. (2003), "El pijoaparte y sus colegas", *El Periódico, Libros*, viernes 03.01.2003, Barcelona, p. 19.

TYRAS, Georges (1991), « A la recherche du récit perdu dans les mers du sud... », *in La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Y. Lissorgues (coord.), Toulouse, P.U.M., collection hespérides, p. 65-74.

- (1992), « L'inspecteur et son corps du délit », *Érotisme et corps au XXe siècle*, Culture hispanique, Hispanistica, Université de Bourgogne vol. XX n°9, p. 237-251.

- (1993), « Suspense pour un agent double », Actes du 5e Colloque Universidad Complutense de Madrid / Université de Toulouse-le-Mirail, Ibéricas, CRIC, Toulouse, 2 / 1993.

- (1994), « L'assassinat du référent Galíndez », *in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain.* Actes du colloque international de Talence, novembre 1992, G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 111-122.

- (1996), « La postmodernité, et après ? », *in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Numéro hors série de *Tigre*. Actes du Colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995, G. TYRAS (coord.), Grenoble, CERHIUS / Université Stendhal (Grenoble 3), p. 7-12.

- (1996), « Manuel Vázquez Montalbán : "Éramos posmodernos antes de ser postfranquistas", ou le songe d'une nuit d'été », *in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Numéro hors série de *Tigre*. Actes du Colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995, G. TYRAS (coord.), Grenoble, CERHIUS / Université Stendhal (Grenoble 3), p. 105-119.

- (1998), « Manuel Vázquez Montalbán », *in Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, A. BUSSIÈRE-PERRIN, Montpellier, Éditions du CERS, tome 1, p. 179-222.

- (2001), « Les couleurs du noir (regard sur les modalités espagnoles d'un genre) », *in Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, A. BUSSIERE-PERRIN, Montpellier, Éditions du CERS, tome 2, p. 275-318.

- (2004), *« Milenio / Carvalho : un tour du monde de la littérature »*, Lieux de mémoire et mémoire des lieux dans la littérature contemporaine des pays de langue espagnole, catalane et portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, non publié à ce jour.

UNAMUNO (de), M. (1933), "País, paisaje, paisanaje", *in Paisajes del alma*, Madrid, Alianza editorial, Biblioteca Unamuno, p. 181-184.

VALLETTE, B. (1993), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, collection fac littérature, 2ème édition, 240 pages.

VALLS, Fernando (1990), "Un enmascarado loco de amor…", *La Vanguardia*, 28.09.1990, Barcelona, p. 7.

- (1991), "Las Barcelonas literarias. Narrativa y territorio en la posguerra: la ciudad inexistente", *La Vanguardia*, 10.09.1991.

- (1996), "Introducción", *in Las Afueras*, L. Goytisolo, Barcelona, Espasa Calpe, Collección Austral, p. 9-52.

- (1997a), "La comedia humana de Carvalho", *El País, Cataluña*, 30.06.1997, p. 2.

- (1997b), "El mundo de Juan Marsé", *El informador*, 29.11.1997, Méjico.

- (2003), "Una jornada particular en la *Ronda del Guinardó*", *in La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, letras de humanidad, p. 95-103.

- (2003), *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, letras de humanidad, 331 pages.

- (2003), "Narrativa y ciudad en la posguerra española: las Barcelonas", *in La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, F. VALLS (dir.), Barcelona, Crítica, letras de humanidad, p. 63-77.

- (2005), "Prólogo y notas de *Ronda del Guinardó*", *in Ronda del Guinardó*, J. Marsé, Barcelona, Crítica, Clásicos y modernos, p. 7-87.
VALLS, Fernando y otros (1999), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo. Tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento.
VAN de PAS, A. (1999), "Barcelona Museo al aire libre", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 279-285.
VAN WAERBEKE, Jacques (2002), « Texte, métaphore et territoire (à propos de deux récits de Didier Daenincks) », *Géographie et Cultures* n°44, disponible à l'adresse suivante : http://www.hpaysage.levillage.org/auth/texte_metaphore_territoire.htm.
VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1995), "La esencial unidad del universo creativo de Luis Goytisolo (a modo de introducción)", in Luis Goytisolo : el espacio de la creación. 1° Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, 20-23 de diciembre de 1993, Barcelona, Lumpen, p. 7-19.
VIALA, L. (2003), *Comprendre la forme de la ville. Éléments pour une nouvelle géographie urbaine critique*, Montpellier, Recherches n°14, octobre 2003, Publication du Groupe de Recherches en Géographie, Aménagement, Urbanisme, Université Paul Valéry-Montpellier III, 233 pages.
VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (1990), « Imaginaire », *in Encyclopédie philosophique Universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, P.U.F., tome 1, p. 1232-1234.
VILA, Juan (1994), « Les fantômes (auto)référentiels du ciné Roxy », *in Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992.*, G. CHAMPEAU, Bordeaux, Maison des pays ibériques, p. 81-94.
- (1996), *Verba Manent, Juan Marsé ou les voix de l'anamnèse*, Thèse de doctorat soutenue le 7 décembre 1996 à l'Université Stendhal Grenoble III, Département d'Études Ibériques, 414 pages.
- (2001), « La génération des fils : mémoire et histoire », *in Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, A. BUSSIERE-PERRIN, Montpellier, Éditions du CERS, tome 2, p. 197-235.
- (2004), « Des amours bilingues : Juan Marsé », *in Ecrire en situation bilingue. Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003 de l'Université de Perpignan*, C. LAGARDE, Perpignan, CRILAUP-Presses Universitaires de Perpignan. Collection Études, tome 1, Communications, p. 269-283.
- (2004), *« Monument et monumentalisation dans paso a dos de Ramón Pernas et La voz dormida de Dulce Chacón »*, Lieux de mémoire et mémoire des lieux dans la littérature contemporaine des pays de langue espagnole, catalane et portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, non publié à ce jour.
VILA MATAS, Enrique (2000), *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 13-167 pages.
VILLALONGA (de), I. (2001), "La crónica. Barcelona, ciudad de novela", *La Vanguardia*, 08 / 02 / 01.
VITTOZ, Dominique (2002), « Trajections paysagères chez Marcello Fois », *Novecento* n°24, Cahiers du CERCIC, p. 67-106.
VIVAS, A. (1991), "En la biblioteca de Manuel Vázquez Montalbán", *Leer* n°41, 4/1991, p. 20-23.
WEISBERGER, Jean (1971), « Notes sur la représentation de l'espace dans le roman », *Revue de l'Université de Bruxelles*.
- (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'homme (bibliothèque de littérature comparée).
WINKIN, Y. (1994), « Pratique de la ville. Introduction à l'ethnographie urbaine », *in Arts de Faire, Manières de Dire*, J.-M. BARBERIS (dir.), Montpellier, Langue et praxis, groupe de recherche en linguistique praxématique, Université Paul-Valéry-Montpellier, p. 99-116.
WRIGHT, J. K. (1947), "Terrae incognita : the place of imagination in geography", *Annals of the association of american geographers* n°37, 1947.
ZANONI, Magda, PIVOT, Agnès, VARGAS, Marcelo, et al. (1998), « La recherche en environnement. A propos de quelques pratiques interdisciplinaires. Atelier de Campinas (Brésil) », *NSS* vol. 6 n°1, p. 50-57.
ZIMA, Pierre Václav (2000), *Manuel de sociocritique*, Paris, l'Harmattan, collection Logiques sociale, 274 pages.
ZULIÁN, C. (1999), "Ciutat Vella: la memoria posible", *in Catálogo de la exposición Barcelona 1979 / 2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 117-131.
Legislación básica sobre el regimen del suelo y ordenación urbana (1993), Madrid, Editorial Segura, S.L., 450 pages.

## Sites internet consultés

Site sur Juan Marsé, www.juan-marsé.com.

Site du Centre de Cultura Contemporanià de Barcelona, www.cccb.es.
Site du département de statistique de la ville de Barcelone : Ajuntament de Barcelona Estadístiques, Departament d'Estadística, http://www.bcn.es/estadistica/catala/index.htm.
Site de statistiques européennes Eurostat Yearbook, http://europa.eu.int/comm/dgs/eurostat.
Site de la Municipalité de Barcelone, http://www.bcn.es.
Site de Barcelona Regional, http://www.bcn.es/BR/.
Site sur Manuel Vázquez Montalbán, http://www.vespito.net/mvm/.
Páginas negras de Pepe Carvalho, http://www.msu.edu/user/colmeiro/carvalho.html.
Site du Forum Universel des Cultures de Barcelone, http://www.barcelona2004.org.
Site de l'Arxiu Historic del Poblenou, http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/3324/.
Site du réseau citoyen du quartier du Raval, http://ravalnet.com.
Site de la Federació dels associacións de veïns i veines de Barcelona, http://www.lafavb.com.
Site de l'Area metropolítana de Barcelona, http://www.amb.es/.
Site de l'Institut d'Estadística de Catalunya, www.idescat.net.
Site rassemblant des informations et des articles sur les écrivains de Barcelone : "Corpus literari de la Ciutat de Barcelona", www.joanducros.net/corpus/.

## Cartes et atlas

ACEBILLO, Josep et FOLCH, Ramón (dir) (2000), *Atles ambiental de l'àrea de Barcelona [Document cartogràfic]: balanç de recursos i problemes*, Barcelona, Ariel : Barcelona Regional, Cartes et CD ROM
MATA OLMO, Rafael et SANZ HERRAIZ, Concepción (dir.) (2003), *Atlas de los paisajes de España*, Madrid, Ministerio de Medio ambiente, un CD-Rom, 683 pages.
MATAS i TORT, Jaume (1982), *Atlas de Catalunya : geogràfic, econòmic, historic*, Barcelona, Diafòra, 3ème édition, 80 pages.
*Guia urbana de Barcelona* (1986), Barcelona, Jose Pamias Ruiz editor, cartes pp. 526-736.
*Plan de la ville "Barcelona"* (1998), 1 : 11500, distrimapas telstar s.l., édition française.
*Barcelona. Guia de la Ciutat. Plànols* (2002), 1 : 5000, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
*Barcelona* (1991), 1 : 15000, Budapest, Cartographia.
*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona-Ciutat Vella. 421-1-6 (289-126)* (1997), 1 : 5000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2ª edició 1997 sur photo aérienne de juin 1994.
*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona-el Poblenou. 421-2-5 (290-125)* (1997), 1 : 5000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2ª edició 1997 sur photo aérienne de juin 1994.
*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona-Gràcia. 421-1-5 (289-125)* (1997), 1 : 5000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2ª edició 1997 sur photo aérienne de juin 1994.
*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona-Horta. 421-1-4 (289-124)* (1997), 1 : 5000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2ª edició 1997 sur photo aérienne de juin 1994.
*Mapa comarcal de Catalunya. Barcelonès i el seu entorn n°13* (1998), 1 : 50000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, Col.lecció 1 : 50000, 2a edició.
*Mapa de planejament urbanístic i usos del sòl de Catalunya. Barcelonès i el seu entorn* (2000), 1 : 50000, Generalitat de Catalunya, Departament de política Territorial i Obres Públiques, Direcció General d'Urbanisme, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2a edició.
*Mapa topogràfic de Catalunya. Barcelona 421-1-3 (145-63)* (2000), 1 : 10000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 1ª edició 2000 sur photo aérienne de juillet 1995.
*Mapa topogràfic de Catalunya. Barcelona-Montjuïc 421-1-4 (145-64)* (2000), 1 : 10000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 1ª edició 2000 sur photo aérienne de juillet 1995.
*Mapa topogràfic de Catalunya. Santa Coloma de Gramenet 421-1-2 (145-62)* (2000), 1 : 10000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 1ª edició 2000 sur photo aérienne de juillet 1995.
*Ortofotomapa de Catalunya. Barcelona 421-1-2 (73-32)* (2000), 1 : 25000, Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya., 3a edició sur photo aérienne de septembre 1996.

# BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE SUR LA VILLE DE BARCELONE

Cette bibliographie est la reproduction de celle élaborée par Carles Carreras (C. CARRERAS i VERDAGUER, 2003) p. 203-211, augmentée de quelques ouvrages indiqués par le signe *. Comme le précise le géographe, cette bibliographie est indicative, et selon ses propres mots « minimale ». Elle est cependant une base solide pour constituer un premier recensement. Par ailleurs, les ouvrages du corpus littéraire étudié mentionnés dans cette bibliographie ont été ôtés, afin d'éviter toute redondance inutile.

## Bibliographie littéraire minimale sur la ville de Barcelone

### *Œuvres en prose en langue catalane*


Agut, J. (2001). *La via Làctia.* Barcelona: Empúries.
Albanell, P. (1976). *El barcelonauta.* Barcelona: Laia.
- (1999). *Xamfrà de tardor.* Barcelona: Edicions 62.
- (2000). *Plaça del Callao.* Barcelona: Columna.
Arquimbau, R.M. (1933). *Al marge.* Barcelona: col·lecció Balagué.
Baulenas, Ll-A. (2001). *La felicitat.* Barcelona: Edicions 62.
Benet, J.M. (1964). *Una vella, coneguda olor.* Barcelona: Occitània.
- (1981). *Baralla entre olors.* Barcelona: Millà.
- (2000). *Olors.* Barcelona: Proa.
Benguerel, X. (1936). *Suburbi,* Barcelona: Proa.
Busquets, B. (2003). *Presó de neu.* Barcelona: Proa.
Cabré, J. (1988). *Senyoria.* Barcelona: Proa.
Calders, P. (1938). *Unitats de xoc.* Barcelona: Forja.
Candel, P. (2001). *El sant de la mare Margarida.* Barcelona: Llibres del Segle.
Capmany, M.A. (1992). *Barcelona entre mar i muntanya.* Barcelona: Polígrafa.
Casas, À. (2002). *Fred als peus.* Barcelona: Quaderns Crema.
Castillo, D. (2002). *No miris enrere.* Barcelona: Proa.
Català, V. [Albert, C] (1919). *Un Film (3000 metres).* Barcelona: Llibreria Catalònia.
Cela, C.J. (1970). *Barcelona.* Barcelona: Alfaguara.
Coca, J. (2001). *Sota la pols.* Barcelona: Proa.
Cullell, J.M. (1991). *Reflexions sobre Barcelona.* Barcelona: Tibidabo.
Elias, F. [vegeu també Joan Sacs] (1929). *Vida i mort dels barcelonins.* Sabadell: Joan Sallent.
Espinàs, J.M. (1961). *Carrers de Barcelona.* Barcelona: Selecta. [2a ed. Barcelona: La Campana, 1991]
- (1965). *Això també és Barcelona.* Barcelona: Lumen. [Fotografies: Maspons i Ubina, dibuixos de Cesc; també hi ha edicions, almenys, en francès i anglès.]
- (1973). *Quinze anys de cafès a Barcelona.* Barcelona: Dopesa. [Fotografies: Ernest Vila i Joan Víctor.]
- (1974). *Vuit segles de carrers de Barcelona: de Montcada a Tuset.* Barcelona: Destino. [Fotografies: Francesc Català Roca.]
- (1978). *Alguns carrers antics de Barcelona.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (1987). Els fanals de gas: nostàlgia d'una Barcelona pretèrita. Barcelona: Catalana de Gas.
- (1988). *Els noms de les estacions de metro.* Barcelona: Transports Metropolitans de Barcelona.
- (1993). *Viatge pels Grans Magatzems.* Barcelona: La Campana
Fabre, J. i Huertas, J.M. (2000). *Burgesa i revolucionària. La Barcelona del segle XX.* Barcelona: Flor del Vent Edicions.
Folch i Torres, J.M. (1935). *Joan Endal.* Barcelona: Quaderns Literaris.
Font, A. (1935). *Embruix,* Barcelona: Llibreria Catalònia.
Fuentes, E. de (1906). Romàntichs d'ara (Estudi d'uns amors neguitosos). Barcelona: Joventut.

- (1908). *Fulls escampats.* Barcelona: E. Domènech.
Gabancho, P. (1990). *L'Eixample vist per 20 veïns.* Barcelona: La Campana.
Garrut, J.M., Bassegoda, J., Porcel, B. i Estapé, F. (1980). *Barcelona.* Barcelona: Castell.
Gimferrer, P. (1981). *Dietari (1979-1980).* Barcelona: Edicions 62.
- (1982). *Dietari (1980-1982).* Barcelona: Edicions 62.
Guansé, D. (1972). *Història de Barcelona il·lustrada.* Barcelona: Proa.
Hurtado, A. (1964). *Quaranta anys d'advocat.* Barcelona: Ariel.
Llimona, J. (1930). *El Do de Déu.* Barcelona: Poliglota.
Llor, M. (1939). El premi a la virtut o un idil·li a la plaça de Sant Just. Barcelona: Llibreria Verdaguer.
López-Picó, J.M. (s.a. *versus* 1923). *Lleures barcelonins.* Barcelona: Catalana.
Lujàn, N. (1994). *La Rambla fa baixada.* Barcelona: Planeta.
Mesquida, B. (1975). *L'adolescent de sal.* Barcelona: Edicions 62.
Mesquida, B. i Monzó, Q. (1977). *Self-service.* Barcelona: Ucronia.
Miracle, J. (1963). *Seixanta minuts.* Barcelona: Selecta.
- (1976). *Quatre coses del meu temps.* Barcelona: La Paraula Viva. Moix, T. (1969). *El dia que morí Marilyn.* Barcelona: Edicions 62.
Monserdà, D. (1972). La fabricanta: novel·la de costums barcelonines (1860-1875). Barcelona: Selecta.
- (1929). *La família Esparó.* Mataró: Impremta Minerva.
Monzó, Q. (1976). L'udol del griso al caire de les clavegueres. Barcelona: Edicions 62.
- (1985). *L'illa de Maians.* Barcelona: Quaderns Crema.
- (1998) « Vacances d'estiu », in *Barcelona, un dia. Un llibre de contes de la ciutat*, Madrid, Alfaguarra. *
- (2001). *El millor dels móns.* Barcelona: Quaderns Crema.
Mora, V. (1972). *Els plàtans de Barcelona.* Barcelona: Laia.
Myself, vegeu Soldevila, C.
Oller, N. (1980). *La febre d'or.* Barcelona: Edicions 62 [1882].
- (1996). *La papallona.* Barcelona: Selecta [1890-92].
- (1906). *Pilar Prim.* Barcelona: Selecta.
- (1962). *Memòries literàries. Història dels meus llibres.* Barcelona: Aedos. [Escrit el 1918 i presentat per Gaziel i per Oller i Rabassa.]
Oller i Rabassa, J. (1930). *Quan mataven pels carrers.* Barcelona: Selecta. Pàmies, S. (1997). *La gran novel·la sobre Barcelona.* Barcelona: Quaderns Crema.
Pla, J. (1951). *Un senyor de Barcelona.* Barcelona: Selecta. [1945.]
- (1956). Barcelona una discussió entranyable. Barcelona: Destino.
Plana, A. (1923). *A l'ombra de Santa Maria del Mar.* Barcelona: Catalana.
Planes, J. M. (1931). *Nits de Barcelona.* Barcelona: Llibreria Catalònia [reedició facsímil, Barcelona: Proa, 2001].
- (2002). *EU gàngsters de Barcelona.* Barcelona: Proa.
Puig, V. (1982). *Bosc endins.* Barcelona: Quaderns Crema.
Puig i Ferreter, J. (1927). *Servitud. Memòries d'un periodista.* Barcelona: Llibreria Catalònia.
Ràfols Casamada, A. (1984). L'escorça dels dies: fulls de dietari, 1975-77. Barcelona: Laertes.
- (1994). D'un mateix traç: fulls de dietari 1978-82. Barcelona: Edicions 62.
Regàs, R. [ed.], (1998). *Barcelona un dia. Un llibre de contes de la ciutat.* Madrid: Alfaguara [edició bilingüe].
Ribas, J. (1998). *El parent immòbil.* Barcelona: Proa.
Riera, S. (2001). *La ciutat del canvi.* Lleida: Pagès.
Rodoreda, M. (1939). *Aloma.* Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- (1966). *El carrer de les Camèlies.* Barcelona: Club del llibre.
- (1981). *La plaça del Diamant.* Barcelona: Club del llibre.
Roig, M. (1970). *Molta roba i poc sabó...* Barcelona: Edicions 62.
- (1972). *Ramona, adéu: 1894-1969.* Barcelona: Edicions 62.
- (1977). *El temps de les cireres.* Barcelona: Edicions 62. [MOLC, 1985.]
- (1987). *Barcelona a vol d'ocell.* Barcelona: Edicions 62 [fotografies: X. Miserachs]
Rusifiol, S. (s.a.). *L'auca del senyor Esteve.* Barcelona: A. López [3a ed. original del 1917].
Sagarra, J.M. (1932). *Vida privada.* Barcelona: Destino.
Sagarra, J.M. (1954). *Memòries.* Barcelona: Aedos.
- (1971). *La ferida lluminosa.* Barcelona: Selecta [ed. original 1954].
Sala-Sanahuja, J.M. (1981). *Planeta Miret.* Sabadell: Edicions dels dies.

Salvat-Papasseit, J. (1976). *Poesia completa.* Barcelona: Facsímil.
Sempronio (1978). *Aquella entremaliada Barcelona.* Barcelona: Selecta.
- (1980). *Barcelona és una festa.* Barcelona: Selecta.
- (1984). Quan Barcelona portava barret. Barcelona: Selecta.
- (1985). Barcelona pel forat del pany. Barcelona: Selecta.
- (1994). Barcelona es confessa a mitges. Barcelona: Selecta.
Serrahima, M. (1955). *Estimat senyor fiscal.* Barcelona: Albertí.
Soldevila, C. (1917). *L'abrandament.* Barcelona: Catalana.
- (1928). *Fulls de dietari.* Barcelona: Llibreria Catalònia.
- (1929). *Fanny.* Barcelona: Llibreria Catalònia.
- (1933). *Valentina.* Barcelona: Llibreria Catalònia.
- (1936). *Moment musical.* Barcelona: Selecta.
- (1954). *Guia de Barcelona.* Barcelona: Destino.
- (1957). Barcelona vista pels seus artistes. Barcelona: Aedos.
Myself (1929). L'art d'ensenyar Barcelona. Manual del cicerone amateur que vol quedar bé, tot fent quedar bé la ciutat. Barcelona: Llibreria Catalònia.
Soler, S., Matas, S. i Alcocer, M. (1992). *Ramblejar.* Barcelona: Tibidabo.
Tasis, R. (1960). *Un crim al Paralelo.* Barcelona: Selecta.
- (1961). Barcelona. Imatge i història d'una ciutat. Barcelona: Dalmau.
- (1962). *Tres.* Mèxic DF: Costa-Amic.
Vallbona, R. (2000). *Plaça dels Àngels.* Barcelona: Columna.
Vilanova, E. (1879). *Del meu tros.* Barcelona: La Ilustració Catalana [obres completes, vol. 1].
- (1881). *Quadros populars,* Barcelona: La Ilustració Catalana, [obres completes, vol. 2].
- (1885). *Entre família.* Barcelona: La Ilustració Catalana [obres completes, vol. 3].
- (1886). *Escenes barcelonines.* Barcelona: Ilustració Catalana [obres completes, vol. 4].

## *Œuvres en prose en langue castillane*

Agustí, I. (1943). *Moñona Rebull.* Barcelona: Plaza & Janes.
- (1944). *El viudo Rius.* Barcelona: Plaza & Janes.
- (1957). *Desiderio.* Barcelona: Planeta.
- (1965). *19 de julio.* Barcelona: Planeta.
- (1972). *Guerra Civil.* Barcelona: Planeta.
Almerich, L. (1946). *Los viejos rincones de mi ciudad.* Barcelona: Librería
Milla. Altadill, A. (1860). *Barcelona y sus misterios.* Barcelona: Librería Popular-económica.
Angelón, M. (1946). Guía satírica de Barcelona (1854). Bromazo topográfico-urbano-típico-burlesco. Barcelona: Librería Milla.
Anónimo (1833). *Las tres parroquias.* Barcelona: Imprenta de A. Bergnés y Cia. [edició facsímil, Barcelona: Fundació Enciclopedia Catalana, 1993].
Azaña, M. (1935). *Mi rebelión en Barcelona.* Madrid: Espasa Calpe [4ª ed.].
Azúa, F. de (1986). Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad. Barcelona: Anagrama.
- (1986). *Historia del hombre humillado.* Barcelona: Anagrama.
Balaguer, V. (1857). *Guía de Barcelona a Arenys de Mar por el ferro-carril.* Barcelona: Imprenta Nueva de J. Jepús y R. Villegas.
- (1857). *Guía de Barcelona a Granollers por el ferro-carril.* Barcelona: Imprenta Nueva de J. Jepús y R. Villegas.
Balaguer, V. (1857). *Guía cicerone de Barcelona a Martorell.* Barcelona: Imprenta Nueva de J. Jepús y R. Villegas.
- (1857). *Guia de Barcelona a Tarrasa por el ferro-carril.* Barcelona: Imprenta Nueva de J. Jepús y R. Villegas.
- (1866). *Las calles de Barcelona.* Barcelona: Mañero; 2 vols. [ed. facsímil, Madrid: Dossat, 1987]
Benguerel, X. (1974). *Icaria, Icaria.* Barcelona: Planeta [ed. catalana, Barcelona: Edicions El Malí, 1987].
Candel, F. (1957). *Donde la ciudad cambia su nombre.* Barcelona: J. Janes.
Carandell, J.M. (1974). *Guía secreta de Barcelona.* Madrid: Al-Borak.
- (1982). Nueva guía secreta de Barcelona. Barcelona: Lumen.

Cela, C.J. (1964). *Izas, rabizas y colipoterras.* Barcelona: Editorial Lumen [fotografíes: Juan Colom].
Cortada, J. i Manjarrés, J. de (1980). *El libro verde de Barcelona.* Barcelona: José J. de Olanyeta [edició original del 1848].
d'Ors, E. (1990). *Mis ciudades.* Madrid: Tres de cuatro soles [ed. preparada per Juan Pablo d'Ors i Carlos d'Ors].
Espinas, J.M. (1964). *Barcelona, blanco y negro.* Barcelona: Aymá [fotografíes: Xavier Miserachs; próleg de Joan Oliver].
Fernandéz de Castro J. (1998) « La suerte del cazador » in *Barcelona, un dia. Un llibre de contes de la ciutat*, Madrid, Alfaguarra. *
Fonollosa, J.M. (1996). *La ciudad del hombre: Barcelona.* Barcelona: DVD.
Garriga Vela, J.A. (1996). *Muntaner, 38.* Debate: Barcelona.
- (2000). *El vendedor de rosas.* Barcelona: Destino.
Gil de Bedma, J. (1966) *Moralidades* México: Joaquín Mortiz. *
González Ledesma, F. (1984). *Crónica sentimental en rojo.* Barcelona: Planeta.
- (1984). *Las calles de nuestros padres.* Barcelona: Plaza & Janes.
- (1986). *La dama de Cachemira.* Barcelona: Plaza & Janes.
- (1987) *Los símbolos*, trad. française de l'espagnol, 1999, J.-J. Fleury, *Los símbolos*, Nantes, Librairie L'Atalante, 478 p. *
Goytisolo, J. (1985). *Coto vedato.* Barcelona: Seix Barral.
Laforet, C. (1944). *Nada.* Barcelona: Destino.
Loma, J.A. de la (1951). *Sin la sonrisa de Dios.* Barcelona: Luis Caralt.
Madrid, F. (1920?). *Sangre en Atarazanas.* Barcelona: Ediciones La Flecha.
Maragall, J. (1911) "*Oda nova a Barcelona*". Barcelona: Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, 1960 *
Marsé, J. (1970). *Encerrados con un solo juguete.* Barcelona: Seix Barral.
- (1970). *Esta cara de la luna.* Barcelona: Seix Barral.
- (1987). *Teniente bravo.* Barcelona: Seix Barral.
Martín, A. (1990), *Jésus en los infiernos*, trad. française de Carcelen J.-F. et Tyras G., (1996) *Jésus aux enfers*. Paris: NRF Gallimard, série noire. *
- (1995) *Barcelone : le crime et l'effroi*, trad. française de Del Mar Sierra M. et Tyras G., in *Cités de la peur*, collectif. Paris: NRF Gallimard, série noire. *
- (1988) *Barcelona Connection*, trad. française de Carcelen J.-F. et Tyras G., *Barcelona Connection*, Paris, NRF Gallimard. *
- (1994) *Prótesis*. trad. de l'espagnol par Georges Tyras, prothèses. Paris: Gallimard, série noire. *
- (2001) *El hombre de la navaja.* trad. de l'espagnol par Georges Tyras et Jean Vila, *L'Homme au rasoir.* Paris: Gallimard, série noire. *
Moix, T. (1991). El peso de la paja. Memorias, El cine de los sábados. Barcelona: Plaza & Janes.
- (1993). El peso de la paja/2. Memorias, El beso de Peter Pan. Barcelona: Plaza & Janes.
- (1998) « Lilí Barcelona » in *Barcelona, un dia. Un llibre de contes de la ciutat*, Madrid, Alfaguarra. *
Nadal, J.M. de (1943). Mi calle de Fernando. Visión sentimental y un poco meditativa de una institución barcelonesa. Barcelona: Llibreria Dalmau.
(1942). *Barcelonerias.* Barcelona: Llibreria Dalmau.
Nazario (1998): *Incunables.* Vilassar de Mar: Oikos-tau.
Núñez, R. (1984). *Sinatra. Novela urbana.* Barcelona: Anagrama.
Porcioles, J.M. (1994). *Mis memorias.* Barcelona: Prensa Ibérica.
Quart P. (1936) « Oda a Barcelona », *Mirador*, 19.11.1936, in 1999, *Obra poètica*, Barcelona, Proa-ECSA. *
Rey, A. de (s.d.). *El hechizo de Barcelona.* Madrid: Mundo Latino.
Riera de Leyva, J. M. (1970). *En otro país.* Barcelona: Tusquets.
(1989). *Lejos de Marrakech.* Barcelona: Anagrama.
(1991). *Territorio enemigo.* Barcelona: Anagrama.
Romero, L. (1952) *La noria*. Barcelona. Destino. *
Ruiz Zafón, C. (2001). *La sombra del viento.* Barcelona: Planeta.
Sacs, J. [Feliu Elias] (1929). Barcelona, guía práctica y artística de la ciudad. Barcelona.
Salvador, T. (1980). *Monki.* Barcelona: Plaza & Janes.
Sempronio (1960). *Secretos de Barcelona.* Barcelona: Barna.
(1961). *Sonata a la Rambla.* Barcelona: Barna.
(1963). *Minutero barcelonés.* Barcelona: Barna.

(1980). *El paseo de Gracia.* Barcelona: Banco Pastor.
Soldevila, C. (1943). *Gracias y desgracias de Barcelona.* Barcelona: Llibreria Dalmau.
Torneo, J. (2001). *La soledad de los pirómanos.* Madrid: Espasa.
Torres, M. (1997). *Un calor tan cercano.* Madrid: Santillana.
- (1998) « La garrapata » in *Barcelona, un dia. Un llibre de contes de la ciutat*, Madrid, Alfaguarra. *
- (2000) *Mientras vivimos*, Barcelona, Planeta. *
Tusquets, E. (1981) *Siete miradas sobre un mismo paisage*, Barcelona: Lumen. *
Tusset, P. (2001). *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán.* [Madrid]: Ediciones Lengua de Trapo.
Vázquez Montalbán, M. (1983). *Los pájaros deBangkog.* Barcelona: Planeta.
Verdaguer, M. (1957). *Medio siglo de vida barcelonesa.* Barcelona: Barna.
Villar, P. (1996) Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona. Barcelona: La Campana.

## *Littératures en langues étrangères*

Bataille, G. (1957). *Le bleu du ciel.* París: Pauvert.
Bizet, R. (1924). *Avez-vous vu dans Barcelone?* París: La Renaissance du livre.
Carco, F. (1929). *Printemps d'Espagne.* París: Albin Michel.
Genet, J. (1949). *Journal du voleur.* París: Gallimard.
- (1936). *Le balcon.* Isére: M. Berberat.
Gœzinger, A. (1990) *Barcelonight*, Genève, Les humanoïdes associés. *
Hish, W. (1947). A night in Barcelona.
Kessel, J. (1940). *Une balle perdue.* París: Albin Michel.
Mac Orlan, P. (1931). *La bandera.* París: Gallimard.
Malraux, A. (1937). *L'espoir.* París: Gallimard.
Miller, H. (1954). *Meeting in Barcelona.* Northwood: Scorpion Press.
Montherland, H. de (1929). *La petite Infante de Castille.* París: Gallimard.
Morand, P. (1922). *Ouvert la nuit.* París: Gallimard.
Orwell, G. (1938). *Homage to Catalonia.* Londres: M. Secker & Wuburg (R. Folch i Camarassa, trad. Barcelona: Destino, 1969).
Pieyre de Mandiargues, A. (1957), *La marge.* París: Gallimard.
Simon, C. (1962). *Le Palace.* París: Éditions de Minuit.
Rey, H.F. (1962). *Les pianos mécaniques.* París: Robert Lafont.
Vilallonga, J.L. de (1953). *Les Rambles finissent à la mer.* París: Éditions du Seuil.

# GLOSSAIRE

*Ajuntament de Barcelona* : Institution municipale de Barcelone dont le principe politique réside en une décentralisation fonctionnelle et budgétaire systématique et qui est régie par une charte municipale approuvée par la loi du 30 décembre 1998. Cette *Carta Municipal de Barcelona* renforce les pouvoirs autonomes de la ville, pouvoirs dont elle disposait en partie depuis 1960, date de l'obtention de l'État espagnol d'un régime financier et organisationnel spécial. Certains de ses organismes sont autonomes et fonctionnent en coordination avec des entreprises du secteur privé ou des entreprises mixtes (capitaux municipaux et privés telle *ProEixample,* S.A., *Foment de Ciutat Vella*, S.A.) comme *l'Institut Municipal d'Urbanisme*, *l'Institut Municipal del Paisatge Urbà i Qualitat de Vida*, et le *Patronat Municipal de l'Habitatge*. Par ailleurs la ville est divisée en dix districts qui chacun ont leur « siège de district » (*Seu del district*) qui s'apparentent à des mairies d'arrondissement. La municipalité de Barcelone est dirigée par une coalition de gauche, à majorité socialiste (PSC, le parti socialiste catalan), et son maire est depuis l'année 2000 Joan Clos.

*analepse / prolepse* : L'analepse narrative est un énoncé référé à un temps antérieur par rapport au présent de l'histoire (par exemple un souvenir) et la prolepse est une anticipation qui évoque un événement ultérieur au présent (par exemple une prophétie).

*L'área metropolitana* de Barcelone occupe environ 600 km$^2$ et rassemble trois millions d'habitants. Cette entité de gestion de l'espace ne se superpose pas aux divisions politico-administratives comarcales (elle en comprend 6), mais reflète une réalité géographique, une conurbation polarisée par Barcelone. Elle a peu de réalité pour les habitants qui ne la reconnaissent pas encore comme territoire unifié et cela malgré le premier document stratégique de développement concerté, le *Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona* signé le 10 mars 2003 par les 36 communes, qui remplace la logique du plan métropolitain (*Pla territorial metropolita* et *Pla General Metropolita),* dont la logique est celle des grands plans fonctionnalistes et organicistes. Cette entité spatiale a aujourd'hui une réalité fonctionnelle mais plus politique (comme cela était le cas de la *Corporació Metropolitana* dissoute par le gouvernement catalan en 1987 parce que cette entité politique était trop lourde par rapport au reste de la Catalogne). Elle est composée de trois entités : *Entitat del media ambient* (environnement), *Entitat del transport, Mancomunitat de municipis* (l'entité qui gère les services supra-municipaux des municipalités de l'aire métropolitaine). Le problème de la constitution d'un véritable organe exécutif reste encore en débat, le président de l'*'área metropolitana* est aujourd'hui le maire de Barcelone.

*architextualité* : voir intertextualité

*associació de veïns :* association de quartier (« d'habitants »). À Barcelone, il en existe environ une centaine fédérée dans la *Federació dels associacións de veïns i veïnes de Barcelona*, dont l'organe de diffusion historique est le journal La veu del carrer et aujourd'hui aussi le site internet (voir bibliographie). Ces associations sont très actives à Barcelone et jouent un rôle de premier plan dans la gouvernance de la ville.

*Autonomia de Catalunya* (Communauté autonome de Catalogne) : L'État espagnol est organisé depuis 1979 en dix sept communautés autonomes, fédérées au pouvoir central selon des modalités différentes d'une communauté autonome à l'autre. Le redécoupage territorial de l'Espagne est un élément essentiel du processus démocratique qui s'est déroulé essentiellement entre 1978 et 1984. Le maillon supérieur de ce découpage est l'Autonomie, elles-mêmes subdivisées selon des modalités complexes en provinces et *comarcas* (cf. *Infra*. Le principe de la décentralisation prime). La Catalogne est la première autonomie à avoir été instituée par un « Statut d'Autonomie » compris comme « expression de l'identité collective de la Catalogne » qui « définit ses institutions et ses relations avec l'État espagnol dans un cadre de libre solidarité avec les autres nationalités et les autres régions ». L'Autonomie catalane est l'entité politique qui détient le plus de pouvoir de toutes les autres autonomies. Elle est dotée d'un gouvernement autonome, la *Generalitat de Catalunya* (cf. *infra*) et d'un Parlement.

"*aventis*" : chez Marsé diminutif de *aventura*. Petits récits que se racontent les jeunes adolescents assis en cercle, et dans lesquels ils se mettent eux-mêmes en scène ; ces récits sont des alternatives imaginaires de la vie réelle. (F. VALLS, 2005) note 105). Dans STD, *l'aventi* est ainsi défini par le narrateur : "*Pero las mejores aventis eran las que contaba Java en días de lluvia…Fue un día de esos que se le occurió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos...Con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo...Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada, recreando cosas que todos conocian de oídas : hablar de oidas, eso era contar aventis*" (STD, p. 81).

*barracas (chabolas)* : bidonville, ensemble de petites « barraques » précaires auto-construites.

*barranco* : signifie précipice, ravin mais aussi difficulté ou obstacle. Dans le même champ sémantique, Marsé utilise le terme *tajo* pour désigner le précipice, mais joue aussi du double sens dont le second est estafilade, taillade, coupure.

*barrio* : quartier. C'est l'entité privilégiée de l'espace vécu. Le *barrio* est le lieu-territoire de l'habitant.

*"Barrio mental"* (Marsé) : « quartier mental ». L'auteur utilise cette formule pour désigner le quartier où se déroulent ses fictions, quartier qui correspond dans le monde réel à celui de son enfance. Le *barrio mental* est un chronotope dont l'espace est plus flou que sa temporalité : il rassemble globalement les quartiers barcelonais de *la Salud* (District de *Gracia*), du *Guinardó* dont relève le quartier de *Can Baró* et celui du *Carmelo*, voire des flancs de Horta dans une période qui est celle de la *posguerra* (les années 40). Ce *barrio mental* est un territoire construit au fur et à mesure des fictions : c'est un territoire personnel, celui de l'auteur, et un territoire littéraire, celui de l'œuvre marséenne; ce territoire est donc aussi celui des lecteurs « fidèles » et constitue même un des instruments privilégiée de l'instauration d'une complicité entre le lecteur et les romans.

« bassin sémantique » : notion élaborée par l'équipe du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Grenoble, qui réfère à des ensembles sociaux homogènes, des aires balisées, structurés par des procédures imaginaires communes, «une orientation sémantique globale d'une culture donnée à une époque donnée ». Cf. (G. DURAND, 1996). La postmodernité dans la culture occidentale peut être envisagée comme un bassin sémantique en cours de constitution, ce que propose par exemple Michel Maffesoli.

*Casco antiguo* : centre historique de la ville, à Barcelone cela correspond à la *Ciutat Vella* et au *Raval*.

*champs lexical / champs sémantique :* Selon Yves Reuter, un champ sémantique est l'ensemble des sens que prend un terme dans un texte. L'étude de mots ciblés aide à définir des positions idéologiques ou l'imaginaire d'un récit. Un champ lexical est l'ensemble de mots utilisés dans un texte pour caractériser une notion, un objet, une personne.

*charnego* **ou** *xarnego* : Nom donné par les Catalans aux émigrants (surtout andalous) et descendants d'émigrants qui ne parlent pas catalan. Sa connotation péjorative et méprisante est aussi le fait du terme *murciano*, qui s'apparente à celui de *charnego*, bien qu'il désigne à l'origine les habitants d'une région méridionale de l'Espagne. Michèle Gazier traduit *xarnego* par « métèque » dans le roman de Manuel Vázquez Montalbán *Le pianiste* (p. 34).

*chirringuito* : Petite taverne ouverte, construite avec des matériaux précaires.

*Comarca* : entité territoriale catalane héritée du Moyen-âge qui aujourd'hui est dotée d'une personnalité juridique et jouit d'une autonomie relative par rapport au gouvernement catalan. Les

comarques correspondant au grand Barcelone sont le *Barcelonès*, le *Maresme*, les deux *Vallès*, le *Baix Llobregat* et de plus en plus celle de *Garraf*, *Alt Penedès*, *Bages*. La comarque est la division politco-administrative qui a été privilégiée par la Catalogne lors de la mise en place des institutions démocratiques. Elle a beaucoup plus de réalité et de pouvoir que les quatre provinces, divisions de l'État central espagnol, marquées par leur passé bourbonien et franquiste et qui sont considérées comme une entrave à l'autonomie catalane par la plupart des Catalans. Les *comarcas* sont aujourd'hui au nombre de 35 en Catalogne : celle dans laquelle s'inscrit Barcelone est le *Barcelonès*.

Composition / configuration du paysage : La configuration du paysage est l'organisation spatio-temporelle des composantes paysagères. La composition est l'organisation de la représentation. Dans le cas d'un paysage iconographique, une photographie par exemple, configuration et composition sont confondues. Dans un texte, les deux sont bien différenciées : la composition est l'organisation syntagmatique de la description paysagère, son ordre dans le récit. Dans le cas d'un texte fictionnel, la distinction est relativement simple à penser si l'on suppose que la composition relève du niveau du récit et que la configuration relève de la diégèse.

*descampado* / *solar* : ces deux termes peuvent être traduits par terrains vagues en français mais ils revêtent deux réalités différentes. Le mot *descampado* est à l'origine un adjectif qui signifie terrain à découvert et qui s'attribue plutôt dans un contexte d'espaces désertiques ou de campagnes peu peuplées. L'usage nominal en milieu urbain, ou quasi-urbain, désigne le terrain encore non urbanisé à proximité d'espaces en cours d'urbanisation. Il est donc situé plutôt sur les marges de la ville. Le *solar* est un angle mort dans la ville, résultat le plus souvent de bâtiments qui ont été détruits. Ce sont tous deux des espaces de la ville en attente, les premiers d'une évolution certaine vers un phénomène encore inconnu, mais qui déjà les marque de son influence par sa présence alentours : en cela ils appartiennent bien à la ville ; les seconds attendent qu'on leur confère à nouveau une fonction contrôlée, qu'on leur façonne une nouvelle urbanité acceptée par la société.

diégèse (histoire): (terminologie de Genette) Un des niveaux de lecture du roman. La diégèse est l'ensemble de l'univers créé dans le roman, l'histoire telle que l'on peut la reconstituer, les personnages, etc. On peut aussi la nommer fiction ou histoire.

écosymbole : notion énoncée par Claude Raffestin. C'est une composante qui revêt un sens symbolique pour un groupe social, qui focalise le sens d'un milieu humain.

*Eixample (ensanche)* : signifie extension. Cela correspond à Barcelone au second centre de la ville (cf. Carte 4 dans l'introduction générale), grand quartier quadrillé (la *cuadrícula*) qui a été dessiné par l'urbaniste Ildefonso Cerdá et dont le plan a été officiellement adopté en 1860. Le quartier s'est construit en trois étapes principales : de 1860 à la fin du siècle, période de la concrétisation du plan en voies et îlots construits : le bâti est surtout constitué de maisons unifamiliales avec jardins (dont les *chalés* à l'architecture plus ou moins exotique) et de palais urbains. C'est surtout la bourgeoisie qui s'y installe. Très peu de maisons imaginées par Cerdá, selon une idéologie urbanistique égalitaire ont été construites (petits logements collectifs de quatre étages). La seconde étape, du début du siècle à la guerre civile, est celle de la densification du quartier et du détournement du projet Cerdá qui était un projet hygiéniste et à la morphologie aérée. La densité du bâti a triplé par rapport au plan, les immeubles de plus de sept étages sont la norme. C'est aussi la période où sont construits les joyaux modernistes des architectes Puig i Cadafalch, Lluís Domènec i Montaner, Antoni Gaudí, etc. Dans cette période, l'aristocratie qui vivait encore dans les palais du *casco*, migre dans *l'Eixample*. La troisième étape voit encore se densifier le quartier, avec des immeubles modernes de plus de neuf étages ; les fonctions commerciale, financière et économique en général s'affirment (installation de sièges sociaux de grandes entreprises, de banques). La recentralisation administrative et politique accompagne la tertiarisation du quartier.

ère porcioliste : On appelle à Barcelone ère porcioliste la période qui correspond au mandat du maire de Barcelone Josep-Maria de Porcioles i Colomer, représentant de l'idéologie franquiste entre

1957 et 1973. Ce maire a marqué l'histoire urbanistique de la ville par la construction de vastes quartiers populaires de qualité très médiocre (*Bellvitge* à *L'Hospitalet*, *Sant Ildefons*, *la Guineueta*, etc.) et dont le principe moteur des opérations était celui de la spéculation immobilière. Le second volet d'intervention urbanistique de son mandat, caractérisé par le fonctionnalisme, est celui des grandes infrastructures : agrandissement du port et de l'aéroport, constructions des ceintures périphériques (les *rondas*), dont la *ronda del Guinardó*, démantèlement du tramway au profit des autobus et du développement de la voiture individuelle, extension du réseau du métro, construction de grands hôpitaux et de nombreuses écoles, etc.). Cette politique urbanistique est assise sur une modalité de planification partielle : au début de son mandat est adopté le principe des Plans partiels d'urbanisme, qui vont à l'encontre des plans globaux tels le *Pla Comarcal* de 1953 ou plus ancien le *Plan Macia* de 1932. Son mandat est considéré par la gauche politique comme une période noire de l'histoire de la ville, période où régnait la corruption, le grand capital et où les classes populaires étaient soumises à des brimades quotidiennes.

focalisation : (narratologie). Le sens défini par Genette (*Figure III*) est ce qui dans l'instance narrative correspond à la perspective narrative, c'est-à-dire la position du regard du narrateur. La typologie de Genette en définit trois : la focalisation 0 est celle du narrateur qui a une vision globale et qui rend compte de ce que les personnages ressentent ou voient, tout en apportant des informations extérieures aux personnages et même à la scène ; c'est la perspective du narrateur omniscient. La focalisation interne est celle du narrateur qui se glisse dans la peau d'un personnage pour rendre compte de ce qu'il perçoit, pense ou ressent (le narrateur adopte alors fréquemment le style indirect libre, qui peut prendre la forme d'un monologue). Quant à la focalisation externe, elle rend compte uniquement de ce que le narrateur peut percevoir ou comprendre des actions, en fonction de ce que le récit lui a fourni comme information et en fonction de sa position dans une scène. Bien des typologies ont complexifié cette classification par la suite.

*Generalitat de Catalunya* : nom donné au gouvernement autonome de Catalogne, pouvoir exécutif historique (mis en place entre le 14$^{ème}$ et le 15$^{ème}$ siècle), maintes fois perdu, et reconquis pour la dernière fois le 29 septembre 1977 pendant la transition démocratique. Le gouvernement catalan a longtemps été aux mains du parti nationaliste modéré de tendance conservatrice, la CiU (*Convergencia i Unió*) dirigé par son fameux président Jordí Pujol. Depuis les élections de 2004, la Catalogne a un gouvernement de gauche à majorité socialiste comme Barcelone, et son président est Pascual Maragall, personnalité politique de grande renommée en Espagne, qui a été en charge de *l'Ajuntament* de 1982 à 2000.

géogramme : notion élaborée par Augustin Berque. Le géogramme est une configuration qui revêt un sens symbolique particulier, qui représente une cosmicité particulière à un groupe et qui constitue donc un repère essentiel de l'espace-temps de ce groupe. La définition synthétique proposée par A. Berque est bien difficile d'accès pour qui n'est pas familier de son monde notionnel : « Configuration concrète de l'écoumène, focalisant une médiance ». (A. BERQUE, M. CONAN *et al.*, 1999) p. 68.

*« grises »* : Pendant la période, on appelait *grises* les policiers de la *policia armada* qui étaient vêtus d'un costume gris.

horizon d'attente : (Littérature / Hans Robert Jauss, 1978) Ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur à un moment donné sur lequel peut jouer l'auteur. Tout texte évoque pour le lecteur l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel les textes antérieurs l'ont familiarisé.

hypertexte / hypotexte : voir intertextualité

instance narrative : L'instance narrative est ce que l'on nomme couramment le point de vue de l'énoncé. L'ouvrage pédagogique de Yves Reuter (REUTER, Y. 1996) (Partie II Chapitre 2 :

« Analyse de la fiction ») expose avec clarté les différentes dimensions de l'instance narrative. On peut distinguer en premier lieu deux modes narratifs : la *diegesis* et la *mimesis* (qui revêt ici un sens restreint). Dans le premier cas un narrateur parle en son nom et le texte ne dissimule pas les marques de sa présence ; il pourra le cas échéant prendre la parole au mode direct ; dans le second l'histoire apparaît comme une évidence et le narrateur est dissimulé.

La seconde distinction peut être définie par la terminologie de Genette (GENETTE, G. 1972), même si le lexique un peu abscons introduit une certaine confusion dans la clarté de fait de la typologie. Cette distinction définit un narrateur hétérodiégétique[1] lorsqu'il n'est pas incarné par un personnage, et homodiégétique dans le cas contraire. Si le narrateur s'inscrit dans la fiction, en tant que personnage ou non, il est intradiégétique ; s'il est totalement exclu de l'histoire, il est extradiégétique. La position du narrateur par rapport à la fiction et son incarnation ou non en personnage influent évidemment le sens de ses énoncés, en particulier ceux où il exprime un paysage perçu dans le présent de la fiction ou décalé dans le temps, en présence de l'environnement en question ou sous forme de souvenirs.

La perception du monde n'est cependant pas nécessairement le fait du narrateur de la diégèse. Il est fréquent que le point de vue perceptif et le porteur de discours diffèrent, lorsque par exemple le narrateur décrit ce qu'un personnage voit. Genette a également formalisé ces perspectives narratives, ou focalisations, en trois principales : la focalisation 0, lorsque le narrateur a une vision globale et qu'il rend compte de ce que les personnages ressentent ou voient, tout en apportant des informations extérieures aux personnages et même à la scène; c'est la perspective du narrateur omniscient. La focalisation interne est celle du narrateur qui se glisse dans la peau d'un personnage pour rendre compte de ce qu'il perçoit, pense ou ressent (le narrateur adopte alors fréquemment le style indirect libre, qui peut prendre la forme d'un monologue). Quant à la focalisation externe, elle rend compte uniquement de ce que le narrateur peut percevoir ou comprendre des actions, en fonction de ce que le récit lui a fourni comme information et en fonction de sa position dans une scène. Cette perspective ne pourra donc être que celle du narrateur intradiégétique. L'enjeu de la focalisation apparaît clairement dans cette typologie : il s'agit pour l'auteur de choisir les modalités de répartition dans le texte du savoir, de gérer livraison et rétention de savoir. Des modalités de diffusion de savoirs dépend une grande part de l'axiologie du texte : l'enjeu de la focalisation est donc de tout premier plan dans sa compréhension. La combinaison de la forme du narrateur et des perspectives narratives définit un type d'instance narrative dont les principales sont : le narrateur omniscient (narrateur hétérodiégétique et focalisation 0) ; le narrateur-personnage ; le narrateur hétérodiégétique à focalisation neutre (celui des romans policiers ou du nouveau roman) où le narrateur s'apparente à l'œil d'une caméra, conférant ainsi un ton et une ambiance cinématographiques au récit ; le narrateur auto-biographique adopte une focalisation 0 et est tout entier intégré dans la diégèse, et de même l'histoire peut être entièrement racontée par un personnage dont la focalisation est évidemment interne.

interdisciplinarité : voir pluridisciplinarité.

intertextualité : La conception large la définit comme un processus dynamique « où tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Julia Kristeva, 1969, p. 85), cette conception étant une traduction du concept de dialogisme forgé par Bakhtine. L'intertextualité est donc aussi une relation du texte au hors-texte, selon des modalités que Gérard Genette a catégorisées : la ***paratextualité*** est la relation d'un texte avec ce qui l'accompagne (titre, couverture, illustrations, etc.) ; la ***métatextualité*** est la relation critique d'un texte à un autre (la critique) ; ***l'architextualité*** est la relation qui marque l'appartenance d'un texte au genre littéraire qui le définit ; ***l'hypertextualité*** est une relation d'un texte B (***hypertexte***) avec un texte antérieur A (***hypotexte***) (G. GENETTE, 1981). Les processus caractéristiques de l'intertextualité sont essentiellement celui du collage, de la contamination discursive et formelle. Elle fonctionne sur le mode de la trace qui réfère dans un texte à un ailleurs

[1] Hétérodiégétique signifie non inscrit dans la diégèse, celle-ci correspondant à l'histoire dans le roman. Le lecteur étranger au vocabulaire technique de la littérature pourra se reporter au glossaire pour assister sa lecture.

et à une antériorité. L'intertextualité peut être interne (à un texte, à une œuvre, à un auteur) et externe ; un autre mode de catégorisation consiste à différencier les modes d'insertion de l'hypotexte dans l'hypertexte et son fonctionnement au sein du texte cible. On distingue alors l'intertextualité restreinte ou homogène (citation, plagiat, référence, allusion) lorsqu'elle se produit dans le même type de discours (intertextualité littéraire par exemple) de l'intertextualité discursive ou hétérogène qui intègre dans les textes des segments stéréotypés de discours, des éléments reconnaissables argotiques et d'oralité en général, etc.

*isotopie* (dans un texte) : « Les réseaux de signes reliés entre eux dans un texte par leur appartenance à des mêmes catégories sont des *isotopies*. » L'isotopie se distingue du paradigme dans la mesure où elle est présente dans le texte et qu'elle est définie par lui, alors que le paradigme existe en dehors d'un texte et relève de la langue en général. (M. SCHMITT et A. VIALA, 1982) p. 28.

*« maquis »* : ce sont les Républicains qui ont poursuivi le combat après la victoire des franquistes et qui vivaient nécessairement dans la clandestinité.

métalepse : « Faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit » (B. DUPRIEZ, 1984)

métatextualité : voir intertextualité.

*Modernisme catalan* : À la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle, le modernisme catalan rassemble une génération d'artistes proches des avant-gardes parisiennes. Leur but est de bâtir une véritable culture nationale catalane, ouverte et réceptive aux nouveautés européennes. Apparenté sous de nombreux aspects au *modern style* ou à l'Art nouveau, le modernisme catalan, par sa base idéologique, ses propositions esthétiques et l'ampleur de ses œuvres, possède des caractéristiques originales qui le différencient de ses homonymes européens. Il s'exprime tant dans la peinture (Ramon Casas, Santiago Rusiñol), que dans le *design* et l'architecture (architectes Puig i Cadafalch, Lluís Domènec i Montaner, Antoni Gaudi, Pere Falqués). L'architecture de l'Exposition de 1888 est exemplaire du modernisme catalan.

mythe / mythème : le mythe est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, qui tend à se composer en récit qui actualise les structures fondamentales de l'imaginaire. Ce *sermo mythicus* n'est pas un discours démonstratif, ni un récit narratif, mais « une accumulation obsédante de "paquets", "d'essaims" ou de "constellations" d'images ». Ces redondances « peuvent être regroupées en séries synchroniques qui nous fournissent les mythèmes » que l'on peut concevoir comme les « plus petites unités sémantiques signalées par des redondances » (G. DURAND, 1996) p. 200-201. La notion de mythème est héritée de Claude Lévi-Strauss pour qui elle est la structure élémentaire du mythe.

narration (niveau de lecture) : niveau de lecture qui rassemble toutes les modalités d'actualisation de l'histoire (instance narrative[G], rythme narratif).

narratologie : « science du récit » selon Todorov (1969), régénéré par la critique structuraliste des années 60 dont est né de nombreux concepts communs dans la critique littéraire (niveaux de lecture, grilles de lecture objectivées sur le personnage, l'espace, l'instance narrative etc.).

*Noucentisme* : Mouvement conservateur qui se développe aux alentours des années 1910 et qui prend la relève, en prenant son contre-pied, du modernisme. Son propos est de promouvoir la culture catalane, l'une de ces têtes de file en peinture est Joaquim Sunyer. L'idéologie de ce courant est clairement nationaliste et soutient le catalanisme bourgeois. Des hommes comme Eugeni d'Ors, Jaume Carner et Pompeu Fabra ont contribué à normaliser la langue et à inspirer la culture catalane. Les canons esthétiques sont ceux du rationalisme et du classicisme.

paratextualité : voir intertextualité

*pijo* : terme familier désignant les jeunes gens issus de famille bourgeoise.

pluridisciplinarité : Premier niveau de la coopération disciplinaire où plusieurs disciplines interviennent dans un projet ou programme de recherche. La modalité est celle de la juxtaposition de membres, de points de vue, de méthodologies de disciplines différentes. On parle d'équipes de recherche, de colloques, de programmes de recherche pluridisciplinaires. Lorsque la coopération atteint un degré supérieur d'intégration dans le cadre d'une pratique commune de recherche, il s'agit d'interdisciplinarité.

poétique : 1°. Usage au niveau d'une œuvre. Selon Umberto Eco (U. ECO, 1962) : « Nous donnerons quant à nous au mot "poétique" un sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (*l'Ars poetica* en tant que loi absolue) *mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit.* » (p.10). C'est un « projet de formation et de structuration de l'œuvre » (p. 11). Dans ce projet est compris à la fois la « production » de l'œuvre et la « consommation », c'est-à-dire son destinataire. Donc, « identifier une poétique implicite revient à retrouver le projet à travers la manière dont nous jouissons ou dont d'autres jouissent- de l'objet » (p.11). 2°. Usage dans le cadre d'une approche phénoménologique : ensemble des images qui donne son sens à une entité. On parle de poétique d'un lieu par exemple (cf. Poétique de l'espace (G. Bachelard), poétique de la ville (P.Sansot).

*Posguerra* ou *postguerra* : période de l'immédiat après-guerre en Espagne, qui correspond globalement aux années 40.

prolepse : voir analepse.

récit (niveau de lecture) : le récit[2] est l'énoncé narratif, le texte pris dans sa linéarité, le niveau de composition du texte.

référence / référent (linguistique / théorie du roman) : La référence en linguistique est « le mouvement par lequel le signe linguistique renvoie à une entité extralinguistique » (F. BRAVO, 1994) p. 20, le référent du mot livre est l'objet livre, considéré dans sa dimension abstraite ou concrète (le livre qui est là sur la table). Dans le triangle du signe tel que définit par Charles Peirce (signifié, signifiant, référent) le référent est la part du signe qui est en dehors du signe, tandis que le signifié est défini par différence avec les autres signes. Cette distinction a généré celle entre signification et sens de la part de G. Frege (cf. *infra*). Par extension on parle dans une fiction de monde référentiel pour désigner les éléments du réel évoqués dans le texte : ce sont par exemple des toponymes ou des patronymes qui existent ou ont existé dans le monde réel, des descriptions reconnaissables de lieu, des événements historiques, etc.
On distingue donc la référentiation, qui correspond au processus linguistique de mise en relation du signe linguistique avec une entité extra-linguistique, de la référentialisation qui correspond aux processus de tension du texte vers le monde référent (le processus est envisagé dans l'objectif d'analyses textuelles) que Jean Alsina (J. ALSINA, 1994), après D. Bertrand, nomme des processus de « fléchages ». Le texte envoie vers tel ou tel élément du monde référentiel.

régime diurne / régime nocturne de l'image : dans son œuvre magistrale Gilbert Durand (G. DURAND, 1960) définit deux régimes principaux de l'image qui fonctionnent conjointement au sein de tout imaginaire. Le Livre premier est consacré au « régime diurne de l'image » et le Livre deuxième au « régime nocturne de l'image ». Le régime de l'image est le principe premier du symbolisme qui

[2] Le terme de récit peut aussi signifier l'ensemble du texte, diégèse et narration, et même parfois histoire (chez Todorov par exemple). Nous retiendrons dans tout le travail le sens du récit défini dans cette partie.

régit l'image. Le principe du régime diurne est l'antithèse, le manichéisme, et celui du régime nocturne est l'euphémisation.

*Renaixança* (renaissance) : période aux alentours des années 1890 qui marque un esprit ambiant de confiance collective retrouvée, pendant laquelle la culture et la langue catalane sont promues. Les institutions et les lois anciennes catalanes sont relues par les intellectuels et les politiciens afin de fournir un socle pour demander le rétablissement de l'autonomie catalane (celle-ci fut en partie obtenue en 1913 par la constitution de la *Mancomunitat de Catalunya*, institution administrative – mais non politique- qui fut ensuite abolie en 1925 par le dictateur Primo de Rivera). Le catalan est à nouveau parlé dans la classe moyenne. Dans le monde de l'art cela se traduit par la naissance du modernisme et dans la vie culturelle par la renaissance de moments collectifs tels les *Jocs florals* (concours poétiques) la rédaction de grandes histoires de la Catalogne. La contribution de la *Renaixança* est cependant surtout idéologique car sa vision servait parfaitement les intérêts défendus par la bourgeoisie régionaliste.

schéma actantiel / actant (narratologie) : L'actant est défini par A.-J. Greimas (1970) comme une fonction obligée dans toute action, que peut occuper toute sorte d'entités. Son schéma en six fonctions (le destinateur, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant) est le schéma actanciel. On parle plutôt aujourd'hui de forces agissantes dans un texte, c'est-à-dire « l'ensemble des entités qui portent la dynamique d'un texte, et leurs rapports, aussi bien au plan de la relation au lecteur que dans les contenus. Elle aborde le texte selon la perspective des rapports de force générateurs des actions » (M. SCHMITT et A. VIALA, 1982) p. 153.

schème (G. Durand) : Gilbert Durand dénomme schème [par emprunt à Kant, médiatisé par Revault d'Allones (1920), Burloud (1928) et Sartre (1940), Burloud (1928) ] « une généralisation dynamique et affective de l'image » et « constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire ». Il s'apparente à ce que Bachelard définit comme « symbole moteur » (1948) et Piaget « symbole fonctionnel » (1945). « Il fait la jonction […] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont les schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination ». Le schème de la verticalisation ascendante et celui de la division correspondent au geste postural tandis que la descente et le blotissement correspondent au geste de l'avalage. (G. DURAND, 1960) p. 61. Les schèmes « verbaux » qu'il définit sont par exemple distinguer, qui s'effectue sur le mode séparer ≠ mêler ou monter ≠ chuter ; relier, décliné en mûrir, progresser, revenir, recenser ; confondre, décliné en descendre, posséder, pénétrer. Le schème de la verticalisation ascendante et celui de la division correspondent au geste postural tandis que la descente et le blotissement correspondent au geste de l'avalage.

sens *(meaning)* / signification *(significance)*: E.D.Hirsch (1967 et 1976) Le sens (*meaning*,) est ce qui reste stable dans la réception d'un texte, tandis que la signification (*significance*) est ce qui change en fonction de la réception du texte, ce sont donc les valeurs que diffuse le texte.

*solar* : voir *descampado*.

*« subnormalidad », « subnormal »*: La « subnormalité » est une attitude et une logique intellectuelle produite par un contexte socio-historique particulier, celui de la fin des années 60[3]. Cette attitude est à la fois passive, une condition imposée par la société mais aussi une contestation vis-à-vis de cette condition. « L'écriture subnormale consiste en la création d'un contre-langage dont la portée est double : il est la reproduction ironique, dérisoire et accusatrice à la fois, du langage médiatique dont le pouvoir use comme d'un vaccin contre toute forme de conscience et de révolte ; il est aussi

[3] Une géopolitique mondiale régie par la guerre froide ; le contexte franquiste en Espagne (dont résulte un double langage imposé par la censure et la figure autoritaire et rétrograde du père, Franco) ; la naissance en Espagne d'une société de consommation et son corrolaire, le développement médiatique).

la traduction mimétique de l'impression généralisée d'incohérence et de décalage que produit la société espagnole » (G. TYRAS, 1996).

*Transición* : Période du passage du régime franquiste à la démocratie qui s'étend théoriquement de 1975 au milieu des années 80. Ceci est la transition démocratique. Nombreux sont ceux, et Manuel Vázquez Montalbán est de ceux-là, à penser que du point de vue idéologique et culturel la transition n'est pas terminée, que bien des stigmates de la période franquiste demeure dans la société actuelle qui se situe donc dans une période de transition politique et culturelle.

transdisciplinaire : dans ce travail la transdiciplinraité signifie simplement au-delà des disciplines. Il s'agit de problèmes ou d'une problématique qui sont posés à la société, au-delà des paradigmes disciplinaires. Dans ce sens, il ne s'agit pas du concept de transdisciplinarité affiliée à celui de transscience échafaudés par E. Morin (1990). Pour plus de développement sur les débats suscités par la transdisciplinarité cf. PIVOT A., LEROY P., 2001.

transtextualité : Selon Genette la transtextualité est l'ensemble des phénomènes de relation du texte au hors-texte. Elle est décomposée en intertextualité[G] (sens strict selon Genette, lorsque qu'il y a coprésence de deux ou plusieurs textes dans un même texte) ; paratextualité (qui est la relation du texte avec le hors-texte du livre : titre, préface, postface, etc. ; architextualité qui est l'ensemble des dimensions génériques du texte.

*trinxas* **ou** *trinxes* : apocope de *trinxeraire* qui signifie petit voyou des rues dans l'œuvre de Marsé. Ils ont pour territoire un quartier qu'ils investissent de leurs jeux, pas toujours innocents, et sont représentatifs des enfants laissés quelque peu à eux-mêmes dans la période troublée de *posguerra*. Les membres de la bande de Java et Sarnita dans STD sont typiquement des *trinxas*. Ils s'apparentent parfois à ce que Marsé désigne comme *los Kabileños*.

# TABLES

# TABLE DES MATIÈRES


***Remerciements*** _____ ***- 7 -***

***Sommaire*** _____ ***- 9-***

***Avant-propos*** _____ ***- 11 -***

Les abréviations utilisées dans l'étude _____ - 12 -
Les appareils d'accompagnement à la lecture _____ - 12 -
Le glossaire _____ - 12 -
Les documents annexes _____ - 13 -
Les règles d'usage des langues dans l'étude _____ - 14 -
Les conditions de la recherche _____ - 15 -

***Introduction*** _____ ***- 19 -***

***PARTIE 1 Comprendre l'imaginaire de la ville par une géolittérature des paysages*** _____ ***- 33 -***

***CHAPITRE 1 : Fondements théoriques*** _____ ***- 35 -***

**I. Retrouver toutes les réalités de la ville** _____ **- 35 -**
I.1 Les niveaux de réalité : de la saisie sensible au symbolisme par le langage _____ - 35 -
I.2 Imagination et imaginaire : les agents fondateurs de la construction de la réalité _____ - 41 -
I.2.1 L'imagination : reine des facultés ? _____ - 43 -
I.2.2 L'imaginaire : un ailleurs, une enveloppe, une réserve, un procès ? _____ - 46 -
L'imaginaire comme réserve organisée _____ - 48 -
L'imaginaire comme procès _____ - 49 -
Précisions sur l'imaginaire collectif ou social _____ - 51 -
I.3 Coexistence de la réalité et de la fiction _____ - 56 -

**II. Propositions pour une appréhension de l'imaginaire de la ville** _____ **- 60 -**
II.1. Retrouver la relation personnelle à la ville _____ - 60 -
II.2. Les paysages fictionnels ouvrent les portes de l'imaginaire de la ville _____ - 62 -
II.2.1. Le paysage : un sujet fragmenté en relation avec un lieu palimpseste _____ - 62 -
Un point de départ pour définir le paysage : le point de vue d'habitants _____ - 63 -
Le point de vue « expert » sur le paysage _____ - 66 -
II.2.2. Les vertus des textes romanesques pour la géographie urbaine _____ - 74 -
II.3. Orientations générales théorico-méthodologiques _____ - 81 -

**III. Une géographie dans la mouvance humaniste** _____ **- 86 -**
III.1. La géographie conçue comme Humanité _____ - 86 -
III.2. Une géographie recentrée sur la sensibilité et l'imaginaire _____ - 89 -
Les enseignements des géographies humanistes _____ - 89 -
Dans le prolongement de la pensée humaniste _____ - 93 -

***CHAPITRE 2 : Éléments méthodologiques*** _____ ***- 101 -***

**I. Une pratique interdisciplinaire au service d'une problématique transdisciplinaire** ____ **- 101**
Erreur ! Signet non défini.
I.1 La pratique interdisciplinaire conçue comme dialogue _____ - 102 -
I.1.1 L'interdisciplinarité : quelle définition, quels enjeux ? _____ - 102 -
I.1.2 Quelques exemples de programme de recherche interdisciplinaire _____ - 104 -
I.1.3 Les difficultés spécifiques à l'interdisciplinarité _____ - 106 -
Un premier recensement à partir des débats publiés dans NSS _____ - 106 -
La question des transferts méthodologique d'une discipline à l'autre. _____ - 111 -
I.2 Notre expérience de passeur de frontières _____ - 113 -

**II. Éléments méthodologiques dans le champs littéraire** _____ **- 115 -**
II.1.Choix et fonction du corpus littéraire _____ - 115 -

II.1.1. Les critères du choix. - 115 -
Ce qui a été écarté - 115 -
II.1.2. Quatre écrivains pour une ville - 116 -
L'initiation avec Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) - 117 -
Juan Marsé (1933-) - 119 -
Eduardo Mendoza (1943-) - 121 -
Luis Goytisolo (1935-) - 123 -
II.2. Méthodologie générale pour l'analyse des romans - 128 -
II.3. L'appréhension de l'espace fictionnel dans le champ littéraire et géolittéraire - 133 -
II.3.1. L'appréhension de l'espace fictionnel dans le champ littéraire - 134 -
II.3.2. Les méthodes géolittéraires - 140 -
II.3.3. Proposition d'analyse de l'espace géographique dans les textes fictionnels : cas de la ville - 144 -

**III. Aspects méthodologiques en sciences sociales - 148 -**
III.1. Le métier de terrain du géographe : être un voyageur averti - 148 -
III.2. Poursuivre l'enquête avec les voix d'habitants ordinaires : les entretiens - 150 -

**IV. L'analyse des paysages de la ville fictionnelle - 154 -**

***PARTIE 2 Premier niveau d'une géolittérature de Barcelone - 163 -***

**Objectifs et méthode de ce premier niveau d'étude géographique - 164 -**

***CHAPITRE 3 : Les noms et les langues de la ville - 167 -***

**.I Nommer, dénommer la ville - 167 -**
.I.1 Barcelona et ses ancêtres - 168 -
.I.2 Les noms métaphoriques de la ville -173 -
.I.2.1 La ville entière dans une métaphore -173 -
.I.2.2 La partie pour le tout -179 -
.I.3 L'usage du mot ciudad pour désigner Barcelona - 183 -

**.II Les langues de Barcelone - 189 -**
.II.1 Étude des énoncés catalans au sein des discours castillans - 190 -
II.1.1 Évaluation du phénomène - 191 -
II.1.2. Les caractéristiques d'une langue métisse - 193 -
Rendre compte de la « cohabitation linguistique » - 193 -
Catalogne et Catalans vus à travers les usages de leur langue - 198 -
Les fonctions narratives et poétiques du bilinguisme - 204 -
.II.2 La répartition castillan / catalan des toponymes - 206 -
II.2.1. Évaluation de l'usage du catalan pour les toponymes - 207 -
.II.2.2. Typologie des toponymes catalans à Barcelone (étude sur des romans de Montalbán)- 211
.II.2.3. La résistance des toponymes castillans - 215 -

***CHAPITRE 4 : Cartographie et sociologie de la ville fictionnelle - 219 -***

**I Éléments d'analyse spatiale de la ville fictionnelle - 219 -**
.I.1 Frontières et portes de Barcelone selon les romans du corpus - 220 -
.I.1.1 *Barcelona ciudad vieja* / *ciutat vella* - 221 -
.I.1.2 "*Barcelona de mar a montaña, de Besòs a Llobregat*" - 224 -
.I.1.3 L'*àrea metropolitana de Barcelona* : absente de la ville fictionnelle - 231 -
.I.2 Cartographie de géographies personnelles - 233 -
.I.2.1 La construction du *barrio mental* dans l'œuvre marséenne - 233 -
.I.2.2 Géographie de Carvalho - 239 -
.I.3 La carte : un petit plus de sens ? - 244 -

**.II La chair de la ville : ses habitants et leurs pratiques des lieux - 247 -**
.II.1 Les stéréotypes d'habitants : figures littéraires ou représentants de la ville réelle ? - 248 -
.II.1.1 Le Barcelonais : un décalé, un marginal - 249 -
.II.1.2 La dimension catalane des Barcelonais - 252 -
.II.1.3 Les Barcelonais et l'espace public : la dimension hispano-méditerranéenne - 254 -
.II.2 La société barcelonaise : une société antagonique - 257 -

.II.3 Les habitants d'un quartier mythique : le barrio mental de Marsé _____ - 260 -

***CHAPITRE 5 : Éléments de compréhension et d'interprétation de l'imaginaire Barcelonais _____ - 267 -***

**.I Les mythes universels urbains réactivés dans Barcelone _____ - 268 -**
.I.1 Le temps et la ville _____ - 268 -
*Les mythes fondateurs : la question de l'origine et la quête du paradis perdu* _____ - 268 -
*Les modes de temporalisation de la ville* _____ - 272 -
*Le passé de la ville est en grande partie son présent* _____ - 274 -
.I.2 La ville : organisme, personne, personnage _____ - 276 -
.I.3 Barcelona-Antagonía _____ - 279 -
.I.4 Cosmos et ordres de la ville _____ - 281 -
La ville cosmogonique _____ - 281 -
*Les territoires et espaces enveloppants de Barcelone* _____ - 283 -
.I.5 La ville-labyrinthe _____ - 285 -

**II Toute une ville dans une artère : le mythe des *Ramblas* de Barcelona _____ - 287 -**

**.III La ville du progrès et de la puissance économique _____ - 289 -**
.III.1 Une ville commerçante maritime _____ - 290 -
.III.2 La "Manchester catalana" _____ - 291 -

**.IV La ville des arts et des lettres _____ - 292 -**
.IV.1 Barcelone : "ciudad literaria" _____ - 293 -
Le mythe du « roman de Barcelone » _____ - 293 -
.IV.2 Exemples de mythes littéraires constitutifs de l'imaginaire barcelonais _____ - 295 -
*.IV.2.1* Le mythe du *Barrio chino* _____ - 295 -
Genèse et destin d'un mythe littéraire _____ - 295 -
Un lieu violent _____ - 297 -
Délabrement, pauvreté et lutte sociale _____ - 298 -
Un lieu de plaisir et de bohème _____ - 299 -
Le contrepoint : un quartier vivant, comme tant d'autres… _____ - 302 -
Quelles sont les armes du mythe pour perdurer? _____ - 303 -
.IV.2.2 Le mythe littéraire du *Carmelo* (Juan marsé) _____ - 307 -
.IV.3 "La ciudad de los arquitectos" _____ - 308 -

**.V La ville, entre martyre et être à part _____ - 311 -**
.V.1 La ville décalée _____ - 311 -
.V.2 La capitale nationale d'une nation maudite et brimée _____ - 312 -
.V.3 Le mythe de la ville martyre _____ - 313 -

**.VI Une ville postmoderne _____ - 314 -**

***LA VILLE DES PAYSAGES _____ - 319 -***

***PARTIE 3 Les paysages de la ville fictionnelle : approche analytique _____ - 321 -***

***CHAPITRE 6 : Les points de vue des paysages barcelonais _____ 323 -***

**.I Le sujet des paysages _____ - 324 -**
.I.1 Le rôle essentiel du point de vue de l'énonciation dans tout discours _____ - 324 -
Quelques rappels théoriques _____ - 324 -
Les enjeux du point de vue énonciatif dans les paysages de roman _____ - 329 -
.I.2 Analyse systématique des sujets paysagers dans quelques romans _____ - 334 -
.I.2.1 Le narrateur : l'instrument privilégié de scission du sujet paysager ? _____ - 334 -
Narrateurs et paysages dans les trois œuvres _____ - 335 -
Les modalités de points de vue énonciatifs à l'échelle de l'énoncé paysager _____ - 340 -
.I.2.2 Les personnages énonciateurs de leur paysage _____ - 346 -

**.II Le jeu complexe entre point de vue énonciatif / point de vue spatio-temporel _ - 350 -**

.II.1 Les points de vue spatio-temporels. _____ - 351 -
Rappel théorique et illustration du rôle du point de vue spatio-temporel pour le paysage _____ - 351 -
Les points de vue spatio-temporels dans quelques romans _____ - 356 -
Les échelles des paysages _____ - 356 -
L'influence de l'imaginaire cinématographique dans les descriptions _____ - 358 -
Paysages en mouvement, paysages immobiles _____ - 361 -
.II.2 Combiner les points de vue : essai de typologie paysagère _____ - 363 -
Variations spatiales selon le regard et la parole : typologie de M. Bourret _____ - 363 -
Proposition de typologie paysagère en fonction des points de vue _____ - 366 -

**.III Monographies paysagères : la relation personnage / paysage _____ - 367 -**
.III.1 Les paysages barcelonais de Carvalho _____ - 370 -
Qui est Pepe Carvalho ? _____ - 370 -
Carvalho par ses paysages dans El laberinto griego _____ - 372 -
.III.2 Les paysages de Rosita et de l'inspecteur dans le barrio _____ - 382 -
Les paysages de l'inspecteur _____ - 382 -
Les paysages de Rosita _____ - 384 -

***CHAPITRE 7 : Les lieux des paysages _____ - 389 -***

***I Les lieux à paysages et ceux privés de représentation dans les romans _____ - 389 -***

**II Les composantes paysagères : la substance du lieu _____ - 398 -**
I.1 Composantes et configurations paysagères : définitions, questionnements, méthodes d'étude. _____ - 398 -
I.2 Les composantes paysagères considérées isolément _____ - 406 -
I.2.1 Première approche de la nature des composantes paysagères _____ - 406 -
Quels sens perçoivent les paysages ? _____ - 406 -
Nature et échelle des composantes paysagères _____ - 409 -
I.2.2 L'album de composantes de chaque auteur _____ - 415 -
A chaque œuvre son matériau pour composer des paysages _____ - 416 -
Les composantes paysagères dans l'oeuvre de Juan Marsé _____ - 416 -
Les composantes paysagères dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán _____ - 425 -
Les composantes récurrentes de chacune des œuvres _____ - 430 -
Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Marsé _____ - 431 -
Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Eduardo Mendoza _____ - 438 -
Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán _____ - 440 -
I.3 Quelques configurations paysagères remarquables (2ème volet de l'album) _____ - 442 -
Les configurations spécifiques au monde marséen _____ - 442 -
Les configurations paysagères du monde montalbanais _____ - 449 -

**III Monographies paysagères _____ - 454 -**
III.1. Le Barrio Chino par ses paysages révélés _____ - 454 -
III.1.1 Mythes et paysages du *Barrio chino* _____ - 454 -
III.1.2 Approche sensorielle du *Barrio chino* ? _____ - 456 -
III.2 Le topos du jardín burgués _____ - 458 -

***CHAPITRE 8 : Compositions / configurations des paysages*** _____ *Erreur ! Signet non défini.*

**.I Les éléments de combinaisons classiques** _____ Erreur ! Signet non défini.
.I.1 Des combinaisons équilibrées et logiques ? _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.1.1 Des descriptions aux seuils marqués _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.1.2 Vaux-le-Vicomte comme modèle _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2 Le mimétisme configuration / composition _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.3 Les phénomènes de digression _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.4 Un souci d'idéalisation esthétique _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.5 Le principe du saupoudrage paysager dans le récit _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.6 Un type de description canonique : le paysage panoramique _____ **Erreur ! Signet non défini.**

**.II Les combinaisons postmodernes** _____ Erreur ! Signet non défini.
.II.1 Les modalités de subversion des modèles classiques _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2 L'esthétique de l'hybridité, du choc et de l'éclatement _____ **Erreur ! Signet non défini.**

.II.2.1 Métissage et chaos ordonné _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Les collages intertextuels _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Les collages syntaxiques _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Les autres figures du mélange _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2.2 Heurts, ruptures et brusques bifurcations _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2.3 La forme labyrinthique _____ **Erreur ! Signet non défini.**

***CHAPITRE 9 : Destinations et usages des paysages _____*** *Erreur ! Signet non défini.*

.I **Les niveaux d'appréhension et les sphères d'action des fonctions des paysages ___** Erreur ! Signet non défini.
**.II L'emboîtement fonctionnel de tout énoncé _____** Erreur ! Signet non défini.
**.III Les différentes fonctions des énoncés paysagers barcelonais ___** Erreur ! Signet non défini.
Les fonctions liées au hors-texte _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Les fonctions internes au texte _____ **Erreur ! Signet non défini.**

***PARTIE IV : PERSPECTIVES THÉMATIQUES _____*** *Erreur ! Signet non défini.*

***CHAPITRE 10 : Paysage et mémoire _____*** *Erreur ! Signet non défini.*
Paysage et mémoire(s) : des liens à différents niveaux _____ **Erreur ! Signet non défini.**

**.I Les paysages comme lieux de mémoire collectifs _____ - 542 -**
.I.1 Mémoire et écriture _____ - 544 -
.I.1.1 Juan Marsé : "*la imaginación es memoria*" _____ - 544 -
Mémoire et écriture _____ - 544 -
Ecriture de la mémoire et paysages _____ - 546 -
.I.1.2 Manuel Vázquez Montalbán : une écriture entre mémoire et désir _____ - 547 -
*La mémoire dans les paysages* _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.1.3 Luis Goytisolo _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.1.4 Mendoza _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2 La récupération de la mémoire de Barcelone par ses paysages fictionnels ____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2.1 Les paysages / lieux de mémoire de la Barcelone fictionnelle _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2.2 Les modalités d'écriture de récupération de la mémoire _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2.3 Composantes et configurations de la mémoire _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Les pierres, dépositaires de la mémoire de la ville _____ **Erreur ! Signet non défini.**
D'autres capteurs de mémoire et d'identité ? _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.I.2.4 Destructions paysagères, destructions identitaires _____ **Erreur ! Signet non défini.**

**.II Paysage et enfance _____** Erreur ! Signet non défini.
.II.1 Reconquérir le paradis perdu par les paysages _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2 La part de l'enfance dans les processus de création paysagère _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2.1 Dire les paysages de l'enfance _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.2.2 Les paysages de l'enfance : des schèmes paysagers ? _____ **Erreur ! Signet non défini.**
.II.3 Des yeux d'enfants pour imaginer la ville. _____ **Erreur ! Signet non défini.**

***CHAPITRE 11 : Le rapport ville / nature à Barcelone _____*** *Erreur ! Signet non défini.*

**.I Nature et ville : deux nuages sémantiques instables _____** Erreur ! Signet non défini.
La définition par champs sémantiques associés _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Constitution d'une « carte » de référence des champs sémantiques _____ **Erreur ! Signet non défini.**
Retourner au texte : le sens en contexte _____ **Erreur ! Signet non défini.**

**.II La nature à ou de Barcelone _____** Erreur ! Signet non défini.
I.1 Première étape descriptive _____ **Erreur ! Signet non défini.**
I.2 Le naturel dans le texte, rien que dans le texte _____ **Erreur ! Signet non défini.**
I.3 La nature de la ville est avant tout l'homme _____ **Erreur ! Signet non défini.**
I.4 Bien-être et le mal-être dans la ville : le rôle des échanges homme / environnement naturel **Erreur ! Signet non défini.**
I.5 Les usages narratifs _____ **Erreur ! Signet non défini.**
I.6 La nature poétise la ville _____ **Erreur ! Signet non défini.**

**.III Les lieux où se niche la nature dans la ville** Erreur ! Signet non défini.
.III.1 La nature est plutôt a-géographique **Erreur ! Signet non défini.**
.III.1.1 La Nature est métaphore **Erreur ! Signet non défini.**
.III.1.2 La Nature enveloppante ou enchevêtrée **Erreur ! Signet non défini.**
.III.1.3 Le corps humain comme lieu de nature **Erreur ! Signet non défini.**
.III.2 Les lieux géographiques où réside la nature à Barcelone **Erreur ! Signet non défini.**
.III.2.1 A l'échelle de la grande ville **Erreur ! Signet non défini.**
La montaña et les collines infra-urbaines **Erreur ! Signet non défini.**
La mer **Erreur ! Signet non défini.**
Les quartiers riches des barrios altos **Erreur ! Signet non défini.**
Les parcs et jardins **Erreur ! Signet non défini.**
Et les fleuves ? **Erreur ! Signet non défini.**
.III.2.2 A l'échelle du quartier **Erreur ! Signet non défini.**
.III.2.3 La métaphore du fleuve des Ramblas : un lieu de nature insoupçonné **Erreur ! Signet non défini.**
.III.2.4 A l'échelle de la rue **Erreur ! Signet non défini.**

***CONCLUSION*** ***- 635 -***

***Bibliographies*** ***- 647 -***

***Corpus, articles et ouvrages non fictionnels des auteurs du corpus*** ***- 649 -***

**Ouvrages fictionnels - 649 -**

**Articles et ouvrages non fictionnels - 650 -**

***Références bibliographiques*** ***- 652 -***

**Sites internet consultés - 672 -**

**Cartes et atlas - 673 -**

***Bibliographie littéraire sur la ville de Barcelone*** ***- 674 -***
Œuvres en prose en langue catalane - 674 -
Œuvres en prose en langue castillane - 676 -
Littératures en langues étrangères - 678 -

***GLOSSAIRE*** ***- 679 -***

***TABLES*** ***- 690 -***

***Table des matières*** ***- 691 -***

***Table des cartes*** ***- 697 -***

***Table des figures*** ***- 697 -***

***Table des graphiques*** ***- 697 -***

***Table des tableaux*** ***- 697 -***

***Table des photographie*** ***- 697***

***Résumés et mots-clés*** ***- 703 -***

# TABLE DES CARTES

*Carte 1. Barcelone en Catalogne* _____ *- 28 -*
*Carte 2. Le Barcelonès* _____ *- 29 -*
*Carte 3. La grande Barcelone : ville et banlieues proches* _____ *- 30 -*
*Carte 4. Barcelone vue du ciel* _____ *- 31 -*
*Carte 5. Les dix districts de Barcelone* _____ *- 32 -*
*Carte 6 Les lieux de la Barcelone fictionnelle de Manuel Vázquez Montalbán* _____ *- 222 -*
*Carte 7 : Últimas tardes con Teresa : territoires et projections territoriales imaginaires par les paysages - 234 -*
*Carte 8 : « Le territoire du Pijoaparte : Últimas tardes con Teresa »* _____ *- 236 -*
*Carte 9 : « La ronda : el hilo tejiendo un barrio. El recorrido de Rosita y del inspector" (« La ronda : un fil qui tisse le quartier. Le parcours de Rosita et de l'inspecteur »)* _____ *- 238 -*
*Carte 10 : La Barcelone de Los mares del sur* _____ *- 241 -*
*Carte 11 : "Una maraña de miseria y pequeñas ilusiones" (« Un enchevêtrement de misère et de petits plaisirs »)* _____ *- 245 -*
*Carte 12. La Barcelona de los prostíbulos* _____ *- 301 -*
*Carte 13. Les lieux de nature dans le barrio mental de Juan Marsé. Itinéraire dans Ronda del Guinardó - 629 -*

# TABLE DES FIGURES

*Figure 1. Les champs de l'imaginaire personnel et collectif* _____ *- 55 -*
*Figure 2. La géographie territoriale triangulaire de Carvalho* _____ *- 240*
*Figure 3. Exemple d'une arborescence descriptive* _____ *- 465 -*
*Figure 4. Les procédures d'ancrage dans les descriptions paysagères* _____ *- 470*
*Figure 5. Les champs sémantiques de la nature : positionnement de la ville* _____ *- 587*
*Figure 6. Les champs imaginaires associés aux composantes naturelles dans les romans* _____ *- 608*

# TABLE DES GRAPHIQUES

*Graphique 1 Redistribution des toponymes selon leur occurrence chronologique dans le récit* _____ *- 217 -*
*Graphique 2. Les types de composantes dans Últimas tardes con Teresa, Ronda del Guinardó et Rabos de lagartija* _____ *- 418 -*
*Graphique 3. Les types de composants paysagers semi-durables dans Ronda del Guinardó* _____ *- 422 -*
*Graphique 4 Les types de composantes paysagers semi-flexibles dans Ronda del Guinardó* _____ *- 423 -*
*Graphique 5 Les types de composantes très flexibles dans Últimas tardes con Teresa* _____ *- 423 -*
*Graphique 6 Les types de composantes paysagères dans trois romans de Montalbán.*
_____ ***Erreur ! Signet non défini.***
*Graphique 7. Les types de composantes semi-durables dans El laberinto griego* _____ *- 429 -*
*Graphique 8. Les types de motifs visuels semi-flexibles dans Los mares del sur* _____ *- 430 -*
*Graphique 9. Composition textuelle de Ronda del Guinardó* _____ *- 478 -*
*Graphique 10. Vitesse narrative et durée diégétique dans Ronda del Guinardó* _____ *- 479 -*
*Graphique 11. Localisation des énoncés paysagers dans le récit de Ronda del Guinardó* _____ *- 484 -*

# TABLE DES TABLEAUX

*Tableau 1. Données générales sur Barcelone* _____ *- 28 -*
*Tableau 2. Procédure d'analyse des romans* _____ *- 131 -*
*Tableau 3. Premier niveau de la géographie fictionnelle de la ville en six étapes* _____ *- 146 -*
*Tableau 4. Méthode d'analyse géolittéraire des descriptions paysagères* _____ *- 158 -*
*Tableau 5. Grille de lecture des énoncés paysagers à l'échelle d'un roman* _____ *- 159 -*
*Tableau 6. Comparaison des toponymes de la vieille ville en castillan et en catalan* _____ *- 215 -*
*Tableau 7. Récapitulatif des types de sujets paysagers scindés dans la narration* _____ *- 346 -*
*Tableau 8. Les facteurs de variation du point de vue spatio-temporel* _____ *- 353 -*
*Tableau 9. Typologie paysagère en fonction des points de vue* _____ *- 366 -*
*Tableau 10. J.-L. Hacquette : « Les effets textuels qui, combinés, établissent la fiction d'une expérience visuelle de la nature »* _____ *- 401 -*
*Tableau 11 Les composantes matérielles, trois formes en interaction* _____ *- 401 -*

*Tableau 12 Typologie des composantes d'un paysage urbain* _____ *- 404 -*
*Tableau 13 Les répartitions des cinq sens dans les composantes paysagères* _____ *- 406 -*
*Tableau 14 Typologie des composantes paysagères en fonction de l'échelle et du type de matérialité* ____ *- 411 -*
*Tableau 15. Le degré de durabilité / flexibilité dans les composantes des paysages marséens* _____ *- 421 -*
*Tableau 16. Le degré de durabilité / flexibilité dans les composantes des paysages montalbanéens*_____ *- 429 -*
*Tableau 17. Les fonctions des énoncés paysagers : le pourquoi des paysages barcelonais fictionnels*_____ *- 521 -*
*Tableau 18. « Gradient de naturalité » des composantes paysagères examinées dans leur environnement textuel – 602 –*

# TABLE DES PHOTOGRAPHIES

Photo 1. Barcelone du haut du Turó de la Rovira (photo Pierre Putelat)
Photo 2. Détail de trottoir de la Barcelone du barrio mental (photo Pierre Putelat)
Photo 3. Paysage urbain selon Jaime (photo Pierre Putelat)

PLANCHE I Le métier de géographe : écouter les gens, écouter les murs
Photo 4. Parque Guëll, squat OKUPA (photo Sophie Savary)
Photo 5. Parque Guëll, squat OKUPA (photo Sophie Savary)
Photo 6. Parque Guëll, squat OKUPA (photo Sophie Savary)
Photo 7. Carmelo, calle Santuari (photo Sophie Savary)
Photo 8. Sur les murs de Gracia : « Sers-toi de ta langue », « Luttons pour le catalan ». 2003. (photo Pierre Putelat)

PLANCHE II. *Barcelona de mar a montaña*. Du matin au soir, grand tour de 360°… (Photos 9, Pierre Putelat)

PLANCHE III : L'espace public : le milieu naturel des Barcelonais
Photo 10. Calle Providencia (photo Sophie Savary)
Photo 11. Playa Icaria (2004), (photo Sophie Savary)
Photo 12. Las Ramblas de Barcelona (photo Pierre Putelat)
Photo 13. Plaça Sant Gaudric (Raval) (photo Sophie Savary)
Photo 14. Concours de paëlla à la *festa major* de Can Baró (2003), (photo Sophie Savary)
Photo 15. Travessera de Dalt (2005) (photo Sophie Savary)

Pas de photos 16 et 17
Photo 18. Les Ramblas (années 1920) (photo Zerkowitz)
Photo 19. Le port de commerce (« World trade center » en arrière plan) (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 20 : Cœur du Barrio chino encore sur pied (photo Pierre Putelat)

PLANCHE IV. Le sud du Raval en 2003. Où en est le *Barrio chino*.
Photo 21. Plaza Salvador Seguí (photo Pierre Putelat)
Photo 22. Arco del teatro (photo Sophie Savary)
Photo 23. Jardin de Sant Pau del Camp (photo Pierre Putelat)
Photo 24. Rambla del Raval. Ilôt en sursis (photo Pierre Putelat)

PLANCHE V. La ville des architectes.
Photo 25. Pedralbes. (photo Rémy David)
Photo 26. Gaudí. Toit de la "Pedrera" (photo Sophie Savary)
Photo 27. La "Pedrera" et les lampadaires de Pere Falqués (Paseo de Gracia) (photo Sophie Savary)
Photo 28. Port Vell (photo Sophie Savary)
Photo 29. La Sagrada familia (photo Hugo Putelat)
Photo 30. La Sagrada familia (photo Gérard Savary)
Photo 31. La Vila Olímpica : architecture et design post-modernes (photo Pierre Putelat)

Photo 32 : Gracia (2003)
Photos 33 et 34 : Can Baró (2003)

PLANCHE VI. Variations en fonction des points de vue spatio-temporels

Photo 35. Gracia (photo Pierre Putelat)
Photo 36. Barrio gótico (photo Sophie Savary)
Photo 37. Can Baró (photo Pierre Putelat)

Photos 38. Du matin au soir, un même lieu, trois paysages.
(photo 38A Eric Géronimi, photos 38B et C Sophie Savary)
Photo 39. Ville toboggan en plongée. (Can Baró, Pasatge del Depòsit) (photo Pierre Putelat)
Photo 40. Ville dominante en contre plongée (Gracia) (photo Pierre Putelat)
Photo 41. Point de vue à la fenêtre. Paysage « vedutta ». (Marià Lavèrnia) (photo Pierre Putelat)
Photo 42. Point de vue depuis la mer (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 43. Point de vue au détour d'un chemin (Carmelo / Horta) (photo Pierre Putelat)
Photo 44. Point de vue d'une rambla de quartier (Rambla Gaudí) (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 45. Gracia en mouvement. (photo Eric Géronimi)

PLANCHE VII. "me gustan las ruinas contemporáneas". Paysages de Carvalho.
Photo 46. Poble Nou (1999) (photo Sophie Savary)
Photo 47. Poble Nou (2000) (photo Sophie Savary)
Photo 48. Poble Nou (2000) (photo Sophie Savary)
Photo 49. Nouveau rivages de la Marbella (2002) (photo Sophie Savary)

Photo 50. Le Raval par Carvalho (photo Pierre Putelat)
Photo 51. Les bâtiments « pompier » (Gobierno militar, Puerta de la Paz) (photo Sophie Savary)
Photo 52. Can Baró (Calle Bismark). (photo Pierre Putelat)
Photo 53. Can Baró (Calle Bismark). (photo Pierre Putelat)
Photo 54. Plaza Sanllehy (photo Sophie Savary)
Photo 55. Plaza Sanllehy
Photo 56. Bar Delicias

PLANCHE VIII. Les lieux symboliques de la ville réelle négligés dans le s descriptions paysagères des romans
Photo 57. Plaza real (photo Sophie Savary)
Photo 58. La Catedral (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 59. Plaza de Cataluña (photo Pierre Putelat)
Photo 60. Plaza del Rey (photo Gaëlle Ducrot)

PLANCHE IX. Les travaux urbains : des écosymboles de la ville
Photo 61. Plaza Sant Jaume (2001) (photo Marie-José Ducrot)
Photo 62. La Sagrada familia (2003) (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 63. Poble nou (travaux le long du littoral à proximité de Diagonal mar) (photo Sophie Savary)
Photo 64. Travessera de Dalt (Campo de fútbol del Europa) 2003 (photo Sophie Savary)

Photo 65. Passatge d'Antequera (Can Baró, sous le Cottolengo)
Photo 66. Marià Lavèrnia

PLANCHE X. Détails paysagers du monde marséen
Photo 67. Le jaune… (Gracia) (photo Sophie Savary)
Photo 68. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 69. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 70. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 71. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XI. Les composantes récurrentes dans l'œuvre de Marsé
Photo 72. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)
Photo 73. Les hauts de Can Baró (photo Sophie Savary)
Photo 74. Flanc du Monte Carmelo (au-dessus de la calle Santuari) (photo Sophie Savary)
Photo 75. Vue du haut de Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XII. Les *torres* du *barrio mental*
Photo 76. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)
Photo 77. Can Baró (photo Pierre Putelat)

Photo 78. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 79. Gracia (photo Pierre Putelat)
Photo 80. Calle Verdi (photo Sophie Savary)
Photo 81. Can Baró (photo Sophie Savary)
Photo 82. Can Baró (photo Sophie Savary)
Photo 83. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)

Photo 84. Plaza Sanllehy (photo Sophie Savary)
Photo 85. Vue de la plaza Sanllehy (Le *Pirulí* en arrière plan) (photo Pierre Putelat)
Photo 86. Ciel crépusculaire (plaza Sanllehy) (photo Sophie Savary)

PLANCHE XIII. Composantes paysagères récurrentes dans l'œuvre de Montalbán
Photo 87. Poble nou (Plaza Prim) (photo Sophie Savary)
Photo 88. Poble nou (calle de la Llacuna) (photo Sophie Savary)
Photo 89. Arco del teatro (Barrio chino) (photo Sophie Savary)
Photo 90. Poble nou (photo Sophie Savary)
Photo 91. Poble nou (photo Sophie Savary)
Photo 92. Poble nou (photo Sophie Savary)
PAS DE 93-94

PLANCHE XIV. Les configurations paysagères spécifiques au monde marséen
Photo 95. Vue du haut du turó de la Rovira. Au premier plan, ancienne carrière et à droite quartier de Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 96. Un *barranco* à Can Baró (photo Sophie Savary)
Photo 97. Marià Lavèrnia (photo Sophie Savary)
Photo 98. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)
Photo 99. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)
Photo 100. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XV. Les configurations paysagères spécifiques au monde de Montalbán
Photo 101. Vallvidrera (photo Sophie Savary)
Photo 102. Barrio chino (photo Sophie Savary)
Photo 103. Poble nou (photo Sophie Savary)
Photo 104. Raval (photo Pierre Putelat)
Photo 105. Raval (photo Pierre Putelat)
Photo 106. « Paysage" gastronomique » (photo Sophie Savary)
Photo 107. "*El pez de cobre"* (Port Olímpic) (photo Sophie Savary)
Photo 108. Plaza dels Pïsos catalans (Vila olímpica) (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XVI. Paysages du Barrio chino
Photo 109. (photo Pierre Putelat)
Photo 110. (photo Pierre Putelat)
Photo 111. (photo Sophie Savary)
Photo 112. Sud du Raval. A droite *la torre* de les Drassanes (photo Pierre Putelat)
Photo 113. Sant Pau del Camp (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XVII. Les panoramiques modèles de Barcelone
Photo 114. Vue du Tibidabo (photo Boisin, carte postale)
Photo 115. Vue de l'esplanade du parque Guëll (photo Sophie Savary)
Photo 116. Vue de Montjuich (photo Sophie Savary)
Photo 117. Vue du parc du Guinardó (vers la mer) (photo Sophie Savary)

PLANCHE XVIII. Les panoramiques atypiques évoqués par Marsé : la face cachée de la ville
Photo 118. Vue depuis le parc du Guinardó (vers la Collserola) (photo Sophie Savary)
Photo 119. Vue vers le Nord, à partir du flanc du Monte Carmelo (photo Sophie Savary)
Photo 120. Vue du Guinardó, à partir de la Gran Vista (photo Pierre Putelat)

Photo 121. « Paysage-collage » (Poble nou) (photo Sophie Savary)
Photo 122. Chaos et enchevêtrement. (Vue du Pueblo seco, à partir du flanc de Montjuich) (photo Sophie Savary)

Photo 123. Figure du labyrinthe…(Carrer del laberint, Poble nou) (photo Sophie Savary)
Photo 124. Parc Diagonal mar (photo Sophie Savary)
Photo 125. Parc del Poble nou (photo Sophie Savary)
Photo 126. Monumento a Colón (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XIX. Le *barrio mental* de Marsé, aujourd'hui
Photo 127. Plaza Sanllehy (photo Sophie Savary)
Photo 128. Plaza Sanllehy (photo Pierre Putelat)
Photo 129. Can Baró (photo Sophie Savary)
Photo 130. Plaza Sanllehy (photo Pierre Putelat)
Photo 131. Ronda del Guinardó (au second plan l'extension de l'Hospital Sant Pau) (photo Sophie Savary)
Photo 132. Versant oriental du Carmelo (photo Pierre Putelat)
Photo 133. Ronda del Guinardó (photo Sophie Savary)
Photo 134. Travessera de Dalt (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XX. La mémoire habite les maisons
Photo 135. Gracia (photo Pierre Putelat)
Photo 136. Barceloneta (photo Sophie Savary)
Photo 137. Gracia (photo Pierre Putelat)
Photo 138. Raval (photo Pierre Putelat)
Photo 139. Gracia (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XXI. Les capteurs de mémoire de la Manchester catalana
Photo 140. Le château d'eau « Besòs » (Poble nou) (photo Sophie Savary)
Photo 141. Vila Olímpica : croisement de temporalité (photo Pierre Putelat)
Photo 142. Parc del Poble nou (photo Sophie Savary)
Photo 143. Réinvestissement des formes industrielles dans les bâtiments nouveaux (cheminée / colonne des immeubles) (photo Sophie Savary)

Photo 144. Traces de vie : poésie éphémère des logements détruits (photo Pierre Putelat)
Photo 145. Imbrication de la nature dans les sols urbains (Travessera de Dalt) (photo Sophie Savary)
Photo 146. Plaza de Cataluña. Nature urbaine. (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XXII. La nature végétale et animale dans la ville
Photo 147. Carmelo (photo Sophie Savary)
Photo 148. Raval (photo Pierre Putelat)
Photo 149. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 150. Can Baró (photo Pierre Putelat)
Photo 151. (photo Pierre Putelat)
Photo 152. Plaza Lesseps (photo Rémy David)
Photo 153. Raval (photo Pierre Putelat)

PLANCHE XXIII. Les arbres dans la ville : loin de la nature sauvage
Photo 154. Paseo marítimo (photo Sophie Savary)
Photo 155. Plaza real (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 156. Paseo marítimo (photo Sophie Savary)
Photo 157. Playa Icaria (photo Pierre Putelat)
PAS DE photos 158 et 159

PLANCHE XXIV. Courbes et lignes : la nature enchevêtrée dans la ville
Photo 160. Raval (photo Pierre Putelat)
Photo 161. Marià Lavèrnia (photo Pierre Putelat)
Photo 162. Barrio de la Salud et Guinardó (arrière-plan) (photo Pierre Putelat)
Photo 163. Flanc occidental du Carmelo (*polígono* Ramón Casellas) (photo Sophie Savary)
Photo 164. Plaza Can Baró (photo Pierre Putelat)
PAS DE Photo 165.

PLANCHE XXV. Les lieux de nature dans le *barrio mental* de Marsé
Photo 166. Les Nou barris depuis la Gran vista (photo Pierre Putelat)
Photo 167. Plaza Can Baró (photo Pierre Putelat)

Photo 168. Guinardó (photo Sophie Savary)
Photo 169. Pueblo seco sur le versant de Montjuich (photo Rémy David)
Photo 170. Carmelo (flanc oriental) (photo Sophie Savary)

Photo 171. Monumento a Colón et bas des Ramblas (photo Gaëlle Ducrot)
Photo 172. Raval (photo Pierre Putelat)

# RÉSUMÉS ET MOTS-CLÉS

**Imaginaires d'une ville : Barcelone par ses paysages. Une étude géolittéraire.**
La ville est un objet matériel et symbolique construit par la relation que les hommes entretiennent avec elle. Cette relation est tissée par les expériences que chacun vit dans une ville (hypothèse phénoménologique), la ville vécue personnellement notamment dans ses dimensions sensibles, informée par la réalité sociale. Ce qui définit et détermine cette relation est l'imaginaire, entendu comme réserve d'images ou de schèmes mais aussi comme processus dynamique d'autoproduction. L'imaginaire de la ville ne se laisse appréhender qu'à travers un imaginaire personnel, toujours empreint d'un imaginaire collectif. Nous proposons de décrire l'imaginaire d'une ville à partir de la représentation fictionnelle qu'élabore un auteur dans son œuvre, et plus particulièrement à partir du point de vue paysager de la ville. La ville élue est Barcelone et les auteurs, quatre habitants barcelonais, L. Goytisolo, J. Marsé, E. Mendoza, M. Vázquez Montalbán. La méthode géolittéraire s'inscrit dans le prolongement des théories élaborées par Gilbert Durand sur l'imaginaire, de la géographie humaniste et de la sociocritique littéraire. La spécificité de la démarche réside dans la pratique affirmée de l'interdisciplinarité, nécessaire à une lecture des textes consciente des processus langagiers à l'œuvre dans les romans, processus fondamentaux dans la construction de la représentation. Les lectures des romans seront mises en perspective avec des discours d'habitants dans le but de mieux comprendre la relation de la ville fictionnelle à la ville réelle. Le résultat de la recherche se présente sous la forme d'un recueil mythographique et poétique de Barcelone, élaboré à deux niveaux d'analyse (les discours non paysagers et ceux paysagers).
**Mots-clés**
Barcelone – imaginaire de la ville – ville vécue - paysage – romans- géolittérature – interdisciplinarité – Luis Goytisolo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán.

**Imaginations of a town : Barcelona through its landscapes. A geography of the literature study.**
Town is both a material and symbolic object built by the relation that man keeps with it. The relation is created thanks to the experiences that each person lives in a town (Phenomenological hypothesis). The town is experienced on a personal ground particularly when it comes to its sensitive dimension informed by social reality. What defines and determines this relation is the imagination as in a pool of images or schemes but also as a dynamic process of self-production. The imagination of a town can be grasped only through a personal imagination that is always tinged with collective imagination. I suggest describing the imagination of a town from the representation a writer creates in a work of fiction and more precisely from the landscaped point of view of the town. The chosen town is Barcelona and the writers are four inhabitants of the city: L. Goytisolo, J. Marsé, E. Mendoza, M. Vázquez Montalbán. The geography of the literature method lies within the scope of the theories developped by Gilbert Durand on the imagination, of the humanistic geography and literary socio-critic. The specificity of the process lies within the asserted practice of interdisciplinary that is necessary when studying consciously the linguistic processes of novels. Those processes are fundamental in the construction of the representation. The reading of the novels are compared to the testimony of the inhabitants in order to understand the relation between the fictitious town and the real town better. The result of the research is presented as a mythographic and poetic collection of Barcelona, realised on two levels of analysis (the non landscaped discourses and the landscaped ones)
**Keywords**
Barcelona - imagination of the town - experienced town – landscape – novels - geography of the literature – interdisciplinary - Luis Goytisolo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán.

**Imaginarios de una ciudad : Barcelona a través de sus paisajes. Un estudio geoliterario.**

La ciudad es un objeto material y simbólico construido por la relación que los hombres mantienen con ella. Esta relación se va tejiendo con las experiencias que cada uno vive en una ciudad (hipótesis fenomenológica). Vivir la ciudad es un acto personal, tanto en su dimensión sensible, como en su realidad social. Lo que define y determina esta relación es el imaginario, esa reserva de imágenes o de representaciones que se puede entender también como proceso dinámico de autoproducción. El imaginario de la ciudad sólo se deja aprehender por el imaginario personal, constantemente impregnado de imaginario colectivo. Proponemos describir el imaginario de una ciudad a partir de dos enfoques : por un lado, mediante la representación ficticia que pueda elaborar un escritor en su obra y, por otro lado, tomando el paisaje como punto de focalización de una ciudad. La ciudad elegida es Barcelona y los autores, cuatro barceloneses: Luis Goytisolo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán. El método geoliterario se inscribe en la continuidad de las teorías elaboradas por Gilbert Durand sobre el imaginario, en la geografía humanista y en la sociocrítica literaria. La especificidad de nuestra problemática radica en una firme práctica de la interdisciplinaridad, necesaria para una lectura consciente de los procesos lingüísticos que operan en los textos, procesos fundamentales en la construcción de la representación. La lectura de las novelas se cotejará con los discursos de los habitantes de la ciudad, con el fin de poder entender mejor la relación de la ciudad ficticia con la ciudad real. El resultado de nuestra investigación se presenta bajo la forma de un conjunto mitográfico y poético de Barcelona, estructurado en dos niveles de análisis (discursos no paisajísticos y discursos paisajísticos).

**Palabras claves**

Barcelona – imaginario de la ciudad – ciudad vivida – paisaje – novelas – geoliteratura – interdisciplinaridad - Luis Goytisolo, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán.