



HAL
open science

**Itinéraires humains dans l'espace urbain à partir de
quatre auteurs de romans policiers : Alicia Giménez
Bartlett, Antonio Lozano, Juan Madrid, Andreu Martin**
Marie-Thérèse Vida

► **To cite this version:**

Marie-Thérèse Vida. Itinéraires humains dans l'espace urbain à partir de quatre auteurs de romans policiers : Alicia Giménez Bartlett, Antonio Lozano, Juan Madrid, Andreu Martin. Littératures. Université de Strasbourg, 2013. Français. NNT : 2013STRAC040 . tel-01124159

HAL Id: tel-01124159

<https://theses.hal.science/tel-01124159>

Submitted on 6 Mar 2015

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.

Culture et histoire dans l'espace roman

CHER - EA4376

THÈSE présentée par :

Marie-Thérèse KILIDJIAN née VIDA

soutenue le : 21 SEPTEMBRE 2013

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : ESPAGNOL

**ITINÉRAIRES HUMAINS DANS
L'ESPACE URBAIN À PARTIR DE LA
LECTURE DE QUATRE AUTEURS DE
ROMAN POLICIER : ALICIA GIMÉNEZ
BARTLETT, ANTONIO LOZANO, JUAN
MADRID, ANDREU MARTÍN**

THÈSE dirigée par :

RECK Isabelle

Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

PAOLI Anne

Professeur, Université d'Avignon

CASTELLANI Jean-Pierre

Professeur émérite, Université de Tours

AUTRES MEMBRES DU JURY :

NOYARET Natalie

Professeur, Université de Caen

MERLO Philippe

Professeur, Université Lumière Lyon 2

À Yves, Sonia, Téo et Lina parce qu'ils ont cru en moi

Remerciements

Je remercie chaleureusement Madame Isabelle Reck pour son exigence, sa rigueur et ses conseils qui m'ont accompagnée tout au long de mon travail me permettant de le faire progresser

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
PROLÉGOMÈNE	17
1. BREF APERÇU DU ROMAN POLICIER	17
1. 1. Les origines	18
<i>El clavo</i>	20
<i>Quién disparó ?</i>	21
<i>La gota de sangre</i>	23
1. 2. Les années de la dictature	27
Théorisation du genre	29
Littérature de contrefaçon	32
Le récit policier espagnol : Francisco García Pavón et Mario Lacruz	39
1. 3. L'émergence du roman policier dans la transition démocratique	51
Double héritage : roman policier classique et roman policier classique	52
L'engagement de l'écrivain	54
La recherche formelle	57
2. LES AUTEURS DU CORPUS ET LES SOUS-GENRES DU ROMAN POLICIER	60
2. 1. Le roman policier noir	63
2. 2. Le roman social réaliste	74
2. 3. Le roman policier psychologique	81
2. 4. Les œuvres du corpus	90
3. L'ESPACE URBAIN HYPERMODERNE	98
3. 1. La société hypermoderne	100

3.2. L'espace de proximité	108
3. 3. L'espace des frontières	110
3. 4. L'espace des mobilités	112
PREMIÈRE PARTIE : UN ESPACE DE PROXIMITÉ	116
1. LES ESPACES OUVERTS	120
1. 1. Les places, lieux de mémoire	121
1. 2. Les rues, lieux anthropologiques	133
1. 3. Des édifices remarquables	136
1. 4. Variation de lumière : espace diurne et espace nocturne	142
2. LES ESPACES INTÉRIEURS	152
2. 1. Espaces de communication et de célébration	152
2. 2. El Ensanche : l'espace de la bourgeoisie	169
2. 3. Un centre ville populaire, des repaires et des terriers	179
2. 4. Scènes de crime dans la ville	189
DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE DES FRONTIÈRES	209
1. GHETTOÏSATION DANS LA CONURBATION	211
1. 1. Ghéttoïsation imposée dans les zones suburbaines : hybridité et fragmentation	211
La périphérie madrilène	212
La périphérie barcelonaise	220
La périphérie tangéroise	231
Les itinéraires vitaux dans les périphéries	234
1. 2. Zones réservées : Cadaqués et San Cugat	243
2. ESPACES GHETTOÏSÉS AU CŒUR DE L'ESPACE URBAIN	254
2. 1. Un quartier ghéttoïsé : El Raval ou <i>barrio chino</i>	254
2. 2. Les micros ghettos	264

Le ghetto ethnique ou la ruche africaine	264
Le ghetto des hommes primitifs	268
3. LES VILLES-FRONTIÈRES	274
3. 1. Tanger, un espace clos	274
3. 2. Las Palmas et Barcelone : les frontières rendues visibles	291
 TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE DES MOBILITÉS	310
1. MOUVEMENT CENTRIPÈTE VERS L'ESPACE URBAIN ESPAGNOL	312
1. 1. Construction et déconstruction du mythe chez Antonio Lozano	312
1. 2. Barcelone, ville de tous les désirs	323
1. 3. Barcelone, ville souterraine	342
2. DÉPLACEMENTS TRANSVERSAUX : D'UN QUARTIER À L'AUTRE, D'UNE VILLE À L'AUTRE	356
2. 1. Quelques pas dans la ville : le paysage urbain hypermoderne	358
2. 2. De plus en plus loin, de plus en plus vite, de plus en plus cloisonné	368
Un espace urbain diversifié	369
L'espace de la circulation et de la communication	376
Des lieux et des non-lieux	389
3. MOUVEMENT CENTRIFUGE : LA GENTRIFICATION	395
3. 1. L'espace urbain madrilène : la violence immobilière au cœur de l'investigation	399
3. 2. L'espace urbain barcelonais	410
El Raval	411
D'autres formes de gentrification à Barcelone :	

les exemples de Gracia et de Poblenou	414
Le processus de gentrification aujourd'hui	423
CONCLUSION	429
BIBLIOGRAPHIE	437
ANNEXES	474

AVANT-PROPOS

L'émergence du roman policier espagnol à partir de la décennie 1970 s'accompagne, au cours des années suivantes, de la publication d'ouvrages théoriques qui s'efforcent d'en déterminer la spécificité tout en proposant une poétique du genre.

L'un des premiers, *La novela policiaca española*¹, paru dès 1989, reprend les propos des auteurs eux-mêmes lors d'un séminaire organisé à l'Université de Grenade en 1987. Ce recueil nous intéresse tout particulièrement parce que Juan Madrid et Andreu Martín, deux des écrivains de notre corpus, y définissent leur projet d'écriture. L'un présente le roman policier comme un « roman réaliste et urbain »² ; l'autre insiste sur l'importance du jeu déductif dans le genre. Ils inscrivent ainsi le roman policier espagnol dans l'histoire du genre en rappelant sa double origine : le roman noir et le roman à énigme.

Dans les années quatre-vingt-dix, deux études se distinguent par leur qualité qui a contribué à donner ses lettres de noblesse à un genre souvent déprécié parce que considéré comme mineur : *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*³, de José F. Colmeiro, et *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*⁴, de Joan Ramón Resina. Ces essais proposent une étude de la poétique du genre policier qu'ils appliquent ensuite aux romans policiers espagnols. Le premier fait une lecture critique diachronique des origines jusqu'aux années quatre-vingt-dix, le deuxième se focalise sur l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán. Un troisième ouvrage de moindre importance paraît en 1993, *La novela policiaca en España*⁵, de Salvador Vázquez de Parga. Il a le mérite de recenser les

¹ Juan Paredes Núñez, *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

² Juan Madrid, « Sociedad urbana y novela policiaca » in Juan Paredes Núñez, *ibid.*, p. 20 : « novela realista y urbana ».

³ José F. Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

⁴ Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1997.

⁵ Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Editorial Ronsel, 1993.

récits espagnols, depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, qui de près ou de loin s'approchent du genre policier par leur thématique.

En ce début du XXI^{ème} siècle, les études critiques concernant aussi bien les écrivains autochtones que les étrangers, ainsi que les manifestations autour du roman policier se multiplient en Espagne. Parmi les premières, nous citerons *Poética del relato policiaco : de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*⁶, d'Iván Martín Cerezo, excellent ouvrage de référence paru en 2006, auquel on peut reprocher toutefois de ne pas s'être intéressé à la production espagnole.

Un hommage rendu en 2005 à Manuel Vázquez Montalbán a été l'occasion de rencontres à Barcelone entre une vingtaine d'auteurs de romans policiers du monde entier. Le bilan de leurs réflexions a été publié sous le titre *Primer Encuentro Europeo de Novela Negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*⁷. Désormais, le roman policier espagnol se reconnaît comme faisant partie d'un mouvement littéraire plus large : le genre policier européen.

Les universités espagnoles commencent à s'y intéresser et organisent des séminaires – qui se pérennisent - reconnaissant ainsi la valeur littéraire de certains récits policiers. Citons *Mayo Negro*, qui réunit annuellement des auteurs et des chercheurs, et qui est né à l'Université d'Alicante en 2004 à l'initiative de Mariano Sánchez Soler, professeur et écrivain lui-même. Il est le coordonateur des actes publiés en 2009 sous le titre de *Actas de Mayo Negro : 13 miradas al género criminal*⁸. Ou encore, le *Congreso de Novela y Cine Negro* qui se tient tous les ans depuis 2005 à l'Université de Salamanca et qui accueille aussi bien des écrivains que des chercheurs espagnols, et étrangers, pour mener ensemble une réflexion sur le roman policier qu'ils abordent sous différents angles⁹.

⁶ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006.

⁷ David Barba (coor.), *Primer Encuentro Europeo de Novela Negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. (Texto íntegro de las jornadas, Barcelona, 20, 21 y 22 de enero)*, Barcelona, Planeta, 2005.

⁸ Mariano Sánchez Soler, *Actas de Mayo Negro : 13 miradas al género criminal*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2009.

⁹ Par exemple, la figure du détective, les relations entre le roman noir et le film noir, les assassins et la violence dans la fiction criminelle, les nouvelles tendances, etc. Les deux directeurs du congrès, Javier

Aujourd'hui, et de plus en plus, les communications étudiant tel ou tel aspect d'un ouvrage policier ne se cantonnent plus aux séminaires ou revues spécialisées mais paraissent dans des recueils consacrés à la littérature espagnole ou comparée et peuvent déborder les frontières nationales, comme en témoigne l'article de Marie-Soledad Rodríguez, paru aux Pays-Bas, « Las novelas policiacas de Alicia Giménez Bartlett : un nuevo enfoque sobre la identidad femenina »¹⁰, qui porte sur l'un des écrivains de notre corpus.

Enfin, au cours de ces quinze dernières années, quelques thèses universitaires qui étudient différents aspects du roman policier espagnol, à partir de point de vue variés, font leur apparition en Espagne et en France. Celle de F. Javier Cristofol Allue intitulée *Estudio crítico de la novela policiaca española de posguerra (1940-1953)*¹¹, soutenue à Barcelone en 2000, est intéressante pour deux raisons. D'une part, F. Javier Cristofol envisage une possibilité – l'existence d'un roman policier espagnol antérieur à la décennie 1970 – qui ouvre de nouvelles perspectives d'étude. D'autre part, il se sert du roman policier comme outil de connaissance historique du franquisme. Parmi les thèses françaises, nous en citerons trois, par ordre chronologique. *Le roman policier espagnol de 1975 à 1985 : image(s) d'une société en proie au désespoir*¹², de Jean-Félicien Boussoughou qui s'intéresse exclusivement aux romans policiers écrits au cours de la transition démocratique. *L'écrivain catalan et le problème de la langue informelle (XX^{ème}-XXI^{ème} siècles)*¹³, de François Niubo. Cette thèse qui n'a apparemment rien à voir avec le roman policier

Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà, coordonnent une série d'ouvrages qui recueillent les différentes communications. Voir bibliographie.

¹⁰ Marie-Soledad Rodríguez, « Las novelas policiacas de Alicia Giménez Bartlett : un nuevo enfoque sobre la identidad femenina », in Pilar Nieva de La Paz (coord.), *Foro hispánico : revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 34, 2009. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, p. 249-262.

¹¹ F. Javier Cristofol Allue, *Estudio crítico de la novela policiaca española de posguerra*, Thèse doctoral soutenue à l'Université de Barcelone (Histoire contemporaine) en 2000, sous la direction de José Florit Capella.

¹² Jean-Félicien Boussoughou, *Le roman policier espagnol de 1975 à 1985 : image(s) d'une société en proie au désespoir*, thèse doctorale soutenue à l'Université de Perpignan (Études Ibériques et Ibéro-américaines) en 1997, sous la direction de Jacques Issorel.

s'appuie sur un des romans d'Andreu Martín, *Barcelona Connection*. Yasmina Khadra, Andreu Martín et Giorgio Todde : *la Méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier*¹⁴, de Claudia Canu qui propose une étude comparative entre le roman noir algérien, espagnol et italien contemporain.

Notre travail, intitulé *Itinéraires humains dans l'espace urbain, à partir de la lecture de quatre auteurs de romans policiers : Juan Madrid, Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano*, s'inscrit dans le cadre de ces recherches sur le roman policier espagnol d'aujourd'hui. Nous nous proposons de faire une étude comparative sur les différentes lectures possibles de l'espace urbain, en relation avec l'évolution de la société espagnole, à partir d'œuvres choisies de ces quatre écrivains. À notre connaissance, un tel travail n'a jamais été réalisé.

Nous avons choisi les termes « itinéraires humains » parce qu'ils dénotent le mouvement et que les détectives de nos romans policiers modernes, à la différence de ceux des romans à énigme, se déplacent inlassablement au cours de leurs enquêtes à tel point que la cartographie urbaine de leurs déplacements devient essentielle à la résolution du crime : inspection du lieu du délit, recherches d'indices et de témoignages, différentes pistes à suivre, etc.

Car, c'est bien de la mobilité, cette caractéristique principale de notre société actuelle, dont il s'agit de parler. Existe-t-il une corrélation entre les itinéraires de nos détectives et les transformations de notre société ? Nos recherches s'appuient sur les travaux de sociologues tels que François Ascher, Gilles Lipovetsky ou Zygmunt Bauman, qui définissent les différents aspects de cette société dite 'hypermoderne'. Cette approche sociologique nous permet (en gardant toujours comme fil conducteur la mobilité) de lire les romans policiers comme des indicateurs d'une société en évolution dans laquelle la mobilité, ou au contraire l'immobilité, devient déterminante.

¹³ François Niubo, *L'écrivain catalan et le problème de la langue informelle (XX^{ème} – XX^{ème} siècles)*, thèse doctorale soutenue à l'Université de Paris 4 (Études romanes, espagnol) en 2008, sous la direction de Claire Zimmermann.

¹⁴ Claudia Canu, *Yasmina Khadra, Andreu Martín et Giorgio Todde : la Méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier*, thèse doctorale soutenue à l'Université de Paris 4 (Littérature française et comparée) en 2011, sous la direction de Beïda Chikhi et de Giovanna Caltagirone.

La précision que nous apportons dans notre sujet avec les termes « espace urbain » rappelle que ce roman policier espagnol émergent dans les années 1970 est essentiellement urbain. C'est ainsi que Juan Madrid, comme l'ensemble des écrivains de cette génération, le définit. Et Ramón Resina approfondit cette définition lorsqu'il déclare que cet aspect du roman policier est une « condition générique »¹⁵.

En se déplaçant dans l'espace urbain, les détectives en dessinent une certaine cartographie qui évolue en fonction des écrivains et du moment d'écriture. Les différentes lectures qu'ils nous offrent sont-elles simplement le reflet de l'imaginaire collectif que nos auteurs véhiculent ? N'est-il pas possible d'y voir les bouleversements qu'a subis la société espagnole au cours de ces dernières années ? Pour y répondre, nous avons enrichi notre approche sociologique d'ouvrages de sociologie urbaine qui montrent l'interaction entre espace urbain et société. Nous avons consulté plus particulièrement les travaux de Marc Augé, dont la notion de 'non-lieu' nous a été d'une grande utilité, d'Henri Laborit qui étudie le lien entre la structure de la ville et celle du groupe humain qui l'utilise, ou encore de Jordi Borja, cet urbaniste catalan spécialisé dans l'étude des villes mondialisées.

Notre travail s'organise autour de quatre mouvements.

Nous proposons dans un premier temps un bref aperçu historique sur le roman policier espagnol depuis ses origines, au milieu du XIX^{ème} siècle, en nous interrogeant tout particulièrement sur les écrits à thématique criminelle produits avant 1970. Est-il pertinent de parler de littérature policière en l'absence d'intrigue, d'enquête ou même de délit ? En quoi ces récits portent-ils les germes de ce roman policier espagnol qui émergera pendant la période de la transition à la démocratie ?

À partir de 1970, de nombreux auteurs espagnols se lancent dans la production de romans policiers. Leurs œuvres partagent-elles des caractéristiques communes ? Comment cette nouvelle forme littéraire s'inscrit-elle dans l'évolution de la littérature espagnole ? De quelle façon les quatre auteurs de notre corpus se positionnent-ils à l'intérieur du genre policier : roman noir, roman réaliste social, roman policier psychologique ?

¹⁵ Ramón Resina, *op. cit.*, p. 19 : « condición genérica ».

Avant d'aborder la deuxième partie, nous rappellerons quelques notions de sociologie, concernant la société hypermoderne, que nous utiliserons tout au long de notre thèse.

Juan Madrid se démarque des trois autres auteurs du corpus en ce qu'il nous propose la lecture d'une ville-quartier. C'est la raison pour laquelle nous avons intitulé la première partie, dont il est l'objet d'étude principal, « L'espace de proximité ».

Nous nous intéresserons d'abord aux techniques descriptives utilisées par l'écrivain pour rendre l'espace public madrilène¹⁶. Comment ses descriptions font-elles apparaître les rues, les places et les monuments comme des lieux anthropologiques – selon la terminologie de Marc Augé - porteurs d'histoire ?

L'espace urbain madrilène apparaît fortement contrasté dans ses romans policiers. Juan Madrid utilise la description des intérieurs pour révéler cette dichotomie entre un centre ville très populaire et des quartiers plus récents qui accueillent une population aisée.

Enfin, l'écrivain use largement des techniques descriptives dilatoires pour maintenir le suspense. Ces techniques révèlent un espace urbain dangereux à partir de scènes de crimes perpétrés dans des intérieurs.

La deuxième partie, « L'espace des frontières », souligne l'un des paradoxes de notre société hypermoderne que la lecture de la ville révèle : l'immobilité à laquelle est condamnée une grande partie de la population dans un espace traversé de frontières.

Cette ghettoïsation n'affecte pas seulement les zones périphériques de Barcelone (Andreu Martín et Alicia Giménez Bartlett), Madrid (Juan Madrid), ou Tanger (Antonio Lozano), mais aussi des quartiers situés au cœur même de l'espace urbain. Nous explorerons la manière dont ces ghettos prennent forme et comment ils sont à relier à plusieurs problématiques sociales, notamment celle des frontières

¹⁶ Pour l'étude littéraire des textes, nous travaillerons principalement à partir de : *Figures III*, de G. Genette, *Du descriptif*, de Philippe Hamon, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, d'Umberto Eco, *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, de Daniel Bergez (dir.).

entre les classes sociales liées à la peur de l'autre, ou celle de l'afflux migratoire exponentiel dans les années 1990-2000 (ghettos d'immigrés, de sans-papiers).

Enfin, puisque la mobilité dans l'espace urbain est au cœur de notre sujet, nous lui avons consacré la troisième partie intitulée « L'espace des mobilités ».

Les émigrés et les touristes représentés dans les romans policiers convergent vers une ville qu'ils ont idéalisée : ville de l'opulence pour les uns, du progrès pour les autres. Comment les écrivains montrent-ils les rouages de la construction du mythe et de quelle façon le déconstruisent-ils ?

La mobilité se généralisant, il devient impossible de mener une enquête sans se déplacer d'un quartier à l'autre, en voiture, d'une ville à l'autre, en avion. L'espace urbain devient alors un simple espace de transit. Ce mouvement incessant dans l'espace romanesque exprime les transformations de l'espace urbain réel et donc de notre société.

Enfin, la mobilité peut être imposée à une partie de la population contrainte à déménager vers les quartiers périphériques. Ce mouvement centrifuge, qui modifie la cartographie humaine de la ville, est au cœur de l'intrigue chez Juan Madrid et Andreu Martín qui racontent cet ultime paradoxe de la société hypermoderne : comment la mobilité peut-elle conduire à l'immobilité ?

PROLÉGOMÈNE

1. BREF APERÇU DU ROMAN POLICIER ESPAGNOL

Notre étude porte sur quatre auteurs de romans policiers - Juan Madrid, Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano – avec des œuvres qui couvrent trois décennies de l'histoire de l'Espagne : *Un beso de amigo* (1980), de Juan Madrid, est la première et *Nido vacío* (2007), d'Alicia Giménez Bartlett est la dernière.

Nous avons choisi ces auteurs et cette période pour deux raisons. Premièrement parce que, historiquement parlant, l'Espagne connaît d'importants changements. La fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts marquent un tournant dans son histoire. La mort du général Francisco Franco Bahamonde, le vingt novembre 1975, met fin à presque quarante ans de dictature, pendant lesquelles le « maître de l'Espagne »¹⁷ a régné sans partage sur le pays. Commence alors une phase de transition démocratique qui s'étendra sur quelques années¹⁸. Le gouvernement socialiste, mis en place en 1982 et maintenu au pouvoir jusqu'en 1996 consolidera cette toute jeune démocratie. En l'espace de deux décennies, l'Espagne, qui avait vécu repliée sur elle-même pendant une bonne partie du franquisme, s'ouvre entièrement vers le monde.

Deuxièmement, le choix de ces auteurs et de cette période se justifie par l'essor extraordinaire que connaît le roman policier espagnol pendant les années de cette

¹⁷ Bernard Bessière, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, Editions L'Harmattan, 1992, p. 17.

¹⁸ Pour Bernard Bessière, la Transition s'étend jusqu'en 1982, année où les socialistes arrivent au pouvoir. Bernard Bessière, *ibid*, p. 19. Cependant, les avis divergent sur cette date : certains historiens, tel Javier Tusell, s'accordent sur cette durée (voir le chapitre 4 intitulé « La transition à la démocratie (1975-1982) » in Javier Tusell, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España, XIV*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 277- 331. en revanche, pour d'autres, la Transition s'achève en 1978, avec la promulgation de la Constitution de 1978 (voir par exemple Carlos Barrera, « La transición democrática (1975-1978) », in *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, vol. II, Javier Paredes (coordinador), Barcelona, Ariel, 2002, 2000, 1998, p. 865-889.

transition démocratique. À tel point qu'on utilise volontiers le terme de 'boom' du roman policier espagnol. De nombreux écrivains se lancent avec succès dans l'écriture de ce qui est, pour certains, un nouveau genre, *la novela negra*, que nous traduirons par 'le roman policier noir'¹⁹. Parmi ces pionniers se trouvent Manuel Vázquez Montalbán qui met en scène son détective Carvalho dans *Tatuaje* (1974), Jorge Martínez Reverte dont le héros, un journaliste, apparaît pour la première fois dans *Demasiado para Gálvez* (1979), Julián Ibañez qui fait paraître en 1980 *La triple dama*, et bien sûr, Andreu Martín, qui commence sa carrière d'écrivain avec *Aprende y calla* (1979) et Juan Madrid avec *Un beso de amigo* (1980).

Peut-on dire que c'est au cours de ces décennies et avec ces auteurs qu'émerge le roman policier espagnol ? Peut-on parler vraiment de roman policier avant les années soixante-dix ? Certains théoriciens et écrivains en doutent. Alors, comment expliquer l'émergence de ce genre à ce moment précis de l'histoire espagnole, et de quel sous-genre s'agit-il ? Roman policier classique, également nommé roman à énigme ? Roman noir américain ? Roman policier psychologique ? Roman à suspense ?

1. 1. Les origines

La plupart des études critiques s'accordent sur le fait qu'il n'existe pas de tradition de roman policier dans la littérature espagnole. Juan Paredes Núñez explique cette absence par la réalité politique et sociale propre à l'Espagne au moment où ce genre surgit dans d'autres pays, c'est-à-dire vers le milieu du XIX^{ème}

¹⁹ Ce terme, utilisé en France, puis repris en Espagne, désigne cette production romanesque du *hard-boiled* (qu'on peut traduire par le 'dur-à-cuire'), sous-genre du roman policier apparu aux Etats-Unis dans le premier quart du vingtième siècle, dont les pères fondateurs sont Dashiell Hammet et Raymond Chandler. Marcel Duhamel avait commencé à publier ces romans en France à partir de 1945 dans une collection appelée « Série Noire », d'où l'appellation postérieure de 'roman noir'. Voir à ce sujet Álex Martín Escribá et Adolf Piquer Vidal, « De la lupa al revólver : la transformación y el lenguaje de un género », in *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Álex Martín Escribá et Javier Sánchez Zapatero (eds), Salamanca, Librería Cervantes, 2006, p. 24. Cependant, si le terme a été adopté en Espagne, il a été remplacé en France par un équivalent familier, 'polar', dans les années 70.

siècle, comme « légitimation de l'idéologie juridique bourgeoise, et c'est précisément l'absence de cette idéologie qui explique [...] l'inexistence dans notre pays d'une tradition de ce type de littérature »²⁰.

Comme le signale José F. Colmeiro, il existe bien, au XIX^{ème} siècle, une littérature espagnole dont la thématique tourne autour du délit, des crimes passionnels, ou de la vie des brigands célèbres²¹, et qui aurait pu constituer l'embryon d'un roman policier espagnol, néanmoins l'évolution et l'enracinement ne se sont pas produits :

L'absence dans l'Espagne d'alors (et en grande partie encore dans celle du siècle suivant) d'une vraie économie industrielle capitaliste, d'une bourgeoisie puissante ainsi que d'une démographie urbaine, et comme conséquence d'une infrastructure policière moderne comme l'anglaise, la française ou l'américaine, a rendu impossible l'apparition d'un roman policier espagnol.²²

Cependant, il existe quelques récits isolés qui, par leur structure ou leur thématique, présentent des caractéristiques propres au genre policier. Nous présenterons trois exemples qui nous paraissent intéressants pour comprendre l'évolution du genre en Espagne.

²⁰ Juan Paredes Núñez, « La novela policiaca en España », in *La novela policiaca española*, Juan Paredes Núñez (ed.), *op. cit.*, p. 10 : « legitimación jurídica burguesa, y es precisamente la falta de esta ideología la que explica [...] la inexistencia en nuestro país de una tradición de este tipo de literatura ».

²¹ José F. Colmeiro cite les exemples de *El pirata de Columbia. Relación de los crímenes y aventuras del famoso delincuente que acaban de ahorcar en Nueva York* (1832) de Ramón López Soler, ou encore *Los siete niños de Ecija* (1863), *Diego Corrientes* (1866) de Manuel Fernández y González.

²² José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 89 : « La ausencia en la España de entonces (y en buena parte aún en la del siglo siguiente) de una verdadera economía industrial capitalista, de una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de una infraestructura policial moderna como la inglesa, francesa o norteamericana, no hizo factible la aparición de una novela policiaca española ».

El clavo.

El clavo (causa célebre), de Pedro Antonio de Alarcón, est publié dans le journal *El Eco de Occidente*, en 1853²³. D'après l'auteur, l'histoire serait inspirée d'un fait réel qui lui aurait été raconté par un magistrat de Grenade²⁴. L'histoire est racontée à la première personne par le narrateur protagoniste Felipe, l'ami du juge Zarco qui joue le rôle de l'investigateur. Un soir où les deux amis se promènent dans un cimetière, le juge Zarco aperçoit sur le sol un crâne dans lequel se trouve un clou enfoncé. Il en déduit aussitôt qu'un crime a été perpétré et promet de découvrir l'assassin. Une enquête rapide – recherche d'indices, interrogatoires et déclarations des témoins, résolution logique de l'énigme – aboutit à la culpabilité de l'épouse du défunt, Gabriela Zahara del Valle.

Ce conte possède la double structure propre au récit policier étudié par Tzvetan Todorov : l'histoire du crime, absente mais tangible (l'assassinat de Don Alfonso Gutierrez del Romeral par sa femme) et l'histoire de l'investigation menée par le juge Zarco²⁵. Le récit s'organise autour des trois éléments constitutifs du genre policier : le crime, l'enquête et la solution²⁶. Nous trouvons également le couple formé par le narrateur et son ami, l'investigateur, qui renvoie à celui du narrateur et du chevalier Dupin, dans *Double assassinat dans la rue Morgue*.

Cependant les avis concernant *El clavo* sont très partagés. José Fernández Montesinos, dans son essai consacré à Pedro Antonio de Alarcón, estime que *El*

²³ Nous rappelons que traditionnellement on considère *Double assassinat dans la rue Morgue*, d'Edgar A. Poe comme la première nouvelle policière. Cette nouvelle est publiée dans la revue *Graham's Magazine*, à Philadelphie en 1841, c'est-à-dire une douzaine d'années avant *El clavo*.

²⁴ « Historia de mis libros » in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 10. Cependant, dans son édition de *El clavo y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 1984, Jorge Campos fait remarquer que la trame du conte d'Alarcón coïncide exactement avec celle d'un récit intitulé *Le clou*, d'Hyppolite Lucas, publié dans l'*Almanach prophétique*.

²⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions du Seuil, 1971, 1978, p. 11.

²⁶ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, op. cit., p. 107.

clavo n'est qu'une histoire d'amour, un conte romantique, dans lequel c'est la fatalité et non l'intrigue policière, extrêmement pauvre, qui joue le rôle le plus important²⁷. Joan Ramón Resina classe cette nouvelle parmi les productions sous-littéraires inspirées de causes célèbres, qui se développent en Espagne à partir des chroniques de procès, très populaires en France et en Angleterre depuis la moitié du 18^{ème} siècle :

Dans ces histoires-là, l'intérêt réside dans les détails grotesques du crime ; et il en est de même pour le conte d' Alarcón dans lequel l'assassinat est non seulement dépourvu de cette subtilité qui, dans d'autres récits, permet de supposer une continuité entre le genre policier et la narrative romantique, mais encore exploite un sensationnalisme macabre.²⁸

Néanmoins, Joan Estruch, tout en reconnaissant les défauts de cette nouvelle – trame policière faible imbriquée dans une histoire d'amour ; suspense quasiment inexistant puisque le lecteur devine très vite que la femme mystérieuse rencontrée par Felipe, la maîtresse du juge Zarco et Gabriela Zahara del Valle ne font qu'une – affirme qu'elle contient « les rudiments d'une intrigue policière moderne »²⁹. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle porte en elle l'embryon d'un récit policier bien que Pedro Antonio de Alarcón ne persévère pas dans son entreprise et que *El clavo* reste un cas isolé.

¿Quién disparó ?

Plus de cinquante ans plus tard, en 1909, paraît le roman de Joaquín Belda *¿Quién disparó ? Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez*³⁰, présenté par sa maison d'édition comme un roman policier sur la première de couverture. Joaquín

²⁷ José Fernández Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, p. 93-94.

²⁸ Joan Ramón Resina, *op. cit.*, p. 24-25 : « En estas historias el interés lo aportan los detalles grotescos del crimen, y lo mismo ocurre en el cuento de Alarcón, donde el asesinato, careciendo del refinamiento que en otros casos permite suponer una continuidad entre el género policiaco y la narrativa romántica, explota un sensacionalismo macabro ».

²⁹ Joan Estruch, Introducción a Pedro Antonio de Alarcón, *El clavo y otros relatos de misterio y crimen*, Barcelona, Fontamara, 1982, p. 17 : « los rudimentos de una intriga policiaca moderna ».

Belda est avant tout un auteur humoristique et son roman est l'une des premières tentatives de parodie du récit policier, en particulier de l'œuvre de Sir Arthur Conan Doyle, dont les traductions très appréciées parviennent en Espagne dès 1906³¹. Le héros, Gapy Bermúdez, prénommé Agapito, s'est lancé dans le métier de détective amateur après avoir travaillé comme avocat, comme procureur remplaçant puis comme gouverneur civil de Lugo pendant trois jours. Se trouvant à proximité du lieu où le duc d'Aliatar semble avoir été assassiné, il mène l'enquête pour découvrir qui a tiré sur lui. Agapito est décrit caricaturalement comme le détective surdoué et excentrique à l'image de Sherlock Holmes³², mais à la manière espagnole :

C'était un homme mondain qui fréquentait les salons, surtout ceux des cireurs de chaussures, car il aimait par-dessus tout la propreté et il n'y avait rien qu'il détestât autant que la poussière sur les chaussures ou le bouillon de vermicelle. Mais avant tout, et surtout, Gapy Bermúdez, prénommé Agapito, était un artiste musicien colossal : il consacrait à Orphée les rares instants où ses enquêtes policières le laissaient oisif, car, déjà dans le ventre de sa mère, il était passionné des instruments à corde et il avait hésité, dans sa jeunesse, entre l'harpe éolienne et le saxhorn, puis, s'était enfin décidé dans un moment d'extase, pour la guitare.³³

Finalement, l'affaire se résout toute seule quand le lecteur apprend que le meurtre n'était en réalité qu'un leurre imaginé par le duc qui s'était fait passer pour mort afin de se débarrasser de ses nombreux créanciers. Ni crime, ni victime. Peut-on alors parler de roman policier ? Pour Salvador Vázquez de Parga, l'intérêt de ce récit repose surtout sur l'humour car la trame policière est plutôt faible. L'objectif de l'écrivain, dit-il, « est de susciter le rire ou le sourire mais ni le suspense ni le

³⁰ Joaquín Belda, *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1909.

³¹ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 97-98.

³² Rappelons que le détective du roman policier classique, à l'image du chevalier Dupin, d'Edgar A. Poe ou de Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, possède une grande capacité de déduction et d'observation qui le place au-dessus des autres hommes. C'est un gagnant qui remporte toujours la victoire sur le criminel, grâce à quoi il gagne l'admiration de tous. Il est généralement excentrique et narcissique. Pour plus de détails, voir F.J. Rodríguez Pequeño, *Cómo leer a Umberto Eco : El nombre de la rosa*, Madrid-Gijón, Júcar, 1994, p. 25-26.

³³ Cité par José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 105.

mystère »³⁴. Aussi, conclut-il, plus qu'un roman policier, « *¿Quién disparó ?* est une parodie de roman policier - de roman policier anglais, évidemment -, [et] Gapy Bermúdez est une caricature de détective, de détective madrilène et non pas anglais »³⁵.

Cependant, José F. Colmeiro estime que l'ouvrage retient l'attention parce qu'il possède des particularités qui réapparaîtront plus tard dans le roman policier espagnol et il donne comme exemple :

[Le] traitement parodique du modèle formel classique, le mélange hétérodoxe d'éléments policiers et humoristiques, l'absence d'un traitement sérieux (rationaliste, scientifique) dans la méthode d'investigation, et le désir de dépasser la formule schématique policière [...].³⁶

La gota de sangre.

La gota de sangre, d'Emilia Pardo Bazán, est une nouvelle policière parue en 1911. Ce n'est pas la seule du genre qu'elle ait écrite, mais c'est la plus connue. Cet écrivain s'intéresse au genre policier. Elle connaît bien l'œuvre de Sir Arthur Conan Doyle, sur laquelle elle pose un regard critique dans ses articles parus sous la rubrique « *La vida contemporánea* » dans la revue *La Ilustración artística*³⁷. Elle considère que les nouvelles de l'auteur britannique, construites autour d'un défi intellectuel, négligent l'aspect psychologique et social du crime, que le cadre formel

³⁴ Salvador Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 45 : « es mantener la risa o la sonrisa y no el suspense o el misterio ».

³⁵ *Ibidem* : « *¿Quién disparó?* es una parodia de novela policiaca – de la novela policiaca inglesa evidentemente -, Gapy Bermúdez es una caricatura de detective, de detective madrileño y no inglés ».

³⁶ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 105 : « la burla paródica de la rigidez formal del patrón clásico, la mezcla heterodoxa de lo policiaco y lo humorístico, la ausencia de tratamiento serio (racionalista, científico) del método de encuesta y el intento de superación de la esquemática fórmula policiaca ».

³⁷ Ses articles paraissent dans *La Ilustración artística* de 1885 à 1916. Elle y aborde des questions de littérature, mais également des sujets qui la préoccupent comme la criminalité dans la société espagnole de son époque.

est trop rigide et que son détective, trop parfait, manque d'humanité. En même temps, elle ne peut s'empêcher de se sentir attirée par ce nouveau genre romanesque qui s'appuie sur des enquêtes policières. Dans *La gota de sangre*, Emilia Pardo Bazán s'essaye à l'écriture d'un récit policier en l'adaptant à ses propres préoccupations littéraires.

Son protagoniste narrateur, Selva, est un aristocrate madrilène qui souffre d'une sorte d'apathie chronique provoquée par une trop grande oisiveté. Son médecin, après l'avoir ausculté, lui conseille de se distraire en observant ses semblables, en analysant leurs comportements car il décèle en Selva « des capacités pour l'investigation psychologique »³⁸ :

Le mal dont vous souffrez se nomme atonie, indifférence ; vous avez besoin de stimulation. [...] Eh bien, n'explorez pas des pays, mais des âmes. Il n'existe pas de vie humaine sans mystère. La curiosité peut devenir une passion.³⁹

Le soir même, au théâtre, il est bousculé par le jeune Andrés Ariza qui semble extrêmement bouleversé et qui cherche, apparemment, à attirer l'attention sur lui. Lors de cette bousculade, Selva remarque une tache de sang minuscule sur la chemise du jeune homme. En rentrant chez lui, après le spectacle, il découvre un cadavre sur un terrain vague situé derrière son immeuble et fait aussitôt le lien avec Ariza. Le lendemain, Cordelero, le policier chargé de l'investigation, trouve chez Selva des affaires ayant appartenu au mort : Selva est alors naturellement suspecté, et cela d'autant plus qu'il ne peut fournir aucun alibi pour l'heure du crime. Le personnage prend alors la décision de mener lui-même l'enquête afin de prouver son innocence, mais également afin d'échapper à l'ennui de son existence :

Je suis un homme intelligent et cultivé, désœuvré, et qui, de plus, ressent l'inexplicable titillation du pressentiment ...Le premier acte du drame m'a intéressé ;

³⁸ Emilia Pardo Bazán, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, 2001, p. 7 : « elementos de investigación psicológica ».

³⁹ *Ibidem* : « Lo que padece usted es atonía, indiferencia ; le falta estímulo. [...] Pues no viaje usted por tierras : explore almas. No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión ».

je dois intervenir dans son dénouement. Il se trouve également que depuis hier je ne m'ennuie plus...⁴⁰

Parmi les éléments constitutifs du récit policier, nous trouvons la double structure propre au roman policier classique (l'histoire de l'assassinat de Francisco Grijalba, et celle de l'investigation de Selva); les trois parties structurelles du genre (crime, enquête, résolution); puis des similitudes avec d'autres récits connus: le thème du détective amateur qui souffre de désœuvrement et pour qui l'enquête devient vitale⁴¹; Selva qui se complaît à montrer l'incompétence de la police officielle, comme le faisaient déjà Dupin et Holmes. Et, suivant la démarche du détective anglais, il ne se limite pas à mener l'enquête, mais il devient également le juge en décidant du sort des criminels selon son propre code éthique: il aide la complice de Ariza, Julia Fernandina, plus connue sous le nom de Chulita, à fuir le pays et incite l'assassin à se suicider afin de préserver son honneur.

Cependant, il est vrai que le défi intellectuel, clef de voûte du roman policier classique représenté par Edgar A. Poe et Sir Arthur Conan Doyle, est absent de *La gota de sangre* puisque dès le début les soupçons retombent sur Ariza. La méthode d'investigation de Selva est intuitive, irrationnelle, et non expérimentale comme celle de Sherlock Holmes. Son enquête s'appuie sur ses pressentiments car « Selva se fie aux capacités instinctives de son esprit, à ce qu'il nomme 'inspirations audacieuses et géniales', c'est-à-dire, ses intuitions, prémonitions ou pressentiments »⁴².

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22: « Soy hombre de inteligencia y cultura, desocupado, y que, además, siente el inexplicable golpe de la corazonada...El drama me ha interesado en su primer acto; he de intervenir en el desenlace. El caso es que desde ayer no me aburro... ».

⁴¹ Selva ressemble à Tabaret, le détective amateur né de la plume d'Emile Gaboriau, en 1864, qui enquête sur le crime de la veuve Lerouge pour passer le temps. Voir Emile Gaboriau, *L'affaire Lerouge*, Paris, Editions Liana Levi, 1991, p. 40. Rappelons également que Sherlock Holmes supporte mal l'inactivité et qu'il prend de la morphine lorsqu'il est désœuvré. Voir Sir Arthur Conan Doyle, *Le signe des quatre*, in *Œuvres complètes, I*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 107.

⁴² Joan Estruch, appendice, Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 171: « Selva confía en las cualidades intuitivas de su mente, en lo que él llama 'inspiraciones atrevidas y geniales' es decir, en sus intuiciones, premoniciones o presentimientos ».

D'autre part, Selva n'est pas aussi infaillible que son modèle anglais puisqu'il succombe aux charmes de Chulita, devenant en quelque sorte son complice.

Néanmoins, l'originalité de l'écrivain est que, tout en respectant le cadre formel du genre, elle enrichit son récit d'une approche psychologique qui fait défaut aux romans policiers classiques :

L'auteur ne rejette pas les conventions importées du genre, mais elle les superpose à un matériel humain et social local, en utilisant les éléments propres au genre pour l'élaboration d'une intrigue, sur lesquels elle développe littérairement la problématique psychologique, morale et sociale autour du phénomène criminel.⁴³

Emilia Pardo Bazán s'intéresse aux multiples possibilités du genre policier pour étudier la complexité du genre humain mais également pour poser un regard critique sur la société responsable, selon elle, de l'acte délictuel. Dans *La gota de sangre*, la question qui importe n'est pas « qui est l'assassin ? » Mais de comprendre pourquoi l'assassin a commis ce crime. La romancière s'appuie sur la trame policière pour faire de l'introspection psychologique des personnages qui s'humanisent sous sa plume. Elle intègre le « naturalisme au récit criminel »⁴⁴ et devient l'un des précurseurs du roman policier espagnol moderne. Selva parcourt l'espace urbain, comme les détectives modernes, pour mener à bien son enquête. Et, en même temps qu'il se déplace, sa personnalité change : il passe de l'ennui à l'excitation ; puis, s'approche si près du crime, qu'il finit par devenir le complice de Chulita.

Il faudra cependant attendre encore une quarantaine d'années avant les prochaines productions policières.

⁴³ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 115 : « La autora no rehuye las convenciones genéricas importadas sino que las superpone a un material humano y social local, sirviéndose de los elementos formulados del género para la creación de un andamiaje de intriga sobre los que poder desarrollar literariamente la problemática psicológica , moral y social en torno al fenómeno del crimen ».

⁴⁴ Manuel Vázquez Montalbán, « Contra la pretextualidad », Prólogo in José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 11 : « naturalismo al relato criminal ».

1. 2. Les années de dictature

Les années vingt et trente voient la naissance et le développement du roman policier noir aux Etats-Unis de la main de Dashiell Hammet, qui commence à publier ses nouvelles dans la revue *Black Mask* (de février 1927 à juin 1930, la revue publie en feuilletons ses cinq premiers romans : *Le grand braquage*, *Moisson rouge*, *Sang maudit*, *Le faucon maltais* puis *La clé de verre*). Dans les années trente et quarante, Raymond Chandler, à qui on doit quelques romans très connus comme *Le grand sommeil* (1939) ou *Adieu ma jolie* (1940), poursuit la voie et implante définitivement cette production romanesque du *hard-boiled*. Ces années correspondent également à l'épanouissement du roman policier classique ou roman à énigme avec des auteurs de renommée tels qu'Agatha Christie, Ellery Queen ou S.S. Van Dine.

En Espagne, cependant, la situation sociopolitique n'est pas très favorable au développement du genre. La guerre civile, d'une part, paralyse pendant quelques années toute production littéraire et de nombreux écrivains choisissent l'exil pour sauver leur vie. D'autre part, la fin de la guerre ne met pas un terme aux hostilités. Ainsi que l'explique Bartolomé Bennassar, la guerre civile ne s'est pas terminée le 1^{er} avril, comme l'indiquent les manuels d'histoire parce que les vainqueurs, le *Caudillo* et ses fidèles « prolongent l'état de guerre en poursuivant impitoyablement ceux et celles qui ont défendu la cause de la république »⁴⁵.

Dans ce climat de violence, le roman policier ne peut pas se développer, comme l'explique Joan Ramón Resina :

Dans une société marquée par l'occupation militaire, l'exil massif, les exécutions, l'emprisonnement politique et la brutalité bureaucratique, quel rôle pouvait jouer le roman policier ? Quel intérêt peut susciter la violence cachée dans une société fondée sur la violence transparente ?⁴⁶

⁴⁵ Bartolomé Bennassar, *Histoire des Espagnols. VIème-XXème siècle*. Paris, Editions Robert Laffont, 1992, p. 843.

⁴⁶ Joan Ramón Resina, *op. cit.*, p. 44 : « En una sociedad determinada por la ocupación militar, exilio masivo, ejecuciones, presidio político y brutalidad burocrática, ¿qué papel podía tener la novela policiaca? ¿Qué interés puede despertar la violencia oculta en una sociedad constituida por una violencia transparente? ».

Pourtant, les lecteurs espagnols sont friands de cette littérature policière qui leur parvient d'outre-mer grâce aux traductions dans les années vingt qui se multiplient à partir des années quarante⁴⁷. Evidemment, il s'agit surtout de traductions de romans policiers à énigme, comme les ouvrages d'Edgar Wallace et d'Agatha Christie, fondés sur le défi intellectuel proposé au lecteur, qui ne remettent pas en question les valeurs traditionnelles, bien au contraire⁴⁸. Les romans policiers noirs, à quelques exceptions près, ne paraîtront en Espagne qu'à la fin des années cinquante et dans les années soixante, de façon très irrégulière. Outre la violence et la sexualité qu'ils exhibent, ils sont porteurs d'une critique explicite de la corruption et de l'inefficacité des institutions gouvernementales qui dérange le régime dictatorial. Cependant, le public espagnol accède dès les années trente à cette littérature, de façon indirecte, grâce aux films tirés des romans policiers de D. Hammet⁴⁹.

⁴⁷ De nombreuses maisons d'édition créent des collections spécialisées dans la traduction de récits policiers : « Enigma » (1925), « El Antifaz » (1929), « Detective » (1930), « Selección policiaca » (1932), « Biblioteca Oro » (1933) ; cette tendance s'accroît à partir des années 40. Pour plus d'exemples, voir Salvador Vázquez de Parga, « La novela policiaca española » *Los Cuadernos de Norte*, n° 19, 1983, p. 24-37.

⁴⁸ Le détective du roman policier classique, en découvrant le criminel qui avait transgressé l'ordre social, devient le défenseur de l'ordre établi. En effet, « [grâce] à son ingéniosité et à ses capacités intellectuelles, le détective est capable de rétablir l'ordre social par la résolution des affaires criminelles qui l'ont bouleversé [...] en imposant ainsi une certaine vision morale dans laquelle le bien et le mal apparaissent parfaitement délimités et différenciés » (Gracias a su ingenio y a su capacidad mental, el detective es capaz de restituir el orden social a través de la resolución de los casos que lo han trastocado [...] imponiendo así una determinada visión moral en la que el bien y el mal aparecen perfectamente delimitados y diferenciados). Javier Sánchez Zapatero, « Novela policiaca y sociedad : modelos de investigador y condicionamientos socioculturales » in *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds), Valladolid, Difácil, 2007, p. 55.

⁴⁹ En 1934, W. S. Van Dyke adapte au cinéma *The Thin Man*, de D. Hammet. Le film est interprété par le couple Myrna Loy et Willian Powell et connaît un grand succès. Dans ces premières adaptations, on supprime ou on atténue de façon significative les marques du genre, par exemple le détective privé dur et violent devient un vrai 'gentleman'. Voir à ce propos l'article de Luis García Jambrina , « Fundido en blanco y negro : las adaptaciones cinematográficas en la configuración del género negro », in *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela negra y cine negro*, op. cit., p. 164.

Théorisation du genre

Cette littérature policière étrangère devient de plus en plus populaire en Espagne, et preuve de son ampleur, les théoriciens espagnols commencent à s'y intéresser. Le premier ouvrage théorique sur le genre policier écrit par un espagnol date de 1943. Il s'intitule *El club del crimen (de Salomón a Edgar Wallace)* et nous le devons à Carlos Fernández Cuenca. Si cet essai n'apporte rien de nouveau à l'analyse du roman policier classique, dont il ne fait que le compte-rendu, il est cependant le précurseur, en Espagne, d'autres études qui suivront dans les années suivantes.

En 1947, paraît *Crimen y criminalidad en la novela policiaca*, essai érudit du professeur de Droit pénal Juan del Rosal qui s'interroge sur les relations complexes et problématiques entre ce genre littéraire et la réalité sociale du crime. Quelques années plus tard, en 1951, Antonio Quintano Ripollés poursuit cette même réflexion dans son livre intitulé *La criminología en la literatura universal*.

Toujours en 1947, José F. Montesinos publie un article en anglais dans lequel il développe ses idées sur le genre⁵⁰. D'après lui, les meilleurs romans policiers sont ceux qui s'en tiennent au modèle d'origine, c'est-à-dire les récits fondés exclusivement sur le défi intellectuel. Il estime qu'à partir du moment où les œuvres commencent à avoir des aspirations littéraires, et où les écrivains se soucient du style, le roman policier perd de sa valeur. Le genre policier doit rester un sous-genre littéraire populaire.

Un an plus tard, en 1948, Pedro Laín Entralgo, médecin, historien et philosophe espagnol célèbre, propose une définition étonnante du roman policier qui, à ses yeux, « est le fruit d'un hasard intentionné et nuisible, réduit à un théorème par le jeu ironique d'une intelligence »⁵¹.

⁵⁰ José F. Montesinos, « Imperfect rhythms. Being an Observation on Detective Stories By a Continental reader » in *Chimera*, 5 (1947), 2-11. Cet article paraît vingt ans plus tard en espagnol : « Mitos imperfectos. Observaciones de un lector continental en torno a la novela policiaca », in *Revista de Occidente*, n° 21, serie 19.55, 1967, p. 1-13.

Il est intéressant de noter que, sans se référer concrètement à l'Espagne, cet essayiste signale la nécessité d'une société bourgeoise dans un Etat de Droit dans la genèse du genre policier car « [le] roman policier exige que la victime et le criminel se situent dans un Etat de Droit bourgeois »⁵².

D'ailleurs, il ne croit pas que ce genre puisse se développer en Espagne, non pas à cause de sa situation politique comme on pourrait le croire, mais à cause du tempérament de l'espagnol, qui, être violent et passionné, ne commet pas de crimes 'policiers' – nécessitant une enquête – mais des crimes 'ouverts', c'est-à-dire, aux yeux de tous. Pedro Laín Entralgo est convaincu du caractère éphémère du succès du roman policier dont il prédit la mort prochaine.

Bien sûr, toutes ces études portent sur le roman policier classique ; et il est également possible de trouver dans la presse, à partir de 1943, de nombreux articles le concernant⁵³.

Ce n'est qu'à la fin des années cinquante qu'il commence à être question du roman policier noir. Ce terme apparaît pour la première fois en 1959, dans une étude intitulée « Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy », de Luis Rodríguez Alcalde. L'auteur fait une critique acerbe de cette modalité narrative qu'il accuse de dénaturer le roman policier. Il regrette « l'ignoble ramassis de luxure et de sang, le mauvais goût épouvantable de ces élucubrations sadiques, la lamentable prostitution d'un des genres romanesques les plus agréables et sympathiques »⁵⁴. Il détaille les défauts des romans de Raymond Chandler et de James Hadley Chase – en

⁵¹ Pedro Laín Entralgo, « Ensayo sobre la novela policiaca » in *Vestigios: Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Espasa, 1948, p. 75-98, p. 81 : « la novela policiaca es un azar intencionado y dañoso reducido a teorema por el juego irónico de una inteligencia ». Cité par José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 133.

⁵² Pedro Laín Entralgo, *ibid.*, p. 86 : « La novela policiaca exige que la víctima y el criminal estén situados dentro del Estado de Derecho burgués ». Cité par José F. Colmeiro, *ibid.*, p. 134.

⁵³ Voici quelques exemples d'articles parus dans le magazine hebdomadaire *El Español* en 1943 : Nicolás González Ruiz, « Filosofía y pedagogía de lo policiaco », le 23 octobre, p. 13; Darío Vecino, « Alrededor de la novela policiaca », le 27 novembre, p. 16. Ce magazine consacre entièrement son numéro du 4 mars 1944 à la thématique policière avec des articles de Juan del Arco, « El detective no puede llamarse Fernández », de P. Félix García, « Aconsejable a los santos », et de Nicolás González Ruiz, « Influencia de la novela policiaca ».

particulier *Pas d'orquidées pour miss Blandisch* - mais fait une exception pour l'écriture de James Cain et surtout de Dashiell Hammet dont il reconnaît la valeur poétique : « [...] l'action vertigineuse de ses romans est empreinte d'une mystérieuse inspiration poétique, tragiquement poétique »⁵⁵.

Un an plus tard, Javier Lasso de la Vega publie une anthologie de nouvelles policières dans l'introduction de laquelle il condamne cette littérature policière venue d'Amérique qui dépeint des personnages « ivres, pornographiques et délinquants »⁵⁶. Et il se réjouit de l'absence de succès en Espagne de cette production romanesque en comparaison avec celle que connaît le roman policier classique.

Nous constatons que ce qui est reproché au roman policier noir, c'est avant tout de montrer la violence - « sang » - et la transgression - « délinquants » - mais également son immoralité – « luxure », « pornographiques ». Or, ce sont des sujets interdits dans l'Espagne franquiste qui s'appuie sur la répression violente des dissidences et sur l'ordre moral, fondé lui-même sur le rigorisme sexuel et la vigilance envers la morale féminine⁵⁷.

Et il n'est pas anodin que l'un des premiers à admirer à sa juste valeur l'œuvre de Dashiell Hammet soit Luis Cernuda, poète qui fuit le régime franquiste dès 1938. Il mourra au Mexique en 1963 sans jamais être revenu en Espagne. Dans un article consacré à la production romanesque de Hammet, qu'il écrit peu de temps avant sa mort, il met en parallèle son œuvre avec celle d'Edgar A. Poe et de Sir Arthur Conan Doyle. Cernuda a compris le rôle fondateur de Hammet dans cette nouvelle modalité narrative qu'est le policier noir. Et surtout, il admire les talents littéraires de l'écrivain, la puissance de ses dialogues, le portrait sans concession de la société américaine.

⁵⁴ Luis Rodríguez Alcalde, « Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy », *Hora actual de la novela en el mundo*, Madrid, Taurus, 1959, 331-345, p. 332 : « la innoble mercolanza de la lujuria y la sangre, el espantoso mal gusto de esas elucubraciones sádicas, la lamentable prostitución de uno de los géneros novelescos más amenos y simpáticos ». Cité par José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁵ Luis Rodríguez Alcalde, *ibid*, p. 339 : « el vértigo de su acción les infunde cierta misteriosa sugestión poética, trágicamente poética ». Cité par José F. Colmeiro, *ibidem*.

⁵⁶ *Antología de cuentos policiales*, selección, notas y prólogo del Doctor Javier Lasso de la Vega, Barcelona, Labor, 1960, p. xxx : « ebrios, pornográficos y delincuentes ». Cité par José F. Colmeiro, *ibidem*.

⁵⁷ Voir Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, p. 878-882.

Il n'hésite pas à le comparer aux grands écrivains américains de son temps, tels Hemingway et Faulkner⁵⁸.

Voici pour les ouvrages théoriques autour du roman policier étranger qui nous ont permis de comprendre l'intérêt croissant du lecteur espagnol et du théoricien pour cette littérature qui nous parvient d'outre-mer.

Qu'en est-il de la production autochtone des années quarante aux années soixante ?

Nous pouvons distinguer deux courants : d'une part, une littérature prolifique de « contrefaçon » ; d'autre part, deux auteurs qui se distinguent en écrivant du policier tout en s'inscrivant dans l'évolution de la production romanesque espagnole de l'époque.

Littérature de contrefaçon⁵⁹

À partir des années quarante, nous l'avons vu, les maisons d'édition s'intéressent beaucoup à ce nouveau marché qu'est devenu le genre policier. Elles créent alors des collections spécialisées dans les traductions de romans policiers à énigme et elles commencent également à publier des ouvrages d'auteurs espagnols qui parfois sont ceux-là mêmes qui traduisent les romans étrangers⁶⁰. Parmi ces collections se trouve la « Serie Wallace », du nom d'Edgar Wallace, de la maison d'édition Cliper, à Barcelone, l'une des plus importantes à se consacrer aux écrivains autochtones. Ces publications imitent plus ou moins littéralement la structure et la forme des romans anglais, américains et parfois français. Voilà pourquoi nous

⁵⁸ Luis Cernuda, « Dashiell Hammet » in *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 188-192.

⁵⁹ Les références de ces ouvrages à thématique policière se trouvent chez Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, op. cit..

⁶⁰ Luis Conde Vélez traduisait des romans policiers pour la maison d'édition Bruguera avant d'écrire une dizaine de nouvelles policières entre 1942 et 1948. Il s'intéressait également à la théorie du roman policier à énigme et il écrivit, en 1945, un prologue au roman de Freeman Wills Crofts - traduit *El avión de las 12,30* – intitulé « En torno a la novela policiaca ».

pouvons parler d'une littérature d'imitation ou de contrefaçon et non d'une littérature policière espagnole.

Certains de ces écrivains, une minorité, gardent leurs noms espagnols, c'est le cas de César Montserrat, créateur du détective Aristides Crisol, le Sherlock Holmes español⁶¹, mais la plupart préfèrent user de pseudonymes à résonance anglo-saxonne. Ce 'camouflage' peut s'expliquer par le souci de l'écrivain de se rattacher à la littérature qu'il contrefait, pour faire « vrai ». Puis, il désire se cacher derrière un nom d'emprunt parce que son écrit est considéré comme de la sous-littérature. Souvent, la maison d'édition publiait ces œuvres espagnoles dans des collections populaires, de qualité médiocre et réservait une collection plus prestigieuse pour les ouvrages étrangers traduits, si bien que coexistaient « un roman criminel pour les riches et un autre pour les pauvres, ou, ce qui revient au même, un roman policier culturellement supérieur et économiquement plus cher et un roman policier populaire, moins cher et moins érudit »⁶². Enfin, ce camouflage s'explique aussi parce que l'écrivain est conscient du décalage entre l'histoire qu'il écrit et la réalité sociale espagnole : il raconte l'investigation d'un détective alors que dans la réalité espagnole de l'époque, l'intervention d'un privé dans une enquête criminelle est punie par la loi. D'où sa volonté de rester dans la fiction jusqu'au bout en contrefaisant son nom.

Francisco González Ledesma, aujourd'hui écrivain reconnu pour son œuvre littéraire, offre un témoignage de cette époque au cours de laquelle il écrivait sous le nom de Silver Kane des récits populaires d'espionnage. Il explique que la censure ne permettait pas aux auteurs de porter un regard critique sur la société et encore moins sur l'intervention de la police espagnole. De plus, les lecteurs n'auraient ni compris ni accepté des récits dont les héros auraient été des policiers parce que « la police

⁶¹ Ses aventures se déroulent à Barcelone, dans les années 20. Il est le héros de: *El enigma número 2* (1940), *Doble crimen en el castillo negro* (1940), *Terror a bordo* (1940), *Alarma en el expreso* (1941) et *Una estrella en peligro* (1941).

⁶² Salvador Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 97 : « una novela criminal para ricos y otra para pobres, o lo que es lo mismo, una novela policiaca culturalmente superior y económicamente más cara y una novela policiaca popular, más barata y menos erudita ».

d'alors, c'était la Brigade Sociale, celle qui emprisonnait les ouvriers et les étudiants, et qui appliquait 'in situ' sur les côtes de l'intéressé, une bonne ration de la paix espagnole »⁶³.

C'est la raison pour laquelle, généralement, les auteurs espagnols n'ancraient pas leurs récits dans la réalité espagnole de l'époque : les actions se déroulaient 'ailleurs', soit dans un espace/ temps imaginaire ou bien totalement étranger à la situation de l'Espagne d'après-guerre, soit à une époque antérieure.

L'action pouvait se dérouler dans des pays étrangers, solution la plus simple pour éluder la réalité sociopolitique espagnole. Parfois en France, comme c'est le cas de certains romans de Pedro Víctor Debrigode Dugi, dont Francisco González Ledesma se souvient comme l'un des plus anciens, connu sous les pseudonymes de P. V. Debrigaw ou de Peter Debry⁶⁴, ou encore d'Armando Lázaro Ros - traducteur de Conan Doyle - qui signait ses romans A. L. Ross⁶⁵. Mais surtout en Angleterre qui restait le pays de l'énigme par excellence. Parmi ces auteurs, l'un des plus prolifiques est sans aucun doute Guillermo López Hipkiss⁶⁶, qui signait ses œuvres G. L. Hipkiss. De 1943 à 1950, il écrit dix-huit romans, pour la collection de l'éditeur Germán Plaza « colección misterio », dans lesquels il fait intervenir quatre héros successifs : Patrick O'Hara, un détective privé irlandais⁶⁷ ; Lincoln Fields, un jeune

⁶³ Francisco González Ledesma, « La prehistoria de la novela negra », *Los Cuadernos del Norte*, n° 41, marzo-abril, 1987, p. 10-14 : « la policía de entonces era la Brigada social, la que encarcelaba a los obreros y los estudiantes, y que aplicaba 'in situ' sobre las costillas del interesado una buena ración de la paz española ». Cet article est disponible en ligne: gonzalezledesma.blogspot.com/1987/03/la-prehistoria-de-la-novela-negra.html. [Consulté le 8 mars 2010].

⁶⁴ Voici quelques titres de romans dans lesquels l'action se déroule en France: *El visitante nocturno* (1943), *Triple asesinato en frontón*, *Doble asesinato en los estudios* et *El misterio de los cinco asesinos* (1945) dans lequel il fait intervenir Victor Vital, inspecteur de la police française qui est également le héros de *Pánico en la costa azul* (1946).

⁶⁵ Il écrit en 1947 *Alias « El Dormilón »*, qu'il situe en France, après l'occupation allemande.

⁶⁶ Cet auteur, traducteur dans la collection « Biblioteca Oro », avait participé avec d'autres traducteurs à la création du détective Nick Carter pour la collection « Serie Popular Molino », dans les années trente.

⁶⁷ Il est le héros de *Los dedos del muerto* (1944), *El libro lacrado* (1945) et *La cámara vacía* (1946).

aristocrate britannique devenu inspecteur à Scotland Yard⁶⁸ ; Ronald Patton, un journaliste⁶⁹ ; et enfin, Edward Cromwell, également inspecteur de Scotland Yard⁷⁰.

Plus tard, dans les années cinquante et soixante, quand la demande des lecteurs se tourne davantage vers les romans d'action et d'espionnage, les écrivains choisiront de situer leurs récits plutôt aux Etats-Unis.

Un autre stratagème pour éviter d'évoquer la réalité sociopolitique espagnole des ces années est de placer l'histoire dans un espace / temps imaginaire. C'est le choix que fait Arturo Benet dans ses deux romans, *El caso del espejo inclinado* (1946) et *La muerte de Valeriano Fayer* (1949) qu'il situe à Valmira, ville espagnole d'après ce qu'on peut comprendre, mais inexistante et entourée d'autres villes imaginaires. L'auteur ne porte aucun jugement sur la société dictatoriale espagnole, il se borne à présenter une énigme et à la résoudre, à la manière des romans policiers classiques.

Enfin, certains écrivains décident de décaler temporellement leurs récits. Ils les situent en Espagne, mais vingt ans auparavant, afin d'éviter une quelconque référence aux circonstances d'après-guerre. Ainsi, Pedro Guirao écrit deux romans, *El crimen del hotel Colón* (1945) et *Sola frente a la policía* (1946) dont l'histoire se déroule dans les années vingt. Il met en scène deux détectives, Javier Celaya, professeur de chimie, et Molina, ancien commissaire de police, qui mènent leurs enquêtes à Barcelone.

La plupart de ces ouvrages n'avaient pas de réelles aspirations littéraires. Les auteurs, souvent mal payés, possédaient des contrats avec l'éditeur qui les obligeaient à fournir une certaine quantité d'œuvres par mois. Ils n'avaient donc pas le temps de soigner ni l'écriture ni le contenu, l'important étant la quantité. Nous l'avons vu, la qualité de la publication papier était médiocre. C'étaient des livres de

⁶⁸ Nous le trouvons dans *El tañido fantasma* (1943), *Las Parcas* (1944) et *Cuando la bestia aulló* (1946).

⁶⁹ Il intervient dans *La caja de música* (1944) et dans *La fugitiva* (1946).

⁷⁰ Il résout les énigmes dans deux affaires difficiles : *Pruebas circunstanciales* (1945) et *La muerte no espera* (1946).

petit format et peu épais à couverture souple et bas prix⁷¹. La structure narrative de ces récits se répétait à l'infini avec des variantes selon les personnages, les lieux et les circonstances : toujours la dualité morale, la lutte entre le Bien et le Mal qui se terminait sans surprise par le triomphe du Bien.

Cependant, quelques récits se distinguent du lot par leur qualité ou leur originalité. En 1944, en marge des collections populaires, paraît *En el pueblo hay caras nuevas*, roman de José María Álvarez Blázquez, finaliste du prix Planeta. L'action se déroule dans la campagne française – les noms des personnages et les toponymes sont français – mais elle est facilement transposable au milieu rural espagnol. Le héros est le Padre Fiterre⁷². La structure du récit est intéressante : dans chaque chapitre apparaissent de nouveaux personnages qui reconstruisent le crime selon leur propre point de vue. Cela permet à l'auteur de dresser un tableau de différents types ruraux, bien ancrés dans la réalité espagnole, en élaborant une étude de mœurs. Au-delà du genre policier, *En el pueblo hay caras nuevas* s'inscrit dans la production romanesque espagnole de l'époque et, en même temps, amorce un des aspects de la littérature policière espagnole, le *costumbrismo*⁷³, qu'on retrouvera quelques années plus tard chez Francisco García Pavón.

Un autre auteur se distingue par son originalité. Il s'agit de J. Minstral, qui signe ses ouvrages J. Lartsinim (anagramme de son nom). Son protagoniste est un psychiatre hollandais, Ludwig Van Zigman, disciple de Sigmund Freud, qui utilise des méthodes psychanalytiques pour résoudre les affaires policières (étude de cas cliniques, séance d'association libre de mots, étude graphologique etc.). L'action se

⁷¹ L'éditeur Rollan publie à partir de 1949 la collection « F.B.I. » qui comprend des livres de petit format, à couverture souple, populairement appelés « novelas de a duro » ou bien « novelas de duro » faisant référence à leur prix.

⁷² Nous avons là, bien sûr, une référence claire au Père Brown, protagoniste des romans de G. K. Chesterton. Cet écrivain a également écrit un essai, *Comment écrire un roman policier*, dans lequel il expose cinq préceptes. G. K. Chesterton, *Obras completas, II*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

⁷³ Ce terme espagnol, signifiant l'intérêt pour la représentation des coutumes et des mœurs (*costumbres*) typiques d'une région, représente une tendance importante de la littérature et de la peinture espagnoles à partir des années 1830.

déroule dans différentes villes européennes, dont Barcelone. Ses écrits s'approchent un peu des récits policiers psychologiques⁷⁴ sans en atteindre la profondeur.

A partir des années soixante, ce sont les histoires d'espionnage qui intéressent le public espagnol⁷⁵. Les écrivains s'adaptent et modifient quelque peu leurs histoires : le détective devient l'extraordinaire agent secret indestructible et le criminel, l'espion maléfique qu'il poursuit dans des aventures toutes plus incroyables les unes que les autres ; l'action se déroule bien évidemment aux Etats-Unis. Les protagonistes portent des noms à la mesure de leurs nouveaux rôles : Stanley Barnett, plus connu par son nom de code, DANS-001 ; Donald Evans, EO-002 ; Johnny Klem, EO-004 et ainsi de suite⁷⁶.

Ces ouvrages continuent à s'éditer dans des collections populaires de mauvaise qualité, mais quelques changements importants se manifestent dans le milieu de l'édition. En 1962, la maison d'édition Tesoro crée une nouvelle collection appelée « La novela negra », reprenant ainsi le terme utilisé dans la collection française « Série Noire » qui publie les romans policiers noirs américains. Ce sont des livres de meilleure qualité, d'un format plus grand que celui des « novelas de duro », et plus épais. En 1965, c'est au tour de la collection « Murder Club », chez l'éditeur Rollan, de lancer une nouvelle présentation pour des romans policiers espagnols choisis : ces publications ressemblent désormais à celles des romans policiers classiques étrangers. Cette évolution est à mettre en rapport avec le développement économique important survenu en Espagne, dans les années soixante⁷⁷, qui va également modifier les habitudes de consommation.

⁷⁴ De 1949 à 1953, il écrit *El caso del psicoanálisis*, *La señorita de la mano de cristal*, *El caso de la grafología*, *El doctor no recibe*, *Sencillamente una cinta de máquina* et *La pista de los actos fallidos*, tous parus dans la collection « Biblioteca Oro » de la maison d'édition Molino. Le roman policier psychologique, dont Georges Simenon est le précurseur en France, se caractérise par l'introspection psychologique des personnages. Simenon développe également la description des coutumes et ambiances.

⁷⁵ C'est à ce moment que paraissent au cinéma les films de l'agent secret 007, James Bond, héros qui naît de la plume d'Ian Fleming, en 1953, dans *Casino Royal*.

⁷⁶ Ce sont certains des héros qui paraissent dans plusieurs ouvrages édités par la collection « Enviado secreto », née en 1967, dans laquelle participaient plusieurs écrivains, dont Silver Kane (Francisco González Ledesma).

En 1957, pour faire face au marasme économique dans lequel est empêtrée l'Espagne, Franco procède à un remaniement de son gouvernement, qui marquera un tournant dans l'Espagne franquiste. Les deux tiers des dix-huit ministres sont des hommes nouveaux, parmi lesquels se trouvent des technocrates appartenant à l'Opus Dei – Alberto Ullastres, Mariano Navarro Rubio – chargés de mettre en marche des réformes sur le plan économique. Leur objectif est de promouvoir l'économie capitaliste espagnole dans une perspective libérale. Ces réformes se concrétisent dans le 'Plan de Estabilización', (1959), puis dans le 'Plan de Desarrollo', (1964-1967)⁷⁸, destinés à « arracher l'Espagne au sous-développement où elle barbotait depuis un siècle et demi »⁷⁹. D'autres facteurs interviennent dans ce décollage économique des années soixante. D'abord, il ne faut pas négliger l'aide des Etats-Unis qui, entre 1951 et 1963, versent 1.183 millions de dollars à l'Espagne⁸⁰. Quand bien même cette somme est moindre que celle versée à d'autres pays européens, elle suppose une contribution non négligeable pour un pays dont l'économie stagne. Puis, l'émigration espagnole suppose un important apport de devises : encouragés par le régime, de 1951 à 1960, près d'un million d'Espagnols partent vers d'autres pays européens. Enfin, le tourisme qui connaît un essor extraordinaire dans les années soixante acquiert un rôle déterminant dans

⁷⁷ L'industrie de l'édition connaît un fort développement, ces années-là, à Barcelone. Voir l'article de Arturo Rodríguez Morató « La emergencia de una capital cultural europea » in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 47.

⁷⁸ Laureano López Rodó, également membre de l'Opus Dei et conseiller de l'amiral Luis Carrero Blanco, secrétaire de la Présidence, définit en mars 1963 les bases du 'Plan de Desarrollo' : « L'objectif essentiel, dit-il, est de produire dans les meilleures conditions de qualité et de prix, le plus de biens et de services exigés par un marché compétitif » (El objetivo básico – dijo – es producir en las mejores condiciones de calidad y precio la mayor cantidad de bienes y servicios exigidos por un mercado competitivo). Cité par Bernart Muniesa, *Dictadura y Transición. La España lampedusiana, vol. I: La dictadura franquista. 1939-1975*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005, p. 161-162. Il y aura un deuxième 'Plan de Desarrollo' (1968-1971).

⁷⁹ Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, p. 893.

⁸⁰ 35 pour cent de ce montant, c'est-à-dire, 414 millions, sont effectivement des dons ; 235 millions correspondent à la construction de bases américaines implantées sur le sol espagnol. Le reste de la somme constitue un prêt. Voir Javier Tusell, *op. cit.*, p. 156.

l'expansion espagnole. Cependant, c'est surtout le développement de l'industrie qui sera le moteur de cette croissance et l'industrie du livre participe de cette croissance. De plus, avec le développement économique, les Espagnols améliorent leur niveau de vie et changent leurs habitudes de consommation, surtout dans les milieux urbains. Ils sont prêts à acheter des livres qui coûtent plus cher mais qui sont de meilleure qualité.

Cette littérature de contrefaçon est très controversée par les critiques et par les auteurs eux-mêmes. Pour José F. Colmeiro, les productions autochtones « se bornaient à être des imitations plus ou moins littérales des modèles anglosaxons »⁸¹, et on ne peut donc parler de littérature policière espagnole. En revanche, pour Francisco González Ledesma, ces auteurs ont le mérite d'avoir créé une école de lecteurs :

Sans (eux), il aurait été impossible de créer, pendant ces années particulièrement difficiles, une certaine école, non seulement d'écrivains, mais également de lecteurs. Quand l'Espagne s'est assimilée au mode de vie et aux formes culturelles d'Occident, il existait déjà une demande latente pour le roman policier noir.⁸²

Quoi qu'il en soit, cette littérature populaire de contrefaçon connaît son heure de gloire des années quarante aux années soixante. Puis, un changement s'amorce début des années soixante-dix, période au cours de laquelle la plupart des critiques situent la naissance de la littérature policière espagnole, telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Le récit policier espagnol : Francisco García Pavón et Mario Lacruz

⁸¹ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 136 : « se limitaban a ser imitaciones más o menos literales de los modelos anglosajones ».

⁸² Francisco González Ledesma, *op. cit.* : « Sin todos los mencionados no se hubiera llegado a crear, en años particularmente difíciles, una cierta escuela, no sólo de escritores sino también de lectores. Cuando España se asimiló al modo de vida y a las formas culturales de Occidente, existía ya una demanda latente para la novela negra ».

Au milieu de cette littérature policière d'imitation, paraissent, en 1953, deux ouvrages à thématique policière. Il s'agit du roman *El inocente*, de Mario Lacruz, et de la nouvelle *De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo*⁸³, de Francisco García Pavón. Ces deux récits s'inscrivent dans la production romanesque des années cinquante, période centrale du franquisme.

La tendance littéraire qui prédomine dans les années cinquante est le roman réaliste social, ou 'néo-réalisme', inspiré du néo-réalisme italien, dans lequel les préoccupations sociales et politiques l'emportent sur les considérations esthétiques. Il s'agit de retranscrire la vie quotidienne, de porter un témoignage sur le monde qui nous entoure. En 1957, l'essayiste José María Castellet et le romancier Juan Goytisolo écrivent que la crise de la littérature n'a de chance d'être surmontée que dans la mesure où les faits de la vie quotidienne, dans chaque pays, serviront de source à la fiction⁸⁴. La plupart des écrivains qui adhèrent à ce mouvement littéraire ont vécu la guerre dans leur jeunesse et ils se rendent bien compte que les médias, au service du régime, escamotent la vérité sur les événements passés et sur la situation de l'Espagne. C'est pourquoi, dit Juan Goytisolo, il lui faut « utiliser la plume comme une caméra »⁸⁵ afin de témoigner, de proposer une vision réaliste de l'Espagne de cette période, avec son retard économique, sa stagnation culturelle et sa misère psychologique⁸⁶. A la fin des années cinquante, certains écrivains opteront

⁸³ Cette nouvelle a été rééditée dans *Plinio. Todos los cuentos*, Unión Europea, REY LEAR, 2010.

⁸⁴ Cité par María Teresa Pérez Picazo et Guy Lemeunier, *L'Espagne au XX^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 173.

⁸⁵ Cité par Jacques Beyrie et Robert Jammes, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 436.

⁸⁶ Sans faire une liste exhaustive, voici quelques uns des ouvrages les plus connus de cette période (années 40-50) : *La familia de Pascual Duarte* (1942) et *La colmena* (1951) de Camilo José Cela ; *Nada* (1945) de Carmen Laforet ; *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *Aún es de día* (1949) et *El camino* (1950) de Miguel Delibes ; *Los bravos* (1954) de José Fernández Santos ; *El fulgor y la sangre* (1954) d'Ignacio Aldecoa ; *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio ; *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité ; *Juego de manos* (1945), *Duelo en el paraíso* (1955) et la trilogie *El mañana efímero* (1957-1959) de Juan Goytisolo. Ces romans n'ayant pas de lien direct avec notre sujet, nous avons choisi de ne pas les citer dans

pour un réalisme critique et au-delà de la simple description, ils offriront une interprétation politique des faits.

C'est dans ce contexte littéraire que sont publiées les œuvres de Francisco García Pavón et de Mario Lacruz.

Plinio.

Manuel González, alias Plinio, le héros né de la plume de Francisco García Pavón, fait sa première apparition dans la nouvelle *De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo*⁸⁷. Il est le chef de la police municipale de Tomelloso, petit village de La Mancha. Grand connaisseur de l'âme humaine, et doté d'une intuition infaillible, il démêle les intrigues grâce à son astuce et à son habileté :

Plinio avait la réputation d'être l'homme le plus patient et le plus taciturne de Tomelloso. Il écoutait toujours, le cigare au bec, avec un air sceptique. Cela faisait vingt ans qu'il « trainait son sabre », comme il disait lui-même, et il connaissait son village du bout des doigts. Doué d'un grand talent naturel, il connaissait parfaitement le cœur humain [...] Sans un mot, de son seul regard malicieux, il désarmait les chapardeurs, les vendeuses ambulantes malhonnêtes, les prostituées rustiques, les voleurs de mules et autres individus qui constituaient sa clientèle habituelle.⁸⁸

La nouvelle raconte le crime commis par Quaque, personnage irascible et violent que tout le monde craint et évite dans le village. Un soir, en jouant aux cartes avec Folión, il perd une certaine somme d'argent. Furieux, il l'attend dans la nuit et

notre bibliographie.

⁸⁷ La nouvelle paraît dans la revue « Ateneo », en 1953.

⁸⁸ Francisco García Pavón, *De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo*, in *Plinio. Todos los cuentos, op. cit.*, p. 20 : « Plinio tenía fama de ser el hombre más pacienzudo y callado de Tomelloso. Oía siempre con el cigarro pegado a la boca y cara de escéptico. Llevaba casi veinte años 'arrastrando el sable', como él decía, y sabía más del pueblo que nadie. Dotado de gran talento natural, sabía mucho del corazón humano [...]. Sin decir nada, con el solo instrumento de sus ojos socarrones, desarmaba a los rateros, placeras de malas artes, prostitutas rústicas, robamulas y demás sujetos de su habitual clientela ».

se jette sur lui pour s'emparer de l'argent perdu. Malencontreusement, un coup de feu est tiré et Folión meurt. Plinio lui fera avouer le crime en lui tendant un piège.

Ce récit s'inscrit dans le courant réaliste social puisqu'il décrit le monde rural. Cependant, en choisissant de situer son récit dans les années vingt, afin de pouvoir faire abstraction de la réalité de l'Espagne franquiste, c'est une vision anachronique et figée que l'écrivain nous offre. De plus, il met l'accent sur le folklore rattaché au milieu rural – l'agitation autour de la 'feria', les fêtes du carnaval, les préparatifs des vendanges dans le village – mais laisse à peine entrevoir le sous-développement de l'Espagne rurale⁸⁹.

L'auteur explique, dans le prologue qui introduit *Historias de Plinio*, pourquoi il s'est lancé dans l'écriture d'un roman policier :

En Espagne, le roman policier et d'action ne s'est jamais développé de façon vigoureuse et originale. Des lecteurs, il y en a des milliers. Des transpositeurs, des simulateurs et des traducteurs de romans policiers d'autres contrées, il y en a des centaines [...]. Moi, j'ai toujours eu le désir vague d'écrire des romans policiers très espagnols, aidé du talent littéraire que Dieu a bien voulu me prêter. Des romans possédant assez de suspense pour régaler le lecteur superficiel qui ne recherche qu'à exciter ses nerfs et assez de qualité littéraire pour ne pas tomber des mains du lecteur sensible.⁹⁰

Il désire combler un vide et répondre à la demande des lecteurs espagnols, en écrivant un roman policier qui prendrait ses racines en Espagne, dans un cadre rural facilement reconnaissable, avec des personnages avec qui les lecteurs pourraient s'identifier. Ce ne serait ni une transposition ni une imitation. Ce prologue est

⁸⁹ D'ailleurs, le milieu décrit dans les aventures de Plinio est très différent de celui décrit dans *La familia de Pascual Duarte*. Francisco García Pavón porte un regard nostalgique sur une Espagne issue de ses souvenirs d'enfant.

⁹⁰ Francisco García Pavón, « Breve noticia de Plinio », in *Historias de Plinio*, Barcelona, Plaza & Janés, 1972, p. 9 : « En España nunca creció de manera vigorosa y diferenciada la novela policiaca y de aventuras. Lectores hay a miles. Transcriptores, simuladores y traductores de las novelas policiacas de otras geografías, a cientos. [...] Yo siempre tuve la vaga idea de escribir novelas policiacas muy españolas y con el mayor talento literario que Dios se permitiera prestarme. Novelas con la suficiente suspensión para el lector superficial que sólo quiere excitar sus nervios y la necesaria altura para que al lector sensible no se le cayeran de las manos ».

intéressant parce qu'il témoigne de la situation de la littérature policière au moment où il s'apprête lui-même à en écrire : Francisco García Pavón sous-entend que le lecteur de littérature policière est « superficiel » et qu'il ne cherche dans sa lecture « qu'à exciter ses nerfs ». Or, il se présente comme un écrivain de romans policiers de qualité, capable de tenir le lecteur en haleine tout en lui proposant de la littérature d'un certain niveau.

Pour l'écriture de ses histoires, l'écrivain s'inspire d'un milieu qu'il connaît bien, son propre village, dans lequel il plante ses personnages, plus vrais que nature.

D'autres récits courts suivront cette première nouvelle avec laquelle ils forment une unité : Plinio reste le personnage central auquel s'ajoutent d'autres personnages fixes, son épouse et leur fille, son ami vétérinaire qui le seconde lors de ses enquêtes ; même localisation spatio-temporelle ; trame brève autour d'une intrigue centrale unique.

Puis, Francisco García Pavón entre dans une deuxième phase d'écriture à la fin des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. Ses nouvelles prennent de l'ampleur, deviennent des romans. L'action est contemporaine au moment d'écriture⁹¹. Mais l'intrigue policière cède de plus en plus le pas aux petites anecdotes du village qui constituent la véritable raison d'être de l'œuvre⁹². Ces ouvrages connaîtront un grand succès auprès d'un public de lecteurs cultivés et seront publiés dans des collections plus prestigieuses que celles des romans policiers populaires. En revanche, les lecteurs amateurs des romans policiers étrangers traduits ou des imitations boudront les aventures de Plinio.

⁹¹ Les histoires montrent des changements dans les habitudes du village : l'apparition des téléviseurs, l'utilisation de tracteurs, les nouvelles modes vestimentaires. Mais à aucun moment il n'est question de la situation politique comme si l'écrivain refusait de parler de cette réalité.

⁹² Voici le titre des romans : *El reinado de Witiza* (1968), *El rapto de las sabinas* (1969), *Las hermanas coloradas* (1970), *Una semana de lluvia* (1971), *Vendimiario de Plinio* (1972), *Voces en ruina* (1973), et finalement, *Otra vez domingo* (1978) et *El hospital de los dormidos* (1981). Il obtient le prix de la Critique pour le premier, et le prix Nadal pour *Las hermanas coloradas*. En 1972, la télévision propose une série basée sur les aventures de Plinio.

Après cette deuxième phase d'écriture, l'écrivain revient aux nouvelles mais l'intrigue policière est désormais absente dans la plupart d'entr'elles⁹³ ; son intérêt est placé dans la description des mœurs. L'alchimie entre l'intrigue policière et le roman réaliste social, à l'origine du roman policier espagnol moderne pendant la transition démocratique espagnole, ne peut encore se faire dans la société franquiste.

Sans revenir sur la qualité littéraire indéniable des aventures de Plinio, il convient de se poser la question du genre narratif auquel elles appartiennent. Il faut reconnaître que même les premiers récits sont exempts de la structure classique du policier : il y a un délit que, la plupart du temps, Plinio parvient à résoudre par sa seule intuition, et non en menant une enquête rigoureuse. Ce qui intéresse l'auteur par-dessus tout, même au détriment de l'intrigue policière, c'est de décrire le milieu rural dans lequel il a grandi. Voilà pourquoi Manuel Vázquez Montalbán affirme que plutôt que du roman policier, l'œuvre de Francisco García Pavón constitue une comédie de mœurs, dans laquelle l'intrigue est insignifiante. Le lecteur apprécie le style retenu de García Pavón ainsi que « la description d'une communauté, d'une population de La Mancha. Mais aucune trace de ce qui caractérise le roman policier noir »⁹⁴. Un autre écrivain, Jorge M. Reverte, considère qu'il est absurde d'analyser l'œuvre de García Pavón comme celle d'un précurseur du roman policier noir

⁹³ *El último sábado* (1974), *El caso mudo y otras historias de Plinio* (1980), et les deux nouvelles de Plinio incluses dans une anthologie: *Cuentos de amor...vagamente* (1985). Déjà en 1970, dans le prologue qui introduit *Nuevas historias de Plinio*, il signale que « plus que des affaires policières au sens classique du terme, [il] relate les activités 'para-policières' de Plinio et don Lotario. De leurs occupations en dehors de l'enquête quand il n'y a pas d'affaire à suivre. De l'investigation des conflits humains, qui bien que non condamnables méritent d'être découverts » (más que casos policíacos en el sentido clásico, trato de los quehaceres 'parapolicíacos' de Plinio y don Lotario. De sus distracciones vecinas a la pesquisición cuando no hay caso real que atender. De la investigación de conflictos humanos, que aunque no sean punibles merecen ser averiguados) . Prologue de *Nuevas historias de Plinio*, in *Plinio, policia de Tomelloso*, Barcelona, Destino, 1972, p. 489.

⁹⁴ Manuel Vázquez Montalbán, « Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España » in Juan Paredes Núñez (ed), *op. cit.*, p. 51 : « la descripción de una comunidad, de una población manchega. Pero, ni rastro de lo que caracteriza la novela negra ».

espagnol. Pour lui, il est simplement « un représentant du roman espagnol de l'époque de la dictature »⁹⁵ doté d'un grand sens de l'humour.

Néanmoins, Francisco García Pavón a le mérite d'avoir donné une cohérence à ses récits ainsi qu'une longévité dans le temps. Comme le signale José F. Colmeiro, l'auteur est le seul à avoir réussi à implanter une production policière vraiment espagnole :

García Pavón a réussi, grâce à la saga de Plinio, ce qu'aucun auteur n'a fait auparavant : élaborer une authentique série policière, indépendante des formes étrangères ; et, par son fort attachement à la tradition littéraire espagnole, il a contribué à l'ennoblissement du genre auprès du public cultivé.⁹⁶

El inocente.

Cet ouvrage de Mario Lacruz, publié également en 1953, marque un tournant dans l'histoire du roman policier espagnol. D'une part, parce qu'il se distingue des ouvrages de contrefaçon - qui, nous l'avons vu, envahissent le marché – tant par son originalité que par sa qualité littéraire⁹⁷. D'autre part, parce qu'il est considéré unanimement comme le roman précurseur du roman policier espagnol moderne : il ouvre la voie à un récit plus complexe et plus élaboré dans lequel, au travers de l'intrigue policière, l'auteur se livre à une introspection de l'être humain et de la société en utilisant des techniques narratives modernes⁹⁸.

⁹⁵ Jorge M. Reverte, « Lo que sé de Plinio » in *Plinio. Todos los cuentos, op. cit.*, p. 12 : « un representante de la novela española de la época de la dictadura ».

⁹⁶ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 154 : « García Pavón consiguió con la saga de Plinio, como ningún otro autor anteriormente, establecer una auténtica serie policiaca española sin dependencia directa de moldes extranjeros, y con un fuerte apego a la tradición literaria española contribuyó a ennoblecer el género ante el público culto ».

⁹⁷ Ce roman gagne en 1953 le prix Simenon décerné par la maison d'édition Aymá, et est traduit en huit langues.

⁹⁸ Toutefois, Manuel Vázquez Montalbán pense que, quoique *El inocente* ait été reconnu comme un roman précurseur « d'un supposé roman policier espagnol, il est évident qu'il est plus proche de *L'étranger* de

El inocente se démarque du courant réaliste social, en ce sens que ce n'est pas un roman 'témoignage' qui décrit la réalité espagnole, du moins pas explicitement. Néanmoins, Mario Lacruz nous propose, à travers l'image de la fuite absurde du protagoniste, la vision d'un micro-univers oppressant et angoissant dans lequel l'homme entre en conflit avec la réalité qui l'entoure et qui évoque, bien sûr, la société espagnole de l'après-guerre.

L'intrigue policière tourne autour de la fuite de Virgilio Delise, jeune homme extravagant et riche, passionné de musique, qui est accusé injustement de la mort de son beau-père, Loreto Montevidei. En réalité, ce dernier, ancien guérillero et militant, meurt après avoir ingurgité une dose trop élevée de digitale alors qu'il fuyait ses anciens coreligionnaires envers qui il avait une dette. Après avoir été arrêté par deux policiers pour interrogatoire et vérification d'alibi, Delise s'échappe de la voiture parce qu'il est persuadé qu'il sera accusé de meurtre. L'idée d'un malheur inéluctable l'avait envahi avant même l'arrivée des policiers car « [ce] matin-là, il s'était réveillé avec une impression de malheur qu'il n'avait pu éloigner ni combattre ».⁹⁹ Malgré tous ses efforts, il ne parvient pas à se raisonner : « Il se sentait submergé dans un univers de pures sensations dans lequel les raisonnements étaient aussi peu efficaces qu'une langue étrangère dans un pays inconnu ».¹⁰⁰

Commence alors une fuite effrénée – qui s'apparente à une quête existentielle - dans laquelle il est poursuivi par l'inspecteur Doria. En réalité, Delise ne parvient pas à se libérer d'un sentiment de culpabilité – Montevidei est décédé chez lui - et il adopte malgré lui une attitude équivoque, alors même qu'il se sait innocent du meurtre de son beau-père. De sorte que ses proches, Lucius Costa, son beau-frère

Camus que du modèle policier, qui, à cette époque-là, était quasiment inconnu en Espagne » (la supuesta novela policiaca española, es evidente que está más cerca de *El extranjero* de Camus que del canon policiaco de prestigio por entonces casi desconocido en España). Manuel Vázquez Montalbán, « Lacruz o el editor que aplazó el favor del mar », *El País*, 15/02/2000.

⁹⁹ Mario Lacruz, *El inocente*, Madrid, Debate, 2000, p. 10 : « Había despertado por la mañana con una sensación de desgracia que no pudo apartar de sí ni combatir ».

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 13 : « Se hallaba sumergido en un mundo de puras sensaciones de donde los razonamientos eran tan ineficaces como un idioma extranjero en un país desconocido ».

ou Muoli, son ami, tout en reconnaissant son incapacité à tuer, finissent par croire également en sa culpabilité. Voilà pourquoi Delise ne cesse de fuir en entraînant derrière lui l'inspecteur qui n'hésite pas à fausser les preuves – faux témoignages, résultats de l'autopsie – afin d'obtenir un avancement grâce à l'arrestation du jeune homme, alors même qu'il est persuadé de son innocence. Si bien que, dans cette poursuite infernale, Delise, qui est innocent, devient suspect, puis coupable et enfin, victime, puisqu'il est tué par un jeune policier maladroit.

L'œuvre présente une structure complexe et ambiguë dans laquelle sont imbriquées la réalité extérieure et sa perception subjective à travers le jeu d'introspection des personnages. Tout au long du récit, Delise compare sa vision de la réalité à un échiquier dont tantôt il perçoit « une succession de carreaux noirs peints sur fond blanc et tantôt des carreaux blancs sur fond noir »¹⁰¹. Il n'y a pas deux histoires – histoire du crime et histoire de l'enquête – comme dans un roman policier classique, mais au moins quatre temps narratifs. D'abord, le temps narratif de l'investigation de l'inspecteur Doria ; puis, la séquence du crime, qui, nous l'avons dit, est un accident qui débouche sur la mort de Montevidei. Le troisième temps est celui de la fuite de Delise, fuite par laquelle commence le roman et par laquelle il se termine, sorte d'axe central autour duquel toutes les autres séquences s'organisent et qui donne au texte une structure circulaire. Enfin, tout au long du roman, le lecteur accède à une séquence narrative antérieure à la fuite, qui lui permet d'accéder au passé de Delise – par exemple, son enfance malheureuse – à travers des analepses.

Il n'y a pas de résolution de l'énigme, l'un des éléments constitutifs du récit policier, puisque dès le début, grâce au titre, le lecteur sait que le protagoniste est innocent. Comme le signale Joan Ramón Resina : « *El inocente* (1953), de Mario Lacruz, n'est pas un roman de détectives, mais une histoire de persécution policière. Dans cet ouvrage, il n'y a rien à résoudre : l'innocence du suspect est déjà confirmée dans le titre ».¹⁰²

¹⁰¹ *Ibid*, p. 10, 114, 169, 176 : « una sucesión de cuadros negros pintados sobre un fondo blanco, y otras veces son cuadros blancos sobre un fondo negro ».

Cependant, il nous semble que ce qui importe à l'auteur, ce n'est pas tant l'intrigue que de rendre palpable le climat oppressif dans lequel évolue la trame policière qui évoque celui de la société franquiste. La persécution dont est victime Delise prend alors une autre signification car elle rappelle celle que fait subir le régime à tout élément qu'il considère subversif, comme l'explique José F. Colmeiro :

[Nous] y trouvons une même ambiance obsessionnelle de peur et de persécution, un même Etat qui abuse des droits de ses citoyens, une même police sadique et incompétente qui trouve du plaisir dans la pratique de la torture, une même atmosphère oppressive et claustrophobe [...].¹⁰³

Nous constatons, une nouvelle fois, la difficulté d'écrire un roman appartenant au genre policier tout en s'inscrivant dans le courant narratif réaliste social. D'une part, parce que la police reste un organe répressif du franquisme, qu'on ne peut pas critiquer ouvertement et qui ne peut aucunement s'identifier avec une police protectrice des citoyens – or, c'est principalement ce rôle qu'elle prend dans les romans policiers à énigme¹⁰⁴ - ; d'autre part, parce que le régime dictatorial n'accepte aucune remise en question alors que le roman policier noir suppose une vision critique des institutions gouvernementales¹⁰⁵.

¹⁰² Joan Ramón Resina, *op. cit.*, p. 47 : « *El inocente* (1953), de Mario Lacruz, no es una novela de detectives sino una historia de persecución policial. En esta obra no hay nada que averiguar : la inocencia del sospechoso se declara ya en el título ».

¹⁰³ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 150 : « Allí encontramos un mismo clima obsesivo de miedo y persecución, un mismo Estado que abusa de los derechos de sus ciudadanos, una misma policía sádica e incompetente que halla placer en el ejercicio de la tortura, una misma atmósfera opresiva y claustrofóbica [...] ».

¹⁰⁴ *Pierre de Lune* (1868), du britannique Wilkie Collins, est considéré par certains critiques comme le premier roman policier (le héros appartient à la police officielle). C'est le sergent Curt, représentant de Scotland Yard, qui mène l'enquête. Il est vrai que dans la plupart des romans policiers à énigme, les héros sont des détectives, mais ils représentent l'ordre et travaillent en équipe avec la police officielle. Pour J. Symons, écrivain et théoricien du genre, les auteurs choisissaient des détectives pour que les lecteurs puissent mieux s'identifier avec le héros. J. Symons, *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 21.

¹⁰⁵ Pour comprendre cette remise en question, il suffit de lire les remarques cinglantes du héros de D. Hammet à son arrivée à Personville : « Le premier flic que j'aperçus avait une barbe de huit jours. Le second portait un uniforme minable auquel il manquait deux boutons. Un troisième, planté au milieu du principal carrefour de la ville [...] dirigeait la circulation, le cigare au bec. Après celui-là, je cessai de les passer en revue. » La

L'originalité de Mario Lacruz est d'avoir su récréer le climat d'oppression dans lequel vivait la société espagnole en utilisant des techniques narratives d'avant-garde qui annoncent le roman d'expérimentation des années soixante.

Ainsi, l'auteur donne la priorité à la vie intérieure des personnages aux dépens des faits extérieurs, ce qui aboutit, dans *El inocente*, à une disparité entre la réalité et la perception qu'en a Delise. Il ne parvient pas à concilier son monde intérieur, peuplé de fantômes du passé – disparition de son vrai père, amour semi-incestueux pour sa demi-sœur, échec professionnel comme musicien – avec le monde extérieur du présent. Parfois, ce décalage trouble son esprit et le plonge dans l'angoisse la plus noire. Il se sent alors envahi par des sentiments de culpabilité et d'autodestruction qui préludent sa fin tragique.

Il incorpore dans son récit des éléments provenant de l'art musical : l'organisation de *El inocente* répond à la structure musicale d'une fugue – en lien évidemment avec sa thématique – composée de quatre mouvements que l'auteur appelle *Andante*, *Adagio*, *Scherzo* et *Allegro con fuoco*. Cette musique, toujours présente dans la tête du protagoniste, souligne les sentiments du personnage, renforce le suspense et donne une unité à tout le récit.

Mario Lacruz utilise également les techniques cinématographiques de son temps : construction du récit à partir d'un montage de séquences qui s'enchaînent, analepses fréquentes qui participent à la rupture temporelle, usage cinématographique d'images empreintes d'une forte charge émotionnelle à travers le regard subjectif du personnage.

D'ailleurs, le roman sera adapté à l'écran par José María Forn (aidé de Mario Lacruz qui en écrira le scénario), et paraîtra sous le titre de *Muerte al amanecer*¹⁰⁶, avec quelques modifications :

L'ambition d'un inspecteur marginal affecté dans un poste en province qui profite d'un cas étonnant d'improbable assassinat pour, en trafiquant les preuves ainsi que les témoins, inculper un étrange personnage, ne pouvait être un sujet acceptable pour

moisson rouge, Saint-Amand, Gallimard, 1950, p. 8.

¹⁰⁶ Le film est sorti en France sous le titre de *6 heures, quai 23*.

Donc, Doria, l'inspecteur de police ambitieux et corrompu devient un agent d'assurance et l'action du film se déroule à Barcelone. Dans le roman, Mario Lacruz ne donnait pas de précisions sur la situation géographique exacte. Mais, l'espace urbain maintient déjà cette relation étroite avec les personnages propre au roman policier espagnol moderne, et après la mort de Delise, c'est toute la ville que frissonne : « Un frisson parcourait la ville ; c'était comme si elle s'étirait ou comme si elle baillait en expulsant l'air vicié de ses poumons »¹⁰⁸.

Dans cette fuite à travers un espace urbain indéterminé, Delise finira par trouver la paix en même temps que la mort. D'après son ami Costa, « [c'est] ce qui pouvait lui arriver de mieux [...]. Il avait une vocation de coupable. Maintenant il ne souffre plus »¹⁰⁹.

En conclusion, si nous ne pouvons parler d'école de roman policier espagnol, avec des règles communes établies, nous constatons que quelques auteurs isolés (nous ne tenons pas compte de la littérature de contrefaçon) depuis le milieu du XIX^{ème} siècle et jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, se sont intéressés au genre. Leurs œuvres, tout en s'inscrivant dans la production romanesque espagnole de leur époque, intègrent quelque élément de littérature policière, surtout anglo-saxonne. Ils ont posé les jalons qui permettront la naissance d'un véritable roman policier espagnol dans les années soixante-dix.

Comment s'explique le développement important, pendant la transition démocratique, d'un genre jusqu'alors peu apprécié par l'ensemble des écrivains et des critiques littéraires espagnols ? Quelles en sont ses caractéristiques ? Comment

¹⁰⁷ Francesc Sánchez Barba, *Brumas del franquismo : el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, p. 357 : « La ambición de un inspector marginado en un destino provinciano de poco valor que aprovecha un extraño caso de improbable asesinato para, recomponiendo las pruebas y los testigos, inculpar a un extraño personaje, no podía ser un tema grato a las instancias censoras ».

¹⁰⁸ Mario Lacruz, *op. cit.*, p. 182 : « Un estrechimiento recorría la ciudad ; algo así como una gigantesca manera de despezarse o un gran bostezo que expulsaba el aire viciado de los pulmones ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 178 : « Es lo mejor que podía sucederle, pensó Costa. Tenía vocación de culpable. Ahora ya no sufre ».

le roman policier espagnol se positionne-t-il par rapport à la littérature policière étrangère ?

1. 3. L'émergence du roman policier pendant la transition démocratique

Les années soixante-dix marquent un tournant dans l'histoire du roman policier espagnol qui connaît alors un essor extraordinaire. Des écrivains de renom se lancent dans la pratique ce genre¹¹⁰ et de nouveaux auteurs voient le jour, comme Andreu Martín et Juan Madrid. On peut relier assurément ce phénomène, d'une part, à une évolution économique qui a conduit l'Espagne des années soixante au néo-libéralisme et à la naissance d'une classe moyenne urbaine importante et, d'autre part, aux changements politiques survenus à la mort du général Franco. Ces écrivains ressentent le besoin de dénoncer une certaine réalité, et le roman policier noir dont ils s'inspirent, de par sa structure et son contenu, se prête à cette dénonciation :

En Espagne, il est impossible de trouver de 'Roman Policier Noir' avant 1975 à peu près, car, jusqu'alors, le capitalisme n'est pas suffisamment développé, et les grands villes modernes non plus. Le cinéma moderne, ainsi que la nouvelle presse, ne font leur apparition dans notre pays que dans les années soixante-dix. De plus, les libertés politiques sont inexistantes jusqu'à la mort de Franco, ce qui rend difficile la critique sociale, implicite dans la plupart de ces romans.¹¹¹

¹¹⁰ Par exemple, Manuel Vázquez Montalbán qui crée le détective mythique de Carvalho. D'autres auteurs introduisent dans leurs ouvrages des éléments policiers dans certaines de leurs œuvres. C'est le cas, par exemple, de Juan Benet, dans *El aire de un crimen* (1980) ; Juan Marsé, dans *Un día volveré* (1982) ; Marina Mayoral dans *Cándida, otra vez* (1979).

¹¹¹ Juan Madrid, « Sociedad urbana y novela policiaca » in Juan Paredes (ed.), *op. cit.*, p. 19 : « En España no podemos encontrar una 'Novela Negra' hasta 1975 aproximadamente, ya que hasta entonces no existe un desarrollo capitalista suficiente, ni grandes urbes modernas. La aparición del cine y la prensa de nuevo cuño no surgen en nuestro país hasta los años setenta. Además, no existen libertades políticas hasta la muerte de Franco, lo cual dificulta la denuncia social implícita en gran parte de estas novelas ».

Le roman policier espagnol s'inscrit naturellement dans l'évolution de la littérature espagnole : il participe du roman réaliste social critique et en même temps du roman d'expérimentation, non seulement parce que certains auteurs vont donner la priorité à la recherche formelle, mais également parce que c'est un genre nouveau en Espagne et que les écrivains cherchent à l'adapter au canon espagnol.

Quelles sont les caractéristiques propres à ce roman policier espagnol des années soixante-dix ?

Double héritage : roman policier classique et roman policier noir

Le roman policier espagnol émergent garde cet aspect ludique propre au récit policier classique : l'auteur propose au lecteur une énigme qu'il doit tenter de résoudre¹¹². Pour Andreu Martín, cet aspect définit avant tout ce genre :

C'est le moment de rappeler que, depuis le début, la littérature policière est une proposition de jeu. Et cette proposition perdure dans son évolution vers le roman noir. Il se peut que le roman noir dissèque notre société, qu'il pose le problème de l'éthique face à certains crimes, qu'il remette en question le système judiciaire... Mais personne, vraiment, ne se tourne vers le roman noir en quête de cette profonde analyse. Celui qui lit le roman noir cherche de l'émotion, de la distraction, de l'évasion.¹¹³

Puis, il s'articule, comme le roman noir, autour de trois phases : premièrement, « la violation du tabou ; le traditionnel 'tu ne tueras ni ne voleras point' de la société capitaliste protectrice de la propriété privée » ; deuxièmement, « la

¹¹² Le crime, dans le roman policier classique, devient une source de divertissement, un jeu intellectuel pour le détective comme pour le lecteur. Voir à ce sujet Manuel González de la Aleja Barberán, « El reflejo del mal en el ojo de lo policiaco » in Álex Martín y Javier Sánchez, *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, 2008, p. 3.

¹¹³ Andreu Martín, « La novela negra como hecho lúdico » in Juan Paredes (ed.), *op. cit.*, p. 29 : « Y éste es el momento de recordar que, desde sus inicios, la literatura policiaca es una propuesta de juego. Y esta propuesta no se perdió en su evolución hacia 'lo negro'. Puede ser que la novela negra diseccione nuestra sociedad, puede ser que plante la paradoja de la ética ante determinados crímenes, puede poner en cuestión el sistema judicial... Pero nadie, realmente, acude a la novela negra en busca de ese profundo análisis. Quien acude a la novela negra lo hace en busca de emoción, de distracción, de evasión ».

méthode d'investigation, de dévoilement de la réalité, qui donne en même temps sa structure à l'œuvre » ; troisièmement, « le délit apparaît dans sa relation quasi corporelle avec la société. Organisé comme l'ombre même de cette société, comme son sous-sol, comme ce monde dont dépend l'organisation même de la réalité »¹¹⁴.

Le roman policier espagnol moderne est un roman essentiellement urbain¹¹⁵, dans lequel la ville prend un rôle tellement important que certains écrivains du genre n'hésitent pas à affirmer que « l'intrigue policière, le roman de mystère, le roman de critique sociale que nous appelons habituellement *novela negra* se déroule toujours, ou presque toujours, dans les villes »¹¹⁶.

Le détective, amateur ou professionnel, se déplace inlassablement dans l'espace urbain à la recherche d'indices, de témoignages. Il sillonne les rues, les unes après les autres, parcourt les différents quartiers, des cités de la banlieue aux quartiers résidentiels. Álex Martín Escribá parle à ce propos de « littérature 'de la rue sale' » parce que les écrivains y dépeignent « les banlieues urbaines, les égouts de la ville, les rues sombres sans issues et les quartiers les plus mal famés »¹¹⁷

¹¹⁴ Manuel Vázquez Montalbán, « Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España » in Juan Paredes (ed.), *ibid.*, p. 56 : « la violación del tabú; del tradicional no matarás y el no robarás de la sociedad capitalista, defensora de la propiedad privada. [...] el método de acercamiento, de desvelamiento de la realidad, que se convierte al mismo tiempo en arquitectura de la novela. [...] el delito aparece corporizado en relación con sus causas sociales. Organizado como la sombra de la existencia real de la propia sociedad, como el subsuelo del suelo, como ese mundo del cual depende la propia organización de la realidad ».

¹¹⁵ Il existe bien sûr des romans policiers qui se déroulent dans un milieu rural. Par exemple, *Preludio para una muerte* (2006), d'Antonio Lozano, raconte une enquête menée dans un village. Mais ils sont largement minoritaires.

¹¹⁶ Francisco González Ledesma, « Barcelona, ciudad negra » in David Barba (ed.), *op. cit.*, p. 42 : « la intriga policiaca, la novela de misterio, la novela de crítica social que estamos llamando *novela negra* siempre, o casi siempre, tiene lugar en las ciudades ». Rappelons que, dans la littérature policière classique, le crime se commet plutôt dans un espace parfois entièrement clos, à l'intérieur d'une maison, alors que le roman noir préfère l'espace urbain. Voir Álex Martín Escribá, « ¿Ya sois lectores de novelas de lladres y serenos ? » in Mariano Sánchez Soler (ed.), *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷ Álex Martín Escribá, « Análisis de un escenario negro : Barcelona como identidad literaria » in Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero, (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, colección « Montesinos », 2009, p. 44 : « los suburbios urbanos, las

comme le faisaient déjà les auteurs des romans policiers noirs. Le protagoniste du roman policier espagnol se sent plus proche de Sam Spade – l'un des héros de D. Hammet – ou de Philippe Marlowe – détective mythique né de la plume de Raymond Chandler – que de Sherlock Holmes ou d'Hercule Poirot. Parfois, il est presque aussi violent et marginal que les délinquants qu'il côtoie lors de son enquête qui lui permet de prendre conscience de la corruption endémique de la société. Mais plus il progresse dans ses recherches et plus il perçoit l'inutilité de son travail. Désabusé, il se montre volontiers ironique, même brutal parfois, et peut être qualifié par certains « d'inadapté social »¹¹⁸.

Nous comprenons mieux pourquoi les écrivains espagnols parlent de « roman policier noir » pour désigner leur œuvre : ils se sentent plus proche de cette modalité narrative.

L'engagement de l'écrivain

Le roman policier espagnol des années soixante-dix est avant tout un roman engagé, à la manière du roman social critique de la décennie précédente. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la plupart des premiers auteurs espagnols¹¹⁹ qui s'exercent dans ce nouveau genre ont travaillé dans le journalisme et connaissent

cloacas de la ciudad, las calles oscuras sin salida y los barrios más marginales. [...] literatura 'de la calle sucia' ».

¹¹⁸ Dans une lettre à M. Inglis qui lui reproche l'immaturation émotionnelle de Philipp Marlowe, R. Chandler répond : « Si se révolter contre une société corrompue est un signe d'immaturation, alors P. Marlowe est extrêmement immature. Si voir l'ordure, là où il y en a, constitue une preuve d'inadaptation sociale, alors P. Marlowe est un inadapté ». R. Chandler, *El simple arte de escribir*, Barcelona, Emecé, 2004, p. 211.

¹¹⁹ C'est le cas de Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, mais également de Jorge M. Reverte qui, parallèlement à ses romans policiers, dont le héros est un journaliste, a une activité journalistique variée dans des revues comme *Cambio 16*, *Posible*, *Ciudadano*, *La Calle*, *Zona Abierta* ou des journaux comme *El País*, *El Sol*, *El Periódico de Cataluña*. Cet auteur écrit aussi des ouvrages en relation avec l'histoire et la mémoire : *Hijos de la guerra* (2001), en collaboration avec Socorro Tomás, *La batalla del Ebro* (2003) et *La batalla de Madrid* (2004).

donc bien les ressorts de la nouvelle société démocratique qu'ils remettent en question :

Le roman policier, en Espagne, naît comme une réponse aux conditions sociales et culturelles particulières de l'époque ainsi qu'à la problématique morale que ces conditions font apparaître ; on y trouve les inquiétudes les plus pressantes de la société contemporaine, les contradictions du système et de l'individu.¹²⁰

Après la mort de Franco, l'Espagne entre dans une période d'incertitude politique. Don Juan Carlos, désigné par le général comme son successeur, nomme comme chef du gouvernement Carlos Arias Navarro qui s'entoure d'une équipe dominée par les franquistes. Mais, ce gouvernement ne contente personne, ni la droite qui le qualifie de libéral, ni la gauche qui attendait une politique profondément réformiste. L'agitation sociale de cette période est à son comble : grèves, actions terroristes, violences de l'extrême droite. Carlos Arias Navarro doit faire face non seulement à la contestation économique – le choc pétrolier de 1973 a provoqué une crise économique au niveau européen – avec la montée du chômage, mais également aux revendications nationalistes des Catalans et des Basques. La pression est trop forte, les tensions entre le président du gouvernement et Don Juan Carlos ne cessent de croître. Finalement, Arias Navarro présente sa démission en été 1976, et le roi choisit Adolfo Suárez pour lui succéder :

C'est à ce nouveau chef de gouvernement et à ses collaborateurs issus de la droite modérée qu'allait revenir la tâche de mettre en place la démocratie. Cette « révolution tranquille » réalisée par le haut, à partir des institutions franquistes et sans véritable à-coups, eut un effet « vertueux » : celui d'atténuer les craintes de larges secteurs des classes moyennes et surtout celles de l'armée.¹²¹

Adolfo Suárez entame alors un processus de réforme – la loi de réformes politiques de 1976, les élections générales de 1977, la Constitution de 1978 en sont

¹²⁰ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 213 : « La novela policiaca negra en España surge como una respuesta a las particulares condiciones sociales y culturales de la época y a la problemática moral que dichas condiciones plantean; se ven reflejadas en ellas los problemas más acuciantes de la sociedad contemporánea, las contradicciones del sistema y del individuo ».

¹²¹ María Teresa Pérez Picazo et Guy Lemeunier, *op. cit.*, p. 117.

les trois jalons principaux – au milieu d’un climat agité : mécontentement croissant de l’armée¹²² qui voit dans ces réformes une perte de pouvoir, actes terroristes fréquents, crise économique. Les Espagnols sont découragés et désorientés, submergés dans un sentiment de désenchantement – *el desencanto* - qui ne faiblit pas pendant les premières années du socialisme.

C’est dans ce climat de frustration et de déception que surgit le roman policier espagnol moderne. Les auteurs sont fortement engagés¹²³ et ils utilisent le genre policier pour exprimer leur mécontentement et pour rappeler un passé proche que le gouvernement souhaite oublier. Dans ce roman policier, l’enquête cesse d’être l’axe central autour duquel s’organise le récit pour devenir un « outil formel » qui permet à l’auteur de transformer ses personnages en « observateurs actifs »¹²⁴ de la réalité sociale. Manuel Vázquez Montalbán se présente comme chroniqueur de la société pendant la transition démocratique :

Le roman policier m’offre la possibilité d’évoquer la réalité de manière réaliste. [...] Ce qui m’intéressait, c’était de décrire cette société de la transition qui était en train d’émerger, en prenant un modèle conventionnel de littérature descriptive, de littérature réaliste, de discours réaliste qui s’adapterait à la poétique dérivée de la société que l’Espagne commençait à devenir alors. [...] J’ai ressenti en moi la nécessité d’aborder un roman à la façon d’une chronique, un roman proche du réalisme.¹²⁵

¹²² Ce mécontentement se cristallisera le 23 février 1981 avec le coup d’Etat mené par le colonel Tejero et le général Milans del Bosch.

¹²³ Certains ont connu l’expérience de la prison, comme Manuel Vázquez Montalbán, incarcéré avec son épouse, en mai 1962, en partie pour avoir soutenu les mineurs asturiens lors d’une manifestation. Il sera gracié et remis en liberté en octobre 1963. Voir José V. Saval, *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 84-85.

¹²⁴ Javier Sánchez Zapatero, « Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español » in Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro, op. cit.*, p. 80 : « un recurso formal [...] observadores activos ».

¹²⁵ Cité par Florence Estrade, *Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, La Tempestad, 2004, p. 41 : « La novela policiaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista. [...] Me interesaba describir esa sociedad de la transición que estaba en ese moment fraguándose, cogiendo un modelo convencional de literatura descriptiva, de literatura realista, de discurso realista que más se ajustase a la poética derivada de la sociedad en la que ya comenzaba a convertirse España entonces. [...] Se desarrolló en mí una cierta

Nous aimerions également citer l'écrivain catalan Jaume Fuster, pour son fort engagement politique. Il écrit *Tarde, sesión continua* en catalan, malgré la censure, entre juin 1972 et mai 1975. L'écrivain décrit une Barcelone grise et apeurée aux prises avec l'appareil de répression franquiste. Ce roman, publié d'abord en 1976, paraît en version castillane en 1982, dans l'édition Bruguera, collection « Novela Negra ».

La recherche formelle

Le roman policier espagnol des années soixante-dix participe également du courant de renouvellement romanesque, et de recherches formelles.

Manuel Vázquez Montalbán, l'un des pionniers du roman policier espagnol, était déjà connu pour ses essais et ses poèmes novateurs¹²⁶. À la fin des années soixante, Manuel Vázquez Montalbán voit l'Espagne comme dans un « état de surréalisme total : d'un côté, la société civile était identique à celle des autres pays européens, mais d'un autre côté, ce cadavre ambulante [la présence de Franco] paralysait toute discussion »¹²⁷. Pour retranscrire cette réalité décalée, « surréaliste », il adopte un style d'écriture qu'il nomme *la escritura subnormal*¹²⁸, et

necesidad de abordar una novela crónica, una novela emparentada con el realismo ». Il est d'ailleurs intéressant de signaler deux ouvrages de cet auteur : *Crónica sentimental de España* (1969) qui reprend ses articles parus dans la revue *Triunfo*, et *Crónica sentimental de la transición* (1985), qui reprend des articles publiés dans le quotidien *El País*.

¹²⁶ Il fait partie de l'anthologie poétique, édité en 1970, de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, qui présente des poètes novateurs comme Pere Gimferrer, Ana María Moix, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, etc. Cet essai a été réédité en 2006, dans l'édition Península (Madrid).

¹²⁷ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela ediciones, 2003, p. 59 : « surrealismo total : por una parte la sociedad civil era igual que la del resto de los países de Europa, y por otro, estaba ese cadáver ambulante que paralizaba cualquier posible discusión ».

¹²⁸ Il pratique cette écriture dans *Manifiesto subnormal* (1970), *Yo maté a Kennedy* (1972), *Guillermotta en el país de las guillermotas* (1973), *Happy End* (1973), *Cuestiones marxistas* (1974).

qu'il oppose à l'écriture narrative traditionnelle devenue inadéquate à la description de la réalité espagnole.

Yo maté a Kennedy, paru chez Planeta en 1972, est un de ses ouvrages expérimentaux dans lequel apparaît pour la première fois le détective mythique Carvalho¹²⁹. Ce roman constitue un bon exemple des techniques d'écriture utilisées par l'écrivain :

C'est un roman dans lequel j'utilise des répliques théâtrales, des poèmes, des fragments d'essais. [...] *Yo maté a Kennedy* est un mélange de différents genres. Dans un passage du récit, c'est un téléviseur qui prend le rôle de narrateur et l'histoire est racontée à partir de son point de vue.¹³⁰

C'est une écriture de collage qui s'appuie sur l'utilisation de divers supports, pas forcément littéraires, comme la chanson populaire, le slogan publicitaire ou encore les discours des médias.

De ce roman, il garde Carvalho, détective indéfinissable, pour la série qu'il commencera en 1974, avec *Tatuaje*. Il conserve également quelques traits de son écriture et développe l'ironie comme moyen de distanciation par rapport au texte et à la réalité. Mais ce n'est plus la recherche formelle qui prime. Le roman policier devient un nouvel outil pour continuer à faire ses chroniques de l'Espagne.

Eduardo Mendoza, écrivain inconnu jusqu'alors, utilise également cette technique du collage dans son premier roman policier *La verdad sobre el caso Savolta*, paru chez Seix Barral en 1975¹³¹.

¹²⁹ Le héros survit parfois à son créateur. De même qu'il existe des biographies de Sherlock Holmes, il existe une biographie de Carvalho : Manuel Blanco Chivite, *Carvalho, biografía de un detective de ficción*, Madrid, VOSA, 1997.

¹³⁰ Georges Tyras, *op. cit.*, p. 61 : « Es una novela en la que mezclo citas teatrales, poemas, fragmentos de ensayos. [...] *Yo maté a Kennedy* hace una fusión de distintos géneros. En un momento determinado del relato, asume el punto de vista un aparato de televisión ».

¹³¹ Ce roman gagne le prestigieux 'Premio de la Crítica', en 1976.

Ce roman, dans lequel l'auteur mêle des éléments hétérogènes très variés, a des caractéristiques « du roman picaresque et policier, du feuilleton et du mélodrame, du roman historique et du documentaire »¹³². Il présente de multiples séquences narratives – l'ascension sociale de l'aventurier mystérieux Paul-André Leppince, l'assassinat de l'anarchiste Domingo Pajarito de Soto et des associés fondateurs de l'entreprise Savolta, la contrebande d'armes pendant la Première Guerre Mondiale, le discours autobiographique de Javier Miranda – ; des ruptures d'ordre temporel ; des changements de voix narratives ; des styles et des techniques romanesques variés.

Il reprendra certains de ces procédés dans trois autres romans policiers écrits plus tard, tous parus chez Seix Barral : *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), et *La aventura del tocador de señoras* (2001). Le personnage, qui donne son unité à la trilogie, se présente comme un vrai 'pícaro', aliéné, marginal et inclassable. Eduardo Mendoza, d'ailleurs, reconnaît sa dette avec la littérature picaresque qu'il associe au roman policier espagnol :

Nous sommes tous redevables du roman picaresque ; c'est seulement après la découverte du roman picaresque que l'écriture du roman policier espagnol a été possible. Je me souviens que, lors des débats littéraires de la fin des années cinquante, début des années soixante, c'était un lieu commun que de dire qu'il était impossible que le roman policier espagnol se développe parce que personne ne prendrait jamais au sérieux un détective espagnol. [...] Ce n'est qu'en envisageant la possibilité d'un héros vraisemblable et authentiquement espagnol, comme Lazarillo ou Guzmán de Alfarache, que le roman policier espagnol, dans lequel tous ses protagonistes sont réellement des gueux et des épaves, a pu apparaître.¹³³

¹³² José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 196 : « de la novela picaresca y la policiaca, el folletín y el melodrama, la novela histórica y el documental ».

¹³³ Entrevue du 7 juillet 1987, cité par José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 205 : « Todos somos deudores de la picaresca ; sólo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policiaca española. Recuerdo que en las tertulias literarias de finales de los cincuenta, principios de los sesenta un lugar común era decir que era imposible la novela policiaca española porque nadie se tomaría en serio un investigador español [...] Sólo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policiaca española, donde todos los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derrelictos ».

Nous reviendrons sur cet aspect du roman policier espagnol avec l'œuvre de Juan Madrid.

Ces deux écrivains contribuent fortement à faire sortir de la marginalité le roman policier espagnol qui acquiert une renommée et un prestige sans équivalent auparavant. D'ailleurs, s'il existe toujours des collections réservées au genre policier, les grandes maisons d'éditions – Planeta, Seix Barral, Alfaguara, Espasa Calpe etc. - commencent à éditer ces romans sans aucune 'étiquette', reconnaissant ainsi leur valeur littéraire. Et certains écrivains reconnus n'hésitent pas à intégrer des éléments policiers dans leurs écrits. C'est le cas de Juan Marsé qui publie *Un día volveré* (1982) et *Ronda del Guinardó* (1984) chez Plaza & Janés ; ou encore Juan Benet qui écrit *El aire de un crimen* (1980) paru chez Planeta.

Le roman policier espagnol acquiert ainsi ses lettres de noblesse dans la littérature.

Qui sont les auteurs qui constituent notre corpus ? En quoi sont-ils représentatifs de ce roman policier espagnol moderne ?

2. LES AUTEURS DU CORPUS ET LES SOUS-GENRES DU ROMAN POLICIER

L'histoire du roman policier espagnol est étroitement liée à l'histoire de la société espagnole¹³⁴, voilà pourquoi les œuvres des quatre auteurs que nous avons choisis témoignent des changements de la société espagnole des années quatre-

¹³⁴ Francisco Gonzalez Ledesma affirme qu'entre toutes les caractéristiques plus ou moins discutables du roman policier noir, « il en est une indiscutable : il décrit une société urbaine concrète à un moment concret, généralement à travers des ambiances bien connues de l'auteur » (Entre las muchas características más o menos discutibles de la « novela negra » hay una que es indiscutible : describe una sociedad urbana concreta en un momento concreto, generalmente a través de ambientes que son muy conocidos por el autor). Francisco González Ledesma, « La prehistoria de la novela negra », *Los Cuadernos del Norte*, n° 41, *op. cit.*.

vingt jusqu'à nos jours, mais également de l'évolution du roman policier qui s'écrit en Espagne depuis ces trois décennies.

Juan Madrid et Andreu Martín font partie des pionniers. Ils commencent à écrire dans les années difficiles de la transition démocratique espagnole et leur écriture reflète les conflits de la société espagnole d'alors : crise économique aiguë, forte tension entre le désir de l'ouverture vers la démocratie et les résidus institutionnels du franquisme. Ces écrivains utilisent le roman policier pour décrire de façon critique cette société. Leurs récits possèdent « une forte composante de dénonciation sociopolitique »¹³⁵. Ils se tournent naturellement vers le roman policier noir américain « témoin de son temps »¹³⁶ comme la plupart des écrivains pionniers du roman policier espagnol, d'où la dénomination communément utilisée pour désigner le roman policier espagnol de *novela negra*. Cependant, Andreu Martín a une approche plus psychologique du délit, et en ce sens, ses romans se rapprochent du roman policier psychologique.

Alicia Giménez Bartlett commence sa carrière d'écrivain un peu plus tard, son premier roman, *Exit*, date de 1984 et ne fait pas partie du genre policier. Ce n'est qu'en 1996, avec *Ritos de muerte*, qu'elle donne naissance à l'inspectrice Petra Delicado, protagoniste de sa série policière qui compte, à ce jour, huit romans. Cet écrivain pose sur le roman policier un regard féminin et l'enrichit grâce à un point de vue original : « Je crois que nous, les femmes, avons donné de la profondeur au roman policier. Les hommes écrivains sont plus portés vers la description de l'atmosphère, de l'action. Les femmes, nous nous occupons davantage de la caractérisation psychologique des personnages »¹³⁷.

¹³⁵ Joan Estruch, *op. cit.*, p. 163-164 : « un fuerte componente de denuncia sociopolítica ».

¹³⁶ Jean Patrick Manchette : « Sans oublier qu'un polar est d'abord une distraction, nous sommes quelques uns, et peut être beaucoup, praticiens ou (et) lecteurs, à tenir ferme le fameux slogan sur 'le roman noir témoin de son temps' ». *Chroniques*, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 323.

¹³⁷ Nuria Azancot, « Póquer de damas » *El Cultural*, 20 /02/2009 : « Creo que las mujeres hemos dotado a la novela negra de profundidad. Los escritores varones son más dados a la ambientación, a la descripción, a la acción. Las escritoras nos ocupamos más de la caracterización psicológica de los personajes ». Cet article est disponible sur le site www.elcultural.es/version-papel/LETRAS/24789/Poquer_de_damas. [Consulté le 23 avril 2010].

Ses écrits abordent des thèmes d'actualité qui sont devenus une préoccupation sociale : l'agression sexuelle, le pouvoir grandissant des sectes, les sans-abri, etc. L'écrivain s'intéresse à la difficulté des relations humaines dans notre société hypermoderne et à la place qu'occupe la femme espagnole dans cette nouvelle société. Voilà pourquoi son écriture intègre naturellement le roman social, terme également utilisé en Espagne pour désigner le roman policier.

Antonio Lozano commence sa carrière d'écrivain au tout début du XXI^{ème} siècle par deux romans policiers, *Harraga* (2002) et *Donde mueren los ríos* (2003), dont la thématique commune est l'émigration africaine. C'est un auteur très engagé¹³⁸ pour qui « [le] roman policier noir et la critique sociale sont indissociables »¹³⁹. Aussi, l'utilise-t-il pour aborder « de façon critique les grands problèmes de notre société, les grands problèmes du monde, et parmi ceux-ci, l'immigration se trouve sans doute en première ligne »¹⁴⁰. Il rappelle qu'il vient d'une région qui accueille presque tous les jours une de ces embarcations de fortune venues d'Afrique et que face à cette tragédie moderne – hommes, femmes et enfants épuisés, perdus, noyés- il ne pouvait rester silencieux. Son roman policier met en scène ce drame de notre société mondialisée, qui touche de près l'Espagne, mais qui concerne toute l'Europe et toute l'Afrique. C'est un roman social réaliste.

Roman policier noir, roman policier psychologique, roman social...autant de dénominations qui qualifient le roman policier espagnol moderne. Quelles en sont les caractéristiques et comment les écrivains se situent-ils dans l'un ou l'autre sous-genre policier ?

¹³⁸ Né à Tanger en 1956, il réside depuis plus de vingt ans dans un village des Iles Canaries, Agüimes, où il a exercé comme conseiller municipal pendant seize ans (de 1987 à 2003). Actuellement, parallèlement à son métier de professeur de langue française, il dirige deux festivals, l'un consacré au conte – Festival Internacional de Narración Oral « Cuenta con Agüimes » – et l'autre au théâtre – Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes – pour rapprocher, par le biais de la culture, l'Europe, l'Afrique et l'Amérique.

¹³⁹ Rosa Mora, « La novela negra se convierte, según sus autores, en el barómetro de cambios sociales », *El País*, 23/ 01/ 2005, p. 38 : « Novela negra y crítica social son indissociables ».

¹⁴⁰ Conférence donnée à l'Université de Strasbourg, lors d'un séminaire sur l'émigration africaine, le 12 avril 2009. Voir Annexe A.

2. 1. Le roman policier noir

Le roman policier noir naît aux Etats-Unis dans le premier quart du 20^{ème} siècle. Il participe du mouvement rénovateur du genre romanesque américain représenté par des auteurs tels que John Dos Passos, Ernest Hemingway ou William Faulkner. C'est un roman essentiellement urbain qui se veut le reflet de la société américaine de ce début du XX^{ème} siècle marquée par le chômage, la corruption politique et policière, la violence et la délinquance urbaine¹⁴¹ :

Le climat moral que reflétaient ces histoires était chaotique, irrationnel et turbulent, avec, au sommet de la hiérarchie sociale, les riches et les puissants protégés par une cohorte corrompue de politiciens, d'avocats, de maires et de magistrats, et tout autour, le crime organisé.¹⁴²

Le crime n'est plus considéré « comme un problème logique à résoudre dans une sphère close », comme dans le roman policier classique, mais « comme l'expression d'une violence endémique dans un espace incontrôlable »¹⁴³, l'espace urbain.

L'écriture s'est épurée, débarrassée de toute rhétorique superflue. Seule compte l'action qui définit les personnages, au point que le roman noir, comme le signale Francis Lacassin, « n'est pas récit mais image en mouvement »¹⁴⁴. Le dialogue entre les personnages est un échange rapide d'énoncés brefs et directs ; le

¹⁴¹ La Loi Sèche de 1919, qui interdit la consommation d'alcool, est à l'origine de gigantesques réseaux de contrebande où les gangs s'affrontent pour l'argent de l'alcool clandestin. La Grande Dépression de 1929 qui suit le Krach de Wall Street provoque une montée du chômage.

¹⁴² Fernando Martínez Laínez, « Los inicios del género negro : el relato corto » in *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro, op. cit.*, p. 42 : « El clima moral que reflejaban estas historias era caótico, irracional y turbulento, con una jerarquía social en cuya cima estaban los ricos y socialmente poderosos amparados por una cohorte corrupta de políticos, abogados, alcaldes y magistrados, y envolviéndolo todo, el crimen organizado ».

¹⁴³ André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1993, 2002, p. 57.

¹⁴⁴ Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 191.

langage utilisé est rude et incisif, parfois marginal, car l'écrivain n'hésite pas à varier les registres de langue pour témoigner des contrastes sociaux.

Voici une définition possible du héros de ce roman policier noir :

Il s'agit d'un personnage éminemment urbain enfermé dans les limites infranchissables de cette jungle de goudron qu'est la grande ville, qui préfère vivre seul sans liens familiaux ni affectifs et qui possède la capacité de survivre dans un univers corrompu.¹⁴⁵

Quand Juan Madrid et Andreu Martín s'attellent à l'écriture d'un roman policier dans les années quatre-vingt, ils s'appuient essentiellement sur le modèle du roman noir américain, en l'adaptant à la réalité sociale espagnole. Manuel Vázquez Montalbán souligne cette filiation étroite entre les deux formes romanesques quand il affirme, en reconnaissant toutefois qu'il s'agit d'une boutade, que ce sont les deux seuls auteurs, à cette époque, à cultiver le roman noir espagnol¹⁴⁶.

Ils se servent du genre policier pour mener une réflexion critique sur la société espagnole contemporaine et n'hésitent pas à révéler « les aspects les moins agréables de la réalité, les relations de pouvoir dans la société, la détérioration des valeurs humaines et leurs cristallisations sous forme de crime et de violence »¹⁴⁷. Tous deux ont travaillé comme journalistes et ils connaissent bien la réalité sociopolitique espagnole. De plus, Juan Madrid a suivi des cours d'Histoire Moderne et Contemporaine, à l'Université de Salamanca. Ils partagent les mêmes expériences générationnelles – Andreu Martín est né en 1945 et Juan Madrid en 1947 – et possèdent « un passé commun d'opposition vitale au régime dictatorial »¹⁴⁸. Juan

¹⁴⁵ Fernando Martínez Laínez, *op. cit.*, p. 43-44 : « Se trata de un personaje eminentemente urbano, encerrado en los límites infranqueables de la jungla de asfalto de la gran ciudad, que prefiera vivir solo, sin lazos familiares ni afectivos, y es capaz de sobrevivir en un mundo corrompido ».

¹⁴⁶ Manuel Vázquez Montalbán, « El hampa no es lo que era », in Andreu Martín, *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B, 2006, p. 7.

¹⁴⁷ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 246 : « los aspectos menos agradables de la realidad, las relaciones de poder en la sociedad, la degradación de los valores humanos, y su traducción en forma de crimen y violencia ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 217 : « un pasado común de oposición vital al régimen dictatorial ».

Madrid écrivait des pamphlets de propagande pour le parti communiste à une époque où celui-ci était interdit en Espagne¹⁴⁹.

Depuis le début de leur carrière, les deux écrivains restent fidèles au roman noir ; d'ailleurs, la plupart de leurs premiers ouvrages sont publiés dans des collections spécialisées, telles que « club del crimen » de la maison d'édition Sedmay, « Esfinge » de la maison d'édition Noguer, « Novela Negra » de la maison d'édition Bruguera, ou encore « Etiqueta Negra » de la maison d'édition Júcar. Aujourd'hui, ils publient aussi bien dans des collections réservées au roman noir – Ediciones B « colección Zeta », par exemple – que dans des éditions non spécialisées, comme Planeta, Espasa Calpe ou Plaza & Janés.

Cependant, Andreu Martín diffère de Juan Madrid, en ce qu'il introduit dans ses récits le concept de jeu qui les rapprochent des romans à énigme. Le jeu est, pour lui, l'un des trois éléments constitutifs du roman policier, avec le crime et l'enquête.

D'autre part, cet écrivain se refuse à établir une frontière entre les différents sous-genres du roman policier et il emploie indifféremment les termes de roman policier – dans le sens de roman à énigme – et de roman noir :

J'ai tendance à les confondre pour scandaliser les puristes. Disons que le roman policier est l'embryon du genre et que sa caractéristique principale est le fait qu'il y ait une énigme. On la propose au lecteur et celui-ci doit la déchiffrer peu à peu. Puis, le roman policier a évolué vers le roman noir. Cependant, le roman noir s'attache davantage à l'analyse sociale, en laissant de côté l'aspect ludique et cela génère une dichotomie : ou bien le jeu, ou bien la critique. D'après moi, les deux sont boiteux, l'idéal serait une combinaison¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Le Parti Communiste, interdit pendant le régime dictatorial de Franco, sera légalisé en 1977.

¹⁵⁰ Entrevue de Esther L. Calderón, « Los gurús de la cultura ignoran la novela negra », *El Mundo*, 07/07/2004 : « Tiendo a confundirlos para escandalizar a los puristas. La policiaca digamos que es el embrión del género y su característica principal es el hecho de que haya un enigma. Se plantea un juego al lector que debe ir resolviendo. La negra evolucionó de la policial. Sin embargo, la negra tiende más al análisis social, prescindiendo del elemento 'juego' y, por eso, en lugar de complementarse, se produce una dicotomía: o juego o crítica. Según mi opinión, las dos son cojas, lo ideal sería una combinación ». Cet article est disponible sur le site www.elmundo.es/elmundolibro/2004/07/07/narrativa_espanyol/1089201028. [Consulté le 20 mai 2010].

Andreu Martín est un écrivain prolifique et polyvalent. Son premier roman, *Aprende y calla* est de 1979. Depuis, il n'a pas cessé d'enrichir son œuvre par l'expérimentation constante de nouveaux modèles formels et par la recherche de nouvelles problématiques, comme l'explique l'écrivain Mariano Sánchez Soler :

Il a utilisé l'énigme et le roman de procédure policière¹⁵¹ (*A la vejez, navajazos*, 1980) ; il a rendu hommage aux romans hammettiens de gangsters à travers son détective Zack Dallara (*El señor Capone no está en casa*, 1980) ; il a glissé des crimes passionnels jusqu'à la délinquance organisée internationale ; il a disséqué le monde souterrain de la drogue, les actions des tueurs en série (*El hombre de la navaja*, 1992 ; *Corpus delicti*, 2003) ; il est même descendu jusqu'aux cloaques du délit à travers des personnages aussi marginaux que le paysan de *Jesús en los infiernos* (1991).¹⁵²

Dans cette étude, nous nous intéressons plus particulièrement à trois de ses romans écrits entre 1980 et 1990, *Si es no es* (1983), publié chez Planeta, *Barcelona Connection* (1988), publié chez Ediciones B et *Jesús en los infiernos* (1990), paru chez Plaza & Janés.

Juan Madrid fait partie de ces puristes – bien qu'il s'en défende - auxquels fait référence Andreu Martín, en ce sens que, pour lui, le roman noir qui se développe en Espagne à partir de la fin des années soixante-dix n'a rien à voir avec le roman

¹⁵¹ Le roman de procédure policière met en fiction le travail de la police dans la ville. Il décrit avec minutie la résolution d'un crime par toute une équipe de policiers. L'intrigue se modèle sur de véritables enquêtes de police avec le souci de coller au plus près à la réalité. L'un des premiers écrivains de romans de procédure policière est l'américain Ed McBain (1926-2005).

¹⁵² Mariano Sánchez Soler, « El hermano mayor (o Andreu Martín en la piel de sus personajes) », in Mariano Sánchez Soler (ed.), *op. cit.*, p. 147-148 : « Ha utilizado el enigma y el procedimiento policial (*A la vejez, navajazos*, 1980); ha homenajeado las novelas hammettianas de gánsters a través de su detective Zack Dallara (*El señor Capone no está en casa*, 1980); se ha deslizado desde los crímenes pasionales a la delincuencia organizada internacional; ha diseccionado el submundo de la droga, las acciones de los asesinos en serie (*El hombre de la navaja*, 1992; *Corpus delicti*, 2003); incluso ha descendido a las cloacas del delito a través de personajes tan marginales como el campesino de *Jesús en los infiernos* (1990).

policier¹⁵³. Il décrit les caractéristiques de ce nouveau genre par les traits distinctifs suivants :

Dans ce nouveau roman policier, le mystère est toujours présent et l'affaire est résolue à la fin, mais ce n'est pas le plus important. De plus, l'ordre n'est pas restitué et le monde n'est pas aussi parfait que dans les récits de Poe ou de Doyle. Dans ces nouveaux écrits, en même temps qu'on découvre le criminel, on dévoile toutes les misères sociales, l'exploitation et la cruauté du monde actuel, dans lequel le capitalisme et le gangstérisme utilisent les mêmes méthodes.¹⁵⁴

Parmi ses œuvres, deux séries se distinguent : celle de *Brigada Central* qui met en scène des affaires menées par une brigade de policiers – le *Grupo Especial* – dans un commissariat de Madrid ; et la série qui tourne autour d'Antonio Carpintero, détective occasionnel.

Brigada Central est un bon exemple de roman noir, mais également de procédure policière puisqu'il montre le travail quotidien d'une équipe de policiers d'élite, à la tête de laquelle se trouve l'inspecteur Manuel Flores – un policier gitan, « limite dans une société également sur le fil du rasoir »¹⁵⁵ en s'intéressant également à leur vie personnelle. Cette série est née d'une commande de Pedro Masó pour une production télévisée composée de quatorze épisodes qui ont été diffusés de novembre 1989 à février 1990. Elle a obtenu deux prix *TP de Oro* (de la revue *Teleprograma*) : l'un pour le meilleur acteur – Imanol Arias qui interprète le rôle

¹⁵³ Opinion partagée par l'écrivain français Jean-Patrick Manchette en ce qui concerne le polar : « Je décrète que polar ne signifie aucunement 'roman policier'. Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. » in Jean-Patrick Manchette, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁴ Juan Madrid, « Sociedad urbana y novela policiaca », in Juan Paredes Núñez, *op. cit.*, p.19 : « En la nueva novela policiaca existe el misterio y hay solución del caso, pero esto ya no es lo más importante. Además no queda restituido el orden y la perfección del mundo como en los relatos de Poe o Doyle. En los nuevos textos, al mismo tiempo que se descubre al criminal, se desvelan todas las lacras sociales, la explotación y la crueldad del mundo actual, donde el capitalismo y el gangsterismo utilizan los mismos métodos ».

¹⁵⁵ Juan Madrid, « prólogo » in *Flores el gitano*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 9 : « un policía límite, en una sociedad también en el filo de la navaja ».

de Flores – et l'autre pour la meilleure série nationale¹⁵⁶. À partir de ses scénarios, Juan Madrid a écrit quatorze romans, répartis en treize volumes, qui constituent en réalité un unique roman de presque deux mille pages. Il s'inspire de notes prises dans les commissariats quand il exerçait comme journaliste et qu'il cherchait la matière pour ses reportages.

L'écrivain explique ses motivations :

J'ai toujours souhaité écrire sur les policiers. Ces personnes qui, de façon consciente ou pas, gagnent leurs vies et justifient leurs raisons d'être en défendant un système de valeurs, de croyances, [...] que nous ne partageons pas tous forcément. J'avais envie d'écrire longuement sur leurs contradictions, leurs vies privées, leurs rapports avec le délit, avec les délinquants et avec le reste de l'appareil chargé de défendre l'ordre.¹⁵⁷

Son premier roman, *Un beso de amigo* (1980), paru dans la collection « Club del crimen », qui fait partie de notre corpus, met en scène le personnage quelque peu marginal de Antonio Carpintero, plus connu dans certains milieux comme 'Toni Romano'. Il est le protagoniste d'une série de six romans qui s'échelonnent sur deux décennies, entre 1980 et 2002. Ancien boxeur, Antonio Carpintero exerce pendant vingt-huit ans le métier de policier : « C'est la haine qui m'a fait devenir boxeur et

¹⁵⁶ Le Ministère de l'Intérieur a imposé la présence, pendant le tournage, d'un membre de la Guardia civil pour superviser le scénario et apporter, éventuellement, des modifications. Juan Madrid se souvient : « Il y avait des cris de 'vive la police' et d'autres situations dans ce genre-là que moi, je n'avais pas écrites. Certaines scènes, au contraire, avaient disparu. » in Juan Fernández, « Juan Madrid se venga en un libro de la censura policial de 'Brigada Central' », *El Periódico*, 23/10/ 2010 : « Había vivas a la policía y situaciones por el estilo que yo no había escrito. Por el contrario, desaparecieron algunas escenas ». Cet article est disponible sur le site www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20101023/juan-madrid-venge-libro-censura-policial-brigada-central/print-552274.shtml [Consulté le 21 janvier 2011].

¹⁵⁷ Juan Madrid, « prólogo » in *Flores el gitano*, *op. cit.*, p. 9 : « Siempre quise escribir sobre la policía. Esa gente que, sabiéndolo o no, se gana la vida y tiene su razón de ser defendiendo un sistema de valores, creencias [...] que no todos compartimos. Sobre sus contradicciones, sus vidas privadas, sus relaciones con el delito, los delincuentes y el resto del aparato encargado de defender el orden tenía yo ganas de escribir largo y tendido ».

c'est pour pouvoir fumer des cigarettes à filtre et porter des costumes que je suis devenu policier »¹⁵⁸.

Puis, il quitte la police – des rumeurs parlent de renvoi - et vivote tant bien que mal en accumulant les emplois précaires comme vigile dans un casino, garde du corps ou encore agent au service d'une agence de recouvrement de factures impayées. Occasionnellement, il devient détective privé, dans la lignée de Marlowe, tel que celui-ci est décrit par son créateur, Raymond Chandler :

Il doit être un homme complet et un homme commun, et en même temps, un homme extraordinaire. Il doit être [...] un homme d'honneur par instinct, inévitablement et sans y réfléchir, et bien sûr, sans le dire. Il doit être le meilleur homme de ce monde et un homme suffisamment bon pour n'importe quel monde. Sa vie privée ne m'intéresse pas beaucoup ; je crois qu'il pourrait séduire une duchesse et je suis sûr qu'il ne toucherait pas à une vierge. [...] C'est un homme relativement pauvre, sinon il ne serait pas détective. C'est un homme commun, sinon il ne vivrait pas au milieu des hommes communs. [...] Il parle comme le fait l'homme de son temps, c'est-à-dire, avec une ingéniosité un peu grossière, un vif sentiment du grotesque, avec répugnance pour les hypocrisies et mépris pour la mesquinerie.¹⁵⁹

Dans cette série, l'écriture de Juan Madrid est très proche de celle des premiers romans noirs : le récit, écrit à la première personne, reste objectif, et la trame se déroule sous les yeux du lecteur comme derrière une caméra cinématographique. Les personnages se définissent par leurs actions et non par leurs pensées. Juan Madrid écrit une prose directe, claire et concise.

¹⁵⁸ Juan Madrid, *Grupo de noche*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 152 : « Me hice boxeador por odio y policía para poder fumar emboquillado y llevar trajes ».

¹⁵⁹ Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 205 : « Debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario. Debe ser [...] un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo. Su vida privada no me importa mucho; creo que podría seducir a una duquesa, y estoy muy seguro de que no tocaría a una virgen. [...] Es un hombre relativamente pobre, porque de lo contrario no sería detective. Es un hombre común, porque si no no viviría entre gente común. [...] Habla como habla el hombre de su época, es decir, con tosco ingenio, con un vivaz sentimiento de lo grotesco, con repugnancia por los fingimientos y con desprecio por la mezquindad ».

Alicia Giménez Bartlett utilise tantôt le terme de roman noir, tantôt celui de roman policier – parce que, dit-elle, ses personnages appartiennent à la police – pour désigner ses ouvrages policiers. Contrairement à Andreu Martín et à Juan Madrid, elle commence sa carrière d'écrivain par des romans non policiers : *Exit* (1984), *Pájaros de oro* (1987) puis *La última copa del verano* (1995). Son premier roman policier, *Ritos de muerte*, paru chez Planeta, date de 1996, c'est-à-dire presque deux décennies après les premiers ouvrages des deux écrivains cités. Elle n'intègre pas cette école de journalistes-écrivains, de la période de transition démocratique, qui se distinguent par leur fort engagement politique. En revanche, son œuvre se veut le témoignage de la réalité sociale contemporaine. Et à la journaliste Rosa Mora qui lui demande pourquoi elle s'est tournée vers le roman noir, elle répond :

Je m'y suis intéressée parce que la littérature sans étiquettes est en train de perdre son côté témoignage. Nous autres écrivains, nous sommes tous dans notre monde. Et quand un écrivain veut témoigner de son temps, on déplore qu'il fasse une étude de mœurs ; or, dans le genre policier, cela est accepté. Du coup, tu peux raconter comment une dame cuisine des boulettes de viande dans un troquet du quartier. D'après les règles du genre, c'est permis. Et c'est ce qui m'a plu.¹⁶⁰

L'écrivain se rapproche également du roman noir par le choix de son héroïne, l'inspectrice Petra Delicado, bien que cela puisse paraître paradoxal.

En effet, dans les romans noirs traditionnels, la femme joue un rôle secondaire. Elle est

¹⁶⁰ Rosa Mora, « Maestros de la España negra. Francisco González Ledesma y Alicia Giménez Bartlett conversan sobre su obra y dan claves de los derroteros de la actual novela policiaca. », *El País*, 30/05/2009 : « Me interesó porque la literatura sin etiquetas está perdiendo el lado testimonial. Todos los escritores estamos en nuestros propios mundos. Hacer testimonio en una novela de literatura se considera costumbrismo garbancero, pero en novela negra está permitido. De repente puedes sacar a una señora que hace unas albóndigas en un bar de barrio. Canónicamente está permitido. Eso es lo que me gustó ». Cet article est disponible sur le site http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Maestros/Espana/negra/elpepuculbab/20090530elpbabnar_5/Tes [Consulté le 25 novembre 2010].

la victime qui – parfois battue, violée ou découpée en petits morceaux – apparaît à la première page et elle y reste, couchée sur le sol jusqu'à ce que quelqu'un découvre qui l'a tuée ; la maîtresse du mafieux, à qui tu achètes un vison et à qui tu dis : 'tais-toi, chérie' ; la femme fatale du roman américain, qui, bien que 'fatale' et jetant des regards de braise, n'en reste pas moins, à la fin, au second plan; l'épouse dévouée du policier, qui ne peut jamais se rendre à Disneyland parce qu'à la dernière minute le téléphone sonne et ils doivent rester [...].¹⁶¹

Plus tard, ce personnage gardera son rôle de victime, « celle qu'on assassine dans les premières pages ; ou bien, qui est sous les ordres du protagoniste »¹⁶². Or, Alicia Giménez Bartlett a créé un personnage féminin doté d'un fort caractère, autoritaire et avec des prédispositions pour le commandement. Elle travaille dans un univers essentiellement masculin – le milieu policier – et pour s'y intégrer, elle doit se montrer dure et sans états d'âme. Son prénom et son nom – Petra Delicado – constituent un oxymore qui, symboliquement, explique les contradictions de ce personnage :

D'un côté, la lutte entre l'être et le paraître dans un univers dominé par le sexe masculin, dans lequel elle se déclare féministe convaincue ; d'un autre côté, ses approches éthiques et humaines, qui ne coïncident presque jamais avec les méthodes policières, ardues et impitoyables ; enfin le conflit entre ses obligations professionnelles et ses émotions, qui semblent être toujours dans un déséquilibre constant.¹⁶³

¹⁶¹ Alicia Giménez Bartlett, « Las mujeres ante el crimen : nuevos roles para un nuevo mundo », in David Barba (ed.), *Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*, *op. cit.*, p.129 : « la víctima – que a veces apaleada, violada y trinchada a trocitos – aparece en la primera página pero se queda allí, tendida en el suelo hasta que alguien descubra quién la ha asesinado; la chica del jefe, del mafioso, a quien compras un abrigo de piel y le dices: 'Cállate, cariño'; la mujer fatal de la novela americana que, aparte de ser 'fatal' y mirar de manera arrebatadora, al final se queda en un segundo plano; la abnegada esposa del policía que nunca puede ir a Disneylandia porque en el último minuto llaman por teléfono y deben quedarse ».

¹⁶² Rosa Mora, *op. cit.* : « la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien ».

¹⁶³ Conception Bados Ciria, « Novela policiaca (V). La serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett », http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/31102008_01.a : « por un lado, la lucha entre el ser y el parecer en un mundo dominado por los varones, en el cual ella se declara feminista convencida; por otro lado sus planteamientos éticos y humanos, que no coinciden, casi nunca, con los duros y arduos métodos policiales; por último, el conflicto entre sus obligaciones profesionales y sus emociones, que parecen estar siempre en constante desequilibrio ». [Consulté le 14 avril 2011].

Avec ce personnage, l'auteur va à l'encontre de l'image de la femme douce et maternelle, toute dévouée à son mari et à ses enfants. Petra Delicado ressemble plutôt au détective du roman noir, mais en version féminine.

D'abord, par ses choix de vie. Comme Toni Romano, elle préfère vivre seule et, après son deuxième divorce, elle achète une petite maison dans un quartier populaire de Barcelone, Poblenou. Elle méconnaît l'art de la cuisine et attend de sa femme de ménage qu'elle lui prépare de bons petits plats cuisinés. Elle ne renonce pas aux aventures amoureuses, bien au contraire, mais elle s'impose dès le départ un principe : ne pas s'attacher affectivement parlant, cela doit rester purement sexuel. Evidemment, elle ne s'encombre pas d'enfants.

Puis, son comportement, vis-à-vis du criminel, peut devenir violent. Elle n'hésite pas à frapper un individu suspect lors d'un interrogatoire, parce qu'il a refusé de reconnaître son autorité :

Je me suis jetée sur lui et j'ai continué à le frapper sur le visage, la bouche, les oreilles. Ce n'était pas une réaction hystérique ; les coups étaient précis, consciencieux, secs. Ma main s'était engourdie mais j'ai continué et le bruit des coups résonnaient dans toute l'enceinte.¹⁶⁴

D'autre part, Petra Delicado utilise parfois, par provocation, un langage extrêmement cru, digne d'un charretier, qu'elle emprunte aux milieux masculins les plus populaires et qui ne cesse de choquer son coéquipier Garzon. Parmi les expressions qu'elle utilise couramment, nous pouvons citer « ne me casse pas les couilles », « tu es l'homme avec la bitte la plus grande d'Espagne » etc.

Et puis, l'inspectrice, digne héritière de Philippe Marlowe, ne sort jamais sans sa gabardine...

¹⁶⁴ Alicia Giménez Bartlett, *Un barco cargado de arroz*, Barcelona, Planeta, 2004, p. 53 : « Me abalancé sobre él y seguí pegándole en la cara, en la boca, en las orejas. No era una reacción histérica; los golpes eran certeros, concienzudos, secos. La mano se me había dormido, pero continué, el ruido de los golpes sonaba en todo el recinto ».

Antonio Lozano, l'un des derniers arrivés dans le genre policier espagnol, se rattache au roman noir par son désir de témoigner de son temps et par son fort engagement, comparable à celui des pionniers du genre policier en Espagne. Et pourtant, dans ses romans noirs, les protagonistes ne sont ni policiers ni détectives. Mais, quand il décide d'écrire des romans sur l'émigration, il se tourne naturellement vers le roman noir, parce que, dit-il, il existe de telles coïncidences entre les « codes de l'émigration clandestine et ceux du roman noir, qu'il devient difficile d'écrire sur le drame de l'émigration – écrire une histoire sur le monde de l'émigration et pas seulement une histoire qui se déroule dans le monde de l'émigration – sans avoir recours au genre »¹⁶⁵.

Il poursuit son raisonnement en l'explicitant. Il devient alors évident que le roman noir est un outil privilégié pour parler de l'émigration.

Il y a, bien sûr, la trame criminelle qui s'alimente de cette grande tragédie humaine et qui va au-delà de l'activité commerciale des patrons des embarcations. L'intrigue, qui parcourt un dense réseau de chemins tortueux afin de parvenir jusqu'à la vérité, est aussi garantie. Les protagonistes, victimes et bourreaux, du grand drame de notre époque, aspirent tous à remplir les pages d'un roman noir. Et derrière chacun d'eux, chaque investigation, chaque mort, se trouve un autre élément clé du roman noir : la recherche de la vérité sur une réalité sociale, dans ce cas, celle de l'émigration, qui demande par tous les moyens à être disséquée pour que nous comprenions tous mieux pourquoi, chaque jour, tous ces hommes et ces femmes se jettent, désespérés, à la mer, au risque de leur vie, pour chercher dans un pays inhospitalier, de quoi nourrir les siens.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Antonio Lozano, « El crimen globalizado y el cambio social », in David Barba (ed.), *op. cit.*, p. 135 : « Existen entre las claves de la emigración clandestina y las de la novela negra determinadas coincidencias que hacen difícil que alguien que quiere escribir sobre el drama de la emigración – escribir una historia sobre el mundo de la emigración y no sólo ambientada en el mundo de la emigración – pueda hacerlo sin recurrir al género ».

¹⁶⁶ Antonio Lozano, *ibid.*, p. 135-136 : « Está, por supuesto, el entramado criminal que se alimenta de esa gran tragedia humana y que va mucho más allá del negocio de los patrones de embarcaciones. Está también garantizada la intriga al recorrer la tupida red de caminos tortuosos para llegar a la verdad. Los protagonistas, víctimas y verdugos, del gran drama de nuestros tiempos, son todos ellos aspirantes a llenar las páginas de una novela negra. Y detrás de cada uno de ellos, de cada investigación, de cada muerte, está otro elemento clave de la novela negra: la búsqueda de la verdad sobre una realidad social, en este caso la de la emigración, que pide a gritos ser diseccionada para que todos entendamos mejor por qué, cada día, tantos hombres y

Il n'y a plus qu'un pas entre le roman noir qui recherche « la vérité sur une réalité sociale » comme l'affirme Antonio Lozano, et le roman social réaliste.

2. 2. Le roman social réaliste

Le roman policier espagnol moderne a évolué vers un genre hybride qui participe aussi bien du roman policier, dont il emprunte la structure, que du roman social réaliste, développé en Espagne à partir des années soixante. Il se veut le reflet d'une société et est volontiers présenté par les écrivains qui le pratiquent comme une chronique. Ils avouent d'ailleurs l'existence d'un travail de documentation préalable à l'écriture, et ils n'hésitent pas à nommer les spécialistes qui les aident lors de ce travail :

[...] c'est la police de Barcelone qui m'aide. Avant de commencer à écrire un roman, j'ai une batterie de questions auxquelles répond une inspectrice chef qui collabore, habituellement, avec moi. Puis, au moment de l'écriture, je lui soumetts mes nombreux doutes, au fur et à mesure qu'ils surgissent. Bien sûr, parfois, il n'y a pas de réponse : tu ne peux pas dévoiler des méthodes considérées comme secrètes.¹⁶⁷

Alicia Giménez Bartlett utilise largement le terme de 'sociologique' pour désigner le roman policier parce que,

non seulement il fait une critique du désordre, mais encore, il raconte comment vivent les gens ordinaires. C'est un aspect de la littérature que le roman 'sans étiquette' a quelque peu oublié, de sorte que, pour connaître

mujeres deben lanzarse desesperados al mar a jugarse la vida para buscar en un país inhóspito el sustento de los suyos ».

¹⁶⁷ Antonio Lozano, « Envidia la consideración crítica de la novela negra en otros países », entrevista de Alicia Giménez Bartlett: www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2008/mercurio-99 : « es la poli de Barcelona quien me ayuda. Antes de empezar una novela tengo una batería de preguntas que una inspectora jefe colaboradora habitual me contesta. Luego van surgiendo dudas que también someto a su sabiduría profesional. Claro que hay veces en las que no hay respuesta: no puedes desvelar métodos que se consideran secretos ». L'écrivain donne le nom de son informatrice : l'inspectrice Margarita García. [Consulté le 4 juin 2010].

aujourd'hui la société suédoise, nous devons recourir à Mankel, et à Camilleri si nous voulons savoir comment fonctionne la Sicile actuelle.¹⁶⁸

Voilà pourquoi, dans ses romans, l'intrigue policière se noue autour de sujets en lien avec l'actualité et qui affectent l'opinion publique. C'est également dans cette optique que l'écrivain choisit un protagoniste de sexe féminin :

Pourquoi cette présence de la femme dans mes romans ? C'est une façon d'explorer comment les femmes ont intégré cette nouvelle société et comment elles ont changé au fur et à mesure. Par exemple, Petra Delicado appartient à une génération qui a beaucoup lutté pour les droits de la femme, pour l'égalité. Tout était remis en cause, de façon revendicative et cette manière d'agir l'a poursuivie toute sa vie. Dans mon dernier roman, il y a une jeune détective [...] qui s'appelle Yolanda et qui a une vingtaine d'années et tout à coup, Petra, surprise, se retrouve face à une nouvelle réalité : cette jeune fille a totalement intégré tout ce qui pour elle, Petra, était si terrible, si dur.¹⁶⁹

Si bien que les investigations de Petra Delicado finissent par devenir « d'authentiques et lucides enquêtes sociologiques de l'Espagne contemporaine »¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Antonio Lozano, *ibidem* : « no sólo hace crítica del desorden, sino que cuenta cómo vive la gente corriente. Eso es algo que la literatura sin género ha olvidado un poco, de modo que para enterarnos de cómo es la sociedad sueca hemos de recurrir a Mankel y a Camilleri si queremos saber de qué pie cojea la Sicilia actual ».

¹⁶⁹ Alicia Giménez Bartlett, « Las mujeres ante el crimen : nuevos roles para un nuevo mundo », *op. cit.*, p. 130-131 : «¿Para qué me sirve esta presencia de las mujeres en la novelas ? Es una pequeña exploración de cómo las mujeres se han incorporado a cualquier tipo de nuevo mundo y cómo han ido cambiando. Por ejemplo, Petra Delicado pertenece a una generación muy batalladora por los derechos de la mujer, por la igualdad. Todo se cuestionaba de manera reivindicativa y ese modo de actuar la ha acompañado toda su vida. En mi última novela hay una detective joven [...] que se llama Yolanda y tiene veintitantos años y de repente, Petra se encuentra ante la sorpresa de que lo que para ella era tan terrible, tan duro, para la otra chica está totalmente asumido ».

¹⁷⁰ J. Ernesto Ayda-Dip, « Doble personalidad narrativa », *El País*, 06/01/2011 : « auténticas y lúcidas indagaciones sociológicas de la España contemporánea ». Cet article est disponible sur le site www.elpais.com/articulo/cultura/Doble/personalidad/narrativa/elpepucul/20110106elp [Consulté le 5 mars 2012].

Le roman policier s'apparente, donc, à un documentaire, puisqu'il décrit notre environnement, et que, affirme Andreu Martín, l'une de ses caractéristiques est « de se situer dans un espace-temps urbain »¹⁷¹. L'écrivain prend alors le rôle du reporter, et nos écrivains de roman noir revendiquent fortement ce rôle. Il s'agit, pour eux, de donner une autre version des faits, plus près de la réalité, que celle présentée par les médias :

Ce sont les écrivains du roman dénommé noir qui réalisent, en ce moment, la tâche historique des journalistes [...] C'est le rôle des écrivains : raconter ce qu'on ne voit pas. C'est pour cela que nous devons prendre la parole à ceux qui la dénaturent, la manipulent.¹⁷²

Juan Madrid affirme que le journalisme, aujourd'hui, a perdu sa liberté d'expression parce qu'il se trouve sous l'emprise des différentes formes de pouvoir, pouvoir politique ou économique. C'est la raison pour laquelle il donne une vision tronquée de la réalité. Le discours des médias est devenu un discours conformiste, en accord avec le pouvoir en place. Juan Madrid réfute ce discours officiel et propose, dans ses romans policiers, un contre-discours :

Je fais référence à la capacité de camouflage, de mensonge systématique, inhérents à la société actuelle [...]. Tout l'appareil idéologique, religieux et politique du pouvoir est basé sur la dissimulation et la non-explicitation du véritable fonctionnement de cette société qui n'est autre que l'existence de riches et de pauvres, d'exploitants et d'exploités, des uns qui possèdent les moyens de produire la richesse et de la distribuer, et des autres, l'immense majorité de la société, qui ne possèdent que la force de leur travail. En ce début de XXI^{ème} siècle, la dissimulation, la tromperie sont beaucoup plus sophistiquées que dans les siècles antérieurs [...] Je me limite, entre

¹⁷¹ Andreu Martín, « Género negro, género, claro » *El Urugallo*, n° 9-10, 1987, p. 28 : « su ambientación en el ahora y el aquí urbanos ».

¹⁷² Jesús Hernández, « Juan Madrid : la característica de la novela negra es que no tiene característica, pero es el género más ideologizado », *www.laopinion de zamora.es*, 06/11/2008 : « El papel histórico de los periodistas lo hacen, en este momento, los novelistas de la llamada novela negra. [...] Y ése es el papel de los escritores : contar lo que no se ve. Por eso tenemos que quitarle la palabra a quienes la estropean, la manipulan ». Cet article est disponible sur le site http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008110600_2_312718_Zamora-Juan-Madrid-caracteristica-novela-negra-tiene-caracteristica-pero-genero-ideologizado [Consulté le 6 avril 2010].

autre, à raconter cela et à mettre en évidence les contradictions de notre société... sous forme de roman ou de nouvelle, bien sûr. Ce ne sont pas des pamphlets.¹⁷³

D'ailleurs, ses trois premiers romans policiers de la série 'Toni Romano' constituent une sorte de chronique de la société espagnole de la transition démocratique, un peu à la façon de la série 'Carvalho' de Manuel Vázquez Montalbán. C'est ainsi que l'écrivain l'explique à José F. Colmeiro lors d'une entrevue personnelle :

Mon objectif est de produire une anti-épopée des discours politiques et de l'exaltation de cette société urbaine, une anti-épopée de la société urbaine. Le premier roman de Toni Romano concerne la transition de 1977, *Las apariencias no engañan* fait référence à Suárez, et *Regalo de la casa* se réfère au PSOE [...].¹⁷⁴

Juan Madrid se montre particulièrement sensible au sujet de la mémoire historique. Il reproche aux différents gouvernements mis en place après le franquisme d'avoir adopté la politique de l'oubli dans le processus de démocratisation : il s'agit d'oublier les résidus du franquisme, de passer la page et d'effacer presque quarante ans d'oppression. Cependant, l'écrivain n'a de cesse, dans ses romans policiers, de retrouver cette mémoire du passé de la société espagnole à travers les traces laissées dans l'espace public madrilène. Cette volonté

¹⁷³ Entrevista de David G. Panadero, para la revista *Prótesis* : « Me refiero a la capacidad de enmascaramiento, de mentira sistemática, que posee básicamente la sociedad actual [...]. Todo el aparato ideológico, religioso y político del poder está basado en disimular y no explicitar la auténtica base de esta sociedad, que no es otra que la existencia de ricos y pobres, de explotadores y explotados, de unos que poseen los medios de producir riquezas y distribuirlos y de otros, la inmensa mayoría de la sociedad, que sólo posee fuerza de trabajo. Al comienzo del siglo XXI el disimulo, el engaño es mucho más sofisticado que en siglos anteriores. [...] Yo me limito, entre otras cosas, a contar eso, a poner de manifiesto esas contradicciones...en forma de novela o cuento, claro. No son panfletos ».

www.revistaprotesis.com/2010/06/entrevista_con_juan_madrid.html [Consulté le 8 juin 2011].

¹⁷⁴ Entrevista personal con Juan Madrid, Madrid, 7 de julio de 1987 in José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 247 : « Es una anti-epopeya de los discursos políticos y del canto a esta sociedad lo que pretendo, una anti-epopeya de la sociedad urbana. La primera novela de Toni Romano es la transición de 1977, *Las apariencias no engañan* es de Suárez, y *Regalo de la casa* es del PSOE ».

de réappropriation du passé est particulièrement nette dans un de ses derniers romans de la série Toni Romano, *Grupo de noche* (2002).

Le travail de mémoire historique est également au cœur de la production romanesque d'Antonio Lozano, mais, il ne se limite pas à l'Espagne. L'écrivain s'intéresse à l'histoire des grands flux migratoires humains pour mieux comprendre les contradictions de la politique migratoire de notre société globalisée :

Je crois que, dans les affaires d'émigration, il y a un problème de perte de mémoire historique. Il n'existe pas un seul peuple qui, à un moment donné de son histoire, n'ait été lui-même émigrant. La perte de la mémoire historique est en lien direct avec la situation économique, le bien-être, l'abondance. Il n'existe pas de pire ennemi, pour la mémoire historique, que l'abondance.¹⁷⁵

Voilà également la raison pour laquelle les narrateurs de ses romans policiers sur l'émigration sont les émigrants eux-mêmes. Cette narration à la première personne permet à l'auteur d'offrir une perspective originale et une vision de l'émigration très différente de celle proposée par les médias. Il désire donner un visage humain, individuel à l'émigrant face au discours officiel qui propose une image homogène simplifiée et inquiétante :

L'un des grands ennemis [...] naît à partir des voix qui parviennent jusqu'à la société, comme celle du maire de la ville de Las Palmas, aujourd'hui président du Conseil municipal de Gran Canaria, qui donnait l'alerte sur le danger de désoccidentalisation de la ville ; ou celle de l'ancien ministre de l'Intérieur Ángel Acebes, qui annonçait la présence de terroristes au milieu des émigrants ; ou ceux qui promettent, lors de leur campagne électorale, plus de sécurité, c'est-à-dire, moins d'Africains, alors qu'il est un fait qu'il n'y a pas de relation entre émigration et croissance de la délinquance [...].¹⁷⁶

¹⁷⁵ Antonio Lozano, « ¿Por qué escribir novela negra sobre inmigración? » in David Barba (ed.), *op. cit.*, p. 142 : « Creo que en el asunto de la emigración hay un problema de pérdida de memoria histórica. No hay un pueblo que en algún momento no haya sido emigrante. Y la pérdida de la memoria histórica tiene que ver con la situación económica, con el bienestar, con la abundancia. No hay peor enemigo de la memoria histórica que la abundancia ».

¹⁷⁶ Antonio Lozano, *ibid.*, p. 141 : « Uno de los grandes enemigos [...] nace de las voces que llegan a la sociedad, como la del alcalde de la ciudad de Las Palmas, hoy presidente del Cabildo de Gran Canaria, que

Toutes ces voix publiques, par leurs discours simplistes, engendrent la crainte car elles évoquent des sujets devenus inquiétants pour l'ensemble de la population : le travail, la sécurité, et la perte d'identité.

Dans ses romans, Antonio Lozano prête la parole à ceux qui n'y ont pas droit, pour les sortir de l'anonymat dans lequel ils sont plongés par les médias, et pour préserver leur mémoire. Les émigrants nous racontent alors leur aventure, nous expliquent pourquoi ils ont entrepris ce terrible voyage vers l'espace urbain espagnol, ce qu'ils ont laissé derrière eux et ce qu'ils trouvent en arrivant. Chaque émigrant possède sa propre réalité individuelle ; chacun parcourt un chemin différent. Et Antonio Lozano nous invite à découvrir l'être humain qui se cache derrière les statistiques du discours officiel. La littérature devient alors un moyen d'enrichir le débat au sujet de l'émigration, débat de plus en plus absent des textes journalistiques.

Juan Madrid adopte une démarche similaire pour les petites gens qui constituent les couches les plus basses de notre société :

Mon regard se tourne vers ce qui est souterrain, vers ce qu'on ne raconte pas, ce qu'on ne dévoile pas. Egalement contre les discours uniques, particulièrement les discours officiels, sur les événements. Une caractéristique de mes livres, au nombre de 46, est mon insistance à donner un rôle important aux petites gens, celles qui, d'habitude, n'apparaissent pas dans la littérature. Ou qui apparaissent sporadiquement ou dans des rôles de comparses. Je me dois d'être le reflet de mon temps.¹⁷⁷

nos alertaba sobre el peligro de desoccidentalización de la ciudad, o la del ex ministro de Interior español Ángel Acebes, que anunciaba que entre los emigrantes se nos cuelan terroristas, o los que prometen en la campaña electoral más seguridad, o sea menos africanos, cuando es sabido que no hay relación entre emigración e incremento de la delincuencia ».

¹⁷⁷ Jesús Hernández, *op. cit.* : « Mi propuesta de mirada al mundo se fija en lo subterráneo, en lo que no se cuenta, en lo que no se desvela. Tal vez, también, en contra de los discursos únicos o especiales, desde el punto de vista oficial, sobre las cosas. Una característica de mis libros, y ya son 46, es mi insistencia en sacar a las pobres gentes, las que no suelen aparecer en la literatura. O salen de manera esporádica o como comparsa. Yo tengo que reflejar mi tiempo ».

Andreu Martín affirme que l'œuvre de Juan Madrid est « un coup d'œil sous le tapis, un regard imprudent vers ce coin sombre et puant que normalement nous préférons ignorer »¹⁷⁸ parce qu'il décrit, dans ses romans policiers, un espace urbain sordide peuplé de personnages marginaux et oubliés de tous, qui hantent l'univers de Toni Romano et à qui l'écrivain offre la parole : les anciens indicateurs du détective, les prostitués et leurs proxénètes, les cireurs de chaussures, les dealers, les cambrioleurs. L'ensemble constitue une étude de mœurs d'un Madrid populaire que l'écrivain dépeint avec beaucoup d'humanité et de sentimentalisme, toujours dans une démarche de réappropriation du passé.

Voici la description qu'il nous propose de Boleros, un cambrioleur que le héros avait arrêté à l'époque où il était policier et qui est devenu un ami :

C'était un homme petit et mince, et, bien qu'ayant mon âge, il gardait un visage d'enfant, accentué par sa coiffure à la façon Elvis Presley. Doté de mouvements rapides et précis, il était considéré comme l'un des meilleurs cambrioleurs de Madrid, une profession dont il reste peu de représentants. Boleros appartenait à une époque perdue, dans laquelle on volait avec habileté et sans causer de dommage, et cette façon de faire était devenue stupide.¹⁷⁹

Chacun de ses personnages s'exprime avec son propre langage, souvent argotique, apportant au texte une grande richesse lexicale. Toni Romano connaît les différents codes langagiers et, selon le milieu dans lequel il évolue, il utilise des registres de langue différents.

C'est pourquoi, à la façon d'Eduardo Mendoza, les écrits policiers de Juan Madrid intègrent certains aspects de la littérature picaresque, « fidèle portrait d'un secteur important de la société espagnole », composé de « petites gens

¹⁷⁸ Andreu Martín, prólogo in Juan Madrid, *Junglas*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 9 : « una ojeada debajo de la alfombra, un vistazo imprudente a ese rincón negro y apestoso que normalmente preferimos ignorar ».

¹⁷⁹ Juan Madrid, *Las apariencias no engañan*, Madrid, Júcar, colección « Nueva Etiqueta Negra », 1987, p. 46 : « Era un hombre delgado y pequeño y aunque tenía mi edad conservaba una cara de niño que acentuaba con su extraño peinado a lo Elvis Presley. De movimientos rápidos y precisos, estaba catalogado como uno de los mejores *espadistas* de Madrid, profesión de la que ya quedan pocos. El Boleros era de una época perdida, donde robar sin hacer daño y a base de habilidad se había convertido en una estupidez ».

oubliées et des plus faibles », de « misérables, toujours victimes de leur condition sociale »¹⁸⁰. Dès lors, l'appellation de José F. Colmeiro, qui qualifie le roman policier de Juan Madrid de « roman de la pègre »¹⁸¹ est justifiée, bien que Juan Madrid, lui, préfère l'appellation de « roman social de la postmodernité »¹⁸².

Roman policier noir, roman réaliste social, autant de sous-genres policiers dans lesquels nos écrivains se retrouvent à l'heure de définir leurs œuvres. Néanmoins, le tableau serait incomplet si nous négligions leur intérêt pour l'aspect psychologique du crime.

Nous pouvons donc ajouter un troisième sous-genre : le roman policier psychologique.

2. 3. Le roman policier psychologique

Le roman policier psychologique est appelé ainsi parce qu'il met l'accent sur la profondeur psychologique des personnages et leurs complexités. L'intrigue est souvent simple et elle se situe au second plan. Ce qui importe, ce n'est pas tant de découvrir le coupable, victime de ses pulsions, que de dépeindre l'atmosphère d'une ville, ou d'un milieu social. Georges Simenon est le précurseur, dans les années trente, de ce sous-genre du roman policier. L'écrivain est notamment connu pour être le créateur du fameux commissaire Maigret, dont les aventures paraissent chez Fayard à partir de 1931. Voici le portrait empreint d'admiration qu'en dresse Antonio Lozano :

Si nous réunissons tous les Maigret en une seule œuvre, nous trouverons, comme dans toutes les grands œuvres littéraires, l'être humain décrit dans sa totalité : sa grandeur, sa misère, ses rêves et ses échecs, sa bonté et sa perversité. Derrière

¹⁸⁰ Juan Alarcón Benito, prólogo, in Anónimo, *El lazarrillo de Tormes*, Madrid, Edimat Libros, colección « Clásicos de la literatura », 2007, p. 6-7 : « fiel retrato de un amplísimo sector de la sociedad española [...] con olvido de los pequeños, de los débiles [...] miserables, víctimas siempre de su condición social ».

¹⁸¹ José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 246 : « novela del hampa ».

¹⁸² Jesús Hernández, *op. cit.* : « novela social de la posmodernidad ».

l'œuvre de Simenon, il se trouve bien plus qu'un jeu : l'auteur dévoile une réalité disséquée au moyen d'un bistouri critique. Le crime n'était pas, pour Simenon, un prétexte au divertissement, mais un moyen d'enquêter sur la véritable nature de l'être humain.¹⁸³

Les propos d'Antonio Lozano résument bien les caractéristiques du roman policier psychologique de Simenon.

Cet écrivain belge influence fortement certains auteurs espagnols de roman policier et plus particulièrement Andreu Martín qui avoue, lors d'une entrevue pour la revue spécialisée *Quimera*, à quel point il lui est redevable :

C'est à partir de la lecture des œuvres de Simenon que j'envisage la possibilité d'écrire un roman policier espagnol. [...] Si je n'avais lu que des auteurs nord-américains, jamais je n'aurais pu écrire un roman policier espagnol. L'univers américain conditionne des comportements et des perspectives qui n'ont aucun point commun avec nous.¹⁸⁴

Le roman policier d'introspection que pratique Simenon intéresse d'autant plus Andreu Martín que celui-ci a suivi des cours de psychologie. Il n'a jamais exercé, mais son œuvre, marquée par sa formation de psychologue, révèle « un intérêt soutenu et une connaissance profonde et intime des obsessions et de la folie »¹⁸⁵.

¹⁸³ Antonio Lozano, « ¿Por qué escribir novela negra sobre inmigración », in David Barba (ed.), *op. cit.*, p. 135 : « Si reunimos todos los Maigret en una sola obra, encontraremos, como en todas las grandes obras literarias, al ser humano descrito en su totalidad : en su grandeza y en sus miserias, en sus sueños y en sus fracasos, en su bondad y en su perversidad. Tras la obra de Simenon, nos aparece mucho más que un juego : desvela una realidad diseccionada con un bisturí crítico. El crimen no es un pretexto para el entretenimiento, era par Simenon el camino para indagar la verdadera naturaleza del ser humano ».

¹⁸⁴ Entrevista de Jordi Costa Vila, « Por amor al relato », *Quimera*, n° 78-79, 1988, p. 61 : « A partir de la lectura de las obras de Simenon, yo me planteo que se puede hacer una novela policiaca española. [...] Habiendo leído sólo a los autores norteamericanos no hubiese sido posible escribir nunca novela policiaca española. El universo americano condiciona comportamientos y manera de ser que no tienen nada que ver con nosotros ».

¹⁸⁵ Juan Miguel López Merino, « El primer Andreu Martín (1979-1989) : variaciones e incidencias » *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 29, 2005, Universidad Complutense de Madrid : « un interés sostenido y un conocimiento profundo e íntimo de las obsesiones y de la locura ». Cet article est disponible sur le site www.ucm.es/info/especulo/numero29/amartin.html [Consulté le 21 janvier 2009].

D'ailleurs, l'écrivain met en parallèle l'enquête policière et la démarche psychanalytique :

Toutes les deux cherchent à expliquer des faits incompréhensibles, des énigmes qui présentent une série de pistes ou de symptômes, aussi mystérieux, surprenants et apparemment sans queue ni tête que les rêves ; et, peu à peu, au moyen d'un jeu intelligent de questions et réponses, et de déductions logiques, on finit par assembler le puzzle et par trouver des explications cohérentes et sensées qui mettent un terme au problème, soit personnel, soit social.¹⁸⁶

Sur ce point précis, les romans d'Andreu Martín se distinguent des romans noirs qui présentent les événements à partir d'un point de vue extérieur. L'écrivain ressent le besoin de s'impliquer dans son écriture et ses personnages en témoignent. Ils ne sont pas de simples spectateurs, à la façon des héros de D. Hammet ou R. Chandler, qui observent la corruption sans jamais s'y frotter. Andreu Martín met en scène des êtres ancrés dans la société urbaine, souvent tourmentés et confrontés à leurs propres démons, qui risquent à tout moment de se voir entraînés au plus profond du borbier, et d'y rester à jamais :

Mes personnages vivent des expériences tellement dures qu'ils ne sont plus les mêmes à la fin du roman. Ce sont des personnes qui ressentent profondément les choses et qui ne parviennent jamais à rester en marge de l'action. Celui qui ne s'implique pas ne m'intéresse pas. Mes personnages ne sont pas de simples observateurs qui gardent leurs distances, comme P. Marlowe, qui analyse et juge la situation de loin et qui n'intervient qu'au dernier moment. Au contraire, les miens vivent des histoires, subissent des expériences très dures, dont ils ne sortent pas indemnes.¹⁸⁷

¹⁸⁶ « A través del espejo. Las dos caras del alma », *El Mundo*, suplemento *El Cultural*, 29/01/2004 : « Las dos buscan explicaciones a hechos incomprensibles, enigmas que presentan una serie de pistas o síntomas tan misteriosos, intrigantes y aparentemente sin pies ni cabeza como los sueños y, poco a poco, mediante el inteligente juego de preguntas y respuestas y deducciones lógicas, se termina componiendo el puzzle y encontrando explicaciones coherentes y sensatas que ponen fin a un problema, ya sea personal o social ».

¹⁸⁷ Cité par Mariano Sánchez Soler, « El hermano mayor (o Andreu Martín en la piel de sus personajes) », *op. cit.*, p. 149 : « Mis personajes viven experiencias tan duras que no son los mismos al acabar las novelas. Son gente a la que le duelen las cosas y que nunca consiguen mantenerse al margen de la acción. El personaje que se mantiene al margen no tiene ningún interés para mí. Mis personajes no son observadores que se mantienen tan distantes como Philip Marlowe, que analiza y juzga la historia desde lejos e interviene sólo en el último

Les romans policiers d'Andreu Martín, bien que tissés sur une trame différente, avec des personnages différents, tournent tous autour d'une même thématique, répétée à l'infini de façon quasi obsessionnelle, et envisagée sous des perspectives et des angles toujours changeants : la méchanceté. Méchanceté qui transparaît dans les relations humaines, mais également la méchanceté liée à l'exercice du pouvoir, et à la corruption.

Cette méchanceté engendre dans notre société hypermoderne un sentiment très fort de vulnérabilité et de peur, une peur terrible à laquelle nous sommes tous confrontés, comme si nous nous sentions menacés face à un danger intangible mais bien présent. Voilà pourquoi Andreu Martín utilise l'appellation de « romans de terreur urbaine » pour qualifier ses ouvrages policiers :

La méchanceté dans les relations humaines – avoue Martín – est l'aspect qui m'intéresse le plus. Dans la mesure où cette méchanceté produit de la peur, une peur dont nous souffrons tous mais que nous provoquons également tous. C'est la raison pour laquelle je préfère utiliser le terme de romans de 'terreur urbaine' plutôt que celui de romans policiers pour désigner mes romans. La méchanceté est l'élément générateur de cette peur, qui elle-même produit de l'agressivité et de nouvelles perversions et encore plus de peur et encore plus d'agression.¹⁸⁸

Mais pas de manichéisme dans ses récits : il n'y a pas d'un côté les victimes et de l'autre les bourreaux. Dans cet espace urbain décrit par Andreu Martín, dans lequel le mal et la violence apparaissent comme les symptômes d'un malaise de la société, lié aux relations de pouvoir entre les individus, l'homme se révèle sous une double facette : il est à la fois l'opprimé et l'opresseur, le dominé et le dominant.

momento. Por el contrario, ellos viven las historias, sufren experiencias muy duras y salen muy mal parados ».

¹⁸⁸ Entrevista de Francesc Arroyo, « La novela es un hecho lúdico », *El País*, Libros, 24 de julio de 1986, p. 5 : « La maldad en las relaciones humanas – confiesa Martín – es el aspecto que más me interesa. La maldad en la medida en que produce miedo, un miedo que todos damos o padecemos. Por eso prefiero definir mis novelas, más que como novelas policíacas, como de terror urbano. El miedo es el elemento esencial. Lo que nos mueve. La maldad es el elemento generador de ese miedo, que a su vez produce agresividad y nuevas perversiones y más miedos y más agresión ».

L'écrivain place ses personnages dans des situations limites, soit parce que les circonstances extérieures les y poussent- le personnage du paysan, Jésus, subit un tel degré de violence qu'il finit lui-même par commettre un crime, poussé par la peur même de subir une deuxième fois cette violence – soit parce qu'ils sont entraînés par leur propre pathologie, comme Juan Ges dans *Si es no es*. Ils subissent la peur, éprouvent de la haine, des désirs de vengeance, sont constamment au bord de la folie et ils finissent par ressembler comme deux gouttes d'eau aux criminels qu'ils pourchassent. À travers eux, l'écrivain explore les recoins les plus sombres de l'âme humaine :

De son habileté pour plonger dans le subconscient paranoïde de cette société, il en résulte ce qui pour beaucoup fait défaut dans la littérature espagnole contemporaine : des personnages solides et inoubliables. [...] Cela fait plus de quinze ans qu'Andreu Martín dissèque le bas-ventre pourri de notre société [...].¹⁸⁹

Pas de fin heureuse non plus dans les histoires d'Andreu Martín car la résolution de l'énigme, au lieu de rétablir l'équilibre, comme c'est le cas dans les romans policiers classiques, est souvent à l'origine d'un nouveau déséquilibre. C'est une chaîne sans fin de violence : à l'agression, répond la répression, et cela à l'infini.

Andreu Martín est considéré par les spécialistes comme « l'auteur le plus noir et le plus brutal, le plus violent et le plus désenchanté parmi tous ceux qui pratiquent la littérature policière en Espagne »¹⁹⁰.

La série policière de Petra Delicado participe également du sous-genre policier psychologique. L'écrivain choisit de donner la parole à son inspectrice dans un récit à la première personne et cela nous permet à nous, lecteurs, d'accéder directement à ses pensées, à ses états d'âme.

¹⁸⁹ Roger Wolfe, « Paranoiacos con causa », *El Mundo*, Suplemento, *La Esfera*, 5/11/1995 : « Su habilidad para bucear en el subconsciente paranoide de esta sociedad tiene como resultado la creación de lo que según muchos falta en la literatura española contemporánea: personajes sólidos e inolvidables. [...] Andreu Martín lleva más de quince años diseccionando el bajo vientre podrido de nuestra sociedad ».

¹⁹⁰ Mariano Sánchez Soler, *op. cit.*, p. 147 : « el autor más negro y brutal, violento y desencantado de cuantos practican la literatura policiaca en España ».

Parallèlement à l'enquête policière, nous la voyons évoluer dans un cheminement personnel, aux prises avec ses propres contradictions : son désir de solitude et de détachement, et en même temps un grand besoin d'être reconnue pour son métier qui la confronte à la misère et la cruauté de certains milieux sociaux et urbains ; ses difficultés relationnelles et son besoin, parfois, de se montrer acerbe, revêche et autoritaire. Elle ne parvient pas toujours à se comprendre elle-même, mais il y a toujours chez elle une volonté d'analyser ses réactions et les comportements des autres. Quelle est la raison qui pousse ce jeune homme à commettre des viols sur des jeunes femmes alors qu'il est fiancé et qu'il se mariera bientôt (*Ritos de muerte*) ? Pourquoi cet homme cultivé, appartenant à un milieu aisé, a décidé un jour de disparaître, de vivre dans la marginalité en devenant volontairement clochard (*Un barco cargado de arroz*) ? Comment comprendre le degré de désespoir et de désenchantement de ces jeunes qui s'automutilent pour signifier leur appartenance à une secte (*Mensajeros de la oscuridad*) ? Des questions qui traversent son esprit lors de ses enquêtes, et auxquelles elle ne trouve pas de réponse.

Georges Tyras, spécialiste du genre, reproche à Alicia Giménez Bartlett de donner une trop large place à l'histoire de ses personnages qui « prend peu à peu des proportions envahissantes, jusqu'à interférer avec la trame policière et déstabiliser l'investigateur et l'investigation »¹⁹¹. Cependant, il reconnaît que l'auteur privilégie « la perspective psychologique » et qu'elle jette un regard « humaniste »¹⁹² sur ses investigations.

Les romans d'Alicia Giménez Bartlett sont bien dans la lignée des romans policiers psychologiques qui s'évertuent à décrire un milieu et des types humains. L'écrivain choisit des sujets d'actualité devenus une préoccupation sociale et qui insistent sur le côté sombre de l'homme, qu'elle s'efforce d'analyser. Son intérêt pour

¹⁹¹ Georges Tyras, « Tres calas en la novela negra española de los noventa: Alicia Giménez Bartlett, Lorenzo Silva y Mariano Sánchez Soler », in Mariano Sánchez Soler (ed.), *op. cit.*, p. 170 : « cobra paulatinamente unas invasoras proporciones, hasta interferir con la trama policiaca y desestabilizar al investigador y a la investigación ».

¹⁹² *Ibid.*, p. 171 : « humanista [...] perspectiva psicológica ».

le fonctionnement psychologique de ses personnages, aussi bien celui de son inspectrice que celui des victimes ou des criminels, prend parfois le dessus sur l'intrigue policière.

Comment définir alors le roman policier espagnol d'aujourd'hui ? Plutôt comme un roman psychologique ? Un roman social ? Un roman noir ? Il nous semble que chacune de ces appellations peut lui correspondre mais qu'elles ne suffisent pas pour le qualifier, d'autant plus qu'il s'inscrit aussi dans une évolution romanesque. Il existe, nous l'avons vu, de grands lignes qui le caractérisent. Mais chaque auteur les adapte à son propre vécu, à son propre désir d'écriture. Andreu Martín fait une synthèse des multiples possibilités que lui offre le roman policier :

Excellent espace littéraire pour exprimer l'idéologie, puisque nous parlons de police, de phénomènes sociaux, de comment on réprime, comment on vole, comment on corrige, comment on tue et comment on meurt. Excellent espace littéraire pour manifester des états d'âme, puisque nous décrivons des crimes et que les crimes provoquent toujours des situations limite. Excellent espace littéraire pour la description de notre entourage, car l'une des caractéristiques du roman noir est de se situer dans un espace-temps urbain.¹⁹³

Le roman policier espagnol participe de tous les sous-genres du policier : roman policier classique, roman noir, roman de procédure, roman psychologique etc. Juan Madrid se rattache davantage, aujourd'hui, au roman social engagé, tout en continuant à saupoudrer ses portraits d'éléments picaresques. Antonio Lozano et Alicia Giménez Bartlett s'intéressent également à la description d'une réalité sociale, mais l'auteur canarien est bien plus engagé dans ses écrits, alors que l'écrivain féminin s'attarde davantage sur la psychologie de ses personnages. Nous voyons

¹⁹³ Andreu Martín, « Género negro, género, claro », *op. cit.*, p. 28 : « Excelente palestra para expresar ideología, puesto que hablamos de policía, de fenómenos sociales, de cómo se reprime, de cómo se roba, de cómo se corrige, de cómo se mata y de cómo se muere. Excelente palestra para manifestar estados anímicos, puesto que describimos crímenes y de los crímenes siempre se generan situaciones límites. Excelente palestra para la descripción del entorno, dado que una de las características de la novela negra es su ambientación en el ahora y el aquí urbanos ».

qu'il est nécessaire, aujourd'hui, d'appréhender les auteurs et leurs écrits de façon individuelle.

En ce début du XXI^{ème} siècle, une trentaine d'années après le fameux 'boom' du roman policier espagnol, vers quelles nouvelles formes a-t-il évolué ?

D'abord, le genre policier s'est libéré des règles qui l'enfermaient dans un cadre rigide, s'inscrivant ainsi dans l'évolution de toute la production littéraire de la postmodernité- hypermodernité, qui tend vers une indétermination générique : « [Les] œuvres ne se distinguent plus en fonction de critères typologiques, mais par des traits individuels morphosémantiques qui les affectent indépendamment de leur appartenance générique »¹⁹⁴.

L'histoire ne se résume plus à une intrigue policière. L'accent est mis sur les « personnages, leurs sentiments, leurs peurs, leurs désirs, leurs défauts, leurs échecs ainsi que ceux de la société dans laquelle ils vivent, s'amuse et souffrent »¹⁹⁵. Déjà en 1989, Manuel Vázquez Montalbán annonçait cette évolution du genre, nécessaire pour sa survie, en déclarant que « le futur d'un possible roman policier espagnol, français, italien, chinois ou d'une quelconque autre nationalité, [était] de disparaître comme genre, s'il [voulait] intégrer la littérature »¹⁹⁶.

Puis, la thématique du roman policier est en rapport avec des sujets d'actualité, nous l'avons vu clairement avec Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano, qui affectent l'opinion publique comme le trafic de drogue, les sectes, les scandales politiques ou la corruption dans les institutions comme la police (nous en trouvons l'exemple chez les trois écrivains hommes).

Enfin, par souci de vraisemblance, les détectives sont devenus, dans la plupart des cas – et à l'exception des récits d'Antonio Lozano – des membres de la

¹⁹⁴ Georges Tyras, *op. cit.*, p. 167 : « las obras ya no se distinguen en función de criterios tipológicos, sino por rasgos individuales morfo-semánticos que las afectan de manera independiente de su hipotética pertenencia genérica ».

¹⁹⁵ Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 31 : « personajes, de sus sentimientos, sus miedos, sus deseos, sus defectos, sus fracasos, y los de la sociedad en la que viven, que disfrutan y padecen ».

¹⁹⁶ Manuel Vázquez Montalbán, « Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España », *op. cit.*, p. 60 : « el futuro de una posible novela policiaca española, francesa, italiana, china o de cualquier otra nacionalidad, si quiere integrarse en lo literario es desaparecer como género ».

police officielle, plus à même de lutter contre le crime devenu 'globalisé' dans un monde « dominé par les réseaux d'information et les progrès technologiques » où « les capacités déductives des détectives »¹⁹⁷ ne suffisent plus.

Cette évolution du roman policier espagnol s'inscrit dans un courant plus large qui est celui du roman policier européen, dans lequel nos écrivains se retrouvent, d'après les propos d'Alicia Giménez Bartlett :

Aujourd'hui, nous sommes quelques uns à écrire du roman noir, mais j'ignore s'il est possible de parler de nous comme d'une 'école'. Je suppose que non. En revanche, il est clair que nous avons notre place dans le 'roman noir européen', qui vit un moment splendide.¹⁹⁸

Du vingt au vingt-deux janvier 2005, s'est tenue à Barcelone une manifestation culturelle en hommage à Manuel Vázquez Montalbán qui a rassemblé une vingtaine d'écrivains européens de roman policier¹⁹⁹. Lors de cette rencontre, ils ont présenté leurs ouvrages et ont confirmé l'existence d'une série de constantes dans ce qu'ils ont appelé le « roman policier européen ». En voici quelques unes : la vocation sociale du genre, la relation étroite entre les personnages et l'espace urbain dans lequel ils évoluent, le choix des enquêteurs, généralement des fonctionnaires de police, l'introspection qui prime plutôt que l'action.

¹⁹⁷ Javier Sánchez Zapatero, « Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español », in *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela negra y cine negro*, op. cit., p. 83 : « dominado por las redes de información y los avances tecnológicos [...] capacidades deductivas de los investigadores ».

¹⁹⁸ Nuria Azancot, « La novela negra se dispara. Lorenzo Silva, Jorge M. Reverte, Andreu Martín y Alicia Giménez Bartlett descubren las claves del género », *El Cultural*, 5/07/2007: « Actualmente somos un puñado de novelistas 'negros', pero ignoro si se puede hablar de nosotros como de 'grupo'. Supongo que no. Sin embargo, sí tenemos un espacio en la llamada 'novela negra europea', que vive un momento esplendoroso ». Cet article est disponible sur le site www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20900/la_novela_negra_se_dispara/ [Consulté le 8 octobre 2009].

¹⁹⁹ Citons, parmi les plus connus, Donna Leon, Petros Márkaris, Francisco González Ledesma, Alexandra Marínina, Felipa Melo, Lorenzo Silva et bien sûr, Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano.

Pour clore ce chapitre, nous citerons les propos de l'écrivain portugaise Filipa Melo qui ajoute une caractéristique supplémentaire propre au genre policier, à savoir, les possibilités d'expérimentation sur la forme qu'il offre à l'auteur et qui fait que chaque roman, malgré des constantes thématiques, soit unique :

Aujourd'hui, le meilleur roman policier noir est un témoignage cru et souvent radical, un espace pour brosser le tableau de la société et en faire l'analyse, un lieu privilégié pour exposer de nouveaux concepts et explorer de nouvelles frontières littéraires. Il est, surtout, un lieu d'expérimentation.²⁰⁰

2. 4. Les œuvres du corpus

Romans de Juan Madrid

Nous proposons ici pour faciliter la lecture un synopsis rapide des romans étudiés.

*Un beso de amigo*²⁰¹ :

Ce premier roman de la série raconte l'enquête menée par Antonio Carpintero pour retrouver un certain Otto Schultz, secrétaire particulier d'Ignacio Elósegui, disparu avec des documents confidentiels et compromettants appartenant à son patron. Il est engagé par Ana, une femme à la personnalité inquiétante qui se présente comme l'épouse d'Otto. Antonio Carpintero, lors de son investigation,

²⁰⁰ Filipa Melo, « En el lugar del muerto », in David Barba (ed.), *op. cit.*, p. 113 : « Hoy, la mejor novela negra es un testimonio crudo y muchas veces radical, un lugar para el retrato y la denuncia social, un espacio privilegiado para la exposición de nuevos conceptos y la exploración de nuevas fronteras literarias. Es, sobre todo, un lugar de experimentación ».

²⁰¹ Nous travaillons avec les éditions suivantes : *Un beso de amigo*, Madrid, Alfaguara, 1995 ; *Regalo de la casa*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986 ; *Las apariencias no engañan*, Madrid, Ediciones Júcar, 1995 ; *Grupo de Noche*, Madrid, Espasa, 2002. Nous traduisons nous-même les textes espagnols.

dévoile les liens secrets entre Ignacio Elósegui, homme de pouvoir, et des bandes de jeunes néofascistes qui sèment le désordre dans le quartier de Malasaña, afin d'inciter ses habitants à vendre leurs appartements.

Las apariencias no engañan :

Antonio Carpintero travaille comme videur dans un cabaret, et un soir il est blessé lors d'une altercation avec des clients peu respectueux. Quelques jours plus tard, il assiste à l'assassinat de Valeriano Cazzo, homme d'affaires et politicien très en vue, et il reconnaît dans le tueur le jeune homme avec qui il s'était battu dans le cabaret. Molesté par la police, qui le soupçonne de cacher des informations, et par les hommes de Céspedes, le banquier corrompu avec qui Cazzo faisait des affaires, Antonio Carpintero se voit obligé à mener sa propre enquête. Celle-ci dévoilera la corruption dans les hautes sphères du pouvoir et de la politique et au sein même de la police.

Regalo de la casa :

Antonio Carpintero retrouve un vieil ami, Luis Robles, rencontré pendant le service militaire et qu'il n'avait plus revu depuis de longues années. Luis et sa famille sont devenus les propriétaires d'une chaîne de supermarchés ainsi que de plusieurs usines de conserves. Peu de jours après leur rencontre, Luis Robles meurt dans son bureau d'une balle dans la tête, et la police en conclut qu'il s'agit d'un suicide. Mais, peu convaincu par cette théorie, Antonio commence une enquête et apprend que Luis était mêlé à une affaire de chantage concernant ses affaires, finalement assez troubles. Il découvre également que le suicide était en réalité un meurtre camouflé perpétré, certainement, par un des membres de sa famille, pour protéger les intérêts du clan. L'histoire se complique quand apparaissent des liens secrets entre les affaires de Luis et une secte qui offre le paradis.

Grupo de noche :

On demande à Antonio Carpintero de retrouver Nico Sepúlveda, ex policier et ami ayant travaillé dans le même service que lui pendant des années. Pour mener à bien cette enquête il doit interroger ses anciens compagnons du commissariat ainsi que ses indicateurs. Mais les informations qu'il en tire s'opposent à ses propres souvenirs si bien qu'il se voit obligé, pour être en paix avec lui-même, à affronter certains épisodes peu clairs de son passage dans la police. Ce retour dans le passé du personnage, outre qu'il lui confère une certaine ambiguïté et par la même une grande richesse, met à nu la corruption de certains hommes politiques et de certains policiers qui n'hésitent pas à utiliser les mêmes procédés que la pègre pour obtenir le pouvoir la richesse.

Romans d'Andreu Martín

*Jesús en los infiernos*²⁰² :

Le roman raconte l'histoire de Jesús, un paysan qui vit à Senillás, petit village perdu de Catalogne, avec sa femme et ses deux enfants. Une nuit, il reçoit un coup de fil de Pedro, son beau-frère qui lui annonce, tout en riant et en trinquant avec des amis, le décès de sa sœur, Carmen, survenu un mois auparavant. Cette nouvelle et la façon dont elle a été annoncée lui paraissent si incroyables qu'il décide de se rendre à Barcelone, ville qui le fascine depuis toujours, pour vérifier la véracité de l'information et surtout pour mieux comprendre l'attitude de Pedro. Ce voyage qui commence comme une partie de plaisir - il n'est pas inquiet pour Carmen qu'il croit en parfaite santé – se transforme vite en une descente aux enfers au cours de laquelle Jesús découvre un espace urbain barcelonais souterrain qu'il ne soupçonnait pas dans lequel la violence, le vice et le mensonge sont à l'honneur.

²⁰² Nous travaillerons la plupart du temps avec la traduction française de Georges Tyras et Jean-François Carcelen, *Jésus aux Enfers*, Paris, Gallimard, 1996. Nous indiquerons alors en note les références du texte traduit puis la version espagnole. Néanmoins, pour l'étude de certains passages, nous traduirons nous-même le texte espagnol : *Jesús en los infiernos*, Barcelona, PLAZA&JANES EDITORES, 1990. Pour les autres romans d'Andreu Martín : *Si es no es*, Barcelona, Planeta, 1983 ; *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B, colección Byblos, 2006, que nous traduisons nous-même.

Si es no es :

Plusieurs meurtres se produisent successivement dans l'espace urbain de Barcelone : une femme est assassinée par strangulation chez elle, dans un quartier résidentiel ; puis cinq jeunes filles sont violées sous la menace et une autre, moins chanceuse, est tuée à coups de couteau dans une banlieue mal famée à la périphérie de Barcelone. Voici l'intrigue du roman d'Andreu Martín, *Si es no es*. Tous ces crimes ont en commun l'extrême violence qui s'abat sur les victimes au moment où elles s'y attendent le moins, quels que soient leur niveau social et le lieu où elles se trouvent. Personne n'est à l'abri dans cet espace urbain décrit par l'écrivain comme une jungle de béton où toutes les passions se déchaînent.

Barcelona connection :

Andreu Martín met en scène l'inspecteur Huertas, jeune policier divorcé avec un enfant, qui assiste impuissant à l'installation des mafias internationales sur le sol barcelonais. Décidé à les mettre à jour afin de mieux les combattre, il tente sans résultats de convaincre ses collègues et ses supérieurs – soit incrédules, soit corrompus - de la présence d'une criminalité 'mondialisée' à Barcelone qui agit en toute impunité. Mais tous finissent par l'abandonner et même se tourner contre lui. Accusé injustement de meurtre et trahi par ses amis et coéquipiers, il fuit pour sauver sa vie.

Romans d'Alicia Giménez Bartlett

*Ritos de muerte*²⁰³ :

²⁰³ *Ritos de muerte*, Barcelona, Planeta, colección Booket, 2003; *Día de perros*, Barcelona, Planeta, colección Booket, 2003; *Mensajeros en la oscuridad*, Barcelona, Planeta, colección Booket, 2005, *Muertos de papel*, Barcelona, Planeta, colección Booket, 2005; *Serpientes en el paraíso*, Barcelona, Planeta, colección Booket, 2003 ; *Un barco cargado de arroz*, Barcelona, Planeta, 2004; *Nido vacío*, Barcelona, Planeta, 2007. Nous

Premier roman policier de l'auteur, il raconte la mise en place difficile du tandem Petra Delicado-Fermín Garzón, que nous retrouverons tout au long de la série. L'inspectrice, nouvellement nommée au service des homicides, et son adjoint, tout juste arrivé de Salamanca, enquêtent sur des viols commis sur des jeunes filles à Barcelone. Leur seule piste est la marque, en forme de fleur, que laisse le violeur sur le bras de ses victimes en les blessant avec un objet contondant. Ce premier récit pose les bases de la série : l'intérêt pour l'aspect psychologique du crime (milieu familiale oppressif qui a pu développer des instincts criminels chez le violeur), l'introspection (besoin de l'inspectrice d'analyser constamment ses états d'âme), et la difficulté des relations humaines.

Día de perros :

Un homme souffrant de multiples blessures provoquées par des coups est retrouvé dans une rue barcelonaise. Hospitalisé à Valle Hebrón, il ne reprendra jamais conscience. D'après sa tenue vestimentaire, il s'agirait d'un marginal et tout porte à croire qu'il est la victime d'une rixe entre voyous. La seule piste dont dispose la police est un chien qui apparemment lui aurait appartenu. L'enquête conduit l'inspectrice et son adjoint dans un univers insoupçonné dans lequel les chiens deviennent des instruments pour assouvir des passions cruelles.

Mensajeros de la oscuridad :

Après avoir participé à un reportage télévisé sur la police barcelonaise, Petra Delicado commence à recevoir des colis contenant des pénis amputés. Chacun est porteur d'une piste, parfois difficile à discerner, qui indique à l'inspectrice et son adjoint le chemin à suivre. L'enquête les mènera d'abord jusqu'à Tarragona, puis jusqu'à Moscou où ils découvriront l'existence d'une secte terrible et d'un

traduisons nous-même les passages étudiés.

personnage ténébreux et manipulateur ne reculant devant rien pour parvenir à sa soif de pouvoir.

Muertos de papel :

L'inspectrice et son adjoint enquêtent sur la mort d'un journaliste spécialisé dans la presse à scandale. Habités à côtoyer des assassins et des criminels, les deux policiers sont un peu désarçonnés par les suspects qu'ils doivent interroger parce qu'ils appartiennent au monde des célébrités. Un deuxième crime – celui d'une jeune femme - apparemment lié au premier vient encore compliquer cette enquête qui décidément n'enthousiasme pas Petra Delicado. L'affaire s'obscurcit avec le suicide d'un ministre issu d'un milieu très catholique. Le chantage serait-il la cause de toutes ces morts ?

Serpientes en el paraíso :

Ce roman raconte l'enquête de l'inspectrice Petra Delicado sur l'assassinat de Juan Luis Espinet, jeune avocat exerçant dans un cabinet prestigieux à Barcelone. Marié et père de trois enfants, il habitait avec sa famille dans une urbanisation résidentielle, 'le Paradis', clôturée et surveillée nuit et jour. Il était entouré de ses voisins et amis issus du même milieu que lui. L'existence de ces jeunes gens semblait paisible et sans surprises dans cette sorte de ghetto pour classes aisées, où des personnes moins privilégiées travaillent pour leur rendre la vie plus facile : des gardiens, des jardiniers, des bonnes... L'inspectrice, accompagné de son adjoint, Fermín Garzón, découvre un lieu, au premier abord paradisiaque, qui se révélera être un vrai nid de serpents, comme l'indique le titre du roman.

Un barco cargado de arroz :

Petra Delicado enquête sur la mort d'un clochard dont le cadavre a été découvert dans un parc de Barcelone. Cette investigation est l'occasion pour l'inspectrice de rencontrer ces êtres qui se trouvent tout en bas de l'échelle sociale, les 'sans domicile fixe'. Elle découvrira les foyers qui peuvent les accueillir occasionnellement ; les locaux désaffectés et les terrains vagues où ils trouvent souvent refuge ; les rares moyens sociaux mis en place pour leur venir en aide ; leur enfermement progressif dans la misère ; l'hostilité qu'ils suscitent chez certains citoyens. L'enquête lui révélera également que les uns peuvent s'enrichir grâce à la pauvreté des autres et qu'il existe un commerce fort lucratif autour des miséreux.

Nido vacío :

Petra Delicado est personnellement impliquée dans une affaire de meurtre. En effet, alors qu'elle faisait des courses dans une grande surface, une fillette étrangère d'une dizaine d'années s'empare de son sac et lui vole son arme. Quelques jours plus tard, un homme est assassiné avec cette même arme. L'enquête est alors confiée à l'inspectrice qui part à la recherche de cette petite fille criminelle dans le monde marginal des immigrants sans papiers. Dans *Nido vacío*, Petra et Fermín se heurtent à une réalité sordide dans laquelle les femmes et les enfants sont exploités comme des esclaves dans des réseaux de prostitution et de pédophilie. Sans papiers, ils sont abandonnés à leur sort.

Romans d'Antonio Lozano

*Harraga*²⁰⁴ :

Ce roman raconte l'itinéraire physique et vital du jeune marocain Jalid. Né à Tanger, au sein d'une famille pauvre, il ne peut résister à la tentation de cet espace urbain de l'abondance que promet le petit écran. Afin d'y parvenir, il n'hésite pas à

²⁰⁴ *Harraga*, Granada, Zoela Ediciones, colección Negrura, 2002 ; *Donde mueren los ríos*, Granada, Zoela Ediciones, colección Negrura, 2003. Nous travaillons à partir de passages que nous traduisons nous-mêmes.

devenir trafiquant de drogue comme son ami Hamid, puis recruteur de *harraga*, « ceux qui brûlent leurs papiers » avant de s'embarquer vers l'Espagne. Mais la réalité ne correspond pas avec ses rêves et ce voyage vers la terre promise devient une véritable descente aux enfers au cours de laquelle il s'égarera jusqu'à perdre son identité et devenir un assassin. Le châtement pour ses crimes sera l'enfermement dans un hôpital psychiatrique, puis une longue agonie qui durera deux années.

Donde mueren los ríos :

Le titre signifie « là où meurent les rivières ». L'écrivain utilise cette expression tantôt pour désigner la mer comme l'aboutissement du voyage, tantôt comme métaphore filée, le fleuve étant la vie envisagée comme un long parcours, un voyage. Ce roman retrace l'itinéraire physique et vital de plusieurs immigrants africains – Amadú, Fatiha, Usman, Tierno - qui se retrouvent sur les Iles Canaries après un long périple entrepris pour échapper à la misère, à la domination masculine ou pour fuir un régime politique qui les a condamnés à mort. Mais, dépourvus de papiers, ils se trouvent à la merci des exploitants agricoles ou, pour les femmes, des trafiquants de chair humaine. L'enquête autour de l'assassinat d'une jeune prostituée sénégalaise, Aïda, sera l'occasion pour eux de recouvrer leur dignité.

L'une des principales caractéristiques qui définit le roman policier espagnol, nous l'avons vu, est qu'il est fondamentalement urbain. Les auteurs de notre corpus ancrent leurs récits dans une ville déterminée - Madrid, Barcelone, Las Palmas, Tanger – à un moment précis : des années quatre-vingts aux débuts des années deux mille. Ils se déclarent fidèles transpositeurs de la réalité : leurs romans témoignent donc de l'évolution de l'espace urbain espagnol au cours de ces trois décennies, et donnent une certaine vision de la société, que les sociologues d'aujourd'hui qualifient 'd'hypermoderne'.

Quelles sont les particularités de cet espace urbain contemporain et de cette société hypermoderne, que nous allons retrouver chez nos écrivains de romans policiers ? Comment les sociologues la définissent-ils ?

3. L'ESPACE URBAIN HYPERMODERNE

Nous travaillons sur l'espace urbain, au sens le plus large du terme, et pour éclairer le plus possible notre sujet nous voudrions préciser, succinctement, le sens de deux notions, que nous allons utiliser tout au long de notre travail, à savoir, l'espace et le lieu. Bien que ces deux termes soient souvent considérés comme synonymes, il est important d'insister sur leur différence. Nous nous appuyerons pour ce faire sur les travaux de sociologues. Pour Anthony Giddens, « la meilleure représentation conceptuelle du 'lieu' est l'idée de 'site', ou de 'localisation', qui évoque la situation géographique de l'activité sociale»²⁰⁵. En revanche, le terme 'espace' est « éminemment abstrait », explique Marc Augé, et il peut s'appliquer indifféremment, entre autre, « à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points », ou bien « à une grandeur temporelle »²⁰⁶. Il cite quelques exemples de l'usage de ce terme, très en vogue aujourd'hui : « espace judiciaire européen », « espace publicitaire », « espaces verts »²⁰⁷, etc.

C'est la société moderne qui, d'après Giddens, dissocie les deux termes :

Dans les sociétés pré-modernes, espace et lieu coïncident en grande partie, puisque les dimensions spatiales de la vie sociale sont, pour la majeure partie de la population [...] dominées par la notion de « présence » - par des activités localisées. L'avènement de la modernité distingue progressivement l'espace du lieu, en

²⁰⁵ Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité*, Paris, Editions de l'Harmattan, 1994, p. 27.

²⁰⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Lonrai, Editions du Seuil, 1992, p. 105.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 106.

favorisant les relations avec un autrui « absent », avec lequel on n'est jamais en situation de face-à-face.²⁰⁸

L'espace urbain, dans le sens de « ville », englobe les espaces abstraits, mais également les lieux concrets, qui la constituent. Nous reviendrons, d'ailleurs, sur le concept de 'lieu', tel qu'il est défini par Marc Augé.

A l'heure de la mondialisation, l'espace urbain contemporain, ou hypermoderne, selon la terminologie de la plupart des sociologues, apparaît comme un espace changeant, en perpétuelle mutation, qui se caractérise, principalement, par deux traits fondamentaux : le mouvement continu des personnes qui s'y déplacent sans cesse, et le sentiment d'urgence qui dicte leurs déplacements. Jamais la comparaison entre la fourmilière grouillante de vie et la ville n'aura été aussi appropriée.

C'est également un espace pluriel, non seulement parce qu'il est constitué de multiples quartiers, qu'il abrite des individus culturellement, socialement et économiquement très différents, mais également parce qu'il « existe singulièrement dans l'imagination et les souvenirs de ceux qui l'habitent ou [le] fréquentent »²⁰⁹. Ainsi, chacun possède sa propre perception de la ville, selon son vécu et son parcours personnel. Il existe donc autant de lectures de la ville qu'il y a d'individus et de sensibilités.

Nous proposerons, d'après les auteurs étudiés et leurs textes, trois lectures différentes de l'espace urbain hypermoderne. Mais auparavant, nous ferons le point sur cette notion d'*hypermodernité*, terme qui s'est généralisé aujourd'hui, qui désigne l'ensemble de la société occidentale contemporaine, et qui remplace celui de *postmodernité*.

²⁰⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁹ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Manhecourt, Flammarion, 2006, p. 159.

3. 1. La société hypermoderne

Nous devons le concept d'*hypermodernité* à un groupe de chercheurs dirigés par Max Pagès qui, il y a un peu plus de vingt ans, emploie ce terme dans une étude consacrée à une célèbre multinationale d'origine américaine²¹⁰. Cette entreprise 'hypermoderne' qu'ils avaient analysée, et qui se trouvait à la pointe de la modernité en termes de techniques managériales, développait une forte emprise psychologique sur ses employés. Ce terme a été repris depuis par de nombreux sociologues, dont François Ascher, pour définir la société occidentale contemporaine. Marc Augé préfère employer le terme de 'surmodernité' et Anthony Giddens parle de radicalisation de la modernité. Sous ces nomenclatures quelque peu différentes, les sociologues font référence à une même réalité - celle de notre société profondément marquée par ce processus, en premier lieu économique, qu'est la mondialisation²¹¹ - et l'analysent d'après leur propre perspective. Cependant, chacun met l'accent « non pas sur la rupture avec les fondements de la modernité, mais sur l'exacerbation, sur la radicalisation de la modernité »²¹², s'opposant ainsi à la notion de postmodernité entendue comme rupture, ainsi que l'explique Nicole Aubert :

La notion de *postmodernité*, utilisée d'abord en architecture, puis, dans les années 1960, sous la plume de certains critiques littéraires américains, et étendue progressivement aux domaines de l'art, de la musique, du cinéma, de la littérature, de la sociologie ou de la technologie, est [...] apparue pour exprimer l'idée d'une rupture avec ce qui sous-tendait la modernité, notamment le progressisme occidental, selon

²¹⁰ M. Pagès, M. Bonetti, V. de Gaulejac, D. Descendre, *L'emprise de l'organisation*, Paris, PUF, 1979, réédité en 2000, Desclée de Brouwer.

²¹¹ Ce sont les économistes qui, les premiers, ont eu recours à la terminologie de la « globalisation » et des processus « mondialisés ». Pour une revue des emplois du terme « mondialisation » et de leur développement, voir R. Boyer, « La Globalisation, mythes et réalité » in *Actes du GERPISA Réseau International*, n°18, « Mondialisation ou régionalisation ? », novembre 1996, Université d'Evry-Val d'Essonne.

²¹² Nicole Aubert, « Un individu paradoxal », in *L'individu hypermoderne*, sous la direction de Nicole Aubert, Toulouse, Editions Erès, collection « Sociologie clinique », 2004, 2006, p. 14.

lequel les découvertes scientifiques, et plus globalement la rationalisation du monde, représenteraient une émancipation pour l'humanité.²¹³

Dès lors que l'ensemble des sociologues admet qu'il n'y a pas « décès de la modernité », mais, « parachèvement » qui se concrétise, pour Gilles Lipovetsky, dans « le libéralisme mondialisé, la commercialisation quasi générale des modes de vie, l'exploitation 'à mort' de la raison instrumentale, une individualisation galopante »²¹⁴, le terme 'postmoderne' devient ambigu et maladroit, il tombe vite en désuétude.

Au terme de 'modernité', François Ascher préfère celui de 'modernisation' parce que, pour lui, le processus de transformation qui a donné naissance aux temps modernes se poursuit toujours. Il distingue trois grandes phases dans la modernisation : la première comprend la période de la fin du Moyen-âge au début de la révolution industrielle ; la deuxième constitue la révolution industrielle ; le troisième épisode moderne est celui qui suit la révolution industrielle jusqu'à nos jours, et qu'il nomme 'hypermoderne'. Mais il insiste sur le fait que le processus de modernisation n'est toujours pas achevé, ce qui explique que le changement soit au cœur de notre société.

Il étudie la modernisation comme un phénomène qui résulte de l'interaction d'une série de dynamiques parmi lesquelles se trouvent l'individualisation « où la recherche par les individus d'une autonomie croissante, d'une appropriation singulière du monde », la différenciation sociale, une réflexivité « qui participe d'une ambition de maîtriser le monde » et « qui remplace de plus en plus les traditions et les routines »²¹⁵, et une marchandisation accrue de notre société de consommation, dans laquelle l'homme lui-même devient marchandise.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, collection « Nouveau Collège de Philosophie », 2004, p. 73.

²¹⁵ François Ascher, *Examen clinique. Journal d'un hypermoderne*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2001, p. 60.

Quand François Ascher parle d'individualisation pour caractériser notre société, il fait référence à la place centrale que l'individu y occupe de nos jours, au cœur de l'hypermodernité :

Il est aujourd'hui classique de caractériser les sociétés modernes par la place éminente que l'individu y tient, à la différence des sociétés non modernes, dans lesquelles l'individu dépend plus des règles et valeurs du groupe ou sous-groupe auquel il appartient.²¹⁶

La représentation que nous nous faisons du monde et de ses valeurs ne découle plus nécessairement du groupe auquel nous appartenons, mais de nous-mêmes. Nous devenons responsables de nous-mêmes, de nos actes et de nos choix, dans une société dans laquelle « [l]e travail, la famille, la consommation, la religion, la politique, voire le corps lui-même, tout devient ou semble devenir de plus en plus décidable »²¹⁷.

Nous sommes constamment sommés de faire des choix, et cette obligation de choisir représente, pour François Ascher, le fondement de l'individualisation, qu'il oppose à l'individualisme, synonyme d'égoïsme :

C'est parce que nous pouvons choisir ce que nous faisons, avec qui nous le faisons, et parce que nous pouvons le faire de façon variée et avec des gens divers, que cette notion d'individualisation prend plus de force dans notre société, sans pour autant qu'on puisse la confondre ni avec une conception courante de l'individualisme, qui serait égoïsme et indifférence pour les autres, ni avec de la solitude.²¹⁸

Un autre principe sur lequel repose l'individualisation, est celui du droit au bonheur de chacun et de la recherche du plaisir. La société de consommation nous propose une multiplicité d'objets ou de services consommables qui nous permettent d'accéder à ce bonheur présenté comme un dû. Car, bien sûr, le bonheur, dans

²¹⁶ François Ascher, *La société hypermoderne. Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2000, 2005, p. 13.

²¹⁷ François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, La Tour d'Aigues, Editions de L'Aube, 2001, p. 31.

²¹⁸ François Ascher, *Examen clinique. Journal d'un hypermoderne, op. cit.*, p. 79.

notre société, dépend de ce que nous pouvons posséder, mais également montrer, comme l'explique Jean Baudrillard :

Le bonheur comme jouissance totale ou intérieure, ce bonheur indépendant de signes qui pourraient le manifester aux yeux des autres et des nôtres, ce bonheur qui n'a pas besoin de *preuves* est donc exclu d'emblée de l'idéal de consommation, où le bonheur est d'abord exigence d'égalité (ou de distinction bien entendu) et doit, en fonction de cela, se signifier toujours au « regard » de critères *visibles*.²¹⁹

Voilà pourquoi les producteurs des biens de consommation, dans les pays développés, ne cessent de lancer des études sur ce qu'ils pourraient inventer pour introduire de nouvelles modes, créer ainsi de nouveaux choix dans les produits de consommation, qui bientôt deviendront de nouveaux besoins.

Mais face à ces choix auxquels nous condamne la société de consommation, toutes les personnes ne sont pas sur un pied d'égalité car certaines ne disposent pas des moyens de choisir, comme le souligne Zygmunt Bauman :

Chacun peut être *modelé* à la manière du consommateur ; chacun peut souhaiter être un consommateur et profiter de ce qu'offre ce genre de vie. Mais tout le monde *ne peut pas* être un consommateur. Désirer n'est pas suffisant ; pour que le désir soit vraiment désirable, pour en tirer du plaisir, il faut avoir l'espoir raisonnable de pouvoir s'approcher de l'objet du désir. Cet espoir, certains peuvent l'entretenir avec raison, mais pour d'autres il est tout à fait vain.²²⁰

La société d'abondance ne concerne qu'une partie de la population, l'autre partie en est exclue. La différenciation sociale s'accroît de plus en plus dans la société hypermoderne.

Une autre source d'exclusion est la mobilité, qui se trouve au cœur de la société hypermoderne et de la mondialisation. Celle-ci suppose une intensification du flux de marchandises, de services, de capital et de technologie dans toute la planète, mais également une mobilité croissante de personnes. L'individu se déplace sans arrêt, non seulement à l'intérieur de l'espace urbain – il habite dans un quartier, il

²¹⁹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Saint-Amand, Denoël, collection « Folio/essais », 2006, p. 60.

²²⁰ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 132.

travaille dans un quartier différent, il pratique des activités sportives dans un autre quartier de la ville, etc. – mais également entre les différentes villes – il est courant, aujourd’hui, d’habiter dans une ville et de travailler dans une autre ville - ou encore d’un pays à un autre. Or, cette mobilité n’est pas accessible à tout le monde. Ainsi, les exclus du marché du travail habitent le plus souvent dans les grands ensembles des banlieues où ils vivent de ‘petits boulots’ souvent non déclarés, et ils ne rencontrent principalement que des gens de leur quartier. De même, tous ne sont pas autorisés à intégrer ce flux propre à la mondialisation, et les émigrés qui viennent des pays pauvres n’ont pas le même accès à la mobilité que les touristes qui se déplacent d’un pays à l’autre.

Si bien que, « la grande inégalité est désormais celle qui oppose les mobiles et les immobiles – ceux qui ont les ressources de la mobilité et ceux qui sont contraints à l’immobilité »²²¹.

D’autre part, cette société, dans laquelle il nous faut toujours choisir, et toujours être responsable de nos choix, « nous dit de moins en moins quelles sont les règles que nous devons respecter, mais elle nous enjoint de choisir nous-mêmes les règles auxquelles nous devons nous conformer. C’est le comble ou la perversité de l’individualisation et de la société du choix »²²². Dans cette société où les repères sont de plus en plus flous, l’individu en est réduit aux incertitudes et nous en arrivons à des situations complètement paradoxales, comme celle que décrit le philosophe Sébastien Charles au sujet de notre comportement en relation avec l’alimentation :

Une fois les obligations sociales, et particulièrement religieuses (jeûne, carême, etc.), disparues à son égard, on observe des comportements individuels responsables (surveillance du poids, information sur la santé, gymnastique) qui frisent parfois le pathologique par excès de contrôle (conduites anorexiques), et des attitudes complètement irresponsables favorisant la boulimie et la destruction des rythmes alimentaires. Notre société de la minceur et des régimes est aussi celle de l’obésité et du surpoids.²²³

²²¹ Pierre Veltz, *Des lieux et des liens. Essai sur les politiques du territoire à l’heure de la mondialisation*, La Tour d’Aigues, Editions de l’Aube, 2002, p. 145.

²²² François Ascher, *Examen clinique, op. cit.*, p. 170.

La société hypermoderne est la société des paradoxes et des extrêmes. Marc Augé la définit par ses excès : « un excès d'événements qui rend l'histoire difficilement pensable, un excès d'images et de références spatiales dont l'effet paradoxal est de refermer sur nous l'espace du monde, un excès de références individuelles, en entendant par là l'obligation qu'ont les individus de penser par eux-mêmes leur rapport à l'histoire et au monde »²²⁴.

Il y a bien sûr un lien direct entre ces excès de notre société (qui se traduisent clairement par l'utilisation du préfixe 'hyper') et les progrès techniques, tels que les moyens de transport, de communication et d'informations, qui les ont rendus possibles, et en même temps, inévitables.

Nous recevons chaque jour une prolifération d'informations et d'images – au travers notamment de la télévision - sur des événements qui bouleversent le monde et qui se déroulent aux quatre coins de la planète. Cette « mise en spectacle du monde »²²⁵, caractéristique de notre société, nous donne l'impression que l'histoire s'accélère et que l'espace se resserre autour de nous. De plus, cet « imaginaire [qui envahit] la vie quotidienne »²²⁶, cette réalité médiatisée, nous donne l'illusion de tout connaître et d'être en relation avec le monde entier. Ainsi, notre rapport à 'l'autre' est conditionné par les discours des médias et les images qu'on veut bien nous montrer de 'là-bas'. Or, souvent, ce spectacle médiatique fomenté la peur de 'l'autre' car « toutes les informations venant de 'là-bas' nous offrent des images de guerre, de meurtres, de drogues, de vandalisme, de maladies contagieuses, de réfugiés et de famine ; c'est-à-dire de quelque chose de menaçant »²²⁷.

Le développement des technologies de communication, de transport et d'information a également rendu possible un phénomène que François Ascher

²²³ Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky, in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *op. cit.*, p. 26.

²²⁴ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 145.

²²⁵ Marc Augé, *ibid.*, p. 94.

²²⁶ Michel Maffesoli, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Paris, Editions du Félin, Institut du monde arabe, 2003, p. 65.

²²⁷ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 116.

appelle les « prises de distances spatio-temporelles »²²⁸. Pour illustrer cette notion, il donne l'exemple des moyens de communication modernes :

L'expérience que nous faisons tous ces dernières années, de pouvoir choisir le moment où nous communiquons et le lieu d'où nous le faisons, grâce aux téléphones portables, aux répondeurs et au courrier électronique, est une illustration très forte de ce processus d'extraction de l'ici et du maintenant.²²⁹

Cette possibilité qu'a l'individu d'aujourd'hui, de s'extraire du lieu et de l'instant, engendre un phénomène de dissociation de l'espace et du temps : les hommes ont le sentiment qu'ils peuvent être dans plusieurs lieux, en même temps, et dans plusieurs temps à la fois. Cette distanciation entre l'espace et le temps est facilement observable dans notre société hypermoderne si on tient compte de la possibilité ou l'impossibilité de se déplacer. C'est ainsi que l'explique Zygmunt Bauman, qui distingue « deux mondes » : celui de la mobilité mondiale, dans lequel « l'espace n'est plus une contrainte » parce qu'on peut le traverser facilement ; puis celui de ceux qui restent « cloués » dans la localité, parce qu'ils ne peuvent pas se déplacer. Dans le premier monde, le « rétrécissement de l'espace supprime l'écoulement du temps » et ceux qui y vivent sont toujours occupés, n'ont jamais le temps. En revanche, ceux qui n'ont pas accès à la mobilité « sont écrasés par le fardeau d'un temps abondant, redondant, inutile, qu'ils ne savent pas comment remplir »²³⁰ :

Les habitants du premier monde vivent *dans le temps* ; l'espace ne compte pas pour eux, puisqu'ils peuvent franchir instantanément toutes les distances. [...] Les habitants du deuxième monde vivent *dans l'espace* : un espace pesant, résistant, intouchable, qui enserme le temps et le soustrait au contrôle des habitants. Leur temps est vide [...].²³¹

²²⁸ François Ascher, *La société hypermoderne, op. cit.*, p. 47.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 135.

²³¹ *Ibid.*, p. 136.

L'espace des « mondialisés », c'est-à-dire des individus mobiles, est un espace ouvert, que l'on peut parcourir aussi bien physiquement que virtuellement. C'est l'espace de toutes les mobilités. On y vit dans un présent perpétuel, au jour le jour, d'une urgence à l'autre.

En revanche, l'espace des « locaux », ceux qui sont condamnés à l'immobilité, est un espace fermé, dans lequel le temps semble s'être paralysé. C'est un espace cloisonné.

Entre les deux se trouve un espace qui est celui de la semi-mobilité, dans lequel la dissociation entre le temps et l'espace est moins radical. C'est un espace dans lequel on prend le temps de marcher et d'observer les rues, les places. C'est l'espace de la proximité et du marcheur.

Tous ces espaces, comme autant de petits mondes, se retrouvent, plus ou moins imbriqués, plus ou moins séparés, dans les villes contemporaines « qui cristallisent et reflètent les logiques des sociétés qu'elles abritent »²³², parce qu'elles représentent, affirme Henri Laborit, « le produit d'un groupe social »²³³. La métropole n'est pas seulement une concentration d'immeubles et ne se définit pas seulement par une morphologie. Elle apparaît « à la fois comme une organisation sociale, une expérience individuelle quotidienne et un ensemble codifié de manières de vivre et de penser »²³⁴.

Chacun des quatre auteurs de romans policiers, en fonction de son propre vécu et de sa propre perception, nous présente une certaine lecture de la ville, en l'occurrence Madrid, Barcelone, Las Palmas ou Tanger, dans laquelle il privilégie l'un ou l'autre espace.

Quelle est cette lecture ?

²³² François Ascher, *les nouveaux principes de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 12.

²³³ Henri Laborit, *L'homme et la ville*, Paris, Flammarion, 1971, 2001, p. 21.

²³⁴ Alain Bourdin, *La métropole des individus*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2005, p. 22.

3. 2. L'espace de proximité

Le centre de Madrid devient dans les romans policiers de Juan Madrid un espace de proximité. L'écrivain nous présente la lecture d'un espace urbain madrilène que son détective, Antonio Carpintero, parcourt inlassablement d'un bout à l'autre, du matin au soir, et souvent tard dans la nuit. La plupart du temps, il se déplace à pied car il préfère rester dans les quartiers du centre ville où il réside, comme Malasaña ou Lavapiés, et qu'il connaît parfaitement bien. S'il lui arrive de changer de quartier, pour une quelconque enquête, mais toujours dans Madrid, il fait appel aux taxis ou utilise, très exceptionnellement, le métro, car il ne dispose pas de moyen de locomotion propre. Ainsi, dans les romans policiers de Juan Madrid, l'image de Madrid est étroitement liée au personnage du marcheur et aux quartiers de proximité.

Le tissu urbain que l'écrivain nous donne à lire, lors des déplacements de son héros, relève davantage de la ville moderne que de la ville hypermoderne, dans ce sens qu'il est « une combinaison de lieux »²³⁵, tels que les définit Marc Augé :

Le lieu se définira comme identitaire (en ce sens qu'un certain nombre d'individus peuvent s'y reconnaître et se définir à travers lui), relationnel (en ce sens qu'un certain nombre d'individus, les mêmes, peuvent y lire la relation qui les unit les uns aux autres) et historique (en ce sens que les occupants du lieu peuvent y retrouver les traces diverses d'une implantation ancienne, le signe d'une filiation). Ainsi, le lieu est-il triplement symbolique (au sens où le symbole établit une relation de complémentarité entre deux êtres ou deux réalités) : il symbolise le rapport de chacun de ses occupants à lui-même, aux autres occupants et à leur histoire commune.²³⁶

Quels sont ces lieux urbains qui balisent le parcours du détective et qui constituent ce qu'Alain Bourdin nomme «les lieux générateurs de la forme urbaine »²³⁷ ? Ce sont principalement des lieux de rencontre et de communication,

²³⁵ Marc Augé, *op. cit.*, p. 158.

²³⁶ Marc Augé, *ibid.*, p. 156.

²³⁷ Alain Bourdin en distingue sept : les cathédrales culturelles, expositions et festivals ; les lieux de connexion et d'information ; les stades et les raves parties ; les espaces 'branchés' ; les lieux de rencontre et de transit ; les lieux de patrimoine ; les centres commerciaux et les parcs à thème. Voir Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 81-83.

comme les bars et les restaurants, ou de transit - territoires incertains et inquiétants de la ville nocturne -, qu'il affectionne particulièrement.

Il nomme chacun de ces lieux, leur donnant ainsi une identité ; les situe dans un espace précis, les caractérise en leur donnant une fonction précise – par exemple, tel restaurant est un lieu pour manger, tel autre est un lieu où il cherche des informations, ce bar est un lieu de rencontre, etc. - et en décrit quelques uns minutieusement. De plus, il raconte l'histoire de ces lieux, en y associant parfois la sienne, avec une pointe de nostalgie : comment étaient-ils autrefois, ce qu'ils sont devenus aujourd'hui. Il leur prête ainsi une mémoire, qui est la sienne, et par ce fait ils deviennent, pour lui, des lieux de mémoire.

D'autre part, le narrateur retrace de façon très claire ses différents déplacements dans l'espace urbain en indiquant les noms des rues et des places qu'il traverse. Et cela avec une telle précision qu'il devient possible de lire son itinéraire physique sur un plan de Madrid. Or, le plus souvent, comme le fait remarquer Marc Augé pour la France, mais c'est également valable pour l'Espagne et d'autres pays européens, « ce sont des notabilités de la vie locale ou nationale, ou encore de grands événements de l'histoire nationale qui donnent leur nom aux artères des villes »²³⁸. Si bien que, pour le promeneur qui prend le temps de lire le nom des rues et des places, les repères spatiaux qu'il traverse et qui le renvoient à des références historiques ou culturelles sont autant de « 'monuments' (au sens de témoignages et souvenirs) dans la mesure où leur nom de baptême les immerge dans l'histoire »²³⁹.

Cet espace urbain madrilène - lisible et facilement identifiable, combinaison de lieux, et chargé de sens - est un espace de proximité. Proximité par rapport à l'immeuble dans lequel le narrateur réside, Calle Esparteros, proche de la Puerta del Sol ; puis par rapport au « coin de la rue » avec le kiosque de Matías à qui il achète le journal, le salon de thé La Mallorquina, où il va boire son café. C'est un espace de proximité dans lequel « c'est la convivialité qui l'emporte : le plaisir d'être reconnu, de

²³⁸ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit. , p. 89.

²³⁹ *Ibid.*, p. 90.

pouvoir échanger quelques mots avec des gens »²⁴⁰. Son quartier est l'espace qu'il connaît le mieux, non seulement géographiquement parlant, mais surtout humainement parlant. C'est cette connaissance qui fait de lui un bon détective :

Savoir lire la ville, et pouvoir déchiffrer correctement ses codes, est indispensable pour le travail de l'enquêteur. On pourrait dire que c'est sa raison d'être. Il lui est aussi nécessaire de connaître sa géographie matérielle, mais surtout sa géographie sociale et humaine, son archéologie de conflits, misères, désirs et mémoires.²⁴¹

C'est un espace dans lequel, selon les propos de Michel Maffesoli, « le lieu fait lien », parce qu'il y existe un sentiment d'appartenance renforcé et un partage émotionnel fort :

Un lien, donc, qui n'est pas abstrait, théorique, rationnel. Un lien qui n'est pas constitué à partir d'un idéal lointain, mais bien au contraire, se fonde, organiquement sur la commune possession de valeurs enracinées : langue, coutumes, cuisine, postures corporelles. Toutes choses quotidiennes, concrètes, alliant en un paradoxe, qui n'est pas qu'apparent, le matériel et le spirituel d'un peuple.²⁴²

3. 3. L'espace des frontières

D'autres lectures de la ville sont possibles. Dans un contexte de mondialisation, caractérisée par l'accroissement de la mobilité humaine, les auteurs de romans policiers nous décrivent, paradoxalement, un espace urbain traversé de frontières, visibles ou pas, dont l'objectif est de maintenir à l'écart « l'autre », et de l'empêcher autant que possible de se déplacer.

²⁴⁰ Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 116.

²⁴¹ José F. Colmeiro, « Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho » in Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero, *Geografías en negro. Escenarios del género criminal, op. cit.*, p. 55-56 : « Saber leer la ciudad, y poder descifrar correctamente sus códigos, es imprescindible para la labor del investigador. Se podría decir que es su razón de ser. Es necesario también conocer su geografía material, pero sobre todo su geografía social y humana, su arqueología de conflictos, miserias, deseos y memorias ».

²⁴² Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 31-32.

Qui est-il cet autre qui souffre de ségrégation ? Comment le processus d'exclusion dont il est l'objet parvient-il à limiter sa mobilité, tant sur un plan horizontal que vertical, dans l'espace urbain ?

L'autre, c'est d'abord l'étranger qui fuit la pauvreté ou la guerre. Les médias, surtout la télévision, lui ont décrit l'espace urbain hypermoderne comme un Eldorado où tout était possible. Mais, ils ont omis de parler des « murs dressés par les contrôles d'immigration, [des] droits de séjour et [des] politiques de répression », qui rendent « les fossés qui les séparent des lieux de leur désir et de leur salut [...] de plus en plus profonds » si bien que « tous les ponts qu'ils tentent de passer se révèlent dès leur première tentative aussi infranchissables que des ponts-levis »²⁴³.

Les frontières ne se trouvent plus seulement aux bords des territoires nationaux car elles sont devenues mobiles : « Leur présence ne se limite pas à un espace concret, bien au contraire, elles sont mobiles et peuvent apparaître et manifester leur pouvoir de démarcation et d'exclusion n'importe quand et n'importe où »²⁴⁴ dans l'espace urbain. Elles se mettent en place dès qu'un voyageur considéré comme indésirable veut y accéder. L'émigré pauvre est un exemple de voyageur indésirable et pour lui, « la frontière n'est pas seulement un obstacle difficile à franchir » mais une barrière qui sera « présente tout au long de sa vie et qui conditionnera son quotidien et sa mobilité (aussi bien physique que sociale) »²⁴⁵.

Cette barrière, ou séparation spatiale, peut se concrétiser pour l'émigrant par l'emprisonnement, « forme ultime de la contrainte spatiale »²⁴⁶, dans des centres d'internement, par exemple, avant d'être renvoyé dans son pays d'origine.

Il existe d'autres formes d'enfermement moins visibles mais tout aussi nuisibles pour l'émigrant : on l'enferme dans son « étrangeté » en lui refusant, par

²⁴³ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 137.

²⁴⁴ AAVV, *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona, Virus Editorial, 2008, p. 7 : « Su presencia no se limita a un espacio concreto sino que son móviles y pueden hacerse presentes y manifestar su poder de demarcación y de exclusión en cualquier momento o lugar ».

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 8 : « la frontera no sólo es un obstaculo difícil de superar [...] presente a lo largo de toda su vida, condicionando su cotidianidad y su movilidad (tanto física como social) ».

²⁴⁶ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 161.

exemple, le droit de séjour ou de travail, de façon à le maintenir dans l'illégalité et la précarité. Sans papiers, l'émigrant perd ses droits en même temps que son identité et devient « invisible » pour les autres.

De plus en plus de frontières traversent le cœur même des quartiers urbains et délimitent des zones d'exclusion. Etienne Balibar les appelle les « frontières ethniques » quand il s'agit d'espaces occupés par des « populations venues du monde entier »²⁴⁷.

Mais ces ghettos peuvent enfermer un « autre » que l'étranger : celui qui se trouve au bas de l'échelle sociale, l'exclu de la société hypermoderne car, rappelle François Ascher, « l'hypermodernité, loin de diminuer les inégalités sociales, recycle bon nombre des inégalités qui lui préexistent et en crée par ailleurs de nouvelles »²⁴⁸. Nous assistons à l'émergence de « nouvelles formes de ségrégation sociale » avec « une tendance à la formation de ghettos de pauvres dans lesquels sont regroupés [...] des populations exclues du développement économique, voire rejetées par les mutations sociotechniques »²⁴⁹.

En contrepoint de ces ghettos de pauvres situés dans l'espace urbain, se trouvent des quartiers réservés aux classes sociales aisées qui s'y réfugient afin de fuir la mixité sociale.

Ces différents processus urbains apparaissent dans les romans policiers qui nous proposent une lecture d'un espace urbain traversé de frontières afin d'enfermer ou de limiter le déplacement de l'autre, qu'il soit étranger ou exclu du système.

3. 4. L'espace des mobilités

Paradoxalement, dans cet espace traversé de frontières, jamais les personnages des romans policiers ne se seront autant déplacés, à pied, en voiture, en métro, en avion.

²⁴⁷ Etienne Balibar, *op. cit.*, p. 176.

²⁴⁸ François Asher, *Examen clinique. Journal d'un hypermoderne*, *op. cit.*, p. 204.

²⁴⁹ François Asher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 71.

D'abord, pour accéder à l'espace urbain, dans un mouvement centripète. Nous trouvons l'exemple du long parcours des émigrants décrits par Antonio Lozano dans *Donde mueren los ríos* et celui de Jésus, petit paysan catalan, dans *Jesús en los infiernos*, d'Andreu Martín. Quelles sont les raisons qui motivent la mobilité de ces personnages ? Comment se représentent-ils la ville ? Comment s'est forgée en eux cette représentation ?

Puis, les déplacements peuvent se faire vers l'extérieur, dans un mouvement centrifuge : une partie de la population s'installe dans les banlieues. Par exemple, la spéculation immobilière modifie la répartition des classes sociales dans l'espace urbain : les classes populaires ont déserté certains quartiers qu'ils occupaient autrefois parce que, après réhabilitation d'immeubles dégradés, le prix des loyers dépassait leur budget. Ce processus économique et urbain est appelé gentrification, et il se définit comme « un phénomène à la fois physique, économique, social et culturel »²⁵⁰.

Comment se met-il en place et qu'implique-t-il pour les habitants du quartier ?
C. Hamnett nous apporte quelques précisions :

La gentrification implique en général l'invasion de quartiers auparavant ouvriers ou d'immeubles collectifs en dégradation par des groupes de classes moyennes ou aisées et le remplacement ou le déplacement de beaucoup des occupants originaux de ces quartiers. Cela implique la rénovation ou la réhabilitation physique de ce qui était auparavant un stock de logements très dégradés et son amélioration pour convenir aux besoins des nouveaux occupants. Au cours de ce processus, le prix des logements situés dans les quartiers concernés, réhabilités ou non, augmente fortement.²⁵¹

Où sont relogés les occupants originaux de ces quartiers ? Souvent, aux limites de l'espace urbain, c'est-à-dire dans la banlieue où « sont nées ces cités dortoirs [...] ces cités périphériques mornes et sans vie »²⁵². La cartographie de l'espace urbain montre clairement la ségrégation des classes sociales :

²⁵⁰ Chris Hamnett, « Les aveugles et l'éléphant : l'explication de la gentrification », *Strates* [en ligne], 9, 1997, mis en ligne le 19 octobre 2005. URL : <http://strates.revues.org/611> [Consulté le 7 janvier 2010].

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Henri Laborit, *op. cit.*, p. 157-158.

[...] la naissance des cités dortoirs a purifié la race des villes, elle a sédimenté les couches sociales. La centrifugation urbaine a sédimenté les éléments lourds à la périphérie, ne gardant à la surface de ses quartiers historiques que le peuple léger des plaisirs, ou sérieux de la banque, du commerce et de l'industrie.²⁵³

Si bien que, paradoxalement, la mobilité imposée peut dans certains cas entraîner l'immobilité d'une partie de la population.

Enfin, les détectives de nos romans policiers ne cessent de parcourir l'intérieur de l'espace urbain pour mener à bien leurs enquêtes, nous faisant découvrir les différents quartiers qui le constituent.

Comment les écrivains parviennent-ils, à partir d'une lecture de l'espace urbain, à dresser un portrait de cette société hypermoderne ?

²⁵³ *Ibid.*, p. 158.

PREMIÈRE PARTIE : UN ESPACE DE PROXIMITÉ

Les incipit des romans de la série 'Antonio Carpintero', construits sensiblement de la même manière, présentent clairement la forme narrative adoptée par Juan Madrid : l'histoire est racontée par un narrateur autodiégétique qui se situe dans un présent par rapport aux faits qu'il rapporte et qui le mettent en scène.

La distance temporelle entre le présent d'énonciation et l'histoire racontée au passé se construit au moyen d'une opposition présent/passé dans les temps verbaux et de l'emploi du démonstratif espagnol *aquel* qui marque l'éloignement entre le présent de l'énonciation et le passé de l'action :

L'utilisation du verbe *recordar*²⁵⁴ (se rappeler) conjugué à la première personne du présent de l'indicatif – *recuerdo* (*Grupo de noche*) ; *no recuerdo* (*Un beso de amigo*) - et du passé composé - *He conocido* (j'ai connu, *Un beso de amigo*) ; *He descubierto* (j'ai découvert, *Grupo de noche*) - renvoie au présent de l'énonciation qui s'oppose au passé des faits rapportés exprimés au moyen de l'imparfait – *estaba pasando* (j'étais en train de passer, *Un beso de amigo*) ; *estaba yo sentado* (j'étais assis, *regalo de la casa*) ; *yo trabajaba* (je travaillais, *Las apariencias no engañan*) ; *me encontraba acodado* (j'étais accoudé, *Grupo de noche*) – et du passé simple qui marque le début de l'histoire – *Lo supe* (je l'ai su²⁵⁵, *Grupo de noche*) ; *acudió a mí* (s'est adressé à moi, *Un beso de amigo*) ; *Me observó* (m'a observé, *Regalo de la casa*) -. D'autre part, les connecteurs temporels marquent nettement la distance entre le présent de l'énonciation et le passé des faits racontés au moyen du paradigme *aquel* : *al final de aquel verano* (à la fin de cet été-là, *Un beso de amigo*) ; *Por aquel entonces* (à ce moment-là, *Las apariencias no engañan*) ; *Aquel día* (ce jour-là, *Regalo de la casa*) ; *aquella tarde del otoño pasado* (cette après-midi-là de l'automne dernier, *Grupo de noche*).

L'explicit de *Un beso de amigo* répond à son incipit : le présent – *de quien no recuerdo el nombre* (dont j'ai oublié le nom, p. 179) et le déictique *ahora*

²⁵⁴ Pour les exemples, se référer aux pages 11 (*Un beso de amigo*), 9 (*Las apariencias no engañan*), 9 (*Regalo de la casa*) et 11 (*Grupo de noche*).

²⁵⁵ Nous traduirons, dans les romans de Juan Madrid, le passé simple espagnol (prétérito *indefinido*) par du passé composé, plus en accord avec le ton réaliste du genre noir.

(maintenant) se mêlent au passé simple – *tuvo* (a eu), *lloró* (a pleuré), *Se emborrachó* (s'est enivré) -. D'autre part, la modalisation qui caractérise cette fin de roman permet au narrateur critique de prendre ses distances par rapport aux événements qu'il a racontés et qui, maintenant, le dépassent : « d'après ce que j'ai compris », « Certains disent que », « Ce qui est sûr c'est que »²⁵⁶.

Il s'agit donc d'une narration ultérieure racontée au passé avec, toutefois, des interventions épisodiques du narrateur au présent, soit sous forme d'apostrophe qu'il lance au narrataire, comme dans cet exemple tiré de *Un beso de amigo* : « Connaissez-vous la brasserie Hambourg, Plaza Santa Ana ? »²⁵⁷ ; soit pour apporter des précisions, faire des commentaires, expliquer ses faits et gestes dans certaines situations :

J'ai regardé derrière moi. [...] On ne voyait personne d'autre. Un truc courant consiste à te mettre par derrière un couteau sur la gorge et à te voler le portefeuille et la montre pendant qu'une jeune fille détourne ton attention sous un prétexte quelconque.²⁵⁸

Tous ces procédés mis en œuvre font partie d'une même stratégie narrative de Juan Madrid qui inscrit ses ouvrages dans la lignée du roman noir : donner l'illusion du réel au lecteur.

Son univers romanesque emprunte les caractéristiques du monde réel, et ses descriptions de l'espace urbain, subordonnées à cette « volonté de réalisme »²⁵⁹ qui définit les romans policiers, foisonnent de détails – par exemple, le nom des rues et

²⁵⁶ *Un beso de amigo, op. cit.*, p: 178-179 : « según tengo entendido », « Hay quien dice que », « Lo que sí es cierto es que ».

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 24 : « ¿Conocen la cervecería Hamburgo en la Plaza de Santa Ana? ». Nous avons choisi, dans notre traduction des textes, de garder les termes espagnols « Calle », « Plaza » et « Puerta », et de les mettre en majuscule, afin de l'harmoniser avec la traduction de *Jesús en los infiernos* de Georges Tyras. Pour éviter les confusions nous utiliserons ces mêmes termes dans le texte de la thèse quand il est question des mêmes lieux.

²⁵⁸ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 9 : « Un truco corriente consiste en que mientras una chica te entretiene con cualquier pretexto, alguien por detrás te coloca la navaja en el cuello y te quita la cartera y el reloj ».

²⁵⁹ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 68.

des places - qui évoquent Madrid. Il est fidèle en cela au principe d'Umberto Eco selon lequel « [dans] toute assertion contenant des noms propres ou des descriptions définies, on suppose que le destinataire assume comme indiscutable l'existence des sujets dont il est prédiqué quelque chose »²⁶⁰.

La vision personnelle de l'écrivain – sa perception de la ville - se greffe sur ce fond réel pour aboutir à une lecture de Madrid, à la croisée de la réalité et de l'imaginaire. Antonio Carpintero, son narrateur, est une composante essentielle dans sa stratégie narrative : il est le personnage focal qui introduit la subjectivité dans les descriptions de la ville. Son rôle de descripteur se justifie par son itinéraire vital grâce auquel il connaît parfaitement la cartographie spatiale et sociale de Madrid. En effet, la variété de ses « métiers » lui a permis de parcourir l'espace urbain - public et privé – et de côtoyer les milieux les plus aisés comme les plus populaires. En voici quelques uns : garçon de courses dans une épicerie²⁶¹, gardien dans un supermarché²⁶² et vigile dans une discothèque²⁶³, aide-concierge dans un bâtiment luxueux²⁶⁴, promeneur de chiens²⁶⁵, convoyeur de fonds²⁶⁶, recouvreur de fonds²⁶⁷, détective spécialisé dans la recherche de personnes disparues²⁶⁸.

Il est un « arpenteur d'espace »²⁶⁹ - et donc un descripteur parfait de la ville - qui, par ses parcours physiques, configure l'espace romanesque de Juan Madrid tout en se construisant lui-même comme personnage.

Quelle est cette lecture de Madrid que nous propose l'écrivain ?

²⁶⁰ Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 132.

²⁶¹ *Un beso de amigo*, *op. cit.*, p. 45.

²⁶² *Grupo de noche*, *op. cit.*, p. 20.

²⁶³ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁴ *Grupo de noche*, *op. cit.*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Regalo de la casa*, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁷ *Un beso de amigo*, *op. cit.*, p. 11. Je ne cite que la première référence à ce métier.

²⁶⁸ *Ibidem*. Je ne cite que la première référence à ce métier.

²⁶⁹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 61.

Juan Madrid nous donne à lire essentiellement un espace urbain de proximité, c'est-à-dire un espace qu'il est possible de parcourir à pied. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le verbe *caminar* (marcher, aller à pied) soit le plus fréquemment utilisé par le narrateur pour signifier ses déplacements physiques. L'espace décrit par l'écrivain est ainsi circonscrit, à quelques exceptions près, à celui que parcourt à pied le narrateur.

La ville de Madrid qui apparaît dans ses récits policiers est une ville traditionnelle, l'écrivain en parle volontiers comme d'« un gros bourg de la Manche jusqu'en 1976 »²⁷⁰, période vers laquelle, dit-il, il commence à envisager d'écrire sa série sur Antonio Carpintero.

Il est vrai que Juan Madrid ne s'intéresse qu'à certains quartiers du centre ville et que son narrateur ne se déplace qu'exceptionnellement hors de ces quartiers. La plupart des lieux se situent dans les environs de la Plaza Mayor : Antonio Carpintero habite dans la Calle Esparteros, à une cinquantaine de mètres de la Calle Mayor et à une centaine de mètres de la Puerta del Sol. Son univers est donc limité à cet espace circonscrit, autour de sa rue et de son quartier. C'est cet espace de proximité auquel nous nous intéresserons dans cette partie.

Quelles sont les stratégies narratives que Juan Madrid utilise pour donner à voir au lecteur cet espace de proximité ? De quelle façon parvient-il à ancrer l'espace romanesque dans la réalité ? Quelles lectures de l'espace urbain propose-t-il ?

Les rues et les places qu'Antonio Carpintero traverse ainsi que les monuments qu'il aperçoit, et qui constituent le paysage urbain madrilène, sont porteurs de l'histoire de la ville. En rappelant une partie de cette histoire, à travers la mémoire du personnage narrateur, l'écrivain légitime le rôle de descripteur de ce dernier tout en mettant en place des correspondances entre la réalité et son univers romanesque.

D'autre part, ces déplacements du narrateur-marcheur mettent aussi en lumière la dimension verticale de l'espace urbain, révélant les nombreux souterrains

²⁷⁰ « un poblachón manchego hasta 1975 ». L'article de Davis G. Panadero est disponible sur le site:

www.revistaprotesis.com/2010/06/entrevista_con_juan_madrid.html [Consulté le 4 mai 2011].

qui le traversent et qui abritent les déshérités de la société. La configuration spatiale de la ville détermine socialement les personnages : l'écrivain oppose les espaces privés mis en spectacle aux espaces souterrains, voire caverneux, de la marginalité.

Enfin, dans l'espace urbain de Juan Madrid, nul n'est à l'abri de la violence, et aucun lieu ne saurait servir de refuge : la mort frappe dans les endroits les mieux protégés.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux itinéraires physiques du détective à travers l'espace urbain public – les rues, les places, les monuments – qui constituent des espaces ouverts, et au récit de l'histoire passée de la ville dont ces différents lieux sont les porteurs. Nous verrons aussi de quelle manière ces lieux sont autant de repères pour la construction de son histoire personnelle.

Puis, dans un deuxième temps, nous aborderons les espaces fermés qu'il fréquente – bars, cafés, restaurants – ainsi que les lieux privés, maisons d'habitations, qui dessinent la topographie de la ville, dans son horizontalité et sa verticalité.

Enfin, dans un troisième temps, nous étudierons les stratégies narratives utilisées par Juan Madrid pour mettre en scène le crime dans la ville et ce qu'elles apportent à la lecture de la ville.

1. LES ESPACES OUVERTS

Les espaces publics se définissent comme des « lieux de rencontre, d'événements, d'expressions de l'identité et de l'atmosphère d'un système urbain »²⁷¹. Ils sont composés « d'espaces ouverts ou extérieurs [...] regroupant des espaces aussi bien minéraux (rues, places, boulevards, passages couverts) que verts (parcs, jardins publics, squares, cimetières...) »²⁷².

²⁷¹ Vincent Berdoulay, Sylvie Clarimont, *Espaces publics et mise en scène de la ville touristique*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Laboratoire SET, UMR 5603 CNRS-UPPA, octobre 2005, p. 7.

²⁷² *Ibid.*, p. 10.

Quels sont ces espaces ouverts de Madrid que l'écrivain choisit d'utiliser comme fond réel et comment les insère-t-il dans son univers romanesque ?

1. 1. Les places, lieux de mémoire

Les déplacements physiques du détective couvrent un périmètre qui tourne principalement autour de trois pôles : la Plaza Mayor, la Puerta del Sol et la Plaza Dos de Mayo, situées respectivement, dans le centre historique de Madrid - appelé également le Madrid des Habsbourg parce qu'il se trouve dans l'espace anciennement encerclé par les remparts construits sous Philippe IV, en 1625 - et dans le quartier de Malasaña. Ces remparts permettaient de contrôler, à travers leur porte, aussi bien l'approvisionnement que les étrangers qui pénétraient dans la ville²⁷³. Ils étaient également une source de revenus pour la Couronne qui percevait un péage.

L'écrivain ne décrit pas à proprement parler les places. Il n'obtient pas son effet du réel par la description détaillée des lieux et nous ne connaissons ni leur forme, ni leur taille, ni leur composition (plutôt minérale, c'est-à-dire recouvertes de pavés, ou plutôt végétale ?). Mais, en les nommant de façon précise, les places deviennent des points de repère, appartenant à un espace réel, qui lui permettent de

²⁷³ Auparavant, une muraille datant du XII^{ème} siècle entourait la ville médiévale. Extra-muros, la ville n'avait cessé de se développer, surtout au cours du XIV^{ème} siècle, avec la célébration fréquente des Cortes castillanes à Madrid. El *arrabal*, constitué des nouveaux quartiers construits à l'extérieur de la muraille, s'étend de plus en plus et Henri IV, au XV^{ème} siècle, fait construire un rempart qui les entoure et les incorpore au tissu urbain. C'est sous le règne de Philippe II que, peu à peu, les murailles médiévales sont détruites afin de permettre à la ville de se développer vers l'extérieur. Cependant, en 1625, Philippe IV ordonne la construction d'une nouvelle enceinte. Cette nouvelle enceinte a eu d'importantes répercussions dans le développement urbain de Madrid car elle empêche, pendant les deux siècles suivants, l'expansion horizontale de la ville. A partir de 1860, pour faire face à la croissance démographique de la ville, la mairie adopte le plan d'extension urbaine de l'ingénieur Carlos María de Castro. La destruction des remparts construits sous le règne de Philippe IV, à partir de 1868, entre dans ce projet. Il en reste quelques vestiges, comme ceux qui se trouvent autour de la Puerta de Toledo.

situer précisément, dans sa cartographie de la ville, les lieux supports de son univers romanesque.

Par exemple, le bar El Maragato « où on cuisine les meilleures omelettes aux pommes de terre et aux oignons »²⁷⁴ se situe « sur la Plaza Dos de Mayo, face au kiosque de Paco »²⁷⁵. Ici, l'effet de réel est renforcé par l'actualisation du kiosque au moyen du nom propre qui le rend unique. Dans *Las apariencias no engañan*, Antonio Carpintero travaille comme agent de sécurité dans une discothèque, La Luna de Medianoche, qui se trouve « dans la Calle Jardines, tout près de la Puerta del Sol »²⁷⁶. L'espace narratif de Juan Madrid est ancré dans l'espace réel qu'il parasite dans une volonté de mimétisme.

Les places contribuent aussi à doter l'espace urbain de Juan Madrid d'une dimension verticale, aussi bien ascendante que descendante. Ainsi, Paulino, un ancien compagnon d'Antonio Carpintero habite dans un appartement d'où « on [peut] voir la Plaza Dos de Mayo du balcon »²⁷⁷ (prise de vue en plongée). Puis, dans *Un beso de amigo*, Antonio Carpintero attend un ami à l'intérieur d'un parking souterrain : « Je suis entré dans le parking de la Plaza Mayor et j'ai allumé une cigarette »²⁷⁸.

Parfois, les places s'insèrent dans le récit comme des lieux de transit que le personnage emprunte lors de ses déplacements dans l'espace urbain. La description de l'itinéraire est alors narrativisée, comme dans cet exemple où nous retrouvons la verticalité de la ville par le choix des verbes de mouvement « Nous sommes montés par la Gran Vía, puis nous avons descendu la Calle Montera jusqu'à la Puerta del Sol »²⁷⁹ ; ou encore ce court paragraphe qui clôt un chapitre : « J'ai traversé la Puerta

²⁷⁴ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 90 : « donde hacen las mejores tortillas de patatas con cebolla ».

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 91 : « en la misma Plaza del Dos de Mayo, frente al kiosko de Paco ».

²⁷⁶ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 9 : « en la calle Jardines, cerca de la Puerta del Sol ».

²⁷⁷ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 90 : « desde el balcón se podía ver la Plaza del Dos de Mayo ».

²⁷⁸ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 107 : « Entré en el aparcamiento de la Plaza Mayor y encendí un cigarrillo ».

Nous voudrions signaler que le parking souterrain de la Plaza Mayor auquel fait référence le narrateur fait partie d'un projet de réhabilitation mis en place dans les années soixante : on a fermé à ce moment-là l'accès de la Plaza aux automobiles et on a construit un parking souterrain.

del Sol. J'ai descendu la Calle Alcalá. J'ai tourné dans la Gran Vía »²⁸⁰. Ce passage, bien qu'à la première personne, décrit l'itinéraire à partir d'un point de vue externe puisque le narrateur se refuse à exprimer ses sentiments de désenchantement par rapport au dénouement de l'enquête sur la mort de son ami Luis Robles. C'est la brièveté des propositions, la parataxe et le parallélisme syntaxique qui contribuent à restituer l'émotion contenue du personnage.

Antonio Carpintero, nous l'avons dit, se déplace principalement à pied. Néanmoins, il lui arrive parfois de se faire conduire en voiture, et si le parcours se déroule au centre ville, il est détaillé avec la même précision que s'il s'effectuait à pied :

La voiture a traversé la Puerta del Sol et est monté par la Calle Carretas. Sur la Plaza de Benavente, elle a tourné à droite dans la Calle Atocha, jusqu'à la Plaza de Santa Cruz. Puis, elle a descendu la Calle Esparteros et s'est arrêtée devant le portail de mon immeuble.²⁸¹

Dans cette description narrativisée, ce sont les nombreux détails précisant l'itinéraire qui permettent d'obtenir un effet de réel. La lecture est rythmée par les circonstanciels de lieu – noms propres de rues et de places - qui renvoient à une réalité facilement localisable et vérifiable. Pour plus de réalisme, le personnage narrateur s'efface et ne réapparaît qu'à la clause de la description par l'intermédiaire de l'embrayeur « mon ». Dans le récit, cet effacement correspond à une volonté de maintenir le détective hors de l'enquête sur la mort de Luis Robles, volonté exprimée par sa belle-mère – la meurtrière – juste avant la description.

²⁷⁹ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 143 : « Subimos por la Gran Vía y bajamos por Montera hasta la Puerta del Sol ».

²⁸⁰ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 208 : « Crucé la Puerta del Sol. Bajé por la calle Alcalá. Torcí en la Gran Vía ».

²⁸¹ *Ibid.*, p. 77 : « El coche atravesó la Puerta del Sol y subió por Carretas. En la Plaza de Benavente torció a la derecha por Atocha, hasta la Plaza de Santa Cruz. Bajó por la calle de Esparteros y se detuvo frente a la puerta de mi casa ».

Exceptionnellement, Juan Madrid pourvoit les places d'un élément décoratif – monument représentant une statue – ou d'un mobilier – un banc – qu'il utilise alors comme élément catalyseur. Nous étudierons quatre exemples.

Notre premier exemple se trouve au début de *Regalo de la casa* :

Ce jour-là, je me trouvais assis sur un banc de la Plaza Dos de Mayo, et je profitais du soleil du début de l'automne, quand elle s'est assise à mes côtés. C'était une jeune fille mince, avec des lèvres charnues et des seins trop gros.²⁸²

La rencontre entre la jeune fille et le détective est rendu possible par la présence du banc qui les réunit. *Regalo de la casa* étant le troisième roman de la série Antonio carpintero, le lecteur averti sait que le détective n'a pas l'habitude de s'asseoir sur les bancs des places. Il peut aussitôt en déduire qu'Antonio Carpintero traverse une période précaire de chômage. La suite du récit confirme cette thèse : « Je suis à sec »²⁸³ explique-t-il à la jeune fille. Donc, ce banc de la Plaza Dos de Mayo connote ici le chômage et l'oisiveté forcée du détective et annonce, implicitement, un début d'enquête. Et cette enquête a un lien indirect avec María, la jeune femme qui s'assied à ses côtés, et qui est membre d'une secte. Comment Antonio Carpintero la perçoit-il ? Les épithètes qu'il utilise pour la décrire physiquement sont antonymiques - mince, charnues, gros – et cette opposition définit aussi bien María, qui n'est pas ce qu'elle dit être, que la plupart des personnages de *Regalo de la casa*.

Dans *Un beso de amigo*, l'élément catalyseur est le monument commémoratif de la Plaza Dos de Mayo qui met en scène deux héros du soulèvement contre les troupes napoléoniennes du deux mai 1808 : Daoíz et Velarde²⁸⁴. Le narrateur

²⁸² *Ibid.*, p. 9 : « Aquel día estaba yo sentado en un banco de la Plaza del Dos de Mayo, aprovechando el sol del comienzo del otoño, y ella se sentó a mi lado. Era una muchacha delgada, con la boca carnosa y los pechos demasiado grandes ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 10 : « Estoy seco ».

²⁸⁴ Le 2 mai 1808, alors que Madrid est occupée par les troupes napoléoniennes, sous les ordres du général Murat, la foule, devant le Palacio Real, se lance à l'assaut des soldats français qui veulent emmener les infants.

raconte la manifestation des habitants du quartier qui protestent, sur la place, contre les violences provoquées par des bandes néofascistes. Pour la description de cette place et des événements qui s'y déroulent, Juan Madrid utilise les techniques cinématographiques et Carpintero devient foyer de perception : il observe la scène à travers la vitre d'un café, qui se trouve sur la place, comme il le ferait à travers une caméra cinématographique, et il raconte ce qu'il voit et entend. Voilà pourquoi, dans ce passage, les verbes de perception sont nombreux : « en voyant les gens »²⁸⁵ ; « j'ai remarqué que certains me regardaient »²⁸⁶ (champ et contre-champ : il est en même temps le descripteur de la scène et le point de mire) ; « J'ai vu Thomas Villanueva qui passait »²⁸⁷ ; « J'ai vu comment ils se mêlaient »²⁸⁸ ; « j'ai entendu »²⁸⁹ ; « j'ai écouté l'homme du mégaphone »²⁹⁰.

La séquence commence par une vision d'ensemble de la place avec un plan général qui met l'accent, à travers la comparaison, sur le nombre élevé de manifestants : « Il y avait des groupes de jeunes hommes et jeunes femmes sur la place. Cela ressemblait à une fourmilière »²⁹¹ ; et se clôt par une métaphore accompagnée d'une métonymie qui renforce cette idée de masse humaine : « J'ai vu comment ils se mêlaient à cette mer composée de têtes et de corps »²⁹².

Les soldats ripostent et tirent sur les civils. Tout Madrid est en ébullition, les habitants se battent dans les rues, mais les troupes espagnoles ne réagissent pas. Seuls les soldats de la caserne de Monteleón (située à l'emplacement de la Place del Dos de Mayo qui sera inaugurée en 1868) dirigés par les capitaines Luis Daoíz y Torres et Pedro Velarde Santillán, se soulèvent contre l'armée française. Mais ils sont trop peu nombreux et ils mourront héroïquement aux côtés de centaines de civils, hommes et femmes. Les jours suivants, la répression contre les madrilènes révoltés est terrible, et les exécutions s'enchaînent. Des tableaux comme « Fusilamiento del 3 de Mayo de 1808 » ou encore « La carga de los Mamelucos » de Goya reflètent cette répression à laquelle aboutit le soulèvement populaire du 2 mai.

²⁸⁵ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 108 : « viendo a la gente ».

²⁸⁶ *Ibidem* : « Noté que algunos me miraban ».

²⁸⁷ *Ibidem* : « Vi a Tomás Villanueva pasar ».

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 111 : « Vi cómo se mezclaban ».

²⁸⁹ *Ibidem* : « oí ».

²⁹⁰ *Ibidem* : « escuché al hombre del megáfono ».

²⁹¹ *Ibid.*, p. 108 : « Por la plaza había grupos de chicos y chicas jóvenes. Parecía un hormiguero ».

²⁹² *Ibid.*, p. 111 : « Vi cómo se mezclaban con el mar de cabezas y cuerpos ».

L'élément central de la place est le monument commémoratif parce que c'est auprès de lui que se trouve le chœur des manifestants. C'est donc vers lui que se tourne le regard du détective, suivant un mouvement panoramique, captivé par le geste de Thomas, son ami journaliste, qui cherche à attirer son attention : « Regarde, les membres de l'association de s habitants du quartier sont là – dit Tomás, en montrant du doigt un groupe de personnes qui discutaient au pied de l'ensemble sculptural de Daoíz et Velarde »²⁹³. Puis, nous passons à un gros plan de cette statue qui montre comment un habitant du quartier prend possession du monument, symboliquement parlant, en montant dessus, comme si son appartenance au lieu et la légitimité de ses protestations l'y autorisaient : « Un jeune homme, vêtu d'une pelisse en cuir et portant de la barbe, est monté sur le monument sculptural avec un mégaphone. Certains ont applaudi »²⁹⁴.

En plaçant cette scène sur la Plaza Dos de Mayo, lieu de mémoire, l'écrivain légitime cette manifestation contre les bandes néofascistes. Le monument commémoratif de Daoíz et Velarde symbolise la révolte du peuple face à l'envahisseur français. Il est un élément catalyseur parce qu'il met en relation cet épisode de l'histoire des Espagnols avec la séquence narrative du roman : les habitants du quartier se révoltent contre l'invasion de la violence provoquée par des bandes néofascistes. Presque deux siècles se sont écoulés entre l'événement historique et la scène fictive, mais en choisissant de placer son action sur ce lieu de mémoire l'écrivain relie ces deux moments de révolte populaire, créant un lien entre des événements réels survenus dans le passé et d'autres fictifs qui se déroulent dans le présent, et qui trouvent ainsi leur légitimité.

Le parallélisme ne s'arrête pas là : de la même façon que la révolte de mai 1808 fut étouffée par les troupes napoléoniennes, celle des habitants du quartier est étouffée par la police qui prend possession de la place. Antonio Carpintero n'assiste pas à la dernière scène d'assaut, aussi nous n'avons pas de témoignage visuel, mais

²⁹³ *Ibid.*, p. 109 : « Ahí están los de la asociación de vecinos –señaló Tomás a un grupo de personas que discutían al pie del grupo escultórico de Daoíz y Velarde ».

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 111 : « Un hombre joven con una pelliza de cuero y barba se subió al grupo escultórico con un megáfono. Algunos aplaudieron ».

il nous apporte un témoignage auditif (hors-champ) qui, bien que s'amenuisant au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la place, reste bien vivant :

La voix s'est transformée progressivement en un murmure sourd, crispé, étouffé par la distance et par de nombreuses autres voix. Plus tard, j'ai distingué le son reconnaissable entre tous des tirs de flash-balle et des sirènes de police. Mais j'étais déjà loin.²⁹⁵

Les épithètes « crispé » et « étouffé » qui caractérisent ce son qui lui parvient au loin évoquent la répression des manifestants à qui on a ôté la voix.

Dans l'univers romanesque de Juan Madrid, les policiers apparaissent comme les ennemis du peuple parce que, pour préserver l'ordre, ils n'hésitent pas à le bâillonner. C'est une façon pour l'écrivain critique de rappeler que la fonction répressive de la police, assumée pendant la période franquiste²⁹⁶, reste patente pendant la transition démocratique.

Cette séquence comprise entre le moment de l'arrivée du détective sur la place et celui de son départ résume bien une des stratégies narratives de l'écrivain : ancrage de son univers romanesque dans un espace réel, la Plaza Dos de Mayo, dans une volonté de réalisme ; présence d'un élément catalyseur, le monument commémoratif, qui permet de relier un événement fictif à un épisode de l'histoire des Espagnols ; utilisation pour la description de techniques cinématographiques qui permettent au lecteur d'imaginer la scène et de la rendre vivante (hypotypose).

²⁹⁵ *Ibidem* : « La voz se fue convirtiendo en un sordo murmullo crispado, ahogado por la distancia y otras muchas voces. Poco después distinguí el inconfundible sonido de los disparos de los fusiles lanzadores de bolas de goma y de las sirenas de la policía. Pero ya estaba lejos ».

²⁹⁶ Dès le 8 mars 1941, Franco ratifie une loi qui permet de réorganiser les services de police afin de les rendre plus efficaces dans leur activité répressive. Cette nouvelle police espagnole se définissait avant tout comme une « force répressive » (fuerza represiva) sur laquelle pouvait s'appuyer l'État totalitaire. Voir Pedro Montoliú, *Madrid en la posguerra, 1939-1946. Los años de la represión*, Madrid, Sílex ediciones, 2005, p. 193. Trente ans plus tard, dans les années soixante-dix, la torture infligée lors des arrestations ainsi que la brutalité des actes policiers lors de manifestations ou de rassemblements publics prouvent que la police franquiste continue à être l'un des meilleurs outils répressifs du franquisme. Voir Julio Montero Díaz, « El franquismo : del esplendor a la crisis final (1959-1975) », in Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002, p. 719.

Lors d'une autre enquête, Antonio Carpintero rencontre, sur la Plaza Mayor, une vieille connaissance :

Sur la Plaza Mayor je suis tombé sur el Loco Vergara. El loco Vergara est toujours vêtu d'une chemise bleue, crasseuse et pleine de médailles. Il était debout, face à la statue de Philippe III, le bras tendu vers le haut, en train de chanter l'hymne Cara al Sol.²⁹⁷

L'élément catalyseur sur cette place est l'ensemble hybride constitué de la statue équestre de Philippe III²⁹⁸, qui renvoie à un passé glorieux de l'histoire espagnole - l'Empire et la dynastie des Habsbourg – et de ce vieux phalangiste, caricature du dernier vestige d'une époque révolue. Tout en lui évoque le franquisme : il est vêtu de la chemise bleue phalangiste ; la main levée, il entonne l'hymne « Cara al Sol » ; il manie le lexique propre aux discours franquistes : l'endroit, précise-t-il, « est rempli de communistes » et prochainement, « il y aura une nouvelle Croisade²⁹⁹ »³⁰⁰.

Rappelons que le communisme était présenté, par l'idéologie franquiste, comme l'un de ses sept ennemis, à savoir, « le libéralisme, la démocratie, le judaïsme, la franc-maçonnerie, le capitalisme, le marxisme et le séparatisme »³⁰¹.

²⁹⁷ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 40 : « En la Plaza Mayor me tropecé con El Loco Vergara. El Loco Vergara va siempre con una camisa azul mugrienta y llena de medallas. Estaba parado frente a la estatua de Felipe III con el brazo en alto cantando el Cara al Sol ».

²⁹⁸ Cette statue est l'œuvre de Juan de Bolonia et de Pietro Tacca. Elle date de 1616 et est installée sur la Place Mayor en 1848, à la demande de la reine Isabelle II, pour rendre hommage à ce roi, sous le règne duquel les travaux de la Plaza Mayor aboutissent.

²⁹⁹ C'est le terme qui fut utilisé pour qualifier l'action entreprise par les troupes dirigées par Franco contre le gouvernement de la République. Ce fut une 'croisade' contre les communistes pour défendre la foi catholique. Franco fut le premier à utiliser ce terme après le soulèvement militaire. Voir Manuel Vázquez Montalbán, *Los demonios familiares de Franco*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 188.

³⁰⁰ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 40 : « Esto está lleno de comunistas [...] va a haber otra cruzada ».

³⁰¹ *Catecismo patriótico español. El libro de lectura obligatoria en las escuelas franquistas*, Menéndez-Reigada, Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 86 : « el liberalismo, la democracia, el judaísmo, la masonería, el capitalismo y el separatismo ».

Voici la définition qu'en donne Menéndez-Reigada, auteur du *Catecismo patriótico español* :

Le marxisme est l'héritier direct de tous les ennemis cités auparavant, qui se distingue par sa haine de la Religion, la Moral, la Patrie et tout ce qui existe ; et qui tente de former une nouvelle humanité fondée sur une nouvelle justice et une meilleure répartition des richesses, sur les ruines encore fumantes de toutes les valeurs humaines ; il conduit l'homme vers l'esclavage et l'avilissement, car il le dépouille de toute propriété, y compris celle de ses enfants et de sa propre personne.³⁰²

Grâce à « la grande Croisade, ces ennemis, ont été vaincus, mais non anéantis »³⁰³, il faut donc, comme l'explique *el Loco Vergara*, rester vigilant.

Enfin, ce personnage, par son geste et son chant, rend hommage à la statue de Philippe III, ou plutôt à ce qu'elle symbolise pour l'idéologie franquiste : « une époque glorieuse -l'Espagne des Habsbourg – après laquelle tout aurait été décadence et régression »³⁰⁴, qui sert de modèle à Franco pour construire sa nouvelle Espagne³⁰⁵.

Dans ce passage, l'élément catalyseur que constitue cet ensemble hybride – splendeur d'un passé glorieux immortalisé par le métal face à la dégénérescence

³⁰² *Ibid.*, p. 88 : « El marxismo es el heredero directo de todos los enemigos anteriormente mencionados, que se distingue por su odio a la Religión, a la Moral, a la Patria y a todo lo existente, intentando formar una humanidad nueva con la base de una nueva justicia y un reparto mejor de las riquezas, sobre las ruinas humeantes de todos los valores humanos y conduciendo al hombre a la mayor degradación y esclavitud, pues le despoja de toda propiedad, hasta la de sus hijos y de su propia persona ».

³⁰³ *Ibid.*, p. 89 : « la gran Cruzada esos enemigos han quedado vencidos, pero no aniquilados ».

³⁰⁴ Joaquim LLeixá, « El régimen franquista », in J. Antón y M. Caminal (coord.), *Pensamiento político en la España contemporánea, 1800-1950*, Barcelona, Teide, 1992, p. 1064 : « época gloriosa – La España de los Austrias – tras la que todo habría sido decadencia y regresión ».

³⁰⁵ Franco inscrit le soulèvement militaire du 18 juillet dans la continuité historique des XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles au cours desquels « l'Espagne unifiée et impériale des Rois Catholiques, de Charles V et de Philippe II » s'est donnée pour objectif de « défendre et répandre de par le monde une idée universelle et catholique, un Empire chrétien ». Franco, F, « Discours d'unification », prononcé le 18 avril 1937, cité par Joaquim LLeixá, *ibid.*, p. 1085-1087 : « la España unificada e imperial de los Reyes católicos, de Carlos V y de Felipe II [...] defender y extender por el mundo una idea [...] universal y católica, un Imperio cristiano ». L'un des mots d'ordre du franquisme était : *Por el Imperio hacia Dios*.

humaine (chemise crasseuse, visage émacié et non rasé, yeux fébriles) – évoque l'ombre du franquisme avec lequel l'écrivain prend ses distances au moyen de l'ironie qui naît du paradoxe même. Et puis, le surnom du personnage n'est-il pas *e/ Loco* (le Fou) Vergara³⁰⁶ ?

Dans notre dernier exemple, c'est une scène à laquelle le personnage assiste, toujours sur la Plaza Mayor, qui se transforme en catalyseur par le biais de son regard et de sa mémoire.

Les places, nous l'avons vu, sont des lieux de transit et de brassage qui accueillent toute sorte de gens, les flâneurs, les adeptes de sectes, mais également les jeunes 'branchés', qui donnent le ton et la couleur :

Sur la Plaza Mayor, un jeune homme au crane rasé embrassait une jeune fille, dont les cheveux, teints en rouge, se hérissaient sur la tête. Tous deux étaient vêtus de noir. La jeune fille portait une petite perle incrustée dans la narine.³⁰⁷

Le narrateur attire le regard du lecteur sur l'esthétisme qui se dégage de cette scène - les couleurs tranchées (rouge/ noir/ blanc) ; la forme arrondie du crane opposée aux lignes brisées constituées par les cheveux – qui la rend exceptionnelle et qui rend possible l'analepse qui suit. La présence du couple sur la place ouvre la porte à ses souvenirs et renvoie, par le biais de sa mémoire, à un lieu emblématique disparu depuis longtemps, le Cuartel de la Montaña³⁰⁸:

³⁰⁶ Le choix de ce nom n'est pas anodin puisqu'il évoque le *Convenio de Vergara* du 29 août 1839 qui mit fin à la 1^{ère} guerre Carliste (guerre de succession qui opposait le parti d'Isabelle de Bourbon, fille de Ferdinand VII, et celui de Carlos, le frère de Ferdinand VII). Pour Franco, l'Espagne idéale, représentée au XIX^{ème} siècle par les carlistes, s'opposait à « l'Espagne bâtarde, francisée et européanisée des libéraux ». Franco, F, « Discours d'unification », *ibidem* : « la España bastarda, afrancesada y europeizante de los liberales ».

³⁰⁷ *Regalo de la casa, op. cit*, p. 121 : « En la Plaza Mayor un muchacho con la cabeza rapada abrazaba a una chica con el cabello en punta, pintado de rojo. Los dos iban de negro. La chica llevaba una perlita incrustada en la nariz ».

³⁰⁸ La Caserne de la Montagne, appelée ainsi parce qu'elle était située sur le mont du Príncipe Pío, fut construite à partir de 1860, sous la direction d'Angel Posas. C'était un vaste édifice de brique et de granit, de forme rectangulaire, qui comprenait deux grandes cours intérieures, des écuries, des cuisines et même une prison. La caserne pouvait accueillir jusqu'à 3000 soldats. Le 18 juillet 1936, le général Fanjul, chargé de soulever

Quand j'avais seize ans, il n'était pas permis d'embrasser une jeune fille sur la Plaza Mayor, ni dans un quelconque autre lieu, excepté sur un terrain vague, la nuit. Un jour, un gardien a voulu me mettre une amende quand il m'a surpris avec une jeune fille au milieu des ruines du Cuartel de la Montaña.³⁰⁹

À nouveau l'ombre du franquisme – bien vivant dans le souvenir du narrateur – plane sur Madrid et il hante, la nuit, les lieux désolés, les ruines et les terrains vagues.

Ainsi, Juan Madrid nous donne à lire sa ville à travers une « expérience individuelle », les « événements qui s'y sont déroulés » et les « souvenirs des expériences passées »³¹⁰.

Ces places publiques, tout comme les rues et les monuments qui foisonnent autour du centre historique, sont, pour Alain Bourdin, des lieux de patrimoine, lieux générateurs de l'espace urbain. Ils représentent, certes, les « restes du passé », mais contribuent également à « la constitution du présent, par leur diversité, par leur thématization en ambiances, par les événements et les récits dont ils sont le support »³¹¹.

Ce sont des espaces chargés d'histoire, et en ce sens, ils constituent la mémoire de l'espace urbain. En même temps, ils sont réinvestis dans le présent, si bien que « [rien] n'est plus moderne que certains centres historiques »³¹².

Pour Marc Augé, ce sont des « lieux anthropologiques » :

Madrid, s'y retrancha avec 1500 de ses soldats et quelque 180 phalangistes. La caserne fut assaillie et presque entièrement détruite, deux jours plus tard, par le peuple madrilène. Aujourd'hui, à cet emplacement se trouve le Temple de Debod, inauguré le 20 juillet 1972 par le maire de Madrid, Arias Navarro, trente-six ans après l'assaut de la caserne. Les souvenirs du détective, qui remontent aux années 40-50, redonnent vie à un lieu disparu.

³⁰⁹ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 121 : « Cuando yo tenía dieciséis años no se podía besar a una chica en la Plaza Mayor, ni en ningún sitio que no fuera un descampado y de noche. Una vez un guardia jurado pretendió sacarme una multa cuando me sorprendió con aquella chica en las ruinas del Cuartel de la Montaña ».

³¹⁰ Vincent Berdoulay, Sylvie Clarimont, *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 83.

³¹² *Ibidem.*

Nous réserverons le terme de « lieu anthropologique » à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale, mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle. [...] le lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe.³¹³

Et l'habitant, ici le narrateur, de ces lieux anthropologiques qui se veulent, rappelons-le, identitaires, relationnels et historiques, nous invite, nous lecteurs, « à les regarder comme un morceau d'histoire »³¹⁴.

Dans l'espace urbain, les lieux anthropologiques sont facilement repérables, ce sont les places, mais aussi les rues et les édifices qui meublent l'espace urbain, comme nous le verrons dans notre chapitre suivant :

Concrètement, dans la géographie qui nous est quotidiennement plus familière, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent, qu'ils ont dessinés en leur donnant parfois de vastes proportions pour satisfaire notamment, sur les marchés, aux nécessités de l'échange économique, et enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques, construits par certains hommes et qui définissent en retour un espace et des frontières au-delà desquels d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et d'autres espaces.³¹⁵

En situant ses romans policiers dans le centre historique de Madrid, l'écrivain nous invite à lire cet espace en lien avec son histoire. L'histoire de ses places, de ses rues, de ses monuments, dans un souci de se réapproprier la mémoire des lieux.

Tout au long des enquêtes policières, il nous propose une lecture d'un espace urbain dans lequel le passé et le présent s'imbriquent, par le biais de la mémoire de son personnage.

³¹³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 68.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

1. 2. Les rues, lieux anthropologiques

Dans sa volonté d'ancrage dans le réel, Juan Madrid situe les lieux qui constituent son univers romanesque dans l'espace réel de Madrid en indiquant toujours très précisément les noms des rues ou d'édifices remarquables :

L'association des habitants du quartier de Lavapiés se trouvait dans un local donnant sur la Calle Miguel Servet.³¹⁶

J'étais en train de jouer au poker dans un tripot qui se faisait appeler Association des Anciens Résidents du Maroc Espagnol, qui se composait de la salle à manger et de la cuisine d'une grande bâtisse de la Calle Fuencarral, près de la Unión Relojera Suiza et la Gran Vía.³¹⁷

Il s'appelait Cosme Retuerto. Je l'avais rencontré, assis dans un coin, dans l'agence immobilière Santo Angel de la Calle Arenal, agence qui gère le loyer de mon appartement.³¹⁸

Les rues, comme les mots, « prennent un sens »³¹⁹ et peuvent se lire comme des lieux anthropologiques. Dans un premier temps, parce qu'elles sont des itinéraires, tracés par les hommes, qui conduisent d'un lieu vers un autre. C'est d'ailleurs, principalement, cet usage qu'en fait le narrateur qui décrit les trajets qu'il emprunte pour aller vers tel ou tel endroit au moyen de descriptions narrativisées. Voici quelques exemples, parmi d'autres, de cette utilisation des noms des rues :

À la sortie, nous avons dit au revoir aux collègues et, Lidia et moi, avons descendu la Calle Montera jusqu'à la Puerta del Sol. De là, nous sommes montés par Esparteros jusqu'à chez moi.³²⁰

³¹⁶ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 108 : « La asociación de vecinos del barrio de Lavapiés se encontraba en un local con puertas a la calle Miguel Servet ».

³¹⁷ *Ibid.*, p. 17 : « Estaba jugando al póquer en un garito que se hacía llamar Asociación de los Antiguos Residentes en Marruecos, que consistía en el comedor y la cocina de un viejo caserón de la calle Fuencarral, cerca de la Unión Relojera Suiza y la Gran Vía ».

³¹⁸ *Ibid.*, p. 30 : « Se llamaba Cosme Retuerto. Lo había visto sentado en un rincón en la inmobiliaria Santo Ángel, de la calle Arenal, la empresa que gestiona el alquiler de mi apartamento ».

³¹⁹ André Antolini, Yves-Henri Bonello, *Les villes du désir*, Paris, Editions Galilée, 1994, p. 77. Les auteurs reprennent les idées de M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1987.

De sorte que j'ai dû traverser la Calle Esparteros, parcourir la Plaza Pontejos et entrer une nouvelle fois dans la DGS par la porte de la Calle Correos.³²¹
J'ai marché vers le haut de la Calle Pizarro, jusqu'à ce que je débouche sur la Luna. [...] j'ai pris par la Gran Vía jusqu'à la Plaza Callao.³²²

Dans un deuxième temps, les rues sont des lieux anthropologiques parce qu'elles se veulent identitaires, relationnelles et historiques.

Prenons l'exemple de la rue où se trouve son appartement, Calle Esparteros. C'est l'une des rues les plus citées et l'une de celles qui apparaissent dans les quatre romans (la deuxième rue est la Calle Postas)³²³. Cette rue et, par extension, les rues adjacentes participent de l'identité du détective tout simplement parce qu'il y habite et qu'il ressent un fort sentiment d'appartenance à son quartier. Et s'il doit s'en éloigner pour les besoins d'une enquête, il se hâte d'y revenir comme « un vieux cheval désireux de rentrer dans son écurie »³²⁴. Cette comparaison, qui permet la mise en place de la métonymie maison/quartier, met en lumière sa façon d'envisager l'espace de proximité.

Une autre rue possède cette fonction identitaire pour Antonio Carpintero : la Corredera Baja de San Pablo, au nord de la Puerta del Sol.

Il l'évoque d'abord, dans *Un beso de amigo*, pour expliquer son amitié avec Torrente, avec qui il partage le même passé de pauvreté et le même désir d'en sortir. Élevés ensemble, « près de Corredera Baja »³²⁵, ils sont comme des frères. Bien que très différents par leur choix de vie - l'un plutôt du côté de la justice, l'autre plutôt du côté du crime – ils sont reliés par le lieu qui les a vus naître et grandir.

³²⁰ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 15 : « A la salida nos despedimos de los compañeros y Lidia y yo bajamos caminando por Montera hasta la Puerta del Sol. De allí subimos por Esparteros hasta mi casa ».

³²¹ *Ibid.*, p. 34 : « De modo que tuve que cruzar la calle Esparteros, caminar por la Plaza de Pontejos y entrar otra vez en la DGS por la puerta de la calle de Correos ».

³²² *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 149 : « Caminé calle Pizarro arriba, hasta que desemboqué en la Luna [...] tiré por la Gran vía hasta la Plaza de Callao ».

³²³ La Calle Montera et la Gran Vía sont présentes dans trois des romans, et la plupart des autres rues apparaissent dans un ou deux romans de la série.

³²⁴ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 18 : « un viejo caballo deseoso de entrar en la cuadra »

³²⁵ *Ibid.*, p. 41 : « cerca de la Corredera Baja ».

Le personnage cite à nouveau cette rue quand, dans une cafétéria où il attend une cliente, il se remémore l'un de ses jeux d'enfant pauvre attendant l'arrivée d'un 'ami' imaginaire riche et généreux. L'attente est ici, par analogie, l'élément déclencheur de l'analepse :

Je m'asseyais sur le pas de la porte, chez moi dans la Corredera Baja, et je comptais les personnes qui passaient : une...deux...trois...un homme avec un sachet...une jolie fille...une vieille qui parlait toute seule. J'attendais un ami inconnu et je rêvais de lui. Il arriverait à sept...ou douze...cent trois...Il s'approcherait et me demanderait : « Tu viens jouer ? ».³²⁶

L'imparfait duratif, l'abondance et la variété des expansions du nom (complément du nom, relatives, compléments prépositionnel, épithète liée) qui allongent la première phrase, les points de suspension sont autant de procédés grammaticaux qui suggèrent cette impression de lenteur en imposant un rythme lent à cette pause descriptive qui évoque son passé.

La Corredera Baja est ainsi associée à son enfance, à ses jeux, à ses rêves et à ses attentes ; à tout ce qui a contribué à lui forger une personnalité et à lui donner une identité : Antonio Carpintero est resté ce descripteur qui observe et qui décrit le monde qui l'entoure, au rythme de ses déplacements dans l'espace urbain.

Enfin, d'autres rues sont des lieux anthropologiques parce qu'elles sont relationnelles : les gens s'y retrouvent, y discutent, établissent des liens.

Nous en avons un exemple dans *Regalo de casa* où le détective, qui se trouve dans la Calle Postas, rencontre une vieille connaissance « Rosendo Méndez, alias Richelieu », ouvrier depuis plus de trente ans dans un vieux cinéma, reconverti en salle pornographique. Rosendo a imaginé un petit commerce personnel qui lui permet d'arrondir ses fins de mois difficiles et dont il veut faire profiter gratuitement Antonio Carpintero :

³²⁶ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 152 : « Pensaba en un juego que hacía cuando era niño. Me sentaba en la puerta de mi casa, en la Corredera Baja, y contaba a los que pasaban: uno...dos...tres...un hombre con una bolsa...una chica bonita...una vieja que habla sola.. Esperaba a algún amigo desconocido y fantaseaba con él. Aparecería al contar siete...o doce...ciento tres. Se acercaría a mí y me diría : '¿Te vienes a jugar?' ».

Rosendo Méndez Richelieu avait son propre négoce. Comme il connaissait les scènes qui méritaient vraiment l'attention, il avertissait quelques clients, toujours les mêmes, et les faisait entrer dans la salle pour voir quinze ou vingt minutes de scènes intenses, le tout pour la modique somme de cent pesetas.³²⁷

Après quelques phrases échangées et une bonne poignée de mains, le détective continue son chemin vers le bas de la Calle Postas. Quelques minutes de conversation ont suffi pour renouer des liens et mettre à jour leur relation. Certes, il ne s'agit pas d'amitié, mais plutôt d'attaches qui se forment dans la rue, et qui donnent un rythme aux parcours du détective à travers l'espace urbain. C'est également un signe de reconnaissance et d'appartenance au quartier : Rosendo reconnaît Antonio Carpintero, et vice-versa, comme l'un des habitants du quartier.

1. 3. Des édifices remarquables

Lors de ses déplacements à travers les places et les rues de Madrid, le narrateur signale parfois la présence de monuments – comme nous l'avons signalé avec la statue de Philippe III de la Plaza Mayor ou celle de Daoíz y Valverde, de la Plaza Dos de Mayo – ou de certains édifices qui meublent l'espace urbain, et qui lui servent de points de repères pour préciser son itinéraire et pour ancrer son récit dans la réalité.

Parfois, ces édifices sont des lieux de mémoire qui, comme les places ou les rues, évoquent un épisode de l'histoire des Espagnols.

Dans *Regalo de la casa*, des policiers viennent chercher Antonio Carpintero à l'agence Draper où il discute sur un possible travail. Cette séquence comprend deux scènes : la première se déroule dans le bureau de Draper et on annonce l'arrivée des policiers ; la deuxième met Antonio Carpintero en leur présence. Le suspense de cette séquence repose sur la surprise et l'émotion suscitées par la présence des

³²⁷ *Regalo de casa, op. cit.*, p. 123 : « Rosendo Méndez, Richelieu, tenía su propio negocio. Como sabía en que momento las películas merecían verdaderamente la pena, avisaba a unos cuantos parroquianos fijos y éstos entraban en el cine para ver quince o veinte minutos de escenas fuertes por la módica suma de cien pesetas ».

policiers (avant même qu'ils n'apparaissent sur scène) et, sur le fait que le personnage-narrateur ignore le lieu où les policiers l'emmènent.

L'émotion – la peur, puis la colère de se voir mêlé aux affaires d'Antonio Carpintero – s'exprime d'abord par les gestes de Gerardo, le fils de Draper, qui fait irruption dans le bureau en ouvrant la porte brutalement. Puis, son visage « congestionné »³²⁸, et ses bafouillages traduisent son malaise, que les injonctions de son père – « Calme-toi, Gerardo [...]. Tranquillise-toi »³²⁹ ne font qu'accentuer. Draper lui-même ne cesse « d'observer [le détective] avec inquiétude »³³⁰. Les policiers, hors du champ de vision du narrateur au début de la scène, sont désignés par des pronoms personnels « Ils te cherchent [...] Ils se sont assis dans l'entrée en t'attendant » qui maintiennent le lecteur dans l'ignorance et renforcent le suspense. Enfin, les phrases interrogatives et exclamatives traduisent l'émotion de Draper et son fils ainsi que l'étonnement du détective qui, apparemment n'en sait pas plus que le lecteur : « -Mais qui ?...Pour l'amour du ciel, mon fils ! [...] La Police ! La Police ? »³³¹

Dans la deuxième scène, Juan Madrid sème le doute en faussant les signes : l'inquiétude continue de croître face à ces policiers qui « ne [ressemblent] pas à des policiers » même si leurs plaques d'identification « [semblent] vraies »³³². Enfin, ils encadrent le détective et le font monter dans une voiture sans lui dire, toutefois, où ils le conduisent : « Quand nous avons dépassé le bâtiment de la Sûreté nationale, Puerta del Sol, je me suis rendu compte que je ne savais pas où ils m'emmenaient »³³³.

L'édifice auquel le personnage fait référence, connu sous le nom de Real Casa de Correos, est l'un des lieux de mémoire les plus symboliques de la ville de

³²⁸ *Ibid.*, p. 21 : « congestionada ».

³²⁹ *Ibidem* : « Cálmate, Gerardo [...]. Tranquilízate ».

³³⁰ *Ibidem* : « sin dejar de observarme con inquietud ».

³³¹ *Ibidem* : « -¿Pero quién ? ...¡Por el amor de Dios, hijo ! [...] ¡La Policía! ¿La Policía? ».

³³² *Ibid.*, p. 22 : « no parecían policías. [...] Parecían buenas ».

³³³ *Ibid.*, p. 22 : « Cuando dejamos atrás la Dirección General de Seguridad, en la Puerta del Sol, me di cuenta de que no sabía a donde me llevaban ».

Madrid pour avoir abrité pendant la dictature franquiste la Sûreté nationale. C'était un lieu de détention et de torture des opposants au régime. Pourquoi le narrateur parle-t-il de ce bâtiment en lui attribuant un rôle qu'il ne remplit plus en 1986, année d'écriture de son roman (avec l'arrivée de la démocratie, la ville de Madrid achète l'édifice qu'elle transforme en siège de la Comunidad de Madrid) ? Le personnage est la mémoire vivante des lieux et à travers lui, Juan Madrid fait revivre des épisodes de l'histoire récente des Espagnols en rappelant que les lieux constitutifs de l'espace urbain sont fortement marqués par le passé, dans ce cas précis, par le franquisme. Les lieux apparaissent alors comme des palimpsestes formés de lectures différentes que l'écrivain met en évidence à travers son personnage : en imbriquant le passé dans le présent l'écrivain évoque le rôle répressif de la police franquiste. Il montre ainsi clairement son refus d'oublier dans un contexte politico-social où l'amnésie est de rigueur³³⁴.

D'autre part, ce rappel historique lui permet, dans son récit, de suggérer un lien avec les policiers qui emmènent Antonio Carpintero. Il maintient ainsi le suspense sur la suite de l'histoire et laisse le lecteur imaginer le pire. Ce n'est qu'au

³³⁴ Trois des romans étudiés ont été écrits entre 1980 et 1986, c'est-à-dire, pendant la transition démocratique. Cette période est marquée par le désir des membres du nouveau gouvernement de conduire le pays vers la démocratie de façon pacifique, en évitant tout conflit. Pour y parvenir, une des solutions adoptées sera une amnistie générale. Le 15 octobre 1977 la loi sur l'amnistie 46/1977 sera votée. Elle concernait « non seulement [...] ceux qui s'étaient opposés au régime de Franco mais aussi [...] ceux qui avaient utilisé la violence pour le maintenir » (no sólo a los violentos contra el régimen de Franco sino también a los que habían utilizado la violencia para mantenerlo). Voir Javier Tusell, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 299. Cette loi scellait un pacte du silence et supposait l'oubli de la mémoire historique. Depuis, de nombreuses lois et décrets (voir par exemple la loi 35/1980 du 26 juin 1980 ou la loi 37/1984 du 22 octobre 1984 qui reconnaissent les droits des anciens combattants républicains) ont vu le jour pour tenter de récupérer cette mémoire historique en reconnaissant les droits des victimes de la Guerre civile et de la Dictature. La dernière en date et la plus complète est la loi 52/2007 du 28 octobre 2007 appelée « Ley para la Memoria Histórica » dont l'objectif est de reconnaître et accroître les droits de tous ceux qui ont souffert de persécution ou de violence pour des raisons politiques, idéologiques ou religieuses pendant la Guerre civile et la Dictature, de permettre la réparation aux dommages moraux ainsi que la récupération de leur mémoire personnelle et familiale.

chapitre suivant que nous apprenons que le détective sera conduit chez Luis Robles, un ami de l'époque du service militaire, retrouvé mort dans son bureau.

Dans *Las apariencias no engañan*, le détective prend le métro – cela lui arrive dans *Las apariencias no engañan*, et dans *Grupo de noche* – même si cela lui déplait, pour se rendre au Club Melodías, dans le quartier La Latina, où il doit rencontrer une vieille connaissance, El Boleros, susceptible de lui donner des informations :

À la tombée de la nuit, je me suis arrêté à la station de métro La Latina, et je suis remonté à la surface accompagné d'un troupeau de personnes fatiguées et de mauvaise humeur qui rentraient chez elles. J'ai tourné au coin de la rue puis j'ai traversé face au Théâtre où on mettait en scène une revue de Sara Montiel. Le Club Melodías était à côté.³³⁵

Une fois de plus, l'univers romanesque se greffe sur l'espace réel : Juan Madrid situe un lieu fictif à côté d'un lieu de spectacle bien réel et bien connu du lecteur madrilène. Son souci du détail vrai va jusqu'à citer le nom du spectacle : le Théâtre La Latina propose bien en 1980, année de parution du roman, un spectacle de variété, intitulé « Super Sara Show », dans lequel Sara Montiel joue le rôle principal. Le lecteur perçoit l'espace romanesque à travers le regard du personnage - affiche représentant Sara Montiel – qui ancre le récit dans la réalité.

Les détails sur les usagers du métro qui rentrent chez eux après une journée de travail contribuent à cet ancrage dans le réel par l'éloquence de l'image qui renvoie le lecteur de l'espace urbain à une réalité quotidienne et aux sensations qu'il peut éprouver (fatigue, harcèlement, mauvaise humeur). Le métro lui-même confère à l'espace urbain représenté une nouvelle dimension avec l'existence d'un réseau de voies souterraines et labyrinthiques qui traversent la ville en profondeur dans tous les sens.

³³⁵ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 45 : « Al caer la tarde, descendí en la estación del metro de La Latina y subí a la superficie junto a una manada de gente cansada y malhumorada que regresaba a sus casas. Doblé la esquina y crucé frente al Teatro donde ponían una revista de Sara Montiel. El Club Melodías estaba al lado ».

Enfin, il est un bâtiment que le narrateur cite de nombreuses fois, dans *Regalo de la casa* et *Grupo de noche* : La Mallorquina, sur la Puerta del Sol. Cette pâtisserie, bien connue des madrilènes, joue le même rôle que le Théâtre La Latina : l'écrivain s'appuie sur des lieux réels pour construire son univers romanesque. De plus, La Mallorquina appartient à l'espace de proximité de son personnage puisqu'il passe régulièrement devant l'édifice pour rejoindre son appartement. C'est donc un lieu familier et un point de repère important pour lui.

Face à la pâtisserie se trouve le kiosque de journaux de Matías, « le seul ami qui [lui reste] »³³⁶ : « Avant de rentrer chez moi, j'aimais bien m'arrêter devant le kiosque de journaux de Matías, en face de la pâtisserie La Mallorquina. L'arôme intense des viennoiseries au four arrivait jusqu'à nous »³³⁷. Ils discutent un petit peu, se racontent les derniers événements du quartier, se rendent ensemble à La Mallorquina pour y déguster un dernier café et pour y partager quelques minutes d'existence. Les sensations à travers lesquelles Antonio Carpintero appréhende l'espace urbain – ici, l'odorat - permettent au lecteur, par empathie, d'imaginer la scène et de s'appropriier l'univers romanesque.

Cet édifice joue par ailleurs un rôle dans l'intrigue de *Un regalo de la casa*. Un soir, le regard d'Antonio Carpintero est attiré par des lumières vertes clignotantes qu'il aperçoit à travers les portes-fenêtres de son balcon :

J'ai ouvert le balcon. Ils étaient en train de faire des essais pour une nouvelle affiche publicitaire lumineuse, sur le toit de l'édifice de la Pastelería Mallorquina, Puerta del Sol. Ils avaient déjà installé le cadre de lumières vertes et le visage d'une femme me souriait par intervalles.³³⁸

³³⁶ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 172 : « el único amigo que me quedaba ».

³³⁷ *Ibid.*, p. 28 : « Antes de entrar en mi casa me gustaba pararme en el quiosco de periódicos de Matías, frente a la pastelería La Mallorquina. Hasta nosotros llegaba el aroma intenso de los bollos horneándose ».

³³⁸ *Regalo de la casa., op. cit.*, p. 17 : « Abrí el balcón. En la azotea del edificio de la Pastelería Mallorquina, en la Puerta del Sol, estaban probando un nuevo anuncio luminoso. Habían construido ya el cerco verde de luces y el rostro de una mujer me sonreía a intervalos ».

L'affiche publicitaire fait la réclame d'une marque de produits, Fuentes, vendus par l'entreprise de Luis Robles et de sa belle-mère qui apparaît sur l'image. Les lumières sont d'autant plus voyantes qu'il fait nuit et que le regard du détective s'y focalise. Il les perçoit comme une intrusion qu'il exprime au moyen d'une personnification - « Les lumières vertes [...] pénétraient par le balcon »³³⁹ - et dont il tente de se protéger en rompant le contact avec l'extérieur : « j'ai fermé soigneusement le balcon pour que les maudites lueurs ne pénétrèrent pas »³⁴⁰. Le balcon, cadre privilégié au travers duquel le détective accède à l'espace urbain par les sens (vue et audition : « nous écoutions la rumeur sourde, en bas, de la circulation dans la Calle Esparteros »³⁴¹), devient un rempart qui le protège mais aussi l'enferme dans son espace privé. L'enquête sur la mort de son ami finit par se cristalliser autour de ces lumières clignotantes au point d'en devenir une obsession cauchemardesque qui le hante chaque nuit : « des taches vertes. D'énormes taches qui s'allumaient et s'éteignaient »³⁴² ; « Sur le balcon, les lumières vertes de l'affiche lumineuse s'affichaient à intervalles. Lumières vertes. Lumières vertes »³⁴³. Or, la clé de l'énigme se trouve dans cette affiche : c'est pour protéger le secret de la provenance de la viande qui entre dans la composition des produits Fuentes que Luis Robles a été assassiné. La description de l'installation de l'affiche publicitaire sur le toit de la pâtisserie est située à un endroit stratégique du récit : en clause du deuxième chapitre, juste après la rencontre entre le détective et Luis Robles, mis en relief par un blanc typographique. Et la résolution de l'enquête, qui intervient à l'avant-dernier chapitre, entraîne la disparition de l'affiche, à l'incipit du dernier chapitre : « Quelques jours plus tard, les rayons verts ont disparu de mes balcons. Je me suis penché et l'affiche de la viande en boîtes de conserve était

³³⁹ *Ibid.*, p. 157 : « Las luces verdes [...] entraban por el balcón »

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 160 : « Cerré el balcón con cuidado para que no entraran los malditos destellos verdes ».

³⁴¹ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 82 : « escuchábamos el sordo rumor del tráfico abajo, en la calle Esparteros ».

³⁴² *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 49 : « manchas verdes. Enormes manchas que se encendían y se apagaban ».

³⁴³ *Ibid.*, p. 95 : « En el balcón, las luces verdes del anuncio luminoso se marcaban a intervalos. Luces verdes. Luces verdes ».

éteinte »³⁴⁴. Les deux passages sur l’affiche lumineuse encadrent l’enquête signalant par ce fait leur lien dans le récit.

Les déplacements du détective construisent des itinéraires qui relient des lieux, rues, places, monuments, bâtiments, « émotionnellement vécus »³⁴⁵. Ces lieux sont porteurs d’une histoire, celle de la ville, mais plus encore celle du personnage, et d’une identité. Ils sont aussi lieux de partage et de création de liens. Ils sont ce que Michel Maffesoli appelle des « lieux- dits », c’est-à-dire « investis » et, « d’une manière plus ou moins affichée, [...] marqués »³⁴⁶. Ils sont également ce qu’il appelle des petits « hauts-lieux » qui « viennent se nicher au sein des grandes mégapoles, comme autant d’abris matriciels » où il est possible de « vivre, déambuler et passer du temps avec les autres »³⁴⁷.

Nous terminerons ce chapitre par l’évocation des propos d’Eupalinos, dans *Eupalinos ou l’architecte* de Paul Valéry, qui conviennent tout à fait à la lecture, que nous propose Juan Madrid, de l’espace urbain. Dans ce passage, Phèdre rapporte à Socrate les mots que lui adresse son ami Eupalinos :

Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l’architecture), n’as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d’entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets, les autres parlent ; et d’autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? [...] Ici, disent-ils, se réunissent les marchands. Ici, les juges délibèrent. Ici, gémissent des captifs. Ici, les amateurs de débauche [...].³⁴⁸

1. 4. Variation de lumière : espace diurne et espace nocturne

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 205 : « Días después los rayos verdes cesaron en mis balcones. Me asomé y el anuncio de las latas de carne estaba apagado ».

³⁴⁵ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 74.

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁴⁸ Paul Valéry, *Œuvres, t. II*, Paris, Pléiade, 1960, p. 93.

La perception de l'espace urbain se modifie au fil de la journée et selon la quantité d'alcool ingéré par Antonio Carpintero. En effet, le héros de Juan Madrid, de même que les détectives du roman noir américain, mène souvent ses enquêtes le soir et elles se prolongent, généralement, tard dans la nuit. Il travaille essentiellement dans les bars ou dans les boîtes de nuit puisque c'est là-bas qu'il rencontre ses clients ou ses informateurs, et évidemment il y consomme des boissons alcoolisées.

Comment l'écrivain parvient-il à animer l'espace urbain en le transformant au fil des heures ? Quel rôle joue la population qui le fréquente dans sa caractérisation ?

Le chapitre cinq de *Las apariencias no engañan* s'ouvre sur un passage descriptif dans lequel Antonio Carpintero donne une lecture empreinte d'émotion de son quartier, le matin :

Je ne sais pas si vous avez vu mon quartier, le matin, quand les femmes partent faire leurs courses, les clochards se décident à passer leur journée allongés sous les arcades de la Plaza Mayor et les vendeurs ambulants se mêlent aux enfants qui ont fait l'école buissonnière. Le matin, mon quartier est plus joyeux, bruyant et différent de celui que vous découvrirez l'après-midi et le soir. Si on ne vit pas dans un quartier comme le mien, on ne peut pas savoir de quoi je parle. Au printemps, quand il ne fait ni chaud ni froid, on peut flâner, le seul privilège du pauvre à Madrid.³⁴⁹

Le narrateur fait ressortir dans sa description le caractère populaire de son quartier en désignant la catégorie sociale à laquelle appartiennent les usagers de l'espace et l'utilisation qu'ils en font : les ménagères/les courses ; les enfants/la flânerie (école buissonnière) ; les vendeurs ambulants/la vente ; les clochards /le désœuvrement. C'est un endroit animé comme le suggère le mouvement que souligne l'opposition entre le grouillement des femmes, des vendeurs et des enfants et l'immobilité des clochards. D'ailleurs, les épithètes « joyeux » et « bruyants »

³⁴⁹ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 39 : « No sé si ustedes conocen mi barrio por las mañanas, cuando las mujeres se van a la compra, los vagos se deciden a pasar el día recostados en las arcadas de la Plaza Mayor y los vendedores ambulantes se mezclan con los niños que han faltado al colegio. Por las mañanas mi barrio es más alegre, ruidoso y distinto al que habrá por las tardes y las noches. Si no se vive en un barrio como el mío, no se sabe de lo que estoy hablando. En primavera, cuando no hace frío ni calor, se puede pasear sin hacer nada, el único privilegio del pobre en Madrid ».

corroborent cette lecture. En revendiquant son appartenance à ce « quartier qu' [il] n' [a] jamais abandonné »³⁵⁰, le narrateur assume pleinement ses origines populaires qui valident son statut de descripteur des quartiers populaires parce qu'il y « vit » et parce qu'il possède donc le savoir nécessaire pour le décrire.

Ce paragraphe se démarque nettement du récit dans lequel il s'inscrit par l'utilisation du présent d'énonciation et par la dichotomie entre la première personne (je, mon, le mien) et la deuxième personne (vous) - le narrateur s'adresse au narrataire – qui l'imprègnent d'oralité. Il constitue une pause dans le récit dont la fonction est double : au niveau de l'histoire, cette description annonce le début de l'enquête du détective qui, de spectateur (il a assisté à la mort de Valeriano Cazo), devient acteur - « Ce matin-là, je n'allais pas me promener »³⁵¹ - s'opposant ainsi aux « paresseux » et aux flâneurs ; puis, ce 'tableau vivant' fait partie de la stratégie narrative de Juan Madrid et du pacte fictionnel qu'il passe avec le lecteur : « le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges »³⁵². Ici, le lecteur doit présupposer la réalité des faits racontés puisqu'il lui est donné la possibilité de voir (« si vous avez vu ») le quartier dans lequel habite le héros.

Quand la nuit tombe, l'espace devient davantage un lieu de rencontres et de partages, de conversations et d'amitiés qui se lient sur les places :

L'après-midi était douce, tranquille, en ce moment magique qui précède la tombée de la nuit. Sur la Plaza de Lavapiés, il y avait des groupes de gens qui bavardaient à l'entrée des bars, des jeunes gens qui, tenant par la main leurs fiancées, préludaient à une vie paisible, heureuse, sans surprises.³⁵³

³⁵⁰ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 45 : « barrio que nunca he abandonado ».

³⁵¹ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 39 : « Aquella mañana yo no iba a pasear »

³⁵² Umberto Eco, *op. cit.*, p. 99.

³⁵³ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 155 : « La tarde era suave, tranquila en ese momento mágico que precede el anochecer. En la Plaza de Lavapiés había grupos de gente charlando en la puerta de los bares, chicos de la mano de sus novias que preludiaban una vida apacible, feliz, sin sobresaltos ».

L'espace de la fin d'après-midi se définit par opposition à celui du matin. La lumière a perdu son éclat ; le bruit a cédé la place aux bavardages tranquilles ; la catégorisation par genre (femmes), âge (enfants), activité (vendeurs ambulants, clochards) qui individualisait les usagers de l'espace public du matin est remplacée par l'utilisation de noms collectifs (groupes de gens, jeunes gens) qui participent à une même activité (la communication orale ou physique) dans une parfaite harmonie ; l'impression de fourmillement incessant a disparu, substituée par la douceur de vivre que suggère l'isotopie formée par les épithètes « douce », « tranquille », « paisible », « heureuse ». Le mouvement de la phrase, scandé par les nombreuses virgules entre les séquences, la richesse des expansions du nom, et l'énumération finale, ralentit le rythme du récit en accord avec l'impression de douceur qui imprègne tout le passage.

L'espace public devient plus que jamais, à la tombée de la nuit, un lieu relationnel parce que les places « [remplacent] l'ancienne agora, le lieu libre où les citoyens se réunissaient »³⁵⁴. Delforo, l'ami écrivain du détective et porte-parole de Juan Madrid, résume ainsi leur fonction relationnelle : « Les places sont la dernière chance pour que nous nous réunissions, pour que nous nous fréquentions en dehors du travail, en dehors de nos repaires »³⁵⁵.

L'espace nocturne est celui qu'Antonio Carpintero connaît le mieux puisqu'il le fréquente assidûment. Juan Madrid nous en propose plusieurs lectures qui varient selon ses usagers et les activités qui s'y déroulent, sa dangerosité et l'ivresse du détective.

Pendant la nuit, quand la lumière n'est plus, ce sont les marginaux qui prennent possession de l'espace public devenu fantasmagorique :

Personne ne sait d'où elles viennent et même leurs noms et leurs surnoms sont incertains. Elles apparaissent pendant la nuit et, telles des ombres, vivent dans des rues qui délimitent d'étranges mondes aussi improbables que leurs visages ou leurs

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 114 : « Sustituyen a la antigua ágora, el lugar libre donde los ciudadanos se reunían ».

³⁵⁵ *Ibidem* : « Las plazas son la última oportunidad para que nos reunamos, para relacionarnos fuera del trabajo, fuera de nuestras madrigueras ».

corps. Personne ne les voit pendant la journée, comme si la lumière du soleil leur faisait mal. J'ai vu la Dientes et Carlota la Banderillera au bout de San Marcos, et Lola et Zapatillas de Raso en train de se promener dans la Calle Válgame Dios, avec d'autres que je ne connaissais pas, des clochards survivants de l'hiver dernier, des mouchards, des maquereaux de putains à quatre sous, des pédés et des ombres de personnes.³⁵⁶

Ces êtres de la nuit se caractérisent par leur inconsistance. Ils sont comparés à des ombres (le mot revient deux fois) qui ne se déplacent pas mais qui « apparaissent » comme des fantômes confinés dans un espace déterminé par son étrangeté et son invraisemblance : les adjectifs qui les qualifient portent en eux la marque de la négation (incertains, improbables) leur ôtant toute possibilité d'existence réelle. Et la synecdoque qui les définit (leurs visages, leurs corps) renforce cette sensation de nébulosité et d'imprécision autour de leur enveloppe charnelle que « personne » (le mot revient deux fois) ne perçoit nettement dans sa totalité.

Juan Madrid leur donne un semblant d'existence grâce à son personnage qui non seulement les perçoit à travers son regard (« j'ai vu ») mais encore parvient à en nommer certains (la Dientes etc.) et à les situer dans un espace réel et précis (Calle San Marcos et Calle Válgame Dios). Néanmoins, la grande majorité de ces êtres, révélés par la gradation finale, ne se définissent que par leur marginalité. Ce sont eux qui investissent l'espace urbain, transformé au cours de la nuit en cour des miracles.

Cette description permet à l'écrivain de dresser une galerie de portraits des « milieux sordides et marginaux de la capitale » qui constituent « son espace narratif »³⁵⁷.

³⁵⁶ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 40 : « Nadie sabe de dónde vienen y hasta sus nombres y apodos son inciertos. Aparecen durante la noche y, semejantes a sombras, viven en calles que delimitan extraños mundos que son tan improbables como sus caras o cuerpos. Nadie las ve durante el día, como si la luz del sol les hiciera daño. Vi a la Dientes y a Carlota la Banderillera al final de San Marcos, y a Lola y a Zapatillas de Raso paseando por la calle Válgame Dios, junto a otras que no conocía, vagabundos supervivientes del último invierno, soplones, macarras de putas de diez duros, maricones y sombras de personas ».

³⁵⁷ Javier Sánchez Zapatero, « El reflejo de la ciudad en *Días contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación » in Alex Martín Escribá et Javier Sánchez Zapatero, (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del*

Dès lors, il n'est pas étonnant que cet espace puisse paraître dangereux et inquiétant même à Antonio Carpintero :

Je ne sais pas si on me suivait depuis longtemps ou si mon imagination me jouait des tours. Mais, en sortant du Carmencita, je me suis senti surveillé. J'ai descendu la Calle Libertad jusqu'à Infantas et j'ai continué à marcher dans Virgen de Peligros et la Gran Vía avec cette sensation rivée sur ma nuque.³⁵⁸

Si, pendant la journée, la perception de l'espace public se caractérisait par sa netteté et son ancrage dans le monde réel, au cours de la nuit, les limites entre la réalité et l'imaginaire deviennent imprécises. Le parcours du détective est bien réel comme l'attestent les verbes de mouvement qui le décrivent et le nom des rues de Madrid. Néanmoins, il est empreint de subjectivité : la dérivation « je me suis senti » et « sensation », ainsi que le terme « imagination » évoquent une réalité envisagée à travers les impressions et l'intuition du détective et non pas à travers une connaissance rationnelle (le verbe « savoir » est à la forme négative).

Ainsi, l'espace nocturne se transforme au gré des humeurs d'Antonio Carpintero. Il est tantôt fantasmagorique, tantôt dangereux, et tantôt complice de sa tristesse et de ses nuits d'ivresse.

En effet, dans le passage suivant, la rue revêt ses habits festifs afin de faire oublier aux personnages les vicissitudes de la vie : le détective vient de découvrir son ami mort et il partage sa peine avec Isabelle, une entraîneuse lasse de sa vie sordide :

Nous marchions vers le haut de la Calle Augusto Figueroa et il ne faisait pas froid et tout était calme et c'était comme si nous nous promenions sans réfléchir à quoi que ce soit. Nous nous sommes arrêtés en arrivant à la Calle Barbieri, qui était illuminée

género criminal, op. cit., p. 124 : « ambientes sórdidos y marginales de la capital su espacio narrativo ».

³⁵⁸ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 131 : « No sé si me andaban siguiendo desde mucho rato o eran figuraciones mías. Pero al salir del Carmencita me sentí vigilado. Bajé calle Libertad hasta Infantas y continué andando por Virgen de Peligros y la Gran Vía con esa sensación clavada en la nuca »

comme pour un bal populaire, et on entendait la musique provenant des tourne-disques dans les bars.³⁵⁹

La polysyndète, qui scande la première phrase et qui accompagne le personnage dans son mouvement, traduit son émotion tout en ralentissant le temps du récit et la comparaison contribue à ce ralentissement du rythme de la phrase. La douceur et le calme de la nuit enveloppent les personnages qui se laissent porter jusqu'à la Calle Barbieri devenue tout à coup un espace féérique où les lumières et la musique les invitent à l'oubli : « Ne pensons à rien de mauvais et allons nous enivrer »³⁶⁰. Ils sont alors entraînés dans le tourbillon de l'ébriété :

Nous sommes entrés dans un bar, nous avons bu de la bière, puis nous sommes allés à un autre bar et nous avons continué à faire la même chose. [...] Après, nous sommes allés au Can Can, qui se trouve dans la Calle Bartolomé, et nous avons dansé doucement, tout près l'un de l'autre, chacun en pensant, peut-être, à quelqu'un d'autre et à une autre époque et à ce que la vie aurait pu être et n'est pas, et nous avons fini par nous enivrer tout à fait, riant comme des fous, parlant de toutes les sottises imaginables, puis elle m'a emmené jusqu'à son logement qui était à côté.³⁶¹

Le caractère itératif de l'action, qui suggère un mouvement circulaire, est rendu à travers le parallélisme des propositions juxtaposées et coordonnées (groupe verbal + complément circonstanciel de temps ; groupe verbal + complément d'objet) de la première phrase. La danse, qui réunit les deux personnages, reprend ce même mouvement lent et giratoire qui évoque leur état d'ébriété. D'autre part, les bars ne sont pas nommés (un bar, un autre bar) contrairement aux habitudes du narrateur. Ils perdent ainsi leur individualité qui en faisait des lieux de communication et de

³⁵⁹ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 137 : « Íbamos caminando por Augusto Figueroa arriba y no hacía frío y todo estaba tranquilo y era como si paseásemos sin nada en que pensar. Nos detuvimos al llegar a la calle Barbieri, que estaba iluminada como una verbena, y se oía la música de los aparatos ponediscos de los bares ».

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 138 : « No pensemos en nada malo y vamos a emborracharnos ».

³⁶¹ *Ibidem* : « Entramos en un bar, bebimos cerveza, y luego fuimos a otro y seguimos haciendo lo mismo. [...] Luego fuimos al Can Can, que está en la calle San Bartolomé, y bailamos muy juntos y suave, cada uno pensando, quizá, en otra persona y en otro tiempo y en lo que podía haber sido la vida y no es, y terminamos por emborracharnos del todo, riéndonos como locos, hablando de todas las tonterías imaginables, y luego ella me llevó hasta su casa que estaba cerca ».

mémoire pour devenir de simples débits de boissons. L'hétérogénéité et la complexité syntaxique de la deuxième phrase, avec accumulation de compléments qui s'imbriquent les uns dans les autres (la phrase se compose de quatre propositions coordonnées dans lesquelles nous trouvons des compléments circonstanciels de lieu, de temps, de manière et des compléments d'objet, le tout constitué d'adverbes, de groupes prépositionnels, de subordonnées relatives, de subordonnées conjonctives, de groupes participiales), donnent à la phrase suivante un rythme discontinu et chaotique en accord avec l'esprit enivré du personnage et sa déambulation éthylique dans l'espace urbain.

La naissance du jour, au petit matin, annule la confusion et l'incertitude de la nuit. La lumière profile les êtres qui se dessinent nettement et les lieux se redécouvrent une identité et une histoire grâce à la mémoire du personnage :

Je suis passé par Fuencarral. Les lumières du matin découvraient peu à peu le contour des gens qui passaient à mes côtés. Dans la Calle Montera, il restait encore quelques prostituées ivres ou droguées qui essayaient de parler avec leurs maris ou leurs fiancés sans s'embrouiller. Un clochard dormait recroquevillé sous le porche du débit d'hamburgers. Cet établissement avait été autrefois une bijouterie de luxe. Un groupe de touristes gros et absurdes regardaient le clochard, pendant qu'ils attendaient quelque chose devant l'hôtel Métropole. [...] Au bout de la rue j'ai vu la Puerta del Sol [...].³⁶²

C'est la lumière du jour qui permet au personnage narrateur d'assumer pleinement le rôle de descripteur puisqu'il peut désormais identifier clairement ce qu'il voit (« j'ai vu »). Son regard découvre les lieux et les êtres en même temps qu'il progresse dans l'espace urbain (Calle Fuencarral, puis Calle Montera, et au loin, en perspective, la Puerta del Sol). La description se présente alors comme une

³⁶² *Grupo de noche, op. cit.*, p. 172 : « Caminé por Fuencarral. Las luces de la mañana iban descubriendo los contornos de la gente que pasaba a mi lado. En la calle Montera todavía quedaban prostitutas borrachas o drogadas que intentaban hablar con sus maridos o novios sin que se les trabucara la lengua. Un mendigo dormía acurrucado en el portal de la expenduría de hamburguesas. Aquel establecimiento había sido antes una joyería de lujo. Un grupo de turistas gordos y absurdos miraban al mendigo, mientras aguardaban algo en la puerta del hotel Metropol. [...] Vi la Puerta del Sol al final de la calle [...] ».

succession de tableaux statiques (les prédicats « dormait » et « attendaient » s'opposent à « suis passé ») qui défilent sous ses yeux de plus en plus nettement au fur et à mesure que la lumière est plus vive (comme l'indique le modalisateur « peu à peu ») et qu'il approche de chez lui (espace clairement identifié). Quelques hésitations parcourent sa description au début, comme en témoigne dans la deuxième phrase l'utilisation de la conjonction de coordination « ou » (d'ailleurs cette incertitude trouve son écho dans la confusion verbal des prostituées). Puis, les termes qui désignent les êtres deviennent plus précis au moyen de la catégorisation : « des gens » se déclinent en « quelques prostituées », « un clochard » et « un groupe de touristes ». Il en est de même pour les lieux que le narrateur détaille sur son passage : le « débit d'hamburgers » n'est pas identifié au moyen d'un nom propre comme l'hôtel Métropole, mais l'actualisation (article défini contracté « du » = de + le) le singularise et l'évocation de son passé lui prête une histoire tout en l'ancrant dans l'espace urbain.

Ce passage descriptif, à l'ouverture d'un chapitre, occupe une place stratégique dans le récit : à la fin du chapitre précédent, Antonio Carpintero vient de prendre connaissance de la corruption au sein de l'équipe de police dans laquelle il œuvrait autrefois. La lumière du jour qui lui permet de voir clairement l'espace urbain représente, symboliquement parlant, la levée du voile sur les actes délictuels de ceux qui étaient, à l'époque, ses amis. Le double regard auquel est sujet le clochard (le regard du détective et celui des touristes) pourrait exprimer la dichotomie entre la réalité qu'il vient de découvrir (corruption de son équipe) et l'insinuation faite par Inchausti, un ancien collègue, sur sa propre participation dans ces activités illégales. Les épithètes « gros » et « absurdes » reflèteraient alors l'écœurement du personnage, taraudé par son incapacité à se souvenir.

En conclusion, la lecture de la ville que nous propose Juan Madrid varie selon les différents moments de la journée, la population qui la fréquente et les états d'âme de son personnage narrateur. Les descriptions subjectives animent les différents espaces qu'Antonio Carpintero traverse. À la lumière du jour, l'espace urbain

apparaît nettement, bruyant et grouillant de vie ; en fin d'après-midi, quand la lumière s'estompe, il devient paisible et harmonieux ; l'obscurité de la nuit le transforme en espace fantasmagorique et inquiétant, parfois chaotique et instable sous l'effet de l'ivresse du personnage ; jusqu'à ce que, enfin, la lumière du jour redessine clairement les formes.

Juan Madrid rappelle, à travers sa description des lieux, que les quartiers populaires « possèdent autant de mémoire historique que les monuments civils ou religieux »³⁶³ et Antonio Carpintero devient la mémoire vivante des lieux qu'il nomme et qu'il fixe dans le temps et dans l'espace urbain dans une sorte de rite sacré qui n'est pas sans rappeler celui des premiers arpenteurs romains³⁶⁴. En arpentant inlassablement les rues de Madrid, il dessine les contours d'un espace urbain-quartier qu'il borne par ses déplacements.

Pascal Lardellier explique que « la plupart des cités ont une fondation mythique »³⁶⁵ et que l'exemple le plus marquant est certainement celui de Rome³⁶⁶. Il ajoute que, dans l'Antiquité, de nombreux rites urbains « étaient la réactualisation d'un récit fondateur » et qu'ils généraient « un puissant sentiment d'appartenance, une forte signification de la citoyenneté, une cohésion entre les habitants, dont le sort finissait par se confondre avec celui de la cité »³⁶⁷.

³⁶³ Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 40 : « Tanta memoria histórica poseen los monumentos civiles o religiosos como los barrios populares ».

³⁶⁴ Les arpenteurs romains étaient célèbres pour leur travail d'arpentage et de bornage. Les premiers arpenteurs étaient des prêtres qui avaient à charge de border l'emplacement d'un temple ou d'un enclos sacré. Il est intéressant que Juan Madrid ait donné les noms de 'Carpintero' et de 'Romano' à son personnage. Le premier renvoie à l'artisan qui construit la charpente ; le deuxième renvoie à ces arpenteurs romains qui arpentent et bornent l'espace. Est-ce une simple coïncidence ou une volonté de l'auteur pour faire le rapprochement ? En tous les cas, cela correspond à l'image du personnage qui construit l'espace urbain sous les yeux du lecteur.

³⁶⁵ Pascal Lardellier, « Les 'nouvelles fêtes ritualisées', entre poésie urbaine et politiques de communication », p. 3, kavic.or.kr/ezboard/system/db/review012/upload/16/1215076042/12_10.pdf [Consulté le 10 avril 2010].

³⁶⁶ D'après la légende, Romulus aurait tracé à la charrue la limite de la cité romaine en 753 av. J. C.

³⁶⁷ Pascal Lardellier, *op. cit.*, p. 3.

Il nous semble qu'en arpentant l'espace urbain, Antonio Carpintero le dote d'un caractère sacré, à la manière des prêtres qui bornaient un emplacement sacré ou de Romulus qui aurait tracé le sillon sacré – le pomoerium - de la cité romaine.

Outre des lieux anthropologiques, les rues et les places qu'Antonio Carpintero ne cesse d'arpenter, quels que soient les moments de la journée, sont autant de voies de transit qui le conduisent d'un espace fermé à un autre de la ville pour y mener une enquête, retrouver un ami, ou tout simplement se restaurer.

La représentation des espaces intérieurs, comme celle de l'espace public, est motivée par le souci de l'écrivain d'ancrer son récit dans la réalité. Aussi, les modalités de la description des intérieurs participent de la stratégie de réalisme qui commande les romans de Juan Madrid. En même temps, l'utilisation de son personnage comme foyer percepteur lui permet d'introduire la subjectivité dans sa description des intérieurs et de construire un espace romanesque propre.

Quels sont les espaces intérieurs qui apparaissent le plus souvent dans les romans policiers de Juan Madrid et quelle est la fonction qu'ils remplissent dans l'espace urbain décrit ? Comment l'écrivain les ancre-t-il dans la réalité ? Que nous apprennent-ils sur les personnages qui y résident, quand il s'agit d'un lieu privé ?

2. LES ESPACES INTÉRIEURS

1. 2. Les espaces de communication et de célébration

Comme nous l'avons indiqué précédemment, Antonio Carpintero fréquente assidûment les bars, les cafétérias, les clubs nocturnes etc. aussi bien pour un usage privé, par exemple quand il y mange, que pour un usage professionnel, quand il y rencontre de possibles clients. Ces lieux sont décrits par Marc Augé comme des « espaces de communication particuliers dans lesquels les sujets ne font que

passer » et « qui se constituent comme des « ailleurs » par rapport au contexte qu'ils mettent à distance (la ville, la famille, le travail) »³⁶⁸. Michel Maffesoli, lui, utilise l'appellation « hauts-lieux » pour désigner des espaces intérieurs ouverts au public, et il leur donne un sens « religiologique »³⁶⁹ - selon le néologisme qu'il crée à cet effet -, ces espaces fonctionnant bien comme des lieux de célébration d'un culte : culte du corps, de l'amitié, du sport, de la « bouffe » etc.

Quels sont les lieux, de communication ou de célébration, que nous donne à lire Juan Madrid ? Quelle place occupent-ils dans l'espace urbain qu'il nous décrit ? Comment les insère-t-il dans son espace romanesque ?

L'écrivain accorde une place centrale aux bars, tavernes ou restaurants fréquentés par le détective, en les nommant et les situant de manière précise dans un quartier, une place ou bien une rue facilement localisables dans l'espace urbain madrilène. En voici quelques exemples :

Le Danubio se trouve au bout de Callejón de Cádiz, à l'angle Espoz y Mina.³⁷⁰
Je n'ai eu qu'à traverser la rue et marcher un peu pour manger une pizza dans un restaurant appelé La Gata Flora, situé dans San Vicente Ferrer.³⁷¹
Le lendemain, j'ai rencontré Ricardito Conde, alias Dartañan, à dix heures du soir dans un petit bar de Lavapiés appelé El Escalón.³⁷²
De sorte que pour fêter l'événement, j'ai mangé dans un restaurant appelé Los siete Jardines qui se trouve au bout de la Calle San Vicente Ferrer, tout près de chez Lola.³⁷³

³⁶⁸ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 135.

³⁶⁹ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 71. Il parle de célébration « qui donne au religieux sa dimension originelle de reliance ».

³⁷⁰ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 42 : « El Danubio se encuentra al final del Callejón de Cádiz esquina a Espoz y Mina ».

³⁷¹ *Regalo de la casa*, *op. cit.*, p. 35 : « No tuve más que cruzar la calle y andar un poco para comerme una pizza en un restaurante llamado La Gata Flora, situado en San Vicente Ferrer ».

³⁷² *Ibid.*, p. 151 : « Al otro día encontré a Ricardito Conde, alias Dartañán a las diez de la noche en un bar pequeño de Lavapiés llamado El Escalón ».

³⁷³ *Ibid.*, p. 66 : « De modo que para celebrarlo comí en un restaurante llamado Los Siete Jardines que se encuentra al final de la calle San Vicente Ferrer muy cerca de la casa de Lola ».

Les restaurants La Gata Flora ou Los Siete Jardines, dont l'écrivain ne nous fournit aucune description, sont de simples lieux de passage que le personnage choisit de façon aléatoire, le premier parce qu'il se trouve sur son chemin de retour, le deuxième parce qu'il veut fêter son premier salaire depuis des mois et que le restaurant est de bonne qualité. Ils correspondent bien à la définition de Marc Augé sur les espaces de communication.

Néanmoins, El Danubio se distingue des précédents parce que son intérieur est décrit de façon détaillée :

C'est un bar spacieux en forme de L avec un comptoir sur l'un des côtés. Face à la porte qui donne sur la ruelle il y a une petite estrade en bois où on joue de l'accordéon et, de l'autre côté, cinq ou six tables avec des nappes à carreaux bleus et rouges. C'est ce qu'on appelle la salle-à-manger. Autrefois, j'y allais souvent parce que c'est un endroit frais, tranquille et propre où on peut manger pour deux cents pésétas. Comme je travaillais de nuit, cela faisait au moins un an que je n'y avais pas mis les pieds.³⁷⁴

Comme souvent chez Juan Madrid, la pause descriptive est parfaitement encadrée et se démarque clairement du récit par un blanc typographique (changement de lieu) qui l'en sépare et par sa place stratégique : il ouvre une nouvelle séquence dans le chapitre. Puis, l'utilisation de l'imparfait en clause, opposé au présent d'attestation de la description, annonce le retour du récit.

Le local (pantonyme³⁷⁵) est d'abord présenté au moyen d'une vue d'ensemble qui l'englobe et qui apporte des indications, avec les expansions du nom « spacieux » et « en forme de L », sur sa taille et sa forme générale. Puis, le regard du descripteur se focalise sur la disposition des éléments qui composent le bar avec un déplacement latéral du regard, à la manière d'une caméra. Les connecteurs

³⁷⁴ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 42 : « Es un bar amplio en forma de ele en uno de cuyos lados está el mostrador. Frente a la puerta que da al callejón hay una pequeña tarima de madera donde se toca el acordeón y, en el otro lado, cinco o seis mesas con manteles a cuadros azules y rojos. Aquello es lo que llaman el comedor. Antes iba mucho por allí porque es un lugar fresco, tranquilo y limpio donde se puede comer por doscientas pesetas. Con eso de que trabajaba de noche llevaba por lo menos más de un año sin pisarlo ».

³⁷⁵ Ce qui est décrit. Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 127 et suivantes.

spatiaux « face à » et « de l'autre côté » structurent la phrase parfaitement ordonnée à l'image de l'agencement du local. L'énumération d'épithètes « frais », « tranquille » et « propre », ainsi que la relative qui suit, déclinent les qualités du bar y rendant la fréquentation du détective évidente (comme le souligne, d'ailleurs, l'adverbe « souvent »). Le rythme de lecture est ralenti par la précision des détails - la couleur des nappes ou le nombre de tables - qui contribuent aussi à donner cet effet de réel recherché par l'écrivain : il invite ici le lecteur à imaginer un petit bar populaire simple et accueillant. Et cette impression est corroborée par le menu qui se compose d'un « ragoût de pommes de terre avec des côtelettes, [...] des côtes de porc avec de la salade et une orange »³⁷⁶. El Danubio est donc présenté comme un bar familial – on appelle le serveur par son prénom - fréquenté par des « habitués de la maison »³⁷⁷ dont le détective faisait partie.

Tel qu'il est décrit, ce bar ne se définit pas comme un espace de communication, simple lieu de passage, mais comme un véritable lieu anthropologique : il possède un nom (El Danubio) et une identité propre (bar populaire et familial) ; il est relationnel (le détective connaît le serveur avec qui il entretient des rapports de confiance, et il s'y rend pour rencontrer Zaza Gabor) ; et, s'il n'a pas d'histoire propre, il fait partie de l'histoire personnelle d'Antonio Carpintero.

Il arrive qu'un établissement ne soit pas nommé, que le nom de la rue ne soit pas précisé. Il peut être alors localisé par rapport à un autre édifice, ou bien sa voie d'accès décrite de manière très détaillée. Parfois encore, il peut être nommé pour mieux évoquer un autre établissement, comme dans l'exemple suivant :

El Diamante se trouve dans la Calle del Pozo, à côté d'une vieille pâtisserie qui prépare les meilleures tourtes feuilletées au saumon du monde et où on sert à manger de façon ininterrompue jour et nuit. D'ailleurs, si vous souhaitez manger un morceau après une heure et demie du matin, vous devez faire le tour, entrer sous le

³⁷⁶ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 43 : « guiso de patatas con costillas, [...] chuletas de cerdo con ensalada y una naranja ».

³⁷⁷ *Ibidem*: « habituales parroquianos ».

porche d'à côté, qui est dans l'obscurité et qui empeste l'urine de chat, et frapper à une porte latérale sur la gauche, selon par où on entre.³⁷⁸

La nuit, l'entrée à la pâtisserie est réservée à quelques rares privilégiés capables de trouver l'accès au milieu d'un parcours labyrinthique. Voilà pourquoi sa description prend la forme d'un mode d'emploi destiné au néophyte : « vous devez » + infinitif ». Le rythme de lecture est ralenti par l'accumulation d'expansions du nom (épithètes, relatives, compléments du nom) et leur imbrication les unes dans les autres. Ce ralentissement correspond, dans l'histoire, au temps nécessaire pour trouver l'accès. L'effet de réel est obtenu par les détails qui renvoient à des sensations visuelles (« obscurité ») et olfactives (« l'urine ») qui la singularisent et qui permettent au lecteur de mieux imaginer l'endroit. Ainsi, cette pâtisserie est non seulement localisable (Calle del Pozo) mais encore unique par la qualité de ce qu'elle propose (le superlatif l'atteste), et par sa difficulté d'accès qui nécessite d'un mode d'emploi : autant de caractéristiques qui contribuent à l'effet de réel. Par ailleurs, au moyen de cette description, le personnage narrateur montre sa parfaite connaissance de l'espace urbain et devient, ainsi, son parfait descripteur.

Il apparaît clairement que les lieux sont le plus souvent décrits en fonction de ce qu'ils représentent pour Antonio Carpintero puisqu'il sert de focalisateur au système descriptif. Le détective peut se sentir relié aux lieux et aux personnes qu'il y côtoie. Il s'agit avant tout pour Juan Madrid de faire sentir, à travers son personnage, 'l'âme' du lieu, ce que Michel Maffesoli appelle « la force 'spirituelle' attachée à tel ou tel lieu »³⁷⁹.

Un bon exemple est fourni par Casa Camacho, un petit bistrot qu'il fréquente depuis ses années dans la police. L'établissement se situe « dans la Calle San

³⁷⁸ *Las apariencias no engañan, ibid.*, p. 127 : « El Diamante está en la calle del Pozo al lado de una vieja pastelería que hace las mejores empanadas de hojaldre y salmón del mundo y sirve comidas ininterrumpidamente día y noche. Por si usted quiere comer algo después de la una y media de la madrugada, debe dar la vuelta, entrar en el portal de al lado que huele a orines de gato y está oscuro y llamar a una puerta lateral que se encuentra a la izquierda según se entra ».

³⁷⁹ *Michel Maffesoli, op. cit.*, p. 78.

Andrés, non loin de la Plaza Dos de Mayo, à quinze minutes de chez [Antonio Carpintero] »³⁸⁰ :

C'était un lieu tranquille, dans lequel il était encore possible de bien manger et à bon prix, jamais ils n'allumaient la télévision, ni mettaient de la musique, de quelque sorte qu'elle fût, et le vin et les liqueurs étaient une valeur sûre.³⁸¹

Aucune précision n'est donnée concernant le mobilier, sa disposition dans la salle, la couleur ou le style. Néanmoins, la structure même de la phrase (propositions affirmatives encadrant les propositions négatives) met en relief les aspects positifs. Quelques pages plus loin, le lecteur a droit au menu détaillé, au prix exact, ainsi qu'à la description de la clientèle :

J'ai mangé à Casa Camacho le plat du jour : des lentilles, un plat de merlan frit, de la salade et du vin blanc de Colmenar de Oreja. C'était un bon repas que préparait Emilia, la femme de Mariano. Il coûtait huit cent cinquante, vin et dessert compris, le dessert pouvant être remplacé par du café. La plupart des tables étaient occupées par des ouvriers qui étaient en train d'ouvrir des tranchées dans le quartier, vêtus de bleus de travail tachés de ciment, et par des habitants du coin.³⁸²

La description insiste sur l'aspect populaire du restaurant : énumération des mets qui composent le menu ; élaboration artisanale ; composition de la clientèle. Les détails – par exemple, les taches sur le bleu de travail – contribuent une nouvelle fois à ancrer la description dans le réel. Dans aucun des romans de la série sur Antonio Carpintero nous ne le voyons cuisiner ni prendre ses repas chez lui. Pour le détective solitaire, Casa Camacho représente un espace quasi familial (suggéré par

³⁸⁰ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 38 : « en la calle San Andrés, no lejos de la Plaza del Dos de Mayo, a quince minutos de mi casa ».

³⁸¹ *Ibidem* : « Era un lugar tranquilo donde todavía se podía comer bien y barato, jamás ponían la televisión ni ningún tipo de música, fuera ésta la que fuera, y el vino y los licores eran de confianza ».

³⁸² *Ibid.*, p. 134 : « Comí en Casa Camacho el menú del día : lentejas, pescadilla frita, ensalada y vino blanco de Colmenar de oreja. Era una buena comida que preparaba Emilia, la mujer de Mariano. Costaba ochocientos cincuenta e incluía el vino y el postre, que podía cambiarse por café. La mayor parte de las mesas estaban ocupadas por trabajadores de las zanjas que se estaban abriendo en el barrio, con sus monos azules manchados de cemento, y algunos vecinos de la zona ».

le nom du restaurant) où il peut savourer des plats mitonnés ; d'ailleurs, Mariano et Emilia n'hésitent pas à modifier leurs menus pour leur client. Le détective se sent à l'aise parmi les gens du quartier et les ouvriers, et il y trouve une ambiance familiale.

Parfois, le détective se voit obligé à fréquenter des lieux qu'il n'apprécie pas pour son travail, comme les clubs, discothèques et autres lieux de divertissement de ce type. Ses sentiments transparaissent alors dans la description. Voici l'exemple de La Luna de Medianoche, salle de bal où Antonio Carpintero exerce le métier d'agent de sécurité, décrite avec maints détails qui mettent en évidence son état de délabrement :

Pour pénétrer dans le local, il fallait descendre quelques marches recouvertes de moquette jusqu'à une espèce de vestibule où se trouvait le vestiaire. À cet endroit débouchait un deuxième escalier qui menait aux toilettes et à la pièce réservée au service, qui normalement restait fermée. Le vestibule s'ouvrait également sur la salle de bal, proprement dite, ayant une capacité pour quatre cents personnes, assises et debout, qu'on servait sur deux grands comptoirs, occupant chacun une extrémité de la salle. La piste de danse se situait au centre et, sur la gauche, se trouvait la cabine de Charli, le disque-jockey. Le local était décoré en vert et blanc et, avec les lumières éteintes, on ne remarquait pas les saletés de la moquette ni les brûlures sur les fauteuils, bien que cela ne dérangeât pas plus que cela les gens puisqu'ils supportaient, sans protester, les boissons de mauvaise qualité, la foule et la mauvaise ventilation.³⁸³

La première partie de la description présente l'espace en perspective, avec des variations de niveau (« descendre quelques marches », « un deuxième escalier ») qui suggèrent une certaine profondeur et donnent à l'espace un aspect

³⁸³ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 9 : « Para entrar en el local había que descender unos escalones enmoquetados hasta una especie de vestíbulo donde se encontraba el guardarropa. De allí partía otra escalera que conducía a los servicios y al cuarto de camareros, que solía permanecer cerrado. También del vestíbulo surgía la sala de baile propiamente dicha, con cabida para cuatrocientas personas sentadas y de pie, atendidas en dos grandes barras, cada una a un extremo del salón. La pista estaba en el centro y a la izquierda se encontraba la cabina de Charli, el pinchadiscos. El local estaba decorado en verde y blanco y con las luces apagadas no se notaban las porquerías de la moqueta ni las quemaduras de los sillones, aunque poco debía importarle eso a la gente ya que aguantaban sin protestar las bebidas de garrafa, las aglomeraciones y la mala ventilación ».

caverneux. De façon objective, (remarquons toutefois la modalisation « une espèce de »), le club est décrit au fur et à mesure que le descripteur avance et que son regard, à la manière d'une caméra, balaye l'espace, d'abord en mouvement – travelling- (« descendre », « débouchait », « menait », « s'ouvrait »), puis à l'arrêt – panoramique - (« au centre », « sur la gauche »). Cette première partie insiste sur la dimension importante du club (attestée par sa capacité d'accueil).

Néanmoins, La Luna de Medianoche perd de son lustre dès que le regard partial et incisif du descripteur se pose avec attention sur les détails – saleté et détérioration – que seules les personnes y travaillant peuvent connaître. Dès lors, le club devient un espace semi-souterrain, sorte de cave mal ventilée et peu accueillante.

Le détective ne semble pas apprécier davantage le Club Melodías, où il se rend à la recherche d'une connaissance, El Boleros, dont il espère tirer quelques renseignements concernant l'assassin de Valeriano Cazzo. Il nous offre un premier regard de l'extérieur sur l'entrée délabrée du Club, avant de donner un aperçu de l'intérieur, tout aussi vétuste :

L'affiche recouvrait la porte d'entrée formant une couronne de petites étoiles lumineuses, la moitié desquelles étaient éteintes. Au-dessus, l'enseigne lumineuse grésillait par intervalles. Trois lettres étaient abîmées. L'intérieur était encore pire et ressemblait davantage au vestibule d'un cinéma de quartier qu'à ce qu'on imagine que doit être un bar de demoiselles.³⁸⁴

L'état de délabrement de la façade extérieure annonce celui de l'intérieur. La salle, de forme allongée, possède une grande surface, mais elle est sombre et les tables y sont disséminées de façon chaotique. Quant aux 'demoiselles' de la maison, elles se « [trouvent] dans un des coins, à papoter, et il y en [a] de toutes les sortes et de tous les âges »³⁸⁵, mais le détective remarque que la plupart sont déjà bien

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 45 : « El cartel cubría la entrada formando una corona de estrellitas, la mitad de las cuales estaban apagadas. Más arriba, el rótulo chisporroteaba a intervalos. Tenía tres letras estropeadas. El interior era aún peor y se asemejaba más al vestibulo de un cine de barrio que a lo que se supone que es un bar de señoritas »

³⁸⁵ *Ibidem* : « estaban en uno de los rincones parloteando y las había de todas clases y edades ».

mûres. Au moment où il pénètre dans la salle, on « entend de la mauvaise musique diffusée par un système de haut-parleurs avariés »³⁸⁶.

Il arrive aussi que l'extérieur ne corresponde pas du tout à l'intérieur et que la véritable fonction de l'établissement ne soit révélée qu'à « l'initié »³⁸⁷. Le système descriptif se construit alors sur une opposition entre le paraître et l'être. Ainsi, dans *Las apariencias no engañan*, El Sirocco se présente comme un espace qui célèbre le bien-être et la santé du corps : il propose à sa clientèle des massages, un sauna et des bains orientaux. Au premier abord, c'est un établissement sérieux et fastueux, situé dans un bel immeuble moderne, Paseo de la Castellana, comme l'explique Antonio Carpintero : « Le soleil de midi glissait le long des carreaux des gratte-ciel quand j'ai pénétré dans l'entrée luxueuse et marmoréenne où on annonçait le sauna »³⁸⁸. Néanmoins, la plaque qui présente El Sirocco est en plastique, le jardinet devant l'établissement est en ciment et les plantes sont fausses. La pièce dans laquelle le détective est accueilli respire la propreté et la sobriété :

La salle d'attente était petite et d'aspect aseptisé. [...] Je me suis assis devant une espèce de comptoir propre et blanc qui accentuait l'aspect clinique de luxe de la salle. Sur les murs des dessins et des photographies naïves, ayant pour thème des harems et des sérails, réjouissaient la vue. On n'entendait pas le moindre bruit.³⁸⁹

Mais ce n'est que l'antichambre et Antonio Carpintero sait à quoi s'en tenir quant aux services offerts par l'établissement. Au bout de quelques paroles qui le font reconnaître comme un initié par l'hôtesse d'accueil, l'espace se dévoile tel qu'il est en réalité : El Sirocco est une maison de prostitution. L'initié, guidé par l'hôtesse,

³⁸⁶ *Ibidem* : « se escuchaba música ratonera desde un cascado sistema de altavoces ».

³⁸⁷ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 72. Pour cet auteur, les espaces de célébration sont faits par et pour les initiés.

³⁸⁸ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 59 : « El sol de la mañana resbalaba en los cristales de los rascacielos y yo entré en el portal lujoso y marmóreo donde anunciaban la sauna ».

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 59-60 : « Era una salita pequeña y de aspecto aséptico. [...] Me senté frente a una especie de mostrador pulcro y blanco que acentuaba el carácter de clínica de lujo de la sala. En las paredes alegraban la vista dibujos y fotografías de lo más inocente, relacionado con harenes y serrallos. No se oía un solo rumor ».

a alors le droit de pénétrer dans un deuxième espace mal aéré qui se définit par des sensations olfactives désagréables :

Elle s'est levée et s'est avancée vers l'une des portes. Elle m'a fait signe de l'accompagner. Je me suis levé et je l'ai suivie. La porte débouchait sur un long couloir qui sentait l'humidité et le parfum corrompu. Une odeur douceâtre qui me rappelait les gâteaux imbibés d'alcool que préparait ma grand-mère Catalina.³⁹⁰

Au fur et à mesure que le personnage s'introduit dans les boyaux du sauna il découvre un lieu différent de celui qu'on lui avait fait miroiter, le couloir fonctionnant comme un sas entre deux espaces antinomiques. La comparaison qui fait appel au souvenir du narrateur installe progressivement l'espace dans la réalité et, derrière la dernière porte, les masques finissent par tomber : la jeune femme qui doit s'occuper de lui ressemble à une « canaille de banlieue », dont elle possède le lexique et ne ressemble en rien à la photo de l'album : elle est maigre et a « le ventre un peu enflé »³⁹¹.

Parmi les lieux auxquels se rend Antonio Carpintero dans le cadre de son travail, certains possèdent une double fonction, selon le moment de la journée. Ainsi, El Pisano, une cafétéria raffinée, fréquentée en journée par des personnes distinguées, se transforme la nuit en tripot pour certains initiés :

La cafétéria se trouvait dans la Calle Alberto Alcocer. Un endroit élégant, peut être pour ce genre de personnes qui mangent la bouche fermée. J'ai poussé la porte et j'y suis entré. Elle était décorée comme la grotte d'un voleur de la renaissance italienne, ou quelque chose dans le genre. Le comptoir était en acajou et les sièges étaient recouverts de tissu rouge. Je me suis appuyé sur le comptoir à côté d'un couple qui discutait à voix basse et j'ai attendu l'arrivée du serveur. Ils buvaient tous les deux du *gin tonic* et ils avaient l'air ivre. Il y avait plusieurs tables occupées par des dames seules, bien habillées et qui méritaient un regard. Elles savouraient des petits gâteaux à la chantilly sans se salir les lèvres.³⁹²

³⁹⁰ *Ibid*, p. 61 : « Se puso en pie y avanzó hacia una de las puertas. Me hizo señas para que la acompañara. Me levanté y la seguí. La puerta daba a un largo pasillo que olía a humedad y perfume corrompido. Un olor dulzón que me recordaba los pasteles borrachos que hacía mi abuela Catalina ».

³⁹¹ *Ibidem* : « una granuja de barrio [...] la tripa levemente hinchada ».

L'élégance est suggérée, en premier lieu, par le mobilier composé d'un bois noble, l'acajou, dont le ton rougeâtre s'harmonise avec la couleur du tissu qui recouvre les chaises ; puis, en second lieu, par la comparaison avec la renaissance italienne qui évoque une décoration formée d'objets d'arts précieux ; enfin, par la clientèle qui fréquente la cafétéria, constituée de femmes oisives qui, d'après leurs vêtements et leurs manières, appartiennent à un milieu social aisé.

Néanmoins, certains indices incitent le lecteur à établir des correspondances entre la cafétéria et le tripot. Ainsi, l'absence de description précise de la décoration que le narrateur justifie par sa méconnaissance (comme le prouve son commentaire « quelque chose dans le genre ») attire l'attention du lecteur sur le syntagme nominal « la grotte d'un voleur » qui, par analogie, évoque un lieu fermé, mal aéré, sombre, humide et malodorant. D'ailleurs, certaines de ces caractéristiques sont partagées par La Luna de Medianoche, le Club Melodías, El Sirocco ou encore par le tripot dans lequel il perd tout son argent au début de *Grupo de noche* : autant de lieux que le narrateur n'apprécie pas. D'autre part, l'ivresse du couple détonne avec les manières élégantes des clientes de la cafétéria et serait plus en accord avec les joueurs de cartes du tripot.

Nous retrouvons la même stratégie narrative dans chacune de ces descriptions. L'écrivain situe précisément les lieux dans des rues facilement localisables dans l'espace urbain madrilène et les rend uniques en les nommant par un nom propre. Il recherche, par les détails qui font « vrai », à obtenir un effet de réel afin de mieux imbriquer son univers romanesque dans la réalité. Puis, il modalise sa description en utilisant le personnage narrateur comme focalisateur. Par exemple, dans la description d'El Pisano, les commentaires du narrateur lui permettent de

³⁹² *Grupo de noche, op. cit.*, p. 49 : « La cafetería se encontraba en la calle Alberto Alcocer. Un sitio elegante, quizá para ese tipo de gente que come sin abrir la boca. Empujé la puerta y pasé dentro. Estaba decorada como si se tratara de la cueva de un ladrón del renacimiento italiano, o algo parecido. Tenía mostrador de caoba y sillas tapizadas en rojo. Me apuntalé en el mostrador junto a una pareja que discutía en voz baja y aguardé a que llegara el camarero. Ambos bebían *gin tonics* y parecían borrachos. Había varias mesas ocupadas por señoras solas, bien vestidas y dignas de mirarse. Merendaban tortitas de nata sin mancharse los labios ».

prendre ses distances par rapport à ce milieu (« peut être pour ce genre de personnes qui mangent la bouche fermée ») dans lequel il ne se sent pas à l'aise. Ainsi, la description sert à caractériser certains aspects du narrateur personnage, les milieux dans lesquels il se sent à l'aise, ou au contraire, qui le mettent mal à l'aise.

Prenons un autre exemple, celui de la description d'El Tercer Ojo, bar pour noctambules ouvert jusqu'au petit matin :

À six heures du matin, je suis entré dans El Tercer Ojo, un bar étroit et oppressant plongé dans une obscurité totale. La musique était stridente, trop forte, et en plus, il y avait des petites lumières qui subitement apparaissaient et disparaissaient du plafond et des murs. Cela sentait la sueur et les clients avaient un aspect cadavérique à cause des lumières.³⁹³

La description se construit à partir des sensations visuelles, auditives et olfactives du personnage qui provoquent en lui un sentiment de rejet du lieu (« oppressant ») et des personnes qu'il y voit (« aspect cadavérique »). L'étroitesse du bar, son obscurité et la caractérisation des clients suggèrent l'image du caveau.

Ces personnes qui se ressemblent et qui se rassemblent dans El Tercer Ojo sont autant d'initiés qui font partie de ce que Michel Maffesoli appelle « un néo-tribalisme postmoderne » qui émerge dans « les jungles de pierre que sont les mégapoles contemporaines »³⁹⁴. Le sociologue distingue un nombre infini de tribus - religieuses, sexuelles, culturelles, sportives, musicales etc. – mais toutes possèdent une structure identique : « entraide, partage du sentiment, ambiance affectuelle »³⁹⁵.

Ces tribus se retrouvent dans des lieux où « on se rassemble, on reconnaît l'autre, et ainsi l'on se connaît »³⁹⁶. Dans *Regalo de la casa*, Antonio Carpintero,

³⁹³ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 168 : « A las seis de la madrugada entré en El Tercer Ojo, un bar asfixiante y estrecho sumido en la oscuridad total. La música era estridente, demasiado alta, y encima había lucecitas que de pronto aparecían y desaparecían en el techo y en las paredes. Olía a sudor y los clientes tenían aspecto cadavérico a causa de las luces ».

³⁹⁴ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 32.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

toujours à la recherche de nouvelles sur Luis Robles, se rend au Rudolf Bar, lieu de rencontres pour homosexuels :

Presque tous semblaient se connaître entre eux. Il y avait beaucoup de trentenaires, mais également quelques jeunots languides et de vieilles pédales d'urinoir public avec l'aspect furtif des loups montagnards. Mais la plupart étaient des hommes forts, aux bras immenses et à la taille étroite, héros des gymnases culturistes. Ils parlaient en se touchant beaucoup et en créant un brouhaha d'enfer qui étouffait le bruit de la musique.³⁹⁷

Au début du paragraphe, le pronom « tous » les définit comme clan unique, une tribu constituée par le choix sexuel ; ils sont différenciés dans la deuxième phrase en trois catégories, selon leur âge ; puis, désignés par le pronom « la plupart » qui reprend la notion de groupe ; et enfin, le pronom anaphorique « ils » regroupe l'ensemble des clients qui se rassemblent dans ce lieu.

La caractérisation des substantifs évoque différents aspects de l'homosexualité : l'efféminement des plus jeunes (« languides ») ; la clandestinité des plus âgés qui devaient se cacher sous le franquisme (« furtif ») ; le culte du corps masculin de ceux qui assument pleinement leur homosexualité.

En fréquentant certains lieux, il arrive qu'Antonio Carpintero se remémore leur histoire. La description du lieu permet de relier le présent au passé et le ton devient nostalgique :

Nous sommes allés à La Joya, dans la Calle Postas, mon ancien bar préféré. Maintenant, il s'appelait « La Joya de Oro. Bar Cubano ». [...] Autrefois, il y avait un petit emplacement à l'entrée, à droite, où on vendait des casse-croûtes et où on préparait des calmars frits. Autrefois, le comptoir était en zinc avec des robinets d'où l'eau coulait en permanence, et où on pouvait apercevoir des plateaux d'olives, de cornichons, d'anchois à l'huile et au vinaigre, de la macédoine de légumes à la

³⁹⁷ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 69 : « Casi todos parecían conocerse entre sí. Abundaban los treintañeros, pero también había algunos jovencitos lánguidos y viejos bujarrones de urinario público con el aspecto furtivo de los lobos montunos. Pero la mayoría eran hombres fuertes, de brazos inmensos y cinturas estrechas, héroes de gimnasios culturistas. Charlaban agarrándose mucho, creando una algarabía de mil demonios que ahogaba los chillidos de la música ».

mayonnaise ... [...]. Celui qui avait décoré le bar, l'avait transformé en une taverne madrilène pour des personnes qui ne connaîtraient que le Kansas City.³⁹⁸

Comme d'habitude, le bar est nommé et situé dans une rue précise madrilène. L'effet du réel est obtenu par la précision des détails. Le système descriptif repose sur l'opposition temporelle entre les déictiques « maintenant » et « autrefois » et sur la prétérition qui souligne cette opposition : le narrateur ne décrit que ce qu'on y trouvait en abondance dans le passé et ne donne pas de détails sur ce qu'il y a aujourd'hui, si bien que le bar est marqué par une absence, un manque, d'où la nostalgie. La description se focalise sur la variété des tapas proposées autrefois (l'énumération interrompue par des points de suspension souligne la profusion des mets présentant le comptoir comme une corne d'abondance). Le passage descriptif se termine par un paradoxe qui laisse le lecteur imaginer le pire.

Au contraire de La Joya, les locaux qui accueillent la Sûreté nationale n'ont pas changé et la description souligne la continuité de façon troublante :

À la Sûreté nationale, une jeune femme m'a accueilli comme si elle était devant le comptoir d'une boutique de vêtements masculins. [...] Autrefois, un certain Salvador, un vieux tremblotant et plein de pellicules, réalisait le travail dont s'occupait aujourd'hui la jeune fille. [...] Je suis descendu au premier niveau. La décoration était identique à celle dont je me souvenais : vieilles boiseries, rideaux épais, lampes style casino de province, et le même buste de Franco.³⁹⁹

Deux espaces situés à des niveaux différents (« je suis descendu ») s'opposent. Dans l'accueil, face visible du bâtiment, la modernisation s'est effectuée

³⁹⁸ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 133 : « Fuimos a la Joya, en la calle Postas, mi antiguo bar preferido. Ahora se llamaba « La Joya de Oro. Bar Cubano ». [...] Antes había un quiosquito en la entrada, a la derecha, donde vendían los bocadillos y freían los calamares. Antes, el mostrador era de cinc con sus grifos de agua siempre manando y las repisas con las banderillas de aceitunas, de pepinillos, de boquerones en aceite y en vinagre, ensaladilla rusa...[...] Cualquiera que hubiera decorado el bar lo había convertido en la escenografía de una taberna madrileña para una mente que no hubiera salido nunca de Kansas City ».

³⁹⁹ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 125 : « En la Dirección de Seguridad me atendió una muchacha veinteañera como si estuviera en el mostrador de una boutique de ropa de hombre. [...] Descendí en el primer piso. Todo tenía la misma decoración que recordaba : maderas viejas, cortinones, lámparas de casino de pueblo y el mismo busto de Franco ».

par le changement de personnel (« vieux tremblotant » / « jeune fille ») ; mais au cœur même des locaux, (espace suggéré par cette descente aux « entrailles » du bâtiment) dans l'espace réservé aux connaisseurs des lieux, rien n'a changé : l'effet de « liste » provoqué par l'énumération met en évidence la décoration démodée et surtout, la présence insolite du buste de Franco rappelle que le souvenir du franquisme, dans certaines institutions, reste vivant.

Ainsi, par le biais de la mémoire de son personnage focalisateur, Juan Madrid façonne un espace romanesque constitué de lieux anthropologiques, identitaires, relationnels et historiques. Et dans un rapport de réciprocité, il construit son personnage à partir des lieux qu'il fréquente et dans lesquels son histoire personnelle a laissé des traces. Les images du passé s'imposent alors au personnage, comme il arrive pour certains souvenirs, nous explique Maurice Halbwachs :

Cette fois ce n'est plus de notre esprit que partirait l'appel au souvenir : c'est le souvenir qui ferait appel à nous, qui nous presserait de le reconnaître, et nous reprocherait de l'avoir oublié. C'est donc du fond de nous-mêmes, comme du fond d'un couloir où, seuls nous pourrions nous engager, que les souvenirs viendraient à notre rencontre ou que nous nous avancerions vers eux.⁴⁰⁰

Quand le détective pénètre dans la brasserie Hamburgo, il y retrouve le fantôme de son père qui l'accompagne. Ce lieu est empreint de souvenirs familiaux et, par le biais des émotions du personnage, il semble que le passé rejoigne le présent :

Connaissez-vous la brasserie Hamburgo sur la Plaza de Santa Ana ? Quand j'étais haut comme trois pommes, elle se trouvait déjà au même endroit. Et de ce que j'en sais, elle s'y trouvait déjà quand mon père était un gamin. Il y a travaillé pendant dix-huit ans, comme cireur de chaussures, jusqu'à ce qu'il crève. Je veux dire par là que cet endroit me rappelle beaucoup de choses et que j'y mets rarement les pieds même

⁴⁰⁰ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, collection « Les travaux de l'année sociologique », 1925, p. 26.

si c'est un établissement agréable, frais en été et accueillant en hiver, et où les serveurs ont gardé la vieille habitude d'être prévenants sans incommoder.⁴⁰¹

Le passage descriptif se démarque nettement du récit : placé à l'incipit du chapitre deux, il est annoncé par un changement de temps, le présent d'énonciation qui s'oppose au prétérit, et par l'interpellation du narrataire (« vous ») au moyen d'une phrase interrogative.

La description est focalisée sur le lieu, la brasserie Hamburgo, qui y occupe une place centrale : le pantonyme est repris anaphoriquement dans chaque phrase (la reprise atteint son point culminant dans la clause où le pantonyme est répété quatre fois) au moyen des pronoms « elle », « y », « où », et des substantifs « endroit » et « établissement ». De plus, le fait que le pantonyme soit mis dans différentes positions syntaxiques (COD, Sujet, CCL, Attribut) contribue à le mettre en relief. Paradoxalement, l'écrivain ne décrit pas physiquement le lieu, mais raconte les émotions et les impressions – « agréable », « frais », « accueillant » - qui s'en dégagent pour son personnage, les émotions étant liées à son père. Le chiasme dans les phrases deux et trois (« Quand j'étais ..., elle se trouvait » et « elle s'y trouvait..., quand mon père) permet, d'une part, de mettre en relation le lieu et l'histoire personnelle des deux personnages et, d'autre part, de faire le lien entre l'histoire d'Antonio Carpintero et celle de son père. Le lieu est donc empreint de souvenirs (« me rappelle beaucoup de choses ») mais contrairement à La Joya, le personnage ne ressent aucune nostalgie parce que ce sont des souvenirs douloureux. Le verbe « crève », placé en fin de phrase, et fortement connoté péjorativement, peut revêtir de multiples sens et se référer à son père (haine, rancœur) ou à la société (écœurement, injustice).

La suite du passage apporte une réponse :

⁴⁰¹ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 24 : « ¿Conocen la cervecería Hamburgo en la Plaza de Santa Ana? Cuando yo no levantaba un palmo del suelo estaba en el mismo sitio en que está hoy. Y por lo que sé, también lo estaba cuando mi padre era un mocoso. Allí trabajó durante dieciocho años de limpiabotas, hasta que reventó. Quiero decir que me recuerda muchas cosas y que la piso poco, aunque sea un lugar agradable, fresco en verano y acogedor en invierno, donde los camareros conservan la vieja tradición de ser atentos sin molestar».

Je suis arrivé quand ma montre japonaise indiquait neuf heures un quart, et l'image de mon père ivre et immobile comme une statue en bois, assis dans un coin avec sa boîte de cirage et son gilet noir, a voltigé et est entrée avec moi.⁴⁰²

Dans la description du père, enchâssée dans le récit (retour au prétérit, puis indication précise du temps qui met fin à la pause descriptive), le terme prend tout son sens : il est mort par un excès d'alcool qui l'a fait « crever » comme une baudruche. L'opposition entre l'immobilité, souligné par la comparaison, et la mobilité (« je suis arrivé », « a voltigé », « est entrée ») dynamise l'image du père et montre à quel point son souvenir est lié au lieu et ancré dans la mémoire du narrateur. Nous retrouvons ce dynamisme dans la phrase à laquelle la juxtaposition et la coordination donnent un rythme binaire.

La brasserie Hamburgo fonctionne comme déclencheur des souvenirs personnels du personnage et de ce fait, ils lui donnent une consistance ; réciproquement, les souvenirs d'Antonio Carpintero confèrent au lieu une histoire et l'ancrent dans l'espace urbain. Les lieux et les personnages agissent en interaction, interaction qui donne une parfaite cohérence et une grande richesse à l'univers romanesque de Juan Madrid.

La mémoire des lieux joue donc un rôle important dans la série Antonio Carpintero puisque Juan Madrid construit son espace romanesque à partir de l'histoire de son héros et de ses souvenirs. Si bien que le détective, en arpenteant inlassablement l'espace urbain, devient la mémoire vivante des lieux. Voici un exemple où apparaît clairement le lien interactif entre le personnage et les lieux qui meublent son quartier :

Les vieux commerces, comme Papelería Alemana, la mercerie La Moderna, le magasin de tissus Tejidos Esparteros, avaient disparu pour être remplacés par un débit d'hamburgers et un magasin de lampes postmodernes. Heureusement qu'il restait encore Cuchillería Castagnon avec sa vieille vitrine remplie de navajas, de

⁴⁰² *Ibidem* : « Llegué cuando eran las nueve y cuarto en mi japonés de pulsera, y la imagen de mi padre borracho e inmóvil como una estatua de madera, sentado en el rincón con la caja de betún y la chaquetilla negra, revoloteó y entró conmigo ».

couteaux et de ciseaux de toutes sortes. Le quartier changeait, mais en pire. Comme moi.⁴⁰³

La description se construit par un jeu d'oppositions à travers le regard nostalgique du personnage focalisateur qui déplore certains changements survenus dans sa rue. Les vieux commerces sont actualisés (ils possédaient ou possèdent encore un nom qui les singularise) ; la richesse syntaxique (Adjectif + vitrine + Adjectif + Complément Adjectival constitué d'une énumération de Substantifs) évoque la variété importante de produits spécialisés. En revanche, les nouveaux commerces sont désignés par un nom générique indéterminé (« un débit », « un magasin ») suivi d'un Complément du Nom. La comparaison entre les changements du quartier et ceux du personnage (phrase nominale qui clôt le passage descriptif) met en évidence les liens étroits entre le détective et son quartier.

En conclusion, l'espace urbain que Juan Madrid retrace à travers son personnage est un espace constitué de lieux qu'il est possible de lire, parfois, comme des espaces de communication, dans lesquels Carpintero ne fait que passer, ou de célébration pour certains initiés ou certaines tribus urbaines. Néanmoins l'écrivain présente la plupart d'entre eux comme des lieux anthropologiques parce qu'ils sont identitaires, relationnels et historiques : ils sont identifiés précisément par un nom propre qui les singularise, situés dans des rues ou des places de Madrid, et certains possèdent une histoire en relation avec celle du personnage. Ces lieux deviennent lien pour Carpintero car il s'y rend principalement pour sa relation avec l'autre.

⁴⁰³ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 134 : « Habían desaparecido viejos comercios, como la Papelería alemana, la mercería La Moderna, la tienda de telas Tejidos Esparteros, para ser sustituidos por una expendeduría de hamburguesas y una tienda de lámparas posmodernas. Menos mal que aún quedaba Cuchillería Castagnon con su viejo escaparate lleno de navajas, cuchillos y tijeras de todo tipo. El barrio cambiaba pero para peor. Igual que yo ».

Qu'en est-il des espaces intérieurs privés ? Quelle nouvelle configuration de la ville font-ils apparaître ? Comment l'écrivain, à travers leur description, parvient-il à façonner ses personnages ?

2. 2. El Ensanche : l'espace de la bourgeoisie

Parallèlement à cette lecture de l'espace urbain perçu principalement comme une combinaison de lieux anthropologiques, ou d'espaces de célébration, Juan Madrid nous propose une tout autre lecture, en partant cette fois-ci des espaces privés puisque, son personnage, en bon détective de roman noir, « traverse toutes les couches sociales »⁴⁰⁴.

L'espace urbain madrilène postfranquiste que l'écrivain donne à lire est fortement marqué par la ségrégation sociale. La ville se présente comme une véritable mosaïque d'espaces de classes avec un centre fortement populaire et un *ensanche*⁴⁰⁵ réservé aux classes aisées.

L'écrivain met en évidence la topographie d'une ville définie par une dichotomie entre un espace privé surdimensionné et mis en spectacle, situé dans les quartiers résidentiels et réservés aux couches sociales les plus élevées, et un espace limité, réduit et marginalisé du centre ville, réservé aux groupes sociaux les plus défavorisés.

Nous proposons trois exemples d'espaces dans lesquels la richesse et le pouvoir sont mis en scène : les maisons respectives de Luis Robles, l'ami du détective, retrouvé mort dans son bureau ; de Valeriano Cazzo, l'homme politique assassiné dans un bar par des tueurs à gage, sous les yeux d'Antonio Carpintero ; et

⁴⁰⁴ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 63.

⁴⁰⁵ À partir de 1860, la mairie adopte le plan d'extension urbaine de l'ingénieur Carlos María de Castro, pour faire face à la croissance démographique de la ville. Cette extension est ce qu'on appelle *el ensanche*. « Dans l'*ensanche*, le plan projette un réseau de rues en damiers, régulièrement espacées qui isolent des îlots aux dimensions identiques, prévoit la viabilisation du sol et régleme la construction par des normes strictes destinées à assurer la qualité et l'homogénéité du bâti. » in Charlotte Vorms, « La ville sans plan ? Le faubourg de la Prosperidad à Madrid (1860-1940) », Madrid, Casa de Velázquez, p. 1.

d'Ignacio Elósegui, promoteur corrompu et ancienne connaissance du détective. La description de chacun de ces espaces révèle, par métonymie, les personnages qui y habitent.

Ces espaces intérieurs ne se situent pas dans le centre ville, mais dans les quartiers résidentiels d'El ensanche, ou dans des quartiers adjacents, réservés aux couches sociales favorisées. Nous ne sommes plus dans l'espace de proximité d'Antonio Carpintero et pour y accéder, il nécessite un moyen de locomotion : il se rend en taxi chez Elósegui et chez Cazzo et est conduit chez Robles en voiture de police.

Pour décrire ces espaces, l'écrivain utilise souvent les techniques cinématographiques justifiées ici par les circonstances : le personnage s'introduit dans un espace inconnu qu'il détaille au fur et à mesure qu'il le découvre, comme le ferait l'œil d'une caméra. Son regard embrasse d'abord l'espace extérieur qui entoure la propriété en offrant un plan d'ensemble, puis il pénètre à l'intérieur et se pose sur les éléments qui contribuent à l'étalage de la richesse et du pouvoir, dans une description souvent hyperbolique.

Ces descriptions, plus ou moins modalisées selon les intérieurs, sont autant d'indices concernant le personnage qui y habite puisque « [le] personnage, signifié par le signifiant descriptif [...] est dans une relation de 'ressemblance' [...], de redondance avec le milieu »⁴⁰⁶.

Le système descriptif dans les trois cas s'organise selon un ordonnancement stéréotypé du dehors au-dedans avec un effet de perspective - pour les propriétés d'Elósegui et de Cazzo – qui sert à amplifier l'espace :

« Le chalet était situé au bout d'un chemin bordé d'arbres »⁴⁰⁷.

« La maison se trouvait au bout d'une allée de gravier, cachée par un bois touffu qui la rendait invisible »⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁰⁷ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 81 : « El chalet estaba situado al final de una calle bordeada de árboles ».

Cette invisibilité de la maison d'Elósegui dévoile une facette du propriétaire qui, afin de mieux se protéger de la justice, reste dans l'ombre et laisse ses sbires prendre le devant de la scène. Sa propriété exhibe la richesse qu'il préfère cacher aux regards extérieurs.

La description s'inscrit dans le mouvement : Carpintero aperçoit les maisons de Robles et d'Elósegui depuis la voiture en marche et en donne une vue générale aussi bien sur le plan vertical qu'horizontal :

« Le chalet possédait trois niveaux et était entouré d'un mur de clôture en fer forgé, où s'entremêlaient le lierre et les sapins »⁴⁰⁹

Ou bien il descend de la voiture et s'avance vers la maison situé en arrière-plan en focalisant son regard sur le portail de fer forgé qui « [exhibe] une plaque avec le nom de La Pértiga en lettres blanches »⁴¹⁰.

Le portail en fer forgé, le mur clôturé et la plaque – en bronze ou en cuivre – indiquant le nom de la propriété sont une constante : ils symbolisent la richesse, le désir de se singulariser et de circonscrire son territoire afin de se démarquer de l'autre.

La richesse apparaît également dans la variété des éléments et des matériaux qui façonnent le décor :

« Il y avait un bassin au centre, probablement avec des poissons, des fleurs et des bancs de pierre formant des encoignures »⁴¹¹.

« Le jardin comprenait un sentier de pierre bordé de gazon, des massifs de fleurs et une piscine vide. Les petits oiseaux voltigeaient entre les arbres [...]. »⁴¹².

⁴⁰⁸ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 96-97 : « La casa estaba al final de un camino de grava, tapada por una densa arboleda que la hacía invisible ».

⁴⁰⁹ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 25 : « El chalet era de tres plantas y estaba rodeado por una tapia de hierro forjado, donde se entremezclaban la hiedra y los abetos ».

⁴¹⁰ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 81 : « que ostentaba un cartel con el nombre de La Pértiga en letras blancas ».

⁴¹¹ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 25 : « Había un estanque en el centro, probablemente con peces, flores y rinconadas con bancadas de piedra ».

⁴¹² *Las apariencias no engañan, op. cit.*, 81 : « El jardín tenía un sendero de piedra bordeado de césped, macizos de flores y una piscina vacía. Los pajarillos revoloteaban entre los árboles [...] ».

L'énumération souligne l'harmonie entre le règne végétal, animal et minéral dans ce milieu où les sensations visuelles, auditives et olfactives ressenties par le personnage sont totalement différentes de celles qu'il ressent habituellement sur le bitume, rappelant ainsi sa qualité d'intrus.

L'importance des propriétés est proportionnelle à la richesse et à la puissance du propriétaire. La description permet donc de déduire que sur les trois personnages, Elósegui est l'homme le plus riche et le plus puissant. En effet, son domaine est décrit comme une multitude d'espaces autour de la maison que le déplacement du personnage – « je me suis approché », « j'ai marché jusqu'au porche garni de colonnes qui bordent la façade », « j'ai tourné à droite », « je me suis glissé [...] le long d'un côté de la maison »⁴¹³ - met en évidence. La description fortement modalisée de ces espaces déclinés en plusieurs plans, et des éléments qui s'y trouvent, se caractérise par l'excès. Voici un exemple qui présente la façade :

J'ai arrêté le taxi sur une rotonde goudronnée, au centre de laquelle se trouvait une fontaine où deux requins pouvaient aisément se baigner, entourée de bancs de pierre. La maison, qui m'a déçu, était là. Le palais d'El Pardo était bien plus grand, bien qu'il ne possédât pas cette façade garnie de colonnes, et, par ailleurs, le jardin d'El Retiro contenait plus d'arbres que celui d'Elósegui, de sorte que je ne sais pas de quoi il pouvait bien se vanter.⁴¹⁴

Dans ce paragraphe descriptif, la modalisation (présent d'énonciation, adverbe « aisément », déictique « là ») permet au narrateur de prendre ses distances par rapport à cette monumentalisation de l'espace privé qu'il compare à des édifices et des espaces publics prestigieux. Le décalage provoque l'ironie dont est empreint ce passage.

⁴¹³ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 97, 99, 100 : « Me acerqué », « Caminé hasta el porche de columnas que flanqueaba el frente de la casa », « torcí a la derecha », me deslicé [...] al costado de la casa ».

⁴¹⁴ *Un beso de amigo, ibid.*, p. 97 : « Detuve el taxi en una rotonda asfaltada, en cuyo centro había una fuente donde podían bañarse holgadamente un par de tiburones, rodeada de bancos de piedra. Allí estaba la casa, que me decepcionó. El palacio de El Pardo era mucho mayor, aunque no tenía ese frente de columnas, y, por otra parte, el parque del Retiro tenía más árboles que el jardín d'Elósegui, de modo que no sé de que podría presumir ».

Derrière la maison, le narrateur aperçoit au premier plan une piscine puis, en arrière plan, un court de tennis :

Elle n'avait pas la taille d'une piscine olympique, évidemment, mais elle possédait tout de même un vestiaire, un plongeoir, un solarium, une petite cabane rustique en bois qui faisait office de bar et une demi-douzaine de tables de jardins dispersées autour de l'eau bleue de la piscine qui réverbérait les rayons du soleil. Derrière, j'ai aperçu un court de tennis de terre battue très bien entretenu.⁴¹⁵

L'ironie s'appuie ici sur la litote, constituée à partir de la négation, et sur l'accumulation (de noms d'abord, puis d'expansions du nom allongeant la phrase) qui provoque un effet de liste tendant à amplifier la quantité d'éléments qui se trouvent autour de la piscine.

La modalisation qui apparaît dans la description de la propriété d'Elósegui, et qui est absente dans les autres descriptions, laisse transparaître nettement ici les sentiments hostiles du narrateur envers ce personnage, dont l'ego semble surdimensionné.

Qu'en est-il de la description des intérieurs proprement dits ? Se construit-elle dans la continuité ? Quelles autres informations apporte-t-elle sur les personnages qui y habitent ?

Voici la description de la maison d'Elósegui, espace hyperbolique qui se construit entièrement autour des marques de richesse et de puissance :

Nous avons traversé une énorme cuisine dans laquelle deux bonnes silencieuses épluchaient des pommes de terre assises face à une table qui pouvait accueillir une compagnie d'infanterie. Sans dire un mot, nous avons parcouru un couloir moqueté qui débouchait sur un salon d'où émergeait un énorme escalier en bois taillé. Le sol était de marbre et des tableaux, qui ne semblaient pas être des faux, même à mes yeux d'ignorant, recouvraient les murs. Partout, des vitrines avec des antiquités et des céramiques donnaient une touche d'élégance classique. Elósegui s'est arrêté devant une porte en acajou massif qui n'a pas grincé quand il l'a ouverte. Il m'a fait un geste pour que je passe et je suis entré. C'était le bureau. Des courses de

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 100 : « No era olímpica, por supuesto, pero poseía vestuarios, trampolín, solárium, un pequeño bar de madera imitación cabaña rústica y media docena de mesas de jardín diseminadas alrededor del agua azul de la piscina, que reverberaba a los rayos del sol. Detrás pude ver la cuidada pista terrosa de un campo de tenis ».

chevaux pourrait s'y dérouler s'il n'y avait pas eu l'énorme table, la cheminée et, dans l'angle, l'énorme canapé en cuir, flanqué de deux fauteuils semblables à des trônes. Les murs étaient recouverts de bibliothèques, tableaux et cadres avec des armes anciennes. Ça donnait envie de se rouler sur le tapis qui recouvrait le centre de la pièce.⁴¹⁶

Juan Madrid continue à utiliser les techniques cinématographiques, avec un effet de travelling : la description s'inscrit dans le mouvement (« nous avons traversé », « nous avons parcouru », « je suis entré »), à travers le regard du narrateur qui traverse les différents espaces jusqu'au bureau (la cuisine, le couloir, le salon). Aucune interférence ne vient le troubler dans son rôle d'observateur puisque le silence règne dans la maison (« silencieuses », « sans dire un mot »).

Cette succession d'espaces ouverts et alignés contribue à donner une impression de grandeur applicable aussi bien à la maison qu'au personnage, dont nous savons qu'il est riche et puissant. Les prédicats dénotent une variété de matériaux (« moqueté », « en bois taillé », « de marbre », « en acajou massif », « en cuir ») en accord avec la richesse du lieu et l'espace - décrit dans son horizontalité (le sol) et sa verticalité (les murs, l'escalier) - acquiert une profondeur qui amplifie son volume. L'adjectif « énorme », répété quatre fois pour qualifier les lieux et les meubles, fonctionne comme un leitmotiv.

La porte fermée du bureau, en même temps qu'elle oblige les personnages à s'arrêter, marque une pause dans la description et annonce un changement de plan : le regard du narrateur s'immobilise - plan fixe - et embrasse l'intérieur du bureau – plan d'ensemble – qui s'offre en spectacle (n'est-il pas question de courses de

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 102-103 : « Atravesamos una enorme cocina donde dos criadas silenciosas pelaban patatas sentadas frente a una mesa capaz de dar cabida a una compañía de infantería. Sin decir una palabra recorrimos un pasillo enmoquetado que daba al salón, de donde partía una enorme escalera de madera tallada. El suelo era de mármol y de las paredes colgaban cuadros que no parecían imitaciones, aun para mis ojos de lego. Por doquier, vitrinas con antigüedades y cerámica daban un toque de elegancia clásica. Elósegui se detuvo ante una puerta de caoba maciza que no chirrió al ser abierta. Me hizo un gesto para que pasara y entré. Era el despacho. Se podrían efectuar carreras de caballos si no fuera por la enorme mesa, la chimenea y la rinconera cubierta por un enorme sofá de cuero, flanqueado por dos sillones semejantes a tronos. Las paredes estaban cubiertas por librerías, cuadros y paneles con armas antiguas. Daban ganas de revolcarse en la alfombra que cubría el centro de la habitación ».

chevaux ?). Ici, l'espace est décrit dans sa perspective (suggérée par la course), sa verticalité (les meubles et les tableaux), et sa latéralité (le regard balaye l'espace jusqu'à l'angle). La description se focalise sur la démesure : l'immensité du bureau est suggérée par la modalisation (utilisation du conditionnel), la grandeur des meubles est mise en relief par la comparaison, la surcharge d'objets sur les murs est soulignée par l'énumération.

Cette description de l'intérieur est, comme la description de l'extérieur de la propriété, fortement modalisée. Cette modalisation est source d'ironie : les observations du narrateur qui insistent sur l'excès permettent une mise à distance et rappellent les sentiments hostiles qu'il éprouve envers le propriétaire dont l'égo, comme l'espace, est surdimensionné.

Dans le cas de Valeriano Cazzo, ce n'est pas tant la description de la maison que la description de la scène de tournage à laquelle assiste Carpintero qui nous révèle le personnage et son entourage. En effet, le salon de Valeriano Cazzo se transforme en plateau, sous les yeux de Carpintero, pour un programme de télévision surnommé « Après le café », dans lequel un journaliste interroge sa veuve, Clara Bustamante, et son orpheline, Catalina. Carpintero arrive juste avant le tournage et assiste, en coulisses, à sa mise en place :

La porte était ouverte et on entendait les rumeurs de nombreuses voix. Je suis entré dans un vestibule lumineux décoré de plantes qui étaient suspendues au plafond. Le sol était recouvert de longues lames de parquet vernies. Un bonhomme vêtu d'un jeans et d'un pull noir mangeait un casse-croûte en s'appuyant sur le mur. Il m'a regardé et a continué à manger. À côté il y avait un transformateur d'où émergeaient trois gros câbles au bout desquels il y avait trois projecteurs placés en éventail autour d'un canapé vide, dans un salon sur deux niveaux. De grandes baies vitrées laissaient voir le jardin depuis le salon. Il était décoré de tons sévères avec quelques touches modernes. J'ai reconnu Cazzo sur un énorme tableau bien en évidence sur un des murs. J'ai descendu les marches et je me suis mêlé à eux. Un autre individu, petit et gros, semblait très occupé à manipuler une Arriflex, placée sur un tripode face au canapé. A ses côtés, et par terre, un jeune homme fumait tranquillement tout près d'un mélangeur de sons. Personne ne m'a salué, ni fait un geste quelconque de reconnaissance. J'ai allumé une cigarette.⁴¹⁷

⁴¹⁷ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 82 : « La puerta estaba abierta y se escuchaba el rumor de muchas voces. Entré a un vestíbulo luminoso decorado con plantas que caían desde el techo. Largos listones de madera barnizada formaban el suelo. Un tipo ataviado con un pantalón vaquero y un jersey negro se comía

Contrairement à la maison d'Elósegui, l'écrivain donne peu d'indications descriptives sur la maison de Cazzo, à peine quelques détails suffisants pour que le lecteur puisse imaginer le cadre (la verticalité est suggérée par la présence de plantes suspendues au plafond, puis le détail du parquet au sol ; le double niveau donne une impression de profondeur). Le but de cette description narrativisée est surtout de mettre en évidence, par une mise en abyme, le mécanisme du tournage et la mise en spectacle de l'espace. Aussi, la priorité est-elle donnée à la machinerie (« un transformateur », « trois gros câbles », « trois projecteurs », une caméra « Arriflex », « un tripode », « un mélangeur de sons ») installée autour du canapé (point convergent) et à la présence des techniciens qui, par leur gestes (manger, fumer, manipuler) dynamisent la description.

La lumière occupe également une place importante puisqu'elle est nécessaire au tournage. La lumière naturelle (« vestibule lumineux ») qui s'introduit par les baies vitrées s'oppose à la lumière artificielle des projecteurs qui annonce le début du tournage : « on a allumé les projecteurs et la clarté d'un poulailler artificielle a envahi la pièce »⁴¹⁸.

Tout en décrivant la scène à travers le regard de Carpintero, Juan Madrid multiplie les foyers de perception : le détective est observé par un des techniciens (« m'a regardé »), l'œil de la caméra filme la veuve (point convergent de tous les regards), et le regard de Cazzo, représenté sur un tableau, embrasse la totalité de la scène (rappelant ainsi qu'il est l'acteur principal dans ce tournage). Ce jeu de

un bocadillo apoyado en la pared. Me miró y siguió a lo suyo. Al lado había un transformador del que partían tres gruesos cables que terminaban en sendos reflectores colocados en abanico alrededor de un diván vacío, en un salón a dos niveles. Grandes ventanales hasta el suelo comunicaban el salón con el jardín. Estaba decorado en tonos severos con algunos toques modernos. Reconocí a Cazzo en un enorme cuadro que presidía una de las paredes. Bajé los escalones y caminé entre ellos. Otro sujeto, pequeño y gordo, parecía muy atareado manipulando una Arriflex, colocada sobre unos trípodes frente al diván. A su lado, y en el suelo, un muchacho fumaba tranquilo abrazado a una mezcladora de sonido. Ninguno me saludó, ni hizo gesto alguno. Encendí un cigarrillo ».

⁴¹⁸ *Ibidem* : « Se encendieron las luces y la claridad de un gallinero artificial invadió la habitación ».

regards contribue, comme la machinerie et les techniciens, à mettre en évidence la mise en spectacle de l'espace et le jeu des personnages / acteurs.

Les indications scéniques sont données par le journaliste / metteur en scène au moyen de tournures injonctives : « Très bien. Comme ceci, madame Cazzo »⁴¹⁹ ; « Relevez un peu plus la tête »⁴²⁰ ; « Tu arrives en marchant par là puis tu t'assieds à côté de ta mère, comme ceci »⁴²¹.

Quand les lumières des projecteurs s'allument et que le cri de « moteur ! » annonce le début du tournage, les personnages commencent à interpréter leurs rôles, en actrices chevronnées, l'objectif étant de susciter l'émotion par empathie. L'écrivain insère dans le corps du dialogue de courtes indications, mises en incises et encadrées par des tirets, sur le jeu de l'actrice afin de mettre en évidence le côté artificiel de la scène : « - ici, tremblement de la voix – [...] - sourire doux – [...] - autre tremblement – [...] - long regard au journaliste – [...] - court sanglot étouffé - »⁴²².

Tous ces procédés mis en œuvre par l'écrivain concourent à former une certaine image du milieu dans lequel évoluait Cazzo et donc, par métonymie, de Cazzo lui-même. Cazzo, était un homme public (à l'opposé d'Elósegui), politicien et surtout acteur chevronné, comme le reste de la famille, qui occupait le devant de la scène. Au-delà de la représentation du personnage, cette scène peut être un point de départ pour une réflexion sur les moyens de manipulation de l'information par les médias : l'assassinat de Cazzo est présenté comme un acte terroriste alors que le lecteur sait bien qu'il n'en est rien.

Enfin, la troisième propriété est celle d'un vieil ami de Carpintero, Luis Robles :

⁴¹⁹ *Ibidem* : « Estupendo. Así señora Cazzo ».

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 83 : « Levante un poco más la cabeza ».

⁴²¹ *Ibid.*, p. 84 : « Llegas andando desde allí y te sientas al lado de tu madre. De esta forma ».

⁴²² *Ibid.*, P. 83-84 : « - Aquí hubo un quiebro – [...] – sonrisa dulce – [...] – otro quiebro – [...] – larga mirada al entrevistador – [...] - un corto sollozo ahogado - ».

C'était un endroit immense, équilibré et sobre. De grands tableaux recouvraient les murs et d'étranges sculptures s'appuyaient sur des piédestaux ou pendaient du plafond. Il y avait une porte au fond, et deux autres à gauche et à droite, toutes fermées. Un escalier avec une rampe en bois patiné montait aux étages supérieurs. J'ai levé la tête et j'ai distingué quelqu'un qui me regardait d'en haut. [...] C'était Frutos, le commissaire Frutos, entouré d'acolytes. Je me suis appuyé sur la rampe et je suis monté, en me sentant beaucoup plus petit que ce que je peux l'être.⁴²³

Juan Madrid reprend ici les techniques cinématographiques pour la description du lieu, en utilisant Carpintero comme principal foyer percepteur. Un premier plan d'ensemble donne une impression de grandeur, impression renforcée par les épithètes « immense » et « grands ». Mais à l'opposé de l'intérieur d'Elóseguí qui se définissait par l'excès, la maison de Robles se caractérise par la modération (comme le soulignent les épithètes dans l'énumération). Le regard de Carpintero donne de la perspective (« au fond »), de la latéralité (« à gauche et à droite ») et de la verticalité (« d'en haut ») à l'espace en l'agrandissant.

Si la maison est, par métonymie, le reflet du personnage, nous pouvons conclure que Robles, tout en étant fort riche, était resté quelqu'un de simple. Néanmoins, pour le lecteur averti, les portes fermées peuvent suggérer des secrets inavouables et le double angle de prise de vue (en contre-plongée, d'abord, avec Carpintero qui lève la tête et aperçoit Frutos ; en plongée, ensuite, avec Frutos qui regarde Carpintero d'en haut) une double vie. D'où, peut être, l'impression d'écrasement du détective amplifiée par la prise de vue en plongée.

Voici pour la représentation des espaces de la bourgeoisie. Rappelons cependant que le roman noir est « un roman de brassage social »⁴²⁴ dans lequel tous les milieux apparaissent. Comment Juan Madrid représente-t-il les espaces des

⁴²³ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 25-26 : « Era un lugar inmenso, equilibrado y sobrio. Grandes cuadros cubrían las paredes y extrañas esculturas se apoyaban en pedestales o colgaban del techo. Había una puerta al fondo y otras dos a izquierda y derecha, todas cerradas. Una escalera con el pasamanos de madera antigua ascendía a los pisos superiores. Alcé la cabeza y distinguí a alguien que me miraba desde arriba. [...] Era Frutos, el comisario Frutos, rodeado de acólitos. Me apoyé en el pasamanos y subí, sintiéndome mucho más pequeño de lo que puedo llegar a ser ».

⁴²⁴ *Yves Reuter, op., cit.*, p. 62.

petites gens ? Dans quels quartiers habitent-ils ? Quelles informations ces espaces révèlent-ils sur les personnages ?

2. 3. Un centre ville populaire, des repaires et des terriers

Par opposition à ces lieux immenses situés dans les quartiers résidentiels de la ville et réservés aux classes sociales les plus aisées, le narrateur décrit un tout autre espace intérieur, dans certaines rues des quartiers populaires de Madrid, destiné aux personnes qui se trouvent à l'autre bout de l'échelle sociale. C'est l'espace des pauvres et des miséreux qui côtoient de près le délit pour survivre dans un milieu qui leur est hostile, « les gens qui, dans l'histoire, vont à pied, et ne sont jamais représentés nulle part »⁴²⁵, parce qu'ils n'intéressent personne.

L'espace privé qui leur est réservé se caractérise par son exigüité. Selon le degré de pauvreté et de marginalité, il apparaît sombre et caverneux, parfois asphyxiant et peut se dérober aux regards en devenant souterrain. Les personnages qui y habitent, dessinés à grands traits, parfois caricaturaux et grotesques, semblent sortis tout droit de l'univers picaresque et *esperpéntico*⁴²⁶.

Le logement d'Antonio Carpintero, situé au cœur du centre historique, occupe une place à part car il se rapproche, par certains côtés, des intérieurs marginaux, et s'en éloigne par d'autres. Rappelons que le détective est lui-même aux frontières de la marginalité parce qu'il dispose rarement de revenus fixes⁴²⁷. La précarité de sa

⁴²⁵ Citation de Juan Madrid, extraite de son ouvrage *Crónicas del Madrid oscuro* (1994), reprise dans l'article de Carlos Pérez Merinero et David G. Panadero, « Madrid, ciudad no conquistada » in *Actas de mayo negro*, *op. cit.*, p. 124 : « la gente que va a pie por la historia y que nunca sale en ninguna parte ».

⁴²⁶ Dans la galerie de portraits des petites gens que nous dresse Juan Madrid, il utilise certaines des techniques propres à *el esperpento* comme la dégradation des personnages, leur caractère hybride – entre l'animalité et l'humanité –, la réification, la caricature et le grotesque comme outil de description, ainsi qu'un mélange entre la réalité et le cauchemar, pour définir l'espace dans lequel ils se meuvent. Nous en verrons des exemples au fur et à mesure.

⁴²⁷ La pauvreté est l'une des caractéristiques du détective *hard-boiled* dont Antonio Carpintero est l'héritier. Raymond Chandler, reconnu comme l'un des maîtres du roman noir définit son héros, Philippe Marlowe,

situation financière est une constante qui caractérise le personnage dès l'incipit de *Un beso de amigo* :

J'ai connu des périodes difficiles dans ma vie mais aucune comme celle que j'étais en train de traverser à la fin de cet été. Ejecutivas Draper, une agence qui s'occupait du recouvrement des créances, ne me proposait aucun travail depuis trois mois, et je n'avais droit ni au chômage ni à la sécurité sociale. Et, ce qui était pire, je n'avais aucune chance de trouver un autre travail.⁴²⁸

Nous nous intéresserons donc d'abord à la description de l'appartement de Carpintero, avant de présenter, par ordre croissant de marginalité, le logement de Dartañán, un *espadista*, c'est-à-dire un crocheteur, l'antre de Cuquita, un informateur du détective, puis, le souterrain de Yumbo, un autre de ses informateurs devenu son ami.

En quoi ces intérieurs se ressemblent-ils et en quoi se différencient-ils ? Quels en sont les caractéristiques que l'écrivain cherche à souligner au moyen de la description ? Que nous apprend celle-ci sur les personnages que ces espaces abritent ?

À l'opposé des belles demeures décrites dans le chapitre précédent, les habitations des quartiers populaires sont facilement localisables parce que l'écrivain les situe précisément dans les rues ou les places de Madrid⁴²⁹. Nous savons, par exemple, que l'appartement du personnage principal se trouve dans la Calle Esparteros, à côté de la Puerta del Sol ; Dartañán habite dans la Calle Jesús y

comme « un homme relativement pauvre, sinon il ne serait pas détective ». Voir *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 205.

⁴²⁸ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 11 : « He conocido épocas malas en mi vida, pero como la que estaba pasando al final de aquel verano no recuerdo ninguna. Ejecutivas Draper, una agencia dedicada al cobro de impagados, llevaba tres meses sin darme trabajo, y yo no cobraba el paro ni tenía seguridad social. Y, lo que es peor, Tampoco tenía posibilidad de encontrar otro trabajo ».

⁴²⁹ Nous savons que la demeure d'Elósegui se trouve dans le quartier résidentiel de Puerta de Hierro, district de Moncloa-Aravaca, à l'ouest du district du centre. Mais nous ignorons le nom exact de la rue. Néanmoins, rappelons que chaque propriété possède une plaque avec un nom propre qui la singularise et qui distingue ses propriétaires des autres habitants de Madrid.

María, près de la Plaza de Lavapiés ; l'ancre de Cuquita se situe au numéro 16 de la Calle San Marcos, à dix minutes de la Calle Libertad ; Yumbo dort dans le parking souterrain de la Plaza Mayor, tout près de chez Carpintero. Ces rues et ces places appartiennent à l'espace de proximité du narrateur, ce qui expliquerait la précision de leur localisation : c'est un espace qu'il connaît bien.

Ces intérieurs s'opposent également aux chalets par leur taille, le nombre de pièces, et leur ameublement. En effet, la description souligne leur exigüité et l'absence de tout élément superflu. Voici une description de l'appartement de Carpintero :

Dans mon appartement, il n'y a de place que pour le lit – grand, toujours défait -, une table et quatre chaises, une étagère et le fauteuil face aux deux balcons. Puis, la petite cuisine et la salle de bain. C'est tout. Le fauteuil, la lampe de pied et les deux balcons qui donnent sur la rue sont ce qu'il y a de mieux.⁴³⁰

Une seule phrase suffit au descripteur pour énumérer l'ensemble de son mobilier. La phrase négative restrictive restreint le champ du possible au minimum. Les noms sont peu caractérisés (aucune indication, par exemple sur la couleur ou la matière), excepté « lit », dont la taille semble s'opposer à la petitesse du lieu. Néanmoins, la particule « dé- » (qui indique la privation) rétablit l'équilibre en neutralisant le sens de l'épithète « grand » (d'autant que « défait » est déterminé par l'adverbe « toujours » qui en renforce le sens). La phrase nominale et la phrase minimale qui suivent, par leur syntaxe minimaliste, contribuent à donner cette impression 'd'absence' de place, de meubles etc.

Cependant, la dernière phrase semble s'allonger (effet de l'énumération et de la relative) comme si le narrateur reprenait son souffle à l'évocation des balcons qui ouvrent son espace. Ces balcons permettent un lien constant entre l'intérieur et l'extérieur, à travers les sensations visuelles et auditives. D'un côté, la lumière et les bruits de la rue pénètrent chez Carpintero emplissant son espace de vie : « La faible

⁴³⁰ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 28 : « En mi apartamento sólo cabe la cama – grande, siempre deshecha -, una mesa y cuatro sillas, una estantería y el sillón frente a los dos balcones. Luego la cocinilla y el cuarto de baño. Eso es todo. El sillón, la lámpara de pie y los dos balcones que dan a la calle son lo mejor ».

et morne lumière de la Calle Esparteros commençait lentement à se mêler aux bruits de la ville quand je me suis réveillé »⁴³¹ ; de l'autre, ces balcons lui permettent d'appréhender l'espace urbain par la vue :

Je me suis penché par le balcon et j'ai contemplé la Calle Esparteros. Les habituels fleuves de gens passaient vers la Puerta del Sol. Ils s'en allaient enveloppés dans leur sommeil et marchaient sur les trottoirs sans un regard pour les autres, en route pour leurs travaux anodins, sans futur ni désirs.⁴³²

Cette hauteur – il habite au quatrième étage - lui donne le statut privilégié de descripteur du spectacle de la rue. La prise de vue en plongée, qui suggère l'infériorité du sujet décrit, le transforme pour quelques instants en narrateur omniscient, sorte de démiurge, capable de sonder les pensées des personnes qu'il observe. Ici, la description devient symbolique et les deux métaphores (« fleuves de gens », « enveloppés dans leur sommeil ») valident le rôle du narrateur comme descripteur, non seulement de l'espace urbain, mais aussi de l'âme humain.

Les intérieurs de Dartañan et de Cuquita partagent avec l'appartement de Carpintero l'exigüité et l'absence de meubles superflus. Néanmoins, ce sont des espaces repliés sur eux-mêmes, fermés et sans ouverture vers l'extérieur.

Le premier habite dans un local désaffecté, dans lequel se trouvait autrefois une quincaillerie appelée *Ferretería el Siglo Veinte*. Le lieu de vie et le lieu de travail coïncident. C'est un espace entièrement fermé par un rideau de fer qui ne laisse passer aucune lumière. Du magasin, il ne reste que quelques étagères, remplies désormais de vieux objets inutilisables conservés par Dartañán, et un comptoir, derrière lequel se situe l'arrière-boutique, qui est devenue son logement à proprement parler. Un plan fixe permet une première vue d'ensemble de l'intérieur, puis le narrateur zoome sur l'objet central de la pièce :

⁴³¹ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 52 : « La tenue y apagada luz de la calle de Esparteros comenzaba lentamente a mezclarse con los ruidos de la ciudad cuando me desperté ».

⁴³² *Grupo de noche, op. cit.*, p. 28 : « Me asomé al balcón y contemplé la calle Esparteros. Pasaban los acostumbrados ríos de gente hacia la Puerta del Sol. Iban arrebujados en sus sueños y caminaban por las aceras sin mirar a nadie, rumbo a sus trabajos anodinos, sin futuro ni deseos ».

C'était une pièce rangée et propre avec un lit, une table avec deux chaises, une plaque électrique, un réfrigérateur, un évier et une étagère remplie de livres et de papiers. Face au lit, sur le mur, il y avait le tableau. Son portrait à elle, souriante et vêtue de rouge. Elle me paraissait toujours aussi belle, d'une beauté sereine et rêveuse. [...] J'ai tourné lentement la tête et j'ai contemplé le tableau de la femme vêtue de rouge. Le peintre avait réussi à peindre un portrait vivant et fidèle. Elle était appuyée sur le rebord d'une cheminée éteinte et on aurait dit que, d'un moment à l'autre, elle allait faire quelques pas dans la chambre.⁴³³

Au contraire du logement de Carpintero, celui de Dartañan se résume à une seule pièce. Les noms qui constituent l'énumération dans la première phrase évoquent, par métonymie, les différentes pièces d'une maison (le lit renvoie à la chambre, la table et les chaises à la salle-à-manger, la plaque électrique, le réfrigérateur et l'évier à la cuisine, l'étagère au salon) et mettent en évidence leur absence. Une phrase suffisait à décrire, chez Carpintero, l'ameublement de la chambre / salon ; chez Dartañan, une phrase suffit à décrire tout son intérieur.

Cependant, aucun objet ne décorait le logement du détective, alors qu'ici, il y a ce tableau. Le terme, mis en relief par son rejet en fin de phrase, et repris quelques lignes plus loin apparaît six fois dans cette scène : deux occurrences en incises, au milieu d'une réplique (« - il a levé les yeux vers le tableau puis il les a détournés comme s'il avait honte de quelque chose - »⁴³⁴ ; « - il a fait un clin d'œil au tableau - »⁴³⁵) ; puis deux autres insérées dans le récit (« De temps en temps, il s'arrêtait et observait à nouveau le tableau »⁴³⁶ ; « Je l'ai laissé à contempler le tableau »⁴³⁷). Cette reprise sous diverses formes syntaxiques ainsi que la fonction grammaticale

⁴³³ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 154 : « Era un cuarto arreglado y limpio con una cama, una mesa con dos sillas, una cocina eléctrica, una nevera, un fregadero y una estantería repleta de libros y papeles. Frente a la cama, en la pared, estaba el cuadro. El retrato de ella vestida de rojo y sonriente. Me siguió pareciendo bella, un tipo de belleza serena y soñadora. [...] Volví la cabeza lentamente y contemplé el cuadro de la mujer vestida de rojo. El pintor había conseguido un retrato vivo y exacto. Estaba apoyada en el borde de una chimenea apagada y parecía que iba a caminar por la habitación de un momento a otro ».

⁴³⁴ *Ibidem* : « - elevó los ojos hacia el cuadro y después los retiró como si algo le diera vergüenza - ».

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 155 : « - le guiñó el ojo al cuadro - »

⁴³⁶ *Ibidem* : « De vez en cuando se detenía y volvía a observar el cuadro ».

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 156 : « Lo dejé contemplando el cuadro ».

du mot dans la phrase (Sujet, puis Complément d'Objet, c'est-à-dire, compléments essentiels) met en évidence l'importance de l'objet aux yeux des deux personnages : Carpintero parce qu'il l'utilise pour convaincre Dartañan de l'aider ; Dartañan pour qui le tableau, représentation de sa bien-aimée, est devenu un objet de culte.

Les regards convergent vers le tableau, avec une force centripète qui annule l'exigüité de l'espace. Comme le balcon, qui permettait à Carpintero de contempler la ville, le tableau aide Dartañan à garder ses souvenirs intacts. L'un se tourne vers l'extérieur, l'autre vers son intérieur.

D'autre part, le métalangage (tableau, portrait, peintre), qui sert à indiquer la fiction comme fiction, met en scène la représentation de cette femme en soulignant le caractère « vivant et fidèle » du portrait. La caractérisation (« souriante et vêtue de rouge », « la femme vêtue de rouge », « une beauté sereine et rêveuse ») et la modalisation (« on aurait dit que ») contribuent à faire de ce tableau une hypotypose.

Juan Madrid réussit dans cette description de l'intérieur de Dartañan à humaniser le personnage et à le rendre sympathique au lecteur (qui sait bien que Dartañan est un crocheteur, falsificateur et tricheur) : en centrant la description sur le tableau de la femme aimée, il met à nu les émotions du personnage.

Il n'en est pas de même pour Cuquita, dont l'intérieur est décrit comme un taudis :

Il a poussé une porte puis nous sommes entrés dans une minable chambrette obscure qui sentait le rance et le renfermé. J'ai entendu dans un coin le son faible d'une radio. L'air était irrespirable. Quand mes yeux se sont habitués à l'obscurité, j'ai aperçu la forme noire d'une vieille assise sur un fauteuil à bascule. Elle paraissait endormie, mais la radio qui diffusait de la musique fadasse, suggérait le contraire. Une petite table ronde, deux chaises, une armoire et un lit, haut comme un catafalque, constituaient tout le mobilier de cette pièce.⁴³⁸

⁴³⁸ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 37 : « Empujó una puerta y pasamos a un cartucho oscuro que olía a rancio y a cerrado. Escuché una tenue radio desde un rincón. La atmósfera era irrespirable. Cuando mis ojos se acostumbraron a la oscuridad divisé el bulto negro de una vieja sentada en una mecedora. Parecía dormir, pero la radio, que desgranaba una música dulzona, sugería lo contrario. Una mesa camilla, dos sillas, un armario y una cama, alta como un catafalco, era todo lo que había en aquella habitación ».

L'espace se construit à travers les sensations du narrateur comme le montre l'isotopie des sens (la vue, l'odorat, l'ouïe) : « obscure », « obscurité », « forme noire », « rance », « renfermé », « irrespirable », « son faible », « musique fadasse ». Le manque de visibilité met mal à l'aise le narrateur, entravé dans son rôle de descripteur (ce n'est qu'à la fin du passage qu'il perçoit l'ameublement et le décrit succinctement par une énumération. Le pronom « tout » qui reprend les termes énumérés renforce l'insignifiance du mobilier).

Les formes deviennent inquiétantes et angoissantes comme cette « forme noire »⁴³⁹ qui représente la mère, désignée péjorativement par le narrateur comme « la vieille ». Le regard du narrateur qui ne cesse de se tourner vers elle traduit son malaise et son inquiétude : « La vieille semblait être morte ; elle ne respirait ni ne bougeait »⁴⁴⁰ (la mort est aussi évoquée au moyen du terme « catafalque ») ; « J'ai regardé la vieille. Il m'a semblé qu'elle avait les yeux ouverts »⁴⁴¹ ; « La vieille semblait maintenant dormir à nouveau »⁴⁴² ; puis, « Alors la vieille lui a parlé »⁴⁴³. Carpintero sort de la pièce à ce moment et ne peut donc pas entendre. Il est toujours entravé dans son rôle de descripteur.

Le narrateur nous décrit là un espace caverneux – obscurité, air irrespirable – sorti tout droit des contes fantastiques, dans lequel même la sorcière – cette forme noire inquiétante - trouve sa place. Cet espace quelque peu angoissant, mélange de réel et de cauchemar propre à l'univers *esperpéntico*⁴⁴⁴, n'est pas habité par un

⁴³⁹ Ce « bulto » que je traduis par « forme » est une figure fréquente dans les pièces de Valle-Inclán, fortement influencé par la peinture de Velázquez et de Goya. Dans *Luces de Bohemia*, nous le trouvons dans la scène VI pour désigner tantôt le prisonnier, tantôt le poète aveugle. Voir à ce sujet l'article de Serge Salaün « Valle-Inclán y la pintura » in *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, Textes réunis par Serge Salaün, Paris, Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine, Université de la Sorbonne Nouvelle, octobre 2007, p. 29.

⁴⁴⁰ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 38 : « La vieja parecía estar muerta ; no respiraba ni se movía ».

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 40 : « Miré a la vieja. Me pareció que tenía los ojos abiertos ».

⁴⁴² *Ibidem* : « La vieja ahora parecía dormir de nuevo ».

⁴⁴³ *Ibidem* : « Entonces la vieja le habló ».

⁴⁴⁴ Nous trouvons des exemples de cet espace caverneux dans *Luces de Bohemia*. Par exemple, l'ancre de Zaratustra, dans la scène II, est qualifié de *cueva* (grotte, caverne) deux fois ; le vestibule du Ministère

ogre, mais par un personnage malformé (un nain) et grotesque qui semble sortir tout droit du tableau de Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo sopa*, (1819-1823, Musée du Prado).

Les personnages sont aussi inquiétants que le milieu dans lequel ils évoluent. L'écrivain parvient à rendre méprisable et repoussant Cuquita par la description qui accentue son aspect grotesque (le personnage est marqué par la négation : « ses yeux sans cils [...]. Il n'avait pas une seule dent »⁴⁴⁵), et sa monstruosité, mise en évidence au moyen de l'oxymore « son visage d'enfant vieux »⁴⁴⁶; puis, par ses actes : Cuquita propose au détective une fellation gratuite : « - Je vous la suce, chef ? -[...] - je n'ai pas de dents, je ne fais pas mal. [...] – Laissez-moi vous la sucer - »⁴⁴⁷. D'ailleurs, le surnom qui désigne le personnage n'est pas anodin : *cuca* dont est issu le diminutif *cuquita* peut se traduire par « cafard », ou encore par « petit zizi ».

Après la grotte d'el Cuquita, nous descendons dans ce que nous avons appelé le « terrier » de Yumbo, parce qu'il se trouve dans un parking souterrain :

« Je me suis glissé dans le parking. Au troisième sous-sol j'ai vu le Yumbo qui me faisait des signes derrière l'ascenseur »⁴⁴⁸.

« Le Yumbo se reposait derrière l'ascenseur du troisième souterrain enveloppé dans une couverture en coton de l'armée »⁴⁴⁹.

« Je suis arrivé au troisième sous-sol et j'ai appelé le Yumbo. [...] Dans le coin derrière l'ascenseur où le Yumbo habite j'ai vu la silhouette sous la couverture, une bouteille vide et ses pieds qui dépassaient »⁴⁵⁰.

ressemble à une caverne, dans la scène V ; ainsi que la cellule où Max Estrella est incarcéré dans la scène VI.

⁴⁴⁵ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 36-37 : « sus ojos sin pestañas [...]. No tenía un solo diente en la boca ».

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 37 : « su cara de niño viejo ».

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 40 : « - ¿Se la chupo, jefe? [...] - No tengo dientes, no hago daño. [...] – Déjeme chupársela - »;

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 19 : « Me deslicé en el aparcamiento. En el tercer subterráneo vi al Yumbo hacerme señas desde detrás del ascensor ».

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 85 : « El Yumbo descansaba detrás del ascensor del tercer sótano envuelto en una manta de algodón del ejército ».

« Nous avons descendu les trois étages du parking souterrain et nous avons fait le tour du sous-sol jusqu'à l'ascenseur de derrière »⁴⁵¹.

Cet espace est caractérisé par les sensations olfactives (« l'odeur pénétrante de l'essence »), visuelles (« l'obscurité ») et tactiles (« le ciment »)⁴⁵² que perçoit le narrateur et qui rendent le lieu peu accueillant.

Dans chacune de ces localisations, l'écrivain situe le terrier verticalement (au troisième sous-sol), puis horizontalement (derrière l'ascenseur). Sur un plan bidimensionnel, il correspondrait à un point. Cette représentation met en évidence la petitesse de l'espace - un coin limité par une couverture - qu'occupe le personnage et sa place dans la société : l'échelon le plus bas dans l'échelle sociale.

Le terrier du Yumbo se situe à l'opposé, symétriquement parlant, de l'appartement de Carpintero : la verticalité descendante de l'un (3^{ème} sous-sol) s'oppose à la verticalité ascendante de l'autre (4^{ème} étage). Symboliquement parlant, le Yumbo représente l'image négative du détective, ce qu'il aurait pu devenir. Les deux personnages ont été boxeurs, mais alors que Carpintero est entré dans la police afin d'échapper au « destin qui enserrait les jeunes de [son] quartier et [lui] plus particulièrement, parce que la seule chose qu' [il] savait faire était de donner des coups de poings »⁴⁵³, le Yumbo a persévéré dans la boxe puis a décliné. Sa descente spatiale dans le souterrain reflète, métaphoriquement parlant, sa dégradation sociale.

Il est d'ailleurs physiquement marqué par la déchéance, comme nous pouvons le voir dans cette description grotesque du personnage : « C'était un petit vieux, mais

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 122 : « Llegué al tercer subterráneo y llamé al Yumbo. [...] En el rincón detrás del ascensor donde el Yumbo tiene su casa vi el bulto de la manta, una botella vacía y sus pies asomando ».

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 125 : « Nosotros bajamos los tres pisos del aparcamiento subterráneo y rodeamos el sótano hasta el ascensor trasero ».

⁴⁵² *Ibid.*, p. 107 : « el olor pegajoso de la gasolina, la oscuridad [...] el cemento ».

⁴⁵³ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 70-71 : « destino que atenazaba a los muchachos de mi barrio y a mí de una manera especial, porque yo lo único que sabía hacer era dar puñetazos ».

bien proportionné, au visage aplati avec un nez cassé trop grand, qui semblait appartenir à un autre visage »⁴⁵⁴.

À sa mort, personne ne réclame son corps et pour lui éviter la fosse commune, Antonio Carpintero paye les frais de son enterrement. Ironie du sort, lui qui vivait ignoré de tous bénéficie d'une promotion à sa mort puisqu'il sera enseveli dans une tombe magnifique à San Justo, auprès d'écrivains et d'artistes célèbres⁴⁵⁵.

En conclusion, les espaces intérieurs du centre historique se construisent par opposition à ceux des quartiers résidentiels d'*el ensanche*. Le luxe qui caractérisait les riches propriétés s'oppose à la carence qui définit les intérieurs des couches sociales les plus populaires : manque d'espace, d'ornements, de meubles.

L'écrivain utilise souvent les techniques cinématographiques dans ses descriptions en utilisant Carpintero comme personnage focal. Cette stratégie descriptive lui permet, d'une part, de valider son héros comme descripteur, aussi bien de l'espace urbain que des personnages ; d'autre part d'établir des correspondances entre les personnages et leur milieu. Ainsi, les descriptions d'intérieurs révèlent les caractères des personnes qui y vivent.

Son écriture descriptive subit l'influence du picaresque – portrait des miséreux qui habitent dans les bas-fonds de Madrid – et de l'*esperpento* dans l'utilisation du grotesque pour représenter ces milieux.

2. 4. Scènes de crime dans la ville

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 19-20 : « Era un viejo pequeño, pero bien proporcionado, con la cara machacada y una nariz demasiado grande y rota, que parecía de otra cara ». L'image de ce nez trop grand rappelle bien sûr le sonnet de Quevedo « A un hombre de gran nariz ».

⁴⁵⁵ Le cimetière de San Justo, dont le nom complet est Cementerio Sacramental de San Justo, San Millán y Santa Cruz, se situe dans le district de Carabanchel. On y trouve les sépultures d'auteurs connus comme Mariano José Larra, José de Esponcedra, Bretón de los Herreros etc.

Juan Madrid est avant tout un auteur de romans policiers. Il applique la formule traditionnelle du genre avec ses trois étapes : le délit (en l'occurrence, un assassinat⁴⁵⁶), l'investigation et la résolution.

La plupart des assassinats commis dans la série d'Antonio Carpintero se caractérisent par leur violence extrême, même quand l'assassin tente de déguiser le crime en suicide, comme c'est le cas de Luis Robles et du tavernier Felipe ; ou en accident, comme les meurtres de Yumbo ou de Vanessa. Cette violence est propre au roman policier noir dans lequel le crime prend le dessus et relègue l'investigation au second plan⁴⁵⁷.

Le crime, dans les romans de Juan Madrid, n'épargne personne, puissants ou faibles, et il fait irruption dans n'importe quel lieu, privé ou public. Il n'existe pas d'espace entièrement protégé contre lui et il peut frapper là où on s'y attend le moins, c'est-à-dire, dans l'espace privé. L'écrivain a d'ailleurs une prédilection pour les crimes commis dans ce type d'espace, « [espace] clos, refuge, havre de paix, espace protégé »⁴⁵⁸. La sensation d'horreur provoquée par l'irruption du crime est d'autant plus intolérable que l'impression de sécurité était forte. C'est une façon pour Juan Madrid d'introduire le crime dans notre univers quotidien et familial.

Nous analyserons, dans ce chapitre, trois scènes de crimes commis dans l'espace de proximité de Carpintero, deux d'entre eux dans des espaces privés - celui de Zaza Gabor et de Paulino -, l'autre dans un bar, celui de Valeriano Cazzo. Nous nous intéresserons aux techniques narratives dilatoires utilisées par l'écrivain pour maintenir en haleine le lecteur tout au long de sa description de la scène du

⁴⁵⁶ « Dans la littérature policière l'élément criminel peut être n'importe quel acte nuisible : un vol, un enlèvement, une extorsion, un chantage..., mais dans l'immense majorité des cas il s'agit d'un crime au sens familier du terme, c'est-à-dire, d'un assassinat, et cela n'est pas circonstanciel ». (En la literatura policiaca el elemento crimen puede ser cualquier tipo de acto dañino : un robo, un secuestro, una extorsión, un chantage..., pero en la inmensa mayoría de los casos es un crimen en el sentido coloquial del término, es decir, un asesinato, y esto no es circunstancial). Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 78 : « Espacio cerrado, refugio, columna de paz, espacio resguardado ».

crime, puis au rôle de l'espace urbain dans cette mise en scène, et enfin aux procédés narratifs qui contribuent à créer un effet de réel.

Dans le cas de Zaza Gabor, Juan Madrid construit soigneusement sa mise en scène de l'espace du crime en utilisant la technique dilatoire de l'anisochronie⁴⁵⁹ afin de maintenir l'intérêt du lecteur et le suspens jusqu'au bout. Pour retarder le moment où le détective découvrira le cadavre de Zaza Gabor, l'écrivain use largement de la pause de type descriptif « en présentant les mouvements [du personnage] à l'intérieur de l'espace scénique narratif »⁴⁶⁰.

Nous distinguons dans l'ensemble du passage quatre parties qui se caractérisent par une dichotomie entre l'extérieur (l'espace urbain) et l'intérieur (l'immeuble), la mobilité et l'immobilité, le récit et la description : une première description ambulatoire⁴⁶¹ narrativisée (« le descriptif est intégré au narratif »⁴⁶²) montre le personnage en train de parcourir l'espace urbain jusqu'au logement de Zaza Gabor, Calle de la Cruz ; puis, un plan général présente la façade de l'immeuble ; ensuite, un passage narratif entrecoupé de notations descriptives indique les mouvements de Carpintero à l'intérieur de l'immeuble ; enfin, une nouvelle description narrativisée met en scène l'espace du crime à travers le regard du personnage focal. Dans les passages descriptifs, l'écrivain utilise largement les techniques cinématographiques pour mieux donner à voir et à sentir l'atmosphère.

Voici le début du passage :

[...] je me suis dirigé vers la Calle de la Cruz. Les bars étaient remplis de gens qui riaient et bavardaient. Des groupes de filles très jeunes riaient aux éclats en entrant

⁴⁵⁹ Terme utilisé par G Genette pour désigner les variations de rythme dans le récit. Le rythme du récit peut s'accélérer, ou au contraire décroître. Pour obtenir ces effets de rythme ou anisochronie, l'écrivain dispose de quatre mouvements narratifs : l'ellipse, la pause, la scène et le sommaire. Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 123-129.

⁴⁶⁰ Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 88 : « presentando los movimientos de los personajes dentro del espacio escénico narrativo ».

⁴⁶¹ Terme utilisé par Philippe Hamon. Voir *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 190.

et en sortant des établissements comme si elles voulaient battre un record. À travers les carreaux, j'ai pu voir les serveurs affairés à servir des demis et des portions aux personnes insouciantes et heureuses. J'ai trouvé une cabine de téléphone qui fonctionnait et j'ai marqué le numéro du Carmencita. Quelqu'un a décroché le combiné, mais j'ai raccroché avant qu'il parle. J'ai continué en remontant la Calle Cruz jusqu'au moment où j'ai vu le magasin de radios.⁴⁶³

Ce paragraphe descriptif narrativisé s'inscrit dans la mobilité : les deux verbes qui l'encadrent (« je me suis dirigé », « j'ai continué ») montrent le personnage en mouvement tout en situant précisément l'action dans l'espace urbain, toujours dans ce souci de l'écrivain d'ancrer l'action dans une réalité facilement localisable et vérifiable. La rue devient un tableau vivant à travers les sensations auditives (« riaient et bavardaient », « riaient aux éclats ») et visuelles (« j'ai pu voir ... heureuses ») du narrateur qui permettent au lecteur de mieux imaginer l'atmosphère. D'autre part, le mouvement incessant (l'épithète « affairés », les gérondifs –action en cours - « en entrant et en sortant », la comparaison) et la jeunesse des clientes (adjectif mis en relief par le superlatif absolu « très ») connotent la vie.

Il se dégage de cette description de l'espace urbain une forte impression de vie et de joie de vivre qui amplifiera, par contraste, l'impression d'horreur provoquée par le crime.

Le deuxième passage descriptif, annoncé à la fin de la phrase (« j'ai vu »), est une pause dans le récit. Le regard de Carpintero se pose sur l'immeuble dans lequel réside Zaza :

L'édifice était effectivement en briques rouges. Il se composait de quatre étages et il était isolé des autres bâtiments par une espèce de cour entourée d'un muret en ciment. On aurait dit un de ces immeubles érigés lors de la fièvre constructive des années quarante, dont l'aspect général se rapprochait de la caserne ou du couvent. Des escaliers conduisaient de la rue à l'entrée.⁴⁶⁴

⁴⁶³ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 128 : « [...] me dirigí a la calle de la Cruz. Los bares estaban a rebosar de gente que reía y charlaba. Grupos de chicas muy jóvenes soltaban carcajadas entrando y saliendo de los establecimientos como si quisieran marcar algún récord. A través de los cristales pude ver a los atareados camareros sirviendo cañas y raciones a la gente despreocupada y feliz. Encontré una cabina de teléfonos que funcionaba y marqué el número del Carmencita. Alguien descolgó el aparato, pero antes de que hablara, colgué. Continué calle Cruz arriba hasta que vi la tienda de radios ».

Une vue d'ensemble présente succinctement l'essentiel du bâtiment : les matériaux utilisés (briques et ciment), sa verticalité (quatre étages), sa latéralité (la cour). La comparaison introduite par la modalisation (« on aurait dit ») évoque un édifice terne et sans vie. Cet arrêt sur image est une pause descriptive dont l'objectif est de ralentir le rythme de lecture afin de maintenir le suspense jusqu'au bout. D'autre part, ce passage purement descriptif sert de transition entre la description narrativisée précédente et le récit qui suit.

Le troisième passage raconte les différentes actions de Carpintero à l'intérieur de l'édifice.

J'ai traversé le vestibule nu et mal balayé et j'ai trouvé dans un des casiers le nom de Javier Garrido, Professeur d'accordéon. Je me suis introduit dans l'ascenseur et j'ai appuyé sur le bouton du dernier étage sans avoir vu personne. Quand je suis arrivé, j'ai dû encore monter des marches sombres jusqu'à la porte. Il manquait une bonne couche de peinture et plusieurs semaines de ménage consciencieux. J'ai appuyé sur la sonnette. Le son s'est perdu. J'ai attendu un peu puis j'ai appuyé à nouveau. La serrure semblait bon marché et dotée d'un mécanisme simple. J'ai extrait ma carte d'identité du portefeuille et je l'ai introduite dans la rainure. J'ai tiré vers le bas et un déclic s'est fait entendre. La porte s'est ouverte. Je me suis retrouvé dans un vestibule. Il y avait un portemanteau avec quelques vêtements et une chaise avec un dossier en tissu. Le vestibule communiquait avec un couloir. J'ai fermé la porte doucement et j'ai allumé la lumière. Au fond, j'ai distingué une porte entrouverte. La maison sentait la sueur et la moisissure.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ *Ibidem* : « El edificio era efectivamente de ladrillo rojo. Tenía cuatro plantas y estaba aislado de los demás por una especie de patio amurallado de cemento que lo rodeaba. Parecía una de esas casas erigidas durante la fiebre reconstructora de los años cuarenta con mucho de cuartel y convento de monjas. Una escalera conducía desde la calle al portal ».

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 128-129 : « Atravesé el vestíbulo desnudo y mal barrido y encontré en uno de los casilleros el nombre de Javier Garrido, Profesor de acordeón. Me introduje en el ascensor y pulsé el último piso sin ver a nadie. Cuando llegué, aún tuve que subir más sombríos escalones hasta la puerta. Faltaba una buena mano de pintura y varias semanas de concienzuda limpieza. Toqué el timbre. El sonido se perdió. Aguardé un poco y volví a pulsarlo. La cerradura parecía barata y de resorte simple. Extraje mi carnet de identidad de la cartera y lo probé en la ranura. Tiré hacia abajo y se escuchó un chasquido. La puerta se abrió. Me encontré en un vestíbulo. Había un perchero con un par de prendas y una silla de respaldo de tela. El vestíbulo comunicaba con un pasillo. Cerré la puerta con cuidado y encendí la luz. Al fondo distinguí una puerta entreabierta. La casa olía a sudor y a mohó ».

Dans ce passage, le rythme s'appuie, d'une part, sur l'alternance entre le récit (principalement première personne du singulier, prétérit) des actions qui se succèdent rapidement et les notations descriptives (troisième personne du singulier, imparfait), motivées par le regard du narrateur, qui ralentissent le rythme de lecture. La syntaxe joue aussi un rôle dans cette alternance : les phrases complexes coordonnées narratives (rythme binaire : je + verbe et je + verbe) laissent la place successivement à des phrases simples tantôt descriptives, tantôt narratives. D'autre part, la polysyndète que nous observons tout au long du passage (aussi bien dans le texte narratif que descriptif) donne une cohérence à l'ensemble du passage.

Cette alternance de rythme (rapidité/ralentissement) forme partie d'une stratégie narrative dont l'objectif est de maintenir intact l'intérêt du lecteur et d'augmenter l'effet dramatique de la scène qui va suivre : découverte du cadavre.

D'autre part, la méticulosité avec laquelle l'écrivain retrace les différentes actions du personnage suggère son professionnalisme (par exemple, il sait ouvrir la serrure) tout en contribuant à un effet de réel.

Enfin, Juan Madrid crée un effet de contraste entre l'espace extérieur où la description se focalisait sur ce que le personnage voyait ou entendait autour de lui et l'intérieur de l'immeuble où le récit se focalise sur le personnage lui-même (le pronom personnel « je » est répété seize fois), limitant le champ visuel à ses faits et gestes et provoquant un sentiment d'attente chez le lecteur.

La porte que le personnage va pousser sert d'introduction au dernier passage :

Je suis entré dans une pièce avec deux fenêtres couvertes par des rideaux en coton de style marocain, un fauteuil en osier apparemment neuf, un meuble bas occupé par l'accordéon, sur lequel on avait placé une radio bon marché et un vase avec des fleurs séchées. Au milieu de la pièce, un tapis au point noué avait grandement besoin d'être aspiré. C'était tout, si on ne tenait pas compte des deux reproductions décolorées accrochées au mur et du canapé en skaï tapissé de bleu. C'était tout, pour le mobilier. Parce que Zaza était couché sur le canapé en skaï avec la tête écrasée. Son front avait disparu, remplacé par un mélange de cervelle, d'os enfoncé et de sang. Beaucoup de sang qui s'était répandu sur le canapé et sur le sol, et qui avait éclaboussé le mur. Il était vêtu de son pantalon en velours rose et de la même chemise blanche, aux manches retroussées, qui avait pris la couleur du pantalon. Ils

s'y étaient employés à fond, consciencieusement, parce que cela n'était pas l'œuvre d'un coup ou deux, mais de nombreux coups. ⁴⁶⁶

Cette description narrativisée se compose de deux parties - la première présente l'espace d'avant le crime et la deuxième l'espace d'après – qui s'articulent autour de l'objet « canapé ». Juan Madrid construit sa description en s'appuyant sur le regard du personnage.

Dans la première partie, le regard se déplie verticalement des rideaux vers le tapis, puis horizontalement jusqu'au canapé en skaï en s'arrêtant sur des détails mis en relief par l'énumération (style marocain, osier, vase, point noué, skaï) pour mieux donner à sentir et à voir l'atmosphère de dénuement et de vétusté. Le narrateur omet cependant de parler du cadavre comme si ce premier regard jeté dans la pièce ne l'avait pas perçu. C'est cette paralipse⁴⁶⁷ qui permet l'effet de surprise chez le lecteur et qui donne toute sa force dramatique aux images de la deuxième partie de la description, amorcée par la reprise de « C'était tout ».

La description du cadavre se focalise sur la violence du crime et l'utilisation des techniques cinématographiques permet de mieux visualiser la scène. Un premier plan moyen, qui montre le corps allongé sur le canapé, est suivi d'un gros plan sur le crâne dévoilant une mort répugnante : l'énumération (« de cervelle, d'os enfoncé et de sang ») et l'anadiplose (« Beaucoup de sang ») mettent l'accent sur la violence insupportable de cet assassinat qui a transformé Zaza en une masse organique.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 129 : « Entré en una habitación que tenía dos ventanas cubiertas por cortinas de algodón estilo marroquí, un sillón de mimbre con aspecto de nuevo, un mueble bajo ocupado por el acordeón, en cuya parte superior habían colocado una radio barata y un jarrón con plantas secas. En el centro del cuarto una alfombra de nudos pedía a gritos una pasada del aspirador. Eso era todo, si se descontaba un par de reproducciones descoloridas colgadas de las paredes y un sofá de skai tapizado de azul. Eso era todo en cuanto a muebles se refiere . Porque el Zaza estaba tumbado en el sofá de skai con la cabeza aplastada. La frente le había desaparecido y en su lugar aparecía un revoltijo de sesos, hueso hundido y sangre. Mucha sangre que había resbalado al sofá y al suelo y salpicado la pared. Vestía su pantalón de pana rosa y la misma camisa blanca remangada, ahora del mismo color que el pantalón. Se habían empleado a fondo, concienzudamente, porque aquéllo no era obra de un golpe o dos, sino de muchos golpes ».

⁴⁶⁷ Le terme 'paralipse', synonyme de préterition en rhétorique, désigne en narratologie, chez G. Genette, la rétention par le narrateur ou le héros d'une information. Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 212-213.

L'actualisation de « pantalon » et « chemise » par les déterminants possessifs et définis permet de faire le lien entre cet amas de chair et de sang et le Zaza que Carpintero avait rencontré quelques heures auparavant, soulignant une fois de plus sur la brutalité de l'acte. Le sang sert de fil conducteur au regard qui, dans un mouvement panoramique, se glisse du canapé jusqu'au sol puis remonte verticalement vers le mur, suivant un itinéraire symétrique à celui de la première partie de la description. La modalisation (« consciencieusement ») de la phrase qui clôt le passage exprime l'abomination du crime, non plus à travers le regard du narrateur mais à travers ses pensées.

Notre deuxième exemple est celui de Paulino, un vieil ami de Carpintero. Juan Madrid soigne particulièrement les techniques dilatoires dans cette description de la scène du crime qui s'étale sur quatre pages. L'écrivain alterne description narrativisée, pause descriptive et dialogue (Paulino n'est pas encore trépassé à l'arrivée du détective) dans ce passage narratif auquel l'attente interminable d'une mort inéluctable confère un caractère tragique.

Une première description narrativisée présente le personnage en mouvement dans cette scène où l'intensité dramatique va en crescendo :

Les escaliers étaient sombres, leur bois craquait et la rampe était sale. Je suis monté lentement en écoutant les vendeurs de drogue de la Plaza del Dos de Mayo qui lançaient leurs derniers appels en sourdine. Cela sentait l'urine de chat et la cuisine rance, préparée avec beaucoup d'huile. Le bois craquait sous chaque pas. Je me suis arrêté en arrivant au premier étage et j'ai sorti mon Gabilondo. J'ai apprécié son poids dans ma main. On n'entendait rien dans l'édifice, comme s'il était habité par des fantômes. Un groupe d'ivrognes est passé devant l'immeuble en chantant et leurs voix se sont perdues au fur et à mesure qu'ils descendaient la rue vers la place. J'ai monté les dernières marches de l'escalier en faisant attention. Le bois était vieux et usé et j'avais la sensation de marcher sur des grillons. Je me suis arrêté au deuxième étage, devant la porte de gauche, recouverte d'une peinture vert brillant, et je me suis approché. J'ai collé mon oreille. J'ai cru entendre un bruit sourd venant de l'intérieur, comme si quelqu'un trainait un sac par terre en faisant très attention.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 167 : « Las escaleras eran oscuras, chirriantes y el pasamanos estaba sucio. Subí despacio escuchando en sordina las últimas voces de los vendedores de droga de la Plaza del dos de Mayo. Olía a orines de gato y a comida vieja, hecha con mucho aceite. La madera crujía a cada paso. Me detuve al llegar al primer piso y saqué mi Gabilondo. Me gustó cómo pesaba en mi mano. No se escuchaba

L'action est réduite dans ce passage où le temps semble s'écouler au ralenti, comme le suggèrent les compléments circonstanciels de manière « lentement » et « en faisant attention » qui caractérisent les mouvements du détective. La répétition des mêmes gestes – reprise des verbes 'monter' et 's'arrêter' – contribue à ce ralentissement temporel dans cette scène où l'accent est mis sur la description de l'atmosphère et non sur l'action.

L'espace est perçu à travers les sensations auditives (écouter, entendre), olfactives (sentir) et tactiles (la main sur la rampe, la main qui soupèse l'arme, la sensation de marcher sur des grillons) de Carpintero puisque la scène se déroule au beau milieu de la nuit et qu'il est question, dès la première phrase, de l'absence de lumière (adjectif « sombres ») dans la cage d'escalier.

Ce sont d'abord les odeurs d'urine et de cuisine rance, ainsi que la saleté de la rampe, qui choquent les sens du détective et qui donnent à sentir un espace déplaisant et repoussant. Puis, ses sensations auditives font apparaître une dichotomie entre l'espace extérieur urbain (Plaza del Dos de Mayo) et l'intérieur de l'immeuble : les échos de la ville qu'il perçoit étouffés (appels en sourdine, cris qui décroissent en intensité) parce qu'ils sont hors-champ s'opposent au silence de l'immeuble (auquel la comparaison « comme s'il était habité par des fantômes » donne un sens lugubre) que seul le bruit insistant et inquiétant de ses pas vient troubler (trois références au craquement du bois). Cette dichotomie accentue le caractère angoissant de cette scène et contribue à maintenir le suspense en faisant partager au lecteur l'état d'attente et d'incertitude dans lequel se trouve le personnage focal. Incertitude accrue à la fin du passage par son impossibilité à interpréter précisément les sensations qu'il perçoit en hors-champ (« j'ai cru entendre »).

nada en el edificio, como si estuviera habitado por fantasmas. Un grupo de borrachos pasó frente a la casa cantando y sus voces se fueron perdiendo calle abajo, hacia la Plaza. Subí los últimos tramos de escalera pisando con cuidado. La madera era vieja y desgastada y me daba la sensación de que pisaba grillos. Me detuve frente al segundo izquierda, una puerta pintada de verde brillante y me arrimé a ella. Pegué el oído. Creí escuchar un sordo rumor proveniente del interior, como si alguien arrastrase un saco por el suelo con mucho cuidado ».

D'autre part, ces bruits assourdis qui lui parviennent de la ville participent à la mise en place d'une atmosphère menaçante et oppressante en créant des correspondances entre l'intérieur de l'immeuble et un espace urbain qui apparaît, pendant la nuit, hanté d'êtres inquiétants : les dealers et les ivrognes.

À l'intérieur de l'appartement, la lumière permet au regard de Carpintero de se transformer en foyer de perception dans cette pause descriptive :

J'ai allumé la lumière.

On avait arraché le papier peint dont les bandes se détachaient. Le sol était jonché d'objets cassés, de tasses, de vases, de petites boîtes, le tout mélangé au rembourrage d'un canapé et de deux fauteuils de bonne qualité. Les tableaux, dont les verres étaient cassés, avaient été décrochés de leur emplacement sur le mur et jetés aussi par terre. On devinait un certain souci de confort et d'élégance, étrange dans ce type de bâtiment dans la Calle Velarde.

Une porte-fenêtre ouverte, et entière, reliait la pièce à un couloir moqueté.

Et sur la moquette, il y avait une traînée de sang. [...]

De l'autre côté Paulino m'observait légèrement appuyé au mur. Il était vêtu d'une chemise blanche maintenant en lambeaux, parsemée de taches de sang séché. Son visage était enflé, noirâtre, recouvert de bleus. On lui avait cassé les deux sourcils et les croutes de sang avaient une couleur d'ardoise. [...] Son visage s'est crispé de douleur. Il était détruit de l'intérieur et de l'extérieur.⁴⁶⁹

Nous avons choisi de retranscrire ce passage en respectant la mise en page du roman afin de mieux en apprécier les deux mouvements qui le composent et qui s'articulent autour du terme 'sang' fortement connoté dans un roman policier (agression, violence, mort). Le mot est répété onze fois dans l'ensemble de la scène – sous forme de sang liquide qui s'écoule de la bouche de Paulino, de taches de

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 168 : « Encendí la luz. Habían arrancado el papel de la pared que colgaba a tiras. El suelo estaba cubierto de objetos rotos, tazas, jarrones, cajitas, mezclados con el relleno de un sofá y dos sillones de calidad. Los cuadros habían sido descolgados de sus lugares en la pared y aparecían con los cristales rotos tirados también en el suelo. Se adivinaba una cierta preocupación cómoda y elegante, extraña en un edificio de esas características en la calle Valverde. Una puerta cristalera descorrida, y sin romper, comunicaba la habitación con un pasillo enmoquetado. Y en la moqueta había un reguero de sangre. [...] Al otro lado, Paulino me observaba ligeramente apoyado en la pared. Vestía una camisa blanca hecha jirones, recubierta por manchas de sangre seca. Tenía la cara hinchada, negruzca, con manchas moradas. Le habían roto las dos cejas y las costras de sangre tenían color pizarra. [...] Su cara se crispó por el dolor. Estaba reventado por dentro y por fuera ».

sang sur sa chemise, de traînées sur la moquette, sur les murs de la chambre, sur la couette qui recouvre son lit, de croutes de sang sec - c'est dire s'il occupe visuellement (verticalement et horizontalement) et olfactivement, de son « odeur épaisse et douceâtre »⁴⁷⁰, l'espace dans toute sa totalité.

Il se dégage du premier mouvement une impression de chaos indescriptible suggéré par l'énumération d'objets hétéroclites qui jonchent le sol, puis par l'isotopie de la destruction matérielle (participes passés « arraché », « cassés », « décrochés », « jetés »). Cette violence déchaînée contre l'ensemble du mobilier et de la vaisselle semble d'autant plus destructrice que, par le biais de l'appréciation du personnage narrateur, qui dénote chez lui une parfaite connaissance de l'espace urbain madrilène, Juan Madrid superpose deux espaces : celui d'avant le crime (« confortable » et « élégant ») et celui d'après, ravagé par une volonté dévastatrice.

Le deuxième mouvement se focalise sur la destruction corporelle de Paulino qui fait symétrie à la destruction matérielle, de part et d'autre de la porte-fenêtre fonctionnant comme un axe de symétrie. Nous retrouvons la même isotopie de la destruction, appliquée cette fois aux vêtements et au corps de Paulino : « lambeaux », « visage ...enflé, noirâtre, recouvert de bleus », « cassé », « détruit ». L'opposition entre « l'intérieur » et « l'extérieur » qui clôt notre citation souligne l'intégralité de cette destruction qui fait écho à la dévastation complète de l'espace. Si les intérieurs des maisons « peuvent se considérer comme des expressions métonymiques ou métaphoriques du personnage »⁴⁷¹, nous pouvons discerner ici une double volonté d'anéantissement de Paulino.

Le troisième passage que nous avons choisi d'étudier est un court dialogue, entre Carpintero et son ami agonisant, dont nous ne reproduisons que quelques répliques :

To...ni – a-t-il dit avec difficulté.

⁴⁷⁰ *Ibidem* : « olor espeso y dulzón ».

⁴⁷¹ R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993, p. 265. Cité par Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 78 : « los interiores de las casas pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje ».

[...]
 Non – sa voix était éraillée, comme si quelque chose à l'intérieur était en train de se briser-
 To...ni, Toni, le Portugais ...le Portugais ...et...
 [...]
 Sans te voir...temps sans te voir, mon vieux...
 [...]
 Les photos...fils de pute, il a donné les photos à ce...à ce...
 [...]
 Oui – du sang s'est encore écoulé de sa bouche.
 Je sais. C'est Delbó qui a les photos, ne t'inquiète pas pour ça.⁴⁷²

Le dialogue est, pour G. Genette, l'exemple type de la scène qui « réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire »⁴⁷³. Dans cette scène, afin de mieux faire sentir au lecteur toute l'horreur de l'agonie de Paulino qui n'en finit pas, le rythme du récit suit le rythme de l'histoire.

Les mots entrecoupés de points de suspension, les phrases tronquées, les répétitions, les reformulations de phrases par Carpintero, les notations descriptives en incise, ou encore les indications sur les mouvements de Carpintero entre deux répliques (« J'allais me lever quand sa main s'est accrochée à la manche de ma veste »⁴⁷⁴, « Je me suis accroupi à nouveau »⁴⁷⁵, « Je me suis approché davantage de son visage »⁴⁷⁶) ralentissent le temps de lecture pour le faire correspondre avec celui de l'agonie, suscitant chez le lecteur, par effet d'empathie, des sentiments de pitié pour le personnage et de terreur pour la mort qui lui a été infligée.

L'ensemble des passages qui constituent la mise en scène du crime se caractérise par le goût du détail qui, nous l'avons vu, est une constante dans l'écriture de Juan Madrid. Ainsi, il rend compte minutieusement des mouvements de

⁴⁷² *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 169 : « -To...ni – dijo con dificultad. [...] – No – la voz le salió ronca como si se le estuviera rompiendo algo dentro -. To...ni, Toni, el Portugués...el Portugués...y... [...] – Sin verte...tiempo sin verte, viejo...[...] – Las fotos...hijo de puta, le dio las fotos a ese...a ese... [...] – Sí – volvió a salirle sangre de la boca ».

⁴⁷³ G. Genette, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷⁴ *Regalo de la casa, op. cit.*, p. 169 : « Iba a ponerme en pie, cuando su mano se aferró a la manga de mi chaqueta ».

⁴⁷⁵ *Ibidem* : « Volví a agacharme ».

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 170 : « Me acerqué más a su cara ».

Carpintero à l'intérieur de l'appartement : « J'ai avancé vers le porte »⁴⁷⁷, « Je me suis approché et je l'ai soulevé jusqu'à ce qu'il ait une position assise »⁴⁷⁸, « j'ai marché dans le couloir jusqu'à la cuisine »⁴⁷⁹, « je suis revenu là où j'avais laissé ce qui restait de Paulino »⁴⁸⁰, « J'ai marché jusqu'à là-bas »⁴⁸¹ ; et détaille certains objets comme ce petit récipient en métal « blanc, bordé de bleu, orné de deux petits cœurs rouges »⁴⁸². Cette écriture du détail, outre qu'elle permet au lecteur de mieux voir et sentir la scène du crime, lui impose un rythme de lecture – effet de suspense : le lecteur découvre la scène du crime en même temps que le personnage - et contribue à l'effet de réel, toujours dans cette stratégie de l'écrivain qui inscrit son ouvrage dans la tradition du roman noir.

Bien que toujours dans l'espace de proximité d'Antonio Carpintero, la scène du crime de Valeriano Cazzo se distingue des deux scènes précédentes parce que le meurtre n'a plus lieu dans un espace privé, mais dans un espace ouvert au public, et parce que le détective y assiste, devenant ainsi le principal témoin. La stratégie narrative est différente, le but n'étant plus de décrire une atmosphère ni de maintenir le suspense, mais de raconter une suite d'actions rapides.

L'idée reste cependant la même : montrer que la violence peut éclater n'importe où dans l'espace urbain et frapper aussi bien les gens les plus modestes, comme Zaza Gabor, que les plus aisés, comme Valeriano Cazzo, car dans les romans de Juan Madrid, « [tout] le monde se bat pour survivre dans la Jungle, dans cette nouvelle ville impitoyable. La peur n'appartient plus uniquement à la bourgeoisie. Maintenant, tous ont peur de tous »⁴⁸³.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 168 : « Avancé hacia la puerta ».

⁴⁷⁸ *Ibidem* : « Me acerqué y lo levanté hasta sentarlo ».

⁴⁷⁹ *Ibidem* : « caminé por el pasillo hasta la cocina ».

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 169 : « regresé a donde había dejado lo que quedaba de Paulino ».

⁴⁸¹ *Ibidem* : « Caminé hasta allí ».

⁴⁸² *Ibidem* : « blanco, ribeteado de azul, adornado con dos corazoncitos rojos ».

⁴⁸³ Juan Madrid, « Sociedad urbana y novela policiaca », in Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, 1989, Universidad de Granada, p. 20 : « Todos luchan por sobrevivir en la Jungla, en la nueva y despiadada ciudad. El miedo ya no es una característica única de la burguesía. Ahora, todos tienen

Le passage étudié s'articule en trois mouvements : l'écrivain commence par planter son décor au moyen d'une pause descriptive ; puis, il raconte le crime à travers le témoignage de Carpintero qui, entraîné par les événements, devient lui-même acteur.

Voici la description de la boîte de nuit :

[...] El Gavilán, une boîte de nuit mal famée où j'allais habituellement le mercredi, mon jour de congé à La Luna. J'allais à El Gavilán parce que je connaissais Baldomero, le propriétaire, de l'époque où il était entraîneur de la Fédération et non parce que El Gavilán fût une boîte de nuit particulièrement bonne. C'était un local trop sombre, étroit et allongé et décoré de quelques mauvais dessins d'oiseaux. Baldomero l'avait ouvert dans l'idée d'accueillir une clientèle sélecte mais, depuis, beaucoup de temps s'était écoulé. Les vendredis et les samedis, il y avait habituellement trois femmes au bar, mais au milieu de la semaine, il n'en venait que deux, au dernier moment, et elles avaient l'air de venir pour rendre service au patron.⁴⁸⁴

Le choix de faire assassiner son personnage dans un tel lieu semble corroborer l'idée que la violence est partout dans l'espace urbain, même dans les endroits les plus inattendus, et qu'on ne peut y échapper. Ainsi, Cazzo étant une personnalité connue et habituée à se montrer – par deux fois dans le passage, il est défini comme l'homme « de la télévision »⁴⁸⁵ - il y a une certaine logique à rendre sa mort publique en le faisant assassiner devant des témoins. Mais certainement pas dans un endroit tel que El Gavilán, situé à l'opposé des lieux publics fréquentés par ce personnage. C'est une façon pour l'écrivain de souligner cette omniprésence de la violence dans l'espace urbain : elle fait irruption partout, même là où le personnage s'y attend le moins.

miedo de todos ».

⁴⁸⁴ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 17 : « [...] El Gavilán, un club de mala nota a donde yo solía ir los días que libraba en La Luna, que eran los miércoles. Iba a El Gavilán porque conocía a Baldomero, el dueño, de cuando era preparador de la Federación y no por que El Gavilán fuese un club especialmente bueno. Era un local demasiado oscuro, estrecho y alargado y decorado con unos cuantos dibujos malos de pájaros. Baldomero lo había abierto con la idea de recibir a clientela selecta, pero desde entonces había pasado mucho tiempo. Los viernes y sábados solía haber tres mujeres en la barra, pero los días de entresemana y a última hora, acudían dos y con aspecto de estar haciéndole un favor al dueño ».

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 19 et 20 : « de la televisión ».

Cette description a une fonction référentielle - elle situe le cadre de l'action - mais aussi évaluative car l'écrivain, à travers l'opinion de son personnage sur la boîte de nuit, la décrit de façon dépréciative, mettant en évidence la disparité entre le personnage assassiné et le lieu où il se trouve.

Le ton est donné dès le début du passage par l'adjectif « mal famée » qui caractérise la boîte de nuit. La litote de la phrase suivante, construite sur la négation, laisse supposer l'aspect minable de l'endroit que le lecteur devine 'particulièrement médiocre'. Puis, l'énumération des adjectifs qui définissent la forme (« étroit et allongé ») et la luminosité (« trop sombre », le superlatif absolu modalisateur accentue ce côté déplaisant) de la boîte de nuit en souligne les aspects désagréables tout en faisant apparaître sa ressemblance avec un tombeau (qui connote la mort). Enfin, les deux dernières phrases du passage descriptif se construisent sur une opposition qui renseigne le lecteur sur la fréquentation de la boîte de nuit : mauvaise et peu nombreuse.

Le soir du meurtre, il n'y a que quatre clients, dont Carpintero qui en devient le témoin oculaire. La distance qui sépare le détective, appuyé sur le comptoir, de la table du fond l'empêche d'avoir une vision nette si bien qu' « il ne [peut] pas distinguer »⁴⁸⁶ clairement les personnes assises qui, dans un flou d'arrière plan, lui apparaissent comme « trois silhouettes imprécises »⁴⁸⁷. Puis, les événements se précipitent :

[...] le gros à la grosse tête s'est levé brusquement de sa chaise et a flanqué une gifle sonore à celui qui était assis à côté de lui. Elle a retenti comme un coup de revolver. – Imbécile ! A-t-il crié. La chaise est tombée par terre et le type giflé s'est levé à son tour. Sa main est partie comme une flèche vers le visage du gros et il l'a giflé deux fois sans dire un mot. [...] Puis, l'autre s'est aussi levé. Les trois sont restés en silence, debout, à se regarder. Les jeunes étaient vêtus d'un blouson en cuir noir. L'un était brun et l'autre blond. Le blond a éclaté de rire, a mis sa main à l'intérieur du blouson et en a sorti un énorme automatique. Puis, il a tiré sans faire le moindre commentaire. Le gros a été projeté en arrière, il a ouvert les bras et il a heurté le mur. Il a commencé à glisser lentement vers le sol, avec les yeux démesurément ouverts et une expression de surprise sur le visage.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 17 : « No pude distinguir ».

⁴⁸⁷ *Ibidem* : « tres formas borrosas ».

Ce passage narratif se construit sur des contrastes qui rappellent le décalage entre le rang social du personnage assassiné et celui des clients habituels de El Gavilán. Ce décalage est d'ailleurs explicité deux fois dans le texte : « Cet endroit ne semble pas être un endroit pour lui »⁴⁸⁹ affirme Carpintero, puis quelques lignes plus loin Baldomero s'interroge : « Qu'est-ce qu'il est venu faire dans mon établissement, celui-là ? »⁴⁹⁰.

Les variations de sonorité donnent à toute la scène une tension narrative qui croît et décroît en intensité jusqu'à la fin : l'isotopie du bruit (« sonore » ; « retenti » ; « coup de révolver » ; « crié » ; « éclaté de rire ») s'oppose à l'isotopie du silence (« en silence » ; « sans faire le moindre commentaire » ; « sans dire un mot »). Les modifications de rythme contribuent aussi à la mise en place de cette tension. L'accélération que subissent les scènes d'action contraste avec le ralentissement de certaines séquences. La syntaxe est l'un des moyens utilisés par l'auteur pour modifier ce rythme temporel : les phrases simples courtes (sujet + verbe + complément) succèdent aux phrases complexes (constituées de deux ou trois propositions coordonnées et/ou juxtaposées) dans lesquelles les actions s'enchaînent rapidement (comme l'indiquent aussi les compléments circonstanciels de manière « brusquement » et « comme une flèche »). Puis, le ralentissement survient dans la dernière phrase du passage qui raconte la mort de Cazzo : le semi-auxiliaire « commencer à » présente l'action au tout début dans une volonté de ralentir le mouvement de chute du personnage, ralentissement déjà suggéré par le

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 17-18 : « [...] el gordo cabezón se levantó de golpe de su silla y le sacudió una sonora bofetada al que tenía al lado. Sonó como un pistoletazo. – ¡Estúpido! – gritó. La silla cayó al suelo y el tipo golpeado se levantó a su vez. Su mano salió disparada hacia la cara del gordo y se la cruzó dos veces sin mediar palabra. [...] Luego, el otro se levantó también. Los tres permanecieron en silencio, de pie y contemplándose. Los jóvenes vestían cazadora de cuero negro. Uno de ellos era moreno y el otro rubio. El rubio soltó una carcajada, metió su mano en el interior de su cazadora y sacó una enorme automática. Disparó sin hacer el menor comentario. El gordo fue despedido hacia atrás, abrió los brazos y chocó contra la pared. Comenzó a resbalar lentamente hacia el suelo con los ojos desmesuradamente abiertos y una expresión de asombro en la cara ».

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 19 : « Este no parece un lugar para él ».

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 20 : « ¿A qué ha venido éste a mi local ».

choix du verbe « glisser », et par l'adverbe « lentement ». Puis, les compléments circonstanciels de manière (gros plan sur le visage de Cazzo qui met l'accent sur son sentiment de surprise au moyen de l'adverbe hyperbolique), constitués d'une suite de groupes prépositionnels, allongent la phrase et ralentissent encore le rythme de lecture : la scène semble se dérouler au ralenti.

Enfin, poussé par les événements, le narrateur devient acteur :

Je me suis jeté par terre avec mon LLama 38 Gabilondo et Cie. à la main, tout en entendant siffler au dessus de ma tête les balles que l'autre jeune homme m'avait adressées. Elles se sont enfoncées dans le comptoir à la hauteur de mon ventre et elles doivent toujours s'y trouver, au cas où quelqu'un voudrait les voir. Moi, en revanche, je lui ai vidé mon barillet sur le visage.⁴⁹¹

Un plan moyen nous montre Antonio Carpintero en mouvement. Le témoin est devenu l'acteur principal comme le prouve la récurrence des embrayeurs à la première personne mis en évidence par la variété de leur fonction : pronom sujet atone (« je », répété deux fois) ; pronom complément (« me », « m' ») ; adjectif possessif déterminant (« mon », répété trois fois, « ma ») ; pronom sujet tonique (« moi »). Le présent d'attestation ainsi que les détails concrets qui dénotent le corps humain (« main », « tête », « ventre », visage) inscrivent cette scène d'action dans la réalité et permettent au lecteur de suivre le personnage dans chacun de ses gestes. D'autre part, le contraste syntaxique (deux phrases complexes puis une phrase simple) entre le début du paragraphe et la dernière phrase (contraste souligné par l'adverbe d'opposition) impose un rythme de lecture qui dynamise la scène.

Enfin, la description des deux cadavres contribue à cette volonté de l'écrivain de rendre ce passage aussi vivant que possible aux yeux du lecteur. D'abord celle de Valeriano Cazzo :

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 18 : « Me tiré al suelo con mi Llama del 38 de Gabilondo y Cía. en la mano, al tiempo que oía silbar encima de mi cabeza las balas que me había dirigido el otro muchacho. Se clavaron en el mostrador a la altura de mi vientre y todavía deben seguir allí, por si alguien quiere verlas. Yo, en cambio, le vacié el tambor en la cara ».

On lui avait fait sauter la partie postérieure de la tête et le coup de grâce avait complété le travail. Son sang, mêlé à sa cervelle et à ses cheveux, formait une flaque autour de lui et tachait sa belle veste. Il me regardait d'en bas, les yeux désorbités et la bouche entrouverte.⁴⁹²

Puis, celle du jeune homme : « Les balles blindées de mon Gabilondo lui avaient transformé le visage en quelque chose de ressemblant à un plat de gras-doubles crus »⁴⁹³.

Dans les deux exemples, le regard du narrateur se focalise sur le haut du corps, montrant un gros plan de la tête qui souligne la transformation que la mort violente a infligé au corps humain. L'insistance particulière qui est mise sur les détails évoquant la sauvagerie de cette tuerie (« sang », cervelle ») ainsi que la comparaison imagée du deuxième exemple transforment la scène en hypotypose. El Gavilán est devenu, en quelques secondes, un abattoir.

Bien que la stratégie narrative pour ces trois scènes de crime soit différente – décrire en maintenant le suspense dans les deux premières ; raconter une succession d'actions rapides dans la dernière -, l'objectif est le même : montrer que la violence est partout dans l'espace urbain et que nul n'y est à l'abri, même dans les lieux privés. Les différents procédés descriptifs – pause descriptive ; description narrativisée ; anisochronie ; utilisation des techniques cinématographiques – font partie d'une même stratégie de l'écrivain pour donner plus de relief à la scène du crime et accroître l'illusion du réel. Le lecteur peut alors mieux imaginer la scène car il s'imprègne des sensations ressenties par le personnage narrateur.

Pour conclure, nous rappellerons quelques idées clefs que nous avons développées tout au long de cette deuxième partie. Les romans de Juan Madrid s'inscrivent dans la lignée du roman noir espagnol qui émerge à la fin des années

⁴⁹² *Ibid.*, p. 19 : « Le habían volado la parte posterior de la cabeza y el tiro de gracia había completado el trabajo. Su sangre, mezclada con sesos y pelo, formaba un charco a su alrededor y manchaba su hermosa chaqueta. Me miraba desde el suelo con los ojos desorbitados y la boca entreabierta ».

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 19-20 : « Las balas blindadas de mi Gabilondo le habían convertido la cara en algo semejante a un plato de callos crudos ».

1970 : ils sont profondément ancrés dans la réalité. Sa stratégie narrative est axée sur cet ancrage : l'univers romanesque de l'écrivain se greffe sur un espace réel facilement localisable et reconnaissable, le centre historique de Madrid. C'est à travers son personnage, descripteur d'un espace urbain de proximité et de ses habitants, qu'il parvient à donner des lectures multiples de cet espace.

C'est, d'abord, un espace constitué de lieux anthropologiques parce qu'identitaires (ils sont nommés et situés précisément), relationnels (Carpintero y recherche principalement le lien), et historiques (ils sont porteurs d'une histoire que le narrateur évoque à travers ses souvenirs). Cet espace familier se métamorphose au fil de la journée et des états d'âme du narrateur : resplendissant le matin, doux l'après-midi, dangereux et angoissant au cours de la nuit.

Socialement parlant, c'est un espace dichotomique, avec une population populaire - parfois à la limite de la marginalité - qui se concentre autour de certaines rues et places du centre historique, et une population plutôt aisée qui se retrouve dans El ensanche.

Enfin, la description des scènes du crime évoque un espace urbain dangereux dans lequel nul n'est à l'abri de la violence, même dans les espaces privés.

À cet éventail de lectures possibles, s'ajoute celle d'un espace des frontières, que nous aborderons dans notre deuxième partie.

DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE DES FRONTIÈRES

Les romans policiers de Juan Madrid nous proposent essentiellement la cartographie d'un espace urbain de proximité meublé de lieux anthropologiques, tels que Marc Augé les a définis.

Toutefois, lors de ses enquêtes, Antonio Carpintero se voit obligé, à deux ou trois reprises, à se déplacer en dehors des limites de la ville jusqu'à la banlieue, qu'il décrit comme un territoire proche du « non-lieu », c'est-à-dire, un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées.

Ces mêmes espaces nous les retrouvons dans les romans d'Andreu Martín, d'Antonio Lozano ou ceux d'Alicia Giménez Bartlett, qui racontent une « ville tentaculaire » selon l'expression du poète Emile Verhaeren ; ville qui ne cesse de s'étendre et qui est dotée de « faubourgs, de banlieues, de villes-satellites, qui obligent à penser en termes d'agglomération et non plus de ville »⁴⁹⁴.

Ces écrivains donnent à lire un espace urbain traversé de barrières visibles et invisibles qui fonctionnent comme autant de « cloisons pratiquement étanches entre les groupes humains »⁴⁹⁵, et aux limites duquel se situe cet espace suburbain qu'est la banlieue. Dans leurs romans, comme dans la réalité, jamais le contraste n'a été aussi fort entre « les zones de la plus insolente prospérité et les zones de délaissement et de pauvreté »⁴⁹⁶. Nous, lecteurs, sommes les témoins d'un processus d'enfermement spatial ou de ghettoïsation aussi bien volontaire (zones résidentielles réservées à une population de nantis) qu'imposée (banlieues délaissées).

⁴⁹⁴ Eugène Enriquez, « L'idéal type de l'individu hypermoderne : l'individu pervers ? » in Nicole Aubert (dir.), *L'individu hypermoderne, op. cit.*, p. 42.

⁴⁹⁵ Henri Laborit, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁹⁶ Pierre Veltz, *Des lieux et des liens. Essai sur les politiques du territoire à l'heure de la mondialisation*. La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2002, p. 33.

Nous ne sommes plus dans la ville-quartier constituée de lieux ni dans un espace de proximité, mais plutôt dans une sorte de ville-frontière qui enferme et immobilise tant spatialement que temporellement une partie de la population urbaine la condamnant à une attente sans fin.

Ces deux termes – frontière et immobilisation – qui caractérisent l'espace urbain contemporain européen⁴⁹⁷ semblent incompatibles avec la notion de société mondialisée.

Pourtant, les frontières « constituent toujours des barrières invisibles très importantes, même lorsque la circulation des marchandises est totalement libre »⁴⁹⁸ affirme l'économiste Pierre Veltz, pour qui l'idée que la mondialisation impliquerait l'abolition des frontières est totalement fautive.

Les marchandises circulent, certes, mais les déplacements humains n'ont jamais été autant limités :

Rien de plus inexact [...] que l'idée selon laquelle la mondialisation s'accompagnerait d'une croissance parallèle des flux de circulation matériels, immatériels et humains. Alors que l'information est devenue pratiquement « ubiquitaire », alors que la circulation des marchandises et la conversion des monnaies ont été presque intégralement libérées, le déplacement des hommes fait l'objet de limitations de plus en plus pesantes.⁴⁹⁹

Autour de ces notions de ville-frontière, d'immobilisation et d'enfermements spatiaux- temporels, nous nous interrogerons dans un premier temps sur la façon dont les écrivains, tout en partageant une même stratégie narrative, à savoir, ancrer leur récit dans le réel, décrivent selon un style propre ce processus de ghettoïsation imposée ou volontaire en œuvre dans certains quartiers périphériques ou zones urbaines de la conurbation. Puis, nous nous intéresserons à la description des

⁴⁹⁷ Pascal Lardellier rappelle que les villes occidentales contemporaines participent du même processus de « standardisation et de normalisation urbaine actuellement à l'œuvre » qui tend à l'uniformisation de l'espace urbain. *Op. cit.*, p. 1. Nous trouvons dans les romans policiers de nos auteurs des problématiques et des questionnements qui dépassent les simples limites de l'espace urbain espagnol, aussi nous serons amenée à parler parfois non plus de Barcelone ou de Madrid mais de métropoles européennes.

⁴⁹⁸ Pierre Veltz, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹⁹ Etienne Balibar, *op. cit.*, p. 179-180.

espaces ghettoïsés situés au cœur même de la ville. Enfin, nous examinerons les procédés utilisés par Antonio Lozano pour transformer Tanger ou Las Palmas en ville-frontière.

1. GHETTOÏSATION DANS LA CONURBATION

Que l'action se situe à Barcelone, à Madrid ou à Tanger, les auteurs de romans policiers proposent la lecture d'une ville dispersée, avec des espaces périphériques ghettoïsés – la banlieue mais aussi des villes satellites – dans lesquels la tendance est à l'homogénéisation des populations, quelles que soient les classes sociales auxquelles elles appartiennent.

Nous ferons la distinction entre une ghettoïsation imposée aux classes sociales défavorisées et un enfermement volontaire de la part d'une population aisée.

1.1. Ghéttoïsation imposée dans les zones suburbaines : hybridité et fragmentation

Dans ce chapitre, nous nous appuyons sur des exemples tirés de *Grupo de noche* et de *Las apariencias no engañan* de Juan Madrid, de *Harraga* d'Antonio Lozano et de *Jésus aux Enfers* et *Si es no es* d'Andreu Martín. Bien qu'ils utilisent des stratégies narratives différentes, ces trois écrivains ont en commun le souci d'ancrer leurs récits dans le réel. Ils décrivent les banlieues comme des non-lieux dans lesquels la détérioration des espaces publics et privés coïncide avec la dégradation physique et morale des personnages qui y habitent et qui y sont condamnés à l'immobilité et à l'attente. Le parallélisme avec les nouveaux ghettos urbains tels qu'ils sont définis par le sociologue Zygmunt Bauman, s'impose : ils servent « non pas de réservoir de main-d'œuvre industrielle jetable, mais de simple

décharge [pour ceux d'entre eux pour lesquels] la société environnante n'a aucun usage, économique ou politique »⁵⁰⁰.

Quels sont les procédés littéraires mis en œuvre par ces écrivains pour obtenir un effet du réel ? Comment parviennent-ils, chacun à sa façon, à donner l'impression d'enfermement, d'immobilité et d'attente ? Comment sont caractérisées les périphéries : en quoi les banlieues madrilènes décrites par Juan Madrid diffèrent-elles des périphéries barcelonaises d'Andreu Martín ou tangéroises d'Antonio Lozano ? Quels en sont les points communs ?

La périphérie madrilène

La périphérie ou extrarradio est, dans les romans de Juan Madrid, une zone limite à laquelle il est difficile d'accéder et qui se démarque nettement de l'espace de proximité dans lequel évolue Antonio Carpiñero.

Quelles sont les barrières, visibles et invisibles, qui séparent ces deux espaces en fragmentant la ville ? Comment l'écrivain parvient-il à rendre visible cette fragmentation ?

Dans cet exemple tiré de *Grupo de noche*, le détective se rend chez la mère de Rolo, l'un de ses anciens informateurs :

Je me rappelais que la mère de Rolo habitait dans une de ces HLM situées au bord même du quartier bidonville de Pan Bendito⁵⁰¹. Je savais qu'aucun taxi ne m'y

⁵⁰⁰ Zygmunt Bauman, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, op. cit., p. 155.

⁵⁰¹ Pan Bendito est un quartier de Madrid qui appartient au district de Carabanchel. Il doit son nom au lieu où il s'est érigé : au début, quelques baraques construites par les émigrants eux-mêmes venus des campagnes espagnoles, en 1957, puis en 1963, au milieu des champs de blé, à moins de dix kilomètres de la Puerta del Sol. En 1958, on y construit les premiers immeubles HLM de la cité Velázquez. Puis, en 1980, l'Institut National du Logement élabore un Programme de Remodelage des Quartiers à partir duquel on relogé à Pan Bendito les habitants des bidonvilles voisins comme celui de Vista Alegre ou la Unidad Vecinal de Absorción qui regroupe une population gitane. C'est aujourd'hui l'un des quartiers les plus défavorisés de Madrid, avec un taux de chômage largement supérieur à la moyenne nationale. La diversité dans l'origine des différents groupes humains qui composent sa population est une source importante de conflits : « On avait besoin d'un endroit où loger les habitants des quartiers les plus marginaux et on les a amenés ici », explique

conduirait. De sorte que, après être sorti du métro dans la Avenida de la Albufera, j'ai pris un autobus qui m'a conduit jusqu'au dernier arrêt, au bord de la Carretera de Valence, aux limites de l'agglomération. Il n'y avait pas de trottoir. J'ai dû monter sur le terre-plein d'un chemin de terre étroit.⁵⁰²

La banlieue se caractérise ici par sa situation frontalière comme le montre l'isotopie – mise en évidence par l'énumération - constituée de termes qui renvoient à l'extrémité, la limite spatiale : « au dernier...au bord...aux limites ». La difficulté d'accès se justifie d'abord par la peur, une des barrières invisibles qui entourent cet espace : le déterminant négatif « aucun », synonyme ici de « zéro », exclut toute possibilité de trouver un taxi. Et c'est cette même peur qui, dans la réalité, exclut les quartiers périphériques car l'imaginaire collectif, aidé par les médias, associe les banlieues à des zones dangereuses de non-droit⁵⁰³.

Cette marginalisation des banlieues est rendue, dans le roman, par la difficulté d'accès qui constitue une autre barrière. En effet, le personnage doit emprunter trois moyens de locomotion différents pour y accéder : le métro, puis l'autobus et la marche.

Enfin, la banlieue se définit également par l'absence d'une urbanisation minimale - ni trottoirs ni macadam - qui la transforme en une sorte d'espace hybride mi-rural, mi-urbain.

le curé de San Bendito, Julio Yagüe au journaliste d'*El País*. Le trafic de drogue, la délinquance juvénile et l'alcoolisme y sont aujourd'hui des fléaux difficiles à éradiquer. Voir les articles parus dans le journal cité, « Barrio del Pan Bendito, un 'ghetto' sin soluciones » consultable en ligne sur le site : www.elpais.com/diario/1977/03/03/madrid/226239861_850215.htm. [Consulté le 10 mars 2012] ; puis « Los siete pecados capitales de Pan Bandito », écrit une dizaine d'années plus tard et consultable en ligne sur le site : www.elpais.com/diario/2010/03/14/madrid/1268569454_850215.htm. [Consulté le 10 mars 2012].

⁵⁰² *Grupo de noche, op. cit.*, p. 54 : « Recordaba que la madre de Rolo vivía en una de esas casa de protección oficial al borde mismo de la colonia de chabolas de Pan Bendito. Sabía que ningún taxi me llevaría hasta allí. De modo que después de bajar del metro en la avenida de la Albufera, tomé un autobús que me condujo hasta la última parada, al borde de la carretera de Valencia, en los límites del poblado. No había aceras. Tuve que subir un terraplén por un estrecho camino de tierra ».

⁵⁰³ Alain Bourdin rappelle le rôle des médias, et surtout de la télévision, dans « la construction d'un imaginaire de l'insécurité ». *Op. cit.*, p. 139.

Dans cet autre exemple tiré de *Las apariencias no engañan*, nous retrouvons ces mêmes caractéristiques :

La route s'interrompait soudain, comme si on s'était lassé de la construire. Des deux côtés surgissaient, de façon chaotique, des blocs de logements identiques et de mauvaise qualité qui ressemblaient à d'énormes boîtes de chaussures. Un peu plus bas, dix ou douze bicoques s'éparpillaient sur une esplanade terreuse et poussiéreuse qui descendait jusqu'au Paseo de Extremadura.⁵⁰⁴

La fragmentation spatiale est ici visible avec le verbe « s'interrompait » qui dénote une rupture. Cette rupture, brutale et imprévue (« soudain »), fixe la limite entre l'espace urbain et un espace non urbanisé caractérisé par l'absence de trottoirs, de macadam (« esplanade terreuse et poussiéreuse »), et d'aménagement (« chaotique »). Le choix du verbe « surgissaient » pour se référer aux blocs évoque l'idée qu'ils seraient apparus brusquement (définition du Robert : « apparaître ou naître brusquement en s'élevant, en sortant de ») sortant de terre, comme des champignons, de façon naturelle et sans l'intervention des hommes. C'est donc un territoire sauvage parce que délaissé de la main de l'homme. Mais, en même temps, leur forme rectangulaire bien définie suggérée par la comparaison avec « les boîtes de chaussures » qui permet au lecteur d'imaginer facilement les immeubles rappelle qu'ils ont été construits par des hommes. À nouveau la banlieue décrite par Juan Madrid se caractérise par son hybridité, ni tout à fait rurale, ni tout à fait urbaine.

Ce passage descriptif permet d'établir un parallélisme entre la fiction romanesque et la réalité urbanistique de Madrid au milieu du XX^{ème} siècle. En effet,

⁵⁰⁴ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 89 : « La carretera se cortaba de pronto como si se hubiesen cansado de hacerla. A ambos lados surgían sin orden ni concierto bloques baratos y parejos de viviendas que parecían enormes cajas de zapatos. Más adelante, diez o doce casuchas se desperdigaban en una explanada terrosa y polvorienta que descendía hasta el paseo de Extremadura ». Enrique Pozo Rivera, dans un mémoire réalisé en 1981 sur la croissance urbaine dans la zone du Paseo de Extremadura signale que dans le secteur sud nous trouvons encore aujourd'hui une urbanisation marginale caractérisée par la mauvaise qualité des logements, l'absence d'infrastructures et de services, et un état actuel d'importante détérioration. Voir Enrique Pozo Rivera, « El crecimiento urbano en el inicio de la carretera de Extremadura : El barrio de la Puerta del Angel », Memoria de Licenciatura, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm. 3. Ed. Univ. Complutense, 1983.

l'architecte et urbaniste Carlos Sambricio utilise l'expression « chaos urbanistique »⁵⁰⁵ pour désigner l'état de l'urbanisme dans la périphérie madrilène des années 1940 et la chercheuse Charlotte Vorms qualifie d'« hybride » cet espace suburbain parce qu'il n'est « ni tout à fait ville, ni tout à fait campagne »⁵⁰⁶.

Les habitations qui s'y dressent corroborent, dans la fiction, cette hybridité. Au milieu d'un paysage de désolation, les tours d'HLM dégradées côtoient les baraques d'un bidonville :

Je suis arrivé jusqu'en haut. L'après-midi tombait sur les blocs d'habitations rouges couronnés d'antennes de télévision qui s'éparpillaient au milieu du vallon. En contrebas, on apercevait les baraques du bidonville parmi les taches brunes de la terre. [...] Les petits arbres avaient été arrachés et les blocs d'appartements ressemblaient, plus que jamais, à des boîtes de chaussures dressées. Les carreaux étaient cassés, les murs tagués et les fenêtres minuscules recouvertes de linge

⁵⁰⁵ Carlos Sambricio, *op. cit.*, p. 332 : « caos urbanístico ».

⁵⁰⁶ Charlotte Vorms, « La ville sans plan ? Le faubourg de la Prosperidad à Madrid (1860-1940) », Casa de Velázquez, p. 1. Cette chercheuse travaille sur l'évolution urbanistique spontanée de la périphérie madrilène. Elle s'attache à démontrer que cet espace qui se développe parallèlement à celui de l'*ensanche*, projet dessiné par l'ingénieur Castro à partir de 1860 pour faire face à la croissance démographique de la ville, ne remplit pas les mêmes fonctions. En effet, si l'extension planifiée, objet d'une importante spéculation, propose des logements de qualité à une population bourgeoise, rien n'est prévu pour les couches populaires qui se réfugient dans les faubourgs de la ville, espace intermédiaire entre la ville et la campagne. Dès le début du 20^{ème} siècle, la périphérie apparaît comme « le symbole madrilène de la mauvaise urbanisation, la ville sans ordre, celle de la misère et de l'insalubrité » (p.1-2), et le discours des autorités publiques à son sujet est celui « du rejet : il s'agit d'une excroissance malsaine qu'il faut éradiquer » (p. 13). Néanmoins, bien que de nombreux projets aient été adoptés par les différentes municipalités (voir p. 3) pour urbaniser cet espace, aucun n'est jamais vraiment mis en œuvre et la mairie continue d'accorder les permis de construire et de laisser faire puisque c'est dans l'*extrarradio* que les ménages les plus pauvres trouvent à se loger. N'oublions pas qu'au milieu du 20^{ème} siècle, 1500 familles vivaient encore dans des grottes à la périphérie de Madrid (chiffres avancés par Carlos Sambricio, *op. cit.*, p. 343). Charlotte Vorms conclut que l'urbanisation spontanée de cet espace périphérique « répond à la demande de logements populaires, fonction que la ville officielle ne veut pas ou ne sait pas remplir. Dans une société où une grande partie des services à la collectivité relèvent de l'initiative privée, le plan de l'ingénieur Castro n'avait pas comme vocation première de résoudre la question du logement » (p. 15). Cet article est disponible en ligne : www.caim.info/revue/histoire/urbaine/2003-2-page.103.htm. [Consulté le 4 avril 2012]

étendu. Trois chiens fouillaient dans un tas de sachets d'ordures dispersées sur le trottoir fendu.⁵⁰⁷

La description se construit à partir d'une prise de vue en plongée, l'œil du narrateur se substituant à l'objectif. C'est d'abord un plan général qui offre une vue sur un paysage contrasté. Les blocs du premier plan s'opposent aux baraques de l'arrière plan (« en contrebas ») par l'omniprésence d'antennes de télévision, signe d'urbanisation (l'électricité) ; puis par leur couleur, car le rouge de la brique - matériau artificiel - s'oppose à la couleur de la terre brune naturelle ; enfin par leur verticalité, suggérée par la même comparaison que dans *Las apariencias no engañan*. Puis, le regard se rapproche et se promène le long des façades en se posant sur des détails concrets (les carreaux cassés, les murs tagués, les fenêtres recouvertes de linge). Enfin, le regard du narrateur continue à se rapprocher et il offre un gros plan sur les chiens en train de fouiller dans les ordures. L'écrivain utilise ici l'effet zoom avant (effet de rapprochement obtenu par la variété des plans) afin de mieux détailler le paysage en l'inscrivant dans la réalité.

L'idée de désordre que nous avons dans le premier extrait est rendu ici par les termes « s'éparpillait » et « dispersées » et la fragmentation se retrouve dans l'isotopie « arrachés », « cassés » et « fendu ».

Toujours dans *Las apariencias no engañan*, c'est au milieu de ce même type de paysage désolé semi-urbain que Carpintero aperçoit la maison de la mère de Zacarías, le chauffeur de Valeriano Cazzo. Sa configuration correspond au type architectural bien réel de la *casa baja*, littéralement la « maison basse » qui, construite avec des matériaux de récupération, « [contribuait] à donner à ces

⁵⁰⁷ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 54 : « La tarde caía sobre los bloques de edificios rojos coronados de antenas de televisión que se esparcían por la vaguada. Abajo se divisaban las chabolas del poblado entre las manchas pardas de la tierra. [...] Los arbolillos habían sido arrancados y los bloques de pisos parecían, más que nunca, cajas de zapatos puestas en pie. Los cristales de las ventanas estaban rotos, las paredes pintarrajeadas y los estrechos ventanucos cubiertos por ropas tendidas. Tres perros hociqueaban sobre un montón de bolsas de basura desparramadas sobre la acera rota ».

faubourgs une allure rurale, puisqu'il [ressemblait] plus à l'habitat villageois qu'à celui de la ville »⁵⁰⁸ :

La maison que m'avait indiquée la femme possédait un seul niveau et elle était construite au moyen de briques de différentes sortes. Incroyablement basse, collée à la terre, elle était recouverte de plaques de zinc. J'ai poussé la grille et j'ai traversé une cour minuscule remplie de débris dans laquelle il y avait une treille.⁵⁰⁹

Le premier regard du narrateur suffit à souligner les aspects qui définissent la maison : l'épithète « seul » qui renforce l'adjectif numéral cardinal « un » accentue l'idée d'horizontalité ; la variété des briques dénote une construction à moindre frais. Le ton hyperbolique de la deuxième phrase qui commence par une suite d'épithètes apposées (dont le superlatif absolu « incroyablement basse ») accentue cette horizontalité provoquant une impression de tassement, d'écrasement. Le chiasme de la dernière phrase, « une cour minuscule remplie de débris » (Nom + Adjectif + Adjectif + Nom), souligne le lien entre le contenant (cour) et le contenu (débris), le contenant finissant par disparaître sous le contenu, signe du délaissement dans lequel se trouve cette périphérie.

Enfin, la treille semble cristalliser ici le désir des habitants des périphéries de se sentir 'comme à la campagne'.

Juan Madrid se veut un fidèle descripteur de la réalité et il semble bien que les descriptions des faubourgs qu'il nous propose dans les années quatre-vingt, dans *Las apariencias no engañan*, correspondent à un état urbanistique bien réel puisqu'on trouve encore, dans les périphéries urbaines espagnoles, ces maisons basses qui abritent les migrants venus des campagnes espagnoles ou les quartiers de bidonvilles dans lesquels se réfugient les populations les plus défavorisées. Par ailleurs, cet espace suburbain ne semble guère avoir beaucoup évolué, dans la

⁵⁰⁸ Charlotte Vorms, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁹ *Las apariencias no engañan*, *op. cit.*, p. 89-90 : « La casa señalada por la mujer era de una sola planta y construida de ladrillos de varias clases. Increíblemente baja, pegada a la tierra, estaba cubierta por planchas de zinc. Empujé el portón y atravesé un diminuto patio lleno de porquerías en el que había una parra ».

fiction romanesque, vingt ans plus tard comme le prouvent ses descriptions dans *Grupo de noche*.

Voici pour la lecture proposée par Juan Madrid. La fiction correspond-elle toujours à la réalité en ce début de XXI^{ème} siècle ?

La ville continue à rejeter vers la périphérie, que la municipalité laisse à l'abandon, les exclus de la société de consommation. Prenons l'exemple de Pan Bendito puisque c'est le quartier cité textuellement par Juan Madrid.

Ce faubourg reste, encore aujourd'hui, l'un des plus défavorisés de la capitale. On y déplore l'état de détérioration de certains immeubles, dont les murs sont parcourus de crevasses, et aux pieds desquels les détritrus s'entassent. On se plaint de l'affaissement de la chaussée par endroits (qui, d'après certains habitants du quartier, serait la conséquence de la construction de la ligne 11 de métro⁵¹⁰) et de l'inefficacité, dans certains logements, du réseau d'assainissement. Enfin, on regrette que la municipalité laisse le quartier à l'abandon et ne s'occupe pas de l'état de ses trottoirs et chaussées, construits à la va-vite et avec des matériaux de mauvaise qualité, ni se préoccupe de l'absence de poubelles publiques, de parcs pour les enfants. Il semble, en conclusion, que le quartier souffre de l'absence totale de politique urbanistique et de volonté de la part de la municipalité pour gérer, entre autre, la voirie, les infrastructures et les services publics⁵¹¹.

D'autre part, l'insécurité dans le quartier est l'un des thèmes récurrents dans les médias qui insistent sur la peur dans laquelle est plongée toute une partie de sa population, qui n'ose pas sortir le soir. Il est question, dans les journaux, de courses

⁵¹⁰ La ligne 11 du métro est cyclique : elle parcourt l'intérieur du quartier de Abrantes (district de Carabanchel) où est situé Pan Bendito, mais ne conduit pas vers le centre de Madrid. Pour y accéder, il faut changer deux fois de ligne. C'est un peu comme si les habitants de Pan Bendito étaient invités à rester dans les limites de leur quartier.

⁵¹¹ María Martín, « Los siete pecados capitales de Pan Bendito », in *El País*, 14/03/2010. Article disponible sur le site: www.elpais.com/diario/2010/03/14/madrid/1268569454_850215.htm. [Consulté le 3 juin 2011]. Il est aussi question dans cet article des aberrations dans l'urbanisme comme ce stade de football au milieu duquel se dresse un arbre gigantesque, ou ce parc inondé à la moindre averse.

de voitures volées dans les rues, de vitres cassées par des tirs d'arme à feu, de trafic de drogue incessant⁵¹².

La marginalité qui affecte ce quartier trouve ses racines dans « une société de plus en plus fragmentée et ségrégative, habitant dans des espaces qui s'uniformisent progressivement et qui composent une mosaïque spatiale dans laquelle la diversité et la complexité ont été supprimées »⁵¹³. Les grands ensembles d'HLM des banlieues qui abritent les populations les plus défavorisées et qui se dégradent rapidement à cause de la mauvaise qualité des matériaux utilisés et de l'absence d'entretien, deviennent rapidement des lieux marqués par la marginalisation.

Les urbanistes déplorent aujourd'hui le déséquilibre territorial de Madrid, considérée comme « une des villes européennes les plus affectées par la ségrégation spatiale, avec une séparation nette de ses espaces résidentiels qui se manifeste par la différente composition sociale de ses habitants et par la disproportion dans les revenus entre le nord et le sud »⁵¹⁴ de la ville.

Ainsi, la fiction policière propose une description de la ville proche de la réalité urbanistique de Madrid et les romans de Juan Madrid font un état des lieux de la ville des années 1980-2000. Les déplacements du détective permettent de mettre en lumière cette fragmentation de l'espace urbain ainsi que la ségrégation spatiale dont souffrent toujours les petites gens, rejetées dans les limites de la ville et oubliées par les classes dirigeantes dans des endroits de plus en plus dégradés.

⁵¹² Voir à ces sujets deux articles parus dans les journaux, le premier en 2006, le deuxième en 2011 : www.elpais.com/diario/2006/01/05/madrid/1136463869_850215.htm. [Consulté le 13 septembre 2011] et www.madriadiario.es/2011/mayo/madrid/suceso/202490/evolucion [Consulté le 13 septembre 2011]

⁵¹³ Jordi Borja-Zaida Muxí (eds.), *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, p. 92 : « una sociedad cada vez más fragmentada y segregada; habitando unidades progresivamente uniformes que componen un mosaico espacial del que se elimina la diversidad y la complejidad ».

⁵¹⁴ Jesús Leal Maldonado, « Desequilibrio territorial e inestabilidad : la Ampliación de la Castellana » in Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 150-151 : « una de las ciudades europeas más segregadas, con una diferenciación nítida entre sus espacios residenciales que se manifiesta en la desigual composición social de sus habitantes y en la distancia de los niveles de renta existentes entre el norte y el sur ».

Qu'en est-il de la représentation de la périphérie barcelonaise dans les romans d'Andreu Martín ?

La périphérie barcelonaise

Si es no es débute par la découverte du cadavre de Nieves Arbós dans son appartement situé dans un quartier bourgeois barcelonais. Puis, un deuxième meurtre a lieu le lendemain dans un quartier périphérique mal famé, Ciudad Meridiana⁵¹⁵, où cinq viols et un assassinat se sont déjà produits au cours du même mois. Les enquêtes parallèles mettent en lumière des espaces antinomiques dont le seul point commun est le crime.

Le roman prend la forme d'une narration ultérieure effectuée par un narrateur hétérodiégétique et caractérisée par une focalisation variable – point de vue omniscient et interne - qui confère aux personnages une cohérence et une profondeur psychologique. Le lecteur peut suivre leurs pensées en même temps

⁵¹⁵ Lors de la décennie 1940-1950, Barcelone accueille d'importants flux migratoires originaires principalement des zones rurales d'Andalousie et Estrémadure. Les migrations se poursuivent dans les années 50 et 60 (entre 1952 et 1958, on dénombre 300.000 immigrants et entre 1960 et 1965, 800.000 nouveaux habitants). Le manque de logements pour abriter cette nouvelle population aboutit à une situation catastrophique qui oblige une partie des immigrants à s'installer dans des baraques construites à la va-vite : Barcelone s'entoure de *ghettos* (parmi les anciens bidonvilles de Barcelone, les plus connus sont ceux de Montjuïc, Somorrostro, Torre Baró, Carmel). Pour résoudre les problèmes urbanistiques posés par ces installations précaires dépourvues d'infrastructures, la ville adopte en 1953 le Plan de Barcelone et sa région. Cependant, malgré les projets ambitieux de ce Plan qui devaient corriger la croissance désordonnée de Barcelone, l'absence de moyens empêche de le mener à bien dans l'ensemble. Finalement, le Plan se réduit à quelques actions déstructurées et sans connexions, réalisées aussi bien par les organismes officiels que par les spéculateurs immobiliers. Et, c'est de ce manque de coordination que des quartiers comme Ciudad Meridiana sont nés. Voir Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, Barcelona, Editorial Empúries, 1990, p. 258-259, et José María Sen Tato, *Reflexión sobre el Ensanche Cerdá. Una propuesta para el siglo XXI*, Barcelona, Viena Ediciones, 2010, p. 64-67.

que leurs actions, au moyen de discours intérieurs narrativisés ou récit de pensées⁵¹⁶ (transposés au style direct, indirect et indirect libre) :

Elle savait que Louis lui téléphonerait. *Il devait l'appeler.* [...] Elle a fait les cent pas dans l'appartement [...] Non. Louis n'avait tué personne. C'était une coïncidence. Mais elle ne connaissait qu'un seul Louis Bermejo, et il travaillait dans une agence de publicité, et il était marié avec une Nieves, et il la haïssait, et plus d'une fois il avait dit « *je la tuerai* ». Et il l'avait tuée. [...] « Il doit téléphoner. Il va téléphoner ». ⁵¹⁷

Si es no es, comprend cinq parties - chacune correspond à un jour de la semaine - divisées en plusieurs chapitres qui portent les noms des différents lieux où se déroule l'action. L'écrivain indique ainsi précisément les itinéraires physiques des personnages impliqués dans les enquêtes – la police officielle représentée par le commissaire Redondo, les inspecteurs Juárez, Estévez et Lallana, et le détective privé Juan Ges - qu'il déplace d'un quartier à l'autre de la ville. Par exemple, la deuxième partie, « Martes 13 », est constituée des chapitres suivants : « Vía Layetana (Jefatura de policía) », « Pedralbes. Agencia Publi-Set », « Editorial Euridice », « Calle Balmes, junto a la Plaza Molina », « Vía Layetana (Jefatura de policía) » et « Ciudad Meridiana ».

L'espace urbain se présente donc comme une mosaïque qui juxtapose les rues et les quartiers bourgeois, Vía Augusta, Pedralbes, Calle Balmes etc., aux zones les plus dégradées, comme Ciudad Meridiana. L'écrivain propose une lecture contrastée de ces quartiers qui abritent des populations socialement opposées en mettant en évidence la ségrégation spatiale dont font l'objet les couches les plus populaires, rejetées dans les périphéries. Dans ses romans, les frontières entre « la Barcelone vitrine et la Barcelone des banlieues »⁵¹⁸ se dessinent clairement.

⁵¹⁶ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 191.

⁵¹⁷ *Si es no es*, *op. cit.*, p. 43 : « Sabía que Luis la llamaría. *Tenía que llamarla.* Paseó por la casa [...] No. Luis no había matado a nadie. Era una coincidencia. Pero ella sólo conocía a un Luis Bermejo, y trabajaba para una agencia de publicidad, y estaba casado con una Nieves, y la odiaba, y más de una vez dijo '*la mataré*'. Y la había matado. [...] '*Ha de llamar. Llamará*' ».

⁵¹⁸ Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 310 : « la Barcelona escaparate y la Barcelona suburbial ».

Ceci est encore plus évident dans La Mina, autre banlieue de Barcelone représentée dans *Jesús en los infiernos*.

Le roman est constitué de deux récits : un récit à la troisième personne (narrateur hétérodiégétique) dans lequel le personnage principal, Jésus, part à la recherche de son beau-frère à Barcelone ; le deuxième, qui comprend six passages insérés à des moments différents dans le récit premier, est raconté à la deuxième personne, en italique. Il prend la forme d'un long monologue intérieur (le personnage s'adresse à lui-même), entrecoupé de paroles rapportées, qui nous livre les pensées et les actions du beau-frère. La focalisation, comme dans *Si es no es*, est variable : le narrateur omniscient assume parfois le discours du personnage principal (Jésus parle par la voix du narrateur⁵¹⁹) à tel point que les deux instances se confondent, comme dans l'exemple suivant :

Soudain, un cri dans la nuit. Ce n'est pas un cri humain, c'est le téléphone, c'est le téléphone je te dis, mais dans ce village où il ne se passe jamais rien, le téléphone à quatre heures du matin est aussi strident que le cri d'une femme qu'on poignarde. [...] Et pourquoi elle descend pas, elle, puisqu'elle tient tellement à savoir qui appelle ? [...] Salauds [...].⁵²⁰

La brièveté de la phrase nominale, la répétition, le pronom personnel à la première personne, les points d'interrogation, le registre familier sont autant d'indicateurs de ce parasitage qui contribue à un effet de réel, comme l'utilisation du présent dans la narration qui est simultanée.

Nous nous interrogerons dans ce chapitre sur les procédés utilisés par Andreu Martín pour ancrer son récit dans la réalité, et sur la façon dont il représente les périphéries barcelonaises.

⁵¹⁹ Voir G. Genette, *op. cit.*, p. 194.

⁵²⁰ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 13-14. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 10 : « De pronto, un chillido en la noche. Que no es un chillido de persona, que es el teléfono, pero en este pueblo donde nunca pasa nada el teléfono a las cuatro de la madrugada resulta tan escandaloso como un chillido de mujer apuñalada. [...] ¿Y por qué no baja ella, si tantas ganas tiene de saber quién llama ? [...] La madre que los parió a todos ».

Ciudad Meridiana, qui doit son nom à l'avenue qui y conduit, apparaît tout de suite comme la banlieue dangereuse puisque c'est là que la plupart des délits se sont produits. Le narrateur la décrit comme un « quartier extrême de Barcelone »⁵²¹ auquel on accède seulement en voiture puisque la « cité dortoir »⁵²² se trouve au bord de l'autoroute, à la sortie de Barcelone, en direction de Gerona :

La voiture s'était engagée dans la Meridiana comme pour sortir de la ville en direction de Gerona, mais tout à coup elle avait tourné à droite, parcouru un tronçon de route très sombre et, tournant à gauche, était passé sous l'autoroute. Un panneau indiquait : « Ciudad Meridiana. ». Ils ont pénétré dans un quartier qui paraissait un autre monde. [...] Ils sont monté le long d'une rue, toute en virages, jusqu'au sommet d'un monticule d'où on dominait les bâtiments carrés qui grimpaient, échelonnés, le long du versant. Tout était désert.⁵²³

La description de la première partie du trajet se construit à partir du point de vue d'Esther et laisse transparaître ses impressions. La jeune maîtresse de Luis Bermejo vient d'apprendre que son amant est, sans doute, un assassin. Elle se trouve dans une voiture avec un inconnu dont elle se méfie mais qui lui a promis de l'amener près de Louis. Esther se sent effrayée et désorientée. Ce trajet symbolise la destinée tragique vers laquelle elle est précipitée : elle se laisse emporter par la voiture qui semble dotée d'une volonté propre (sujet des verbes d'action). L'enchaînement des propositions coordonnées et juxtaposées donne un rythme rapide à la phrase accélérant le moment du dénouement. Les indications spatiales - « en direction de », « à droite », « à gauche », « sous » - sont vides de sens pour la jeune femme qui ne connaît pas ce quartier (la locution adverbiale « tout à coup » dénote sa surprise), et ne font que renforcer son désarroi dans cet espace

⁵²¹ *Si es no es, op. cit.*, p. 57 : « barrio extremo de Barcelona ».

⁵²² *Ibid.*, p. 58 : « ciudad dormitorio ».

⁵²³ *Ibid.*, p. 54 : « El coche había enfilado la Meridiana como para salir de la ciudad en dirección a Gerona, pero de repente se desvió a la derecha, recorrió un tramo de carretera muy oscura y, torciendo a la izquierda, pasó por debajo de la autopista. Una flecha señalaba : « Ciudad Meridiana ». Se internaron en un barrio que parecía otro mundo. [...] Subieron por una calle, todo curvas, hasta la cima de un montículo desde el que se dominaban los edificios cuadrados que se encaramaban escalonadamente por la ladera ».

labyrinthique. La restriction de champ rend possible la comparaison entre Ciudad Meridiana et « un autre monde ».

La deuxième partie de la description révèle le caractère hybride de cet espace urbain : les termes qui renvoient à l'urbanité de l'espace (« rue », « bâtiments ») s'opposent à ceux qui constituent l'isotopie de la montagne (« sommet », « monticule », « versant »).

Quelques lignes plus loin, un narrateur omniscient s'appuie sur ce contraste pour définir le quartier :

Ciudad Meridiana, cet ensemble de grands bâtiments juchés sur l'une des montagnes qui enferment Barcelone, le dernier quartier que l'on distingue depuis l'autoroute de Gerone avant de se retrouver entouré de champs cultivés, est comme un village adossé à la grande ville.⁵²⁴

Dans le passage précédent, la restriction de champ rendait l'emplacement du quartier incertain. Ici, le narrateur omniscient s'attache à le situer au moyen de la détermination (articles déterminants, compléments du nom, propositions relatives déterminatives) et de la caractérisation (adjectifs, groupe participiale) qui permettent d'identifier le quartier et de le localiser précisément dans la réalité.

Enfin, l'univers fictif et l'univers réel fusionnent dans cet autre extrait :

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 58 : « Ciudad Meridiana, ese grupo de altos edificios encaramados en uno de los montes que encierran a Barcelona, el último barrio que se distingue desde la autopista de Gerona antes de verse rodeado de campos cultivados, es como un pueblo adosado a la gran ciudad ». Nous proposons ici les remarques sur ce type de logements que l'on trouve dans le *Diccionario del porciolimo*, ouvrage coécrit par l'architecte Salvador Tarragó, l'avocat spécialisé sur les sujets urbanistiques Josep María Alibés, l'économiste Eugeni Giralt et les journalistes Josep María Huertas et Rafael Pradas. Cet ouvrage recense les projets réalisés pendant le mandat de Porciolès ainsi que les exécutés, mettant en lumière le rôle de la spéculation immobilière dans l'expansion urbaine : « le type de logement rationaliste, basé sur des immeubles suffisamment séparés pour permettre au soleil d'y pénétrer, s'est transformé ici [Ciudad Meridiana] en une série de rangées de fiches de domino, collées les unes aux autres, monstrueusement déshumanisées » (tipo de viviendas racionalistas a base de bloques suficientemente distanciados para permitir que el sol dé en las mismas, se ha degradado aquí en una serie de hileras de fichas de dominó, pegadas las unas a otras, monstruosamente deshumanizadas). Cité par Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 310.

C'était un prêtre qui avait téléphoné au 091. Il marchait dans la Avenida Rasos de Peguera vers l'église quand il a aperçu un tas informe sur un des versants désolés et poussiéreux, peuplés d'agaves et de figuiers de barbarie. Finalement c'était le cadavre d'une femme aux cheveux noirs, très jeune, qui regardait le ciel avec une expression suppliante, comme si elle ne comprenait rien et qu'elle était sur le point de s'effrayer et de se mettre à pleurer.⁵²⁵

Plus que le nom de la rue, c'est l'hybridité de l'espace (le macadam d'un côté, la végétation sauvage de l'autre) qui facilite au lecteur la reconnaissance du lieu du crime, même si le nom « Ciudad Meridiana » n'apparaît pas. Puis, la comparaison permet d'établir un fil conducteur entre ce cadavre et Esther, la jeune femme égarée qui avait été conduite malgré elle vers cet espace étrange où la mort l'attendait.

Andreu Martín, nous l'avons vu, insiste dans sa représentation de Ciudad Meridiana sur son caractère hybride. Qu'en est-il dans la réalité ?

Le quartier a été édifié à la fin des années soixante⁵²⁶ sur une zone montagneuse, la Sierra Collserola. Il était question au départ d'y construire un cimetière, mais les conditions n'y étant pas favorables - forte inclinaison du versant, humidité importante – le projet n'aboutit pas. Cependant, contre toute logique, on

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 62 : « Había sido un sacerdote quien había llamado al 091. Se dirigía por la avenida de los Rasos de Peguera hacia la iglesia cuando distinguió un bulto informe en una de las desoladas y polvorientas laderas pobladas de pitas y de chumberas. Resultó ser el cadáver de una chica de pelo negro, muy joven, que miraba al cielo con expresión suplicante, como si no entendiera nada y estuviese a punto de asustarse, de echarse a llorar ».

⁵²⁶ C'est en 1967, après quatre ans de travaux, que les derniers immeubles de Ciudad Meridiana voient le jour. Le quartier occupait alors 33 hectares et accueillait une population de presque 12.000 habitants. C'est l'entreprise de construction privée 'Urbanizaciones Torrè Baró', à la tête de laquelle se trouvait Joan Antoni Samaranch, qui s'était occupée du chantier (80 immeubles). Manuel Vázquez Montalbán, dans *Barcelonas*, critique fortement la politique urbanistique du maire barcelonais Josep María de Porcioles i Colomer qui, dans les années soixante, laisse une entière liberté à l'initiative privée qui pouvait construire « presque ce qu'elle voulait et comme elle le voulait » (casi lo que quisiera y como quisiera). Ce laisser faire a créé, d'après l'écrivain, « de nouvelles Barcelones pour les immigrés [...], de vrais monuments au mauvais goût, à l'impudence, au mépris social des classes populaires » (nuevas Barcelonas para inmigrados [...]) verdaderos monumentos al mal gusto, la desfachatez, el desprecio social a las clases populares). Voir Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 260-261.

édifia dans cet emplacement des immeubles qui devaient accueillir les immigrants venant des régions rurales espagnoles qui ne trouvaient pas où se loger ailleurs. De par son implantation, donc, le quartier relève aussi bien de la ville que de la montagne.

La configuration du quartier – les rues présentent un fort dénivelé - a rendu difficile la création d'infrastructures et la mise en place de services publics, comme les moyens de transport reliant Ciudad Meridiana à la ville historique, ou des lieux de stationnement pour les voitures. Les habitants ont dû patienter de nombreuses années avant que leur quartier ne se dote des services propres à la ville (établissements scolaires, salles sportives, tout-à-l'égout, commerces etc.).

Il est vrai aussi que Ciudad Meridiana n'a pas profité des grands projets de rénovation mis en œuvre dans les quartiers historiques de Barcelone au moment des Jeux Olympiques parce que, « [loin] du regard de l'opinion publique, le quartier est passé quelque peu inaperçu pour les politiciens, les citoyens et les journalistes »⁵²⁷. Aujourd'hui encore, presque trois décennies après l'écriture du roman, ce quartier périphérique souffre du manque d'infrastructures et de la détérioration de ses espaces publics comme l'affirment certains journaux :

Il est évident que le niveau de vie qu'il offre ne correspond pas à celui de la moyenne des autres quartiers : trottoirs et rampes en mauvais état, côtes et escaliers partout, rues labyrinthiques, grands immeubles de petits appartements (entre 50 et 60 mètres carrés) qui accusent l'âge et le manque de rigueur dans leur construction, rareté des commerces et d'offres ludiques ou culturelles.⁵²⁸

⁵²⁷ Meritxell M. Pauné, Albert Domènech, « Ciudad Meridiana se queda sin la mitad de sus proyectos de mejora » in <http://www.lavanguardia.com/vida/20110203/ciutat-meridiana-se-queda-sin-la-mitad-de-sus-proyectos-de-mejora.html> : « Lejos de la mirada de la opinión pública, el barrio ha pasado un tanto desapercibido por políticos, ciudadanos y periodistas ». [Consulté le 8 mai 2011].

⁵²⁸ *Ibidem* : « Es una obviedad que el nivel de vida que ofrece no se corresponde con la media del resto de la ciudad : aceras y barandillas en mal estado, cuestas y escaleras constantes, calles laberínticas, grandes bloques de pisos pequeños (de entre 50 y 60 m²) que ya acusan los años y el poco rigor constructivo, escasez de comercios y de oferta lúdica o cultural... ». Il n'y a pas, par exemple, de lycée public, ou de résidence pour personnes âgées dans le quartier.

Barcelone « dont il est question dans les livres et sur les routes touristiques ignore parfois les autres Barcelones »⁵²⁹ parce qu'elles sont en périphérie et parce qu'elles abritent les populations les plus défavorisées et donc, les plus démunies et les plus vulnérables⁵³⁰.

Le quartier barcelonais appelé La Mina présente de nombreuses similitudes avec celui de Pan Bendito, à Madrid. Il en est déjà question dans *Si es no es* où il est décrit comme un lieu « agité et sinistre »⁵³¹ dans lequel règne la violence. Il se caractérise donc par sa dangerosité extrême et, la peur qu'il suscite dans l'imaginaire collectif crée des barrières invisibles qui en interdisent l'accès. Un seul chauffeur de taxi accepte d'y emmener Jésus et Vicente, avocat véreux surnommé 'le Vice', parce que lui-même y réside et parce qu'il connaît les règles du quartier :

Après le refus de trois chauffeurs de taxi, un quatrième accepte de les conduire au quartier de La Mina, mais il ne cesse de leur adresser des avertissements, sous forme de menaces voilées, durant tout le voyage. Sur un débit accéléré, il assure que lui, personne ne l'a jamais attaqué, parce qu'il est armé. Des loubards s'y sont risqués deux fois, mais les deux fois ils s'en sont mordus les doigts. Il ne livre pas à la police, non, à quoi bon ? Simplement il leur brise les jambes et les abandonne dans un terrain vague. « Ça marche à tous les coups, proclame-t-il, rigolard, fier de ses méthodes. À tous les coups ».⁵³²

⁵²⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 330 : « Barcelonas que en ocasiones desconoce la Barcelona que sale en los libros y en las rutas turísticas ».

⁵³⁰ Ciudad Meridiana est l'un des quartiers de Barcelone le plus affecté par les expulsions de locataires ayant des difficultés pour payer le loyer ou de propriétaires ne pouvant payer leurs traites à la banque. Les grands bénéficiaires de la pauvreté qui touche les habitants du quartier sont évidemment les banques, et plus particulièrement la Caixa. Voir l'article de Meritxell M. Pauné « La calle de los desahucios » in <http://www.lavanguardia.com/vida/20120210/54252208749/perafita-calle-desahucios-en-ciutat-meridiana.html>. [Consulté le 10 septembre 2012].

⁵³¹ *Si es no es*, *op. cit.*, p. 59 : « ...turbulento y siniestro ».

⁵³² *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 237. *Jésus en los infiernos*, *op. cit.*, p. 156 : « Después de que tres taxistas se han negado a llevarlos al Barrio de la Mina, el cuarto accede, pero no cesa de dirigirles advertencias (casi amenazas) durante todo el viaje. Hablando muy deprisa, asegura que a él no le han atracado nunca, porque va armado. Lo han intentado dos veces, dice, pero las dos veces los chorizos se han arrepentido. No los entrega a la Policía, no, qué va. Simplemente les rompe las piernas y los deja en un descampado. 'No falla – proclama el taxista, riendo, muy orgulloso de sus métodos -. No falla.' ».

L'isotopie de la dangerosité est omniprésente dans ce passage rendu vivant par les différents types de discours : discours narrativisé, discours transposé au style indirect et discours rapporté directement. La dangerosité du quartier devient une réalité parce qu'elle est attestée par la peur du chauffeur.

Outre cette barrière invisible de la peur, la configuration même du quartier participe à la ségrégation spatiale du lieu :

Ils parviennent ainsi à un quartier fait de blocs inhospitaliers qui semblent avoir été érigés au milieu du désert par des gens incompétents ou je-m'en-foutistes, sans envie ni budget, et qui, de toute évidence, n'ont jamais envisagé un quart de seconde de vivre dans un endroit pareil. Une voie ferrée ceinture l'ensemble, jouant le rôle de l'étrange clôture d'un étrange camp de concentration »⁵³³.

Nous retrouvons la même impression d'étrangeté que dans Ciudad Meridiana, le quartier juché sur la montagne : La Mina a été construite au milieu du désert. C'est donc un lieu qui se définit par la négation et l'absence (lieu inhabité, lieu dépeuplé) et certaines connotations de désert (par exemple vide ou néant) renvoient aussi à cette idée. D'ailleurs, les termes qui caractérisent le quartier sont marqués par la négation : préfixe « in- » ; préposition « sans » qui exprime l'absence, le manque ; conjonction de négation « ni » ; adverbe de négation « ne...jamais ». La Mina est clairement un non-lieu dans lequel une certaine population est enfermée comme le montre l'isotopie de l'encerclement (« ceinture », « clôture », « camp de concentration », ce dernier terme est mis en relief par la construction parallèle avec répétition « étrange clôture / étrange camp de concentration »).

Les termes forts choisis par le narrateur sont loin d'être anodins. Ils rappellent une réalité historique : en effet, la population qui y réside a été amenée de force dans le quartier en 1969, année de sa création, par décision de la mairie de

⁵³³ *Ibid.*, p. 238. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 156-157 : « Llegan así a un barrio de bloques inhóspitos que parecen levantados en medio del desierto por desaprensivos o incompetentes, sin ganas ni presupuesto, que evidentemente nunca se han planteado ir a vivir a un lugar semejante. Está rodeado por la vía del ferrocarril que hace la función de extraña alambrada de un extraño campo de concentración ».

Barcelone afin « d'éradiquer l'excès de bidonvilles dans la zone métropolitaine de Barcelone »⁵³⁴.

Cette idée d'enfermement, et donc de fragmentation spatiale, est reprise un peu plus loin, dans un passage où l'usage de la métaphore dénonce cette politique urbaine qui assimile les êtres humains à des animaux :

Ceux qui s'entassent ici constituent la masse, parquée dans sa réserve, en provenance de l'ancien Somorrostro, déjà oublié, de Perona, encore dans toutes les mémoires, ou des mythiques baraquements de Montjuïc, engloutis par les terrains de sport, un parc d'attractions, un cimetière et le dépotoir de la ville.⁵³⁵

L'écrivain oppose les bidonvilles, qu'il nomme et qu'il inscrit dans la mémoire collective des Barcelonais aux nouvelles constructions non caractérisées.

⁵³⁴ Luis Garrido, « El barrio de La Mina tendrá un lavado de cara de 14,7 millones », in <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/12/suvienda/1202815888.html>. [Consulté le 5 mai 2010]. Rappelons que c'est ainsi qu'est né aussi le quartier madrilène de Pan Bendito.

⁵³⁵ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 239. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 157-158 : « Éstos son la masa reducida a la reserva, procedentes del antiguo Somorrostro ya olvidado, de la nada olvidada Perona, o de aquellas míticas barracas de Montjuïc que desaparecieron desplazadas por una zona deportiva, un parque de atracciones, un cementerio y el estercolero de la ciudad ». Vers 1960, quelques 100.000 personnes vivaient dans des baraques à Barcelone. La plupart étaient arrivées dans les années 40 et 50, fuyant la misère et la répression franquiste dans leur village. Ils ne disposaient ni d'eau ni d'électricité. Certains, du côté de la Diagonal - aujourd'hui grande avenue peuplée de banques et de centres commerciaux – avaient trouvé refuge dans des grottes, avant de se construire leur baraque. Celles-ci furent détruites en urgence pour accueillir le Congrès Eucharistique de 1952 et les personnes qui y vivaient furent déplacées vers la périphérie. Le bidonville de Somorrostro, dont il est question dans le roman, abritait quelques 1400 baraques construites directement sur la plage, avec des matériaux de récupération. Il fut démantelé en 1966, parce que Francisco Franco se rendait à Barcelone pour assister à des manœuvres navales et les baraques n'étaient pas très esthétiques. Le nom de Somorrostro a été donné en 2010 à la plage située entre Hospital del Mar et Puerto Olímpico. Voir à ce sujet le documentaire d'Alonso Carnicer et Sara Grimal, *Barracas. La ciudad olvidada* (Bidonvilles. La ville oubliée) qui recueille les témoignages des anciens habitants des bidonvilles de Barcelone. Il est disponible sur le site de la chaîne catalane TV3 : www.tv3.cat/videos/2333059. [Consulté le 4 septembre 2012]. Voir aussi « Cómo se ha creado el documental », article qui raconte la démarche des deux journalistes, disponibles sur le site : <http://www.324.cat/noticia/497485>. [Consulté le 4 septembre 2012].

La population de La Mina, « alluvionnaire, provenant essentiellement de bidonvilles détruits [...] s'est installée là parce que c'est l'endroit que leur a assigné l'Office Municipal du Logement »⁵³⁶. Et pourquoi précisément là ? Ce n'est pas sans un certain cynisme que le Vice répond à cette question : « On les a parqués là parce que c'est le trou du cul de la ville, la zone la plus répugnante »⁵³⁷, et aussi parce que là, dans la banlieue, loin des regards, on pouvait les oublier⁵³⁸.

C'est donc un quartier érigé dans l'urgence, sans aucune prise en compte des nécessités de la population ni de l'installation des services minimaux, « un quartier de 'création instantanée', fruit du relogement de différents groupes de population et dans de nombreux cas avec des déficits sociaux, de travail, culturels ou économiques »⁵³⁹.

Les descriptions d'Andreu Martín, comme celles de Juan Madrid, s'appuient sur une réalité urbaine que l'écrivain, barcelonais, connaît bien : configuration des banlieues, leur état dans les années 1980-1990, leur histoire. À partir de cette connaissance, il construit son univers romanesque en insistant sur l'étrangeté, la

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 238. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 157 : « Es gente de aluvión, procedente sobre todo de chabolas que fueron derruidas, y que han venido a parar aquí porque es donde el Patronato Municipal de la Vivienda les dijo que se quedaran ».

⁵³⁷ *Ibidem* : « Los trajeron aquí porque esto era el culo de Barcelona, el extremo más repugnante ». La Mina se trouve à proximité d'une station d'épuration, d'incinération et d'une centrale thermique, qui polluent, évidemment, l'environnement proche du quartier.

⁵³⁸ Dans certaines conceptions de cités idéales, la norme était de rejeter hors des frontières de la ville les malades et les pauvres comme les handicapés mentaux et les criminels, afin de les maintenir cachés. Voir André Antolini et Yves-Henri Bonello, *Les villes du désir*, Paris, Editions Galilée, 1994, p. 62 et Zygmunt Bauman, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, *op. cit.*, p. 64.

⁵³⁹ « Plan de Transformación del Barrio de la Mina », projet présenté lors du Congrès International du Logement « La ciudad viva como urbs » qui s'est tenu à Quito, les 8, 9 et 10 juillet 2009. Disponible sur le site :

www.laciudadviva.org/export/sites/laciudadviva/04_experiencias/Espaxa/la_mina/0108_Espaxa_Plan_de_Transformacion_del_Barrio_de_la_Mina.pdf. « ...barrio de 'creación instantánea, fruto del realojamiento de diferentes grupos de población y en muchos casos con déficits sociales, laborales, culturales o económicos ». [Consulté le 8 septembre 2012].

dangereuse, la marginalité des banlieues et en fait des espaces privilégiés pour le développement de la criminalité. La confrontation entre le point de vue subjectif du personnage qui découvre en étranger cet espace (Esther et Jésus) et un point de vue qui se veut objectif (le narrateur omniscient dans *si es no es* et le Vice, personnage allégorique, dans *Jesús en los infiernos*) enrichit la lecture sur la périphérie en apportant une distanciation critique.

La périphérie tangéroise

C'est dans *Harraga*, d'Antonio Lozano, que nous trouvons la description d'un quartier de la périphérie tangéroise, Beni Uriaghel.

Ce roman se présente sous la forme d'une narration ultérieure faite à la première personne par un narrateur autodiégétique, Jalid. Il se compose d'un récit premier dans lequel s'insère un récit temporellement second⁵⁴⁰. Tous deux sont construits à partir d'analepses et de prolepses. Dans le récit premier, Jalid, incarcéré dans un hôpital psychiatrique, livre ses émotions, ses remords, ses regrets et raconte l'histoire des êtres qui ont compté pour lui (les membres de sa famille, son premier amour etc.). Si bien que toute une série de micro récits se greffent sur ce récit premier. Le récit temporellement second est constitué de ses souvenirs : afin d'échapper à la folie, il s'efforce de se rappeler les événements qui l'ont conduit jusqu'à cet emprisonnement. Les deux récits alternent selon un rythme régulier (récit premier : 12 chapitres ; récit second : 21 chapitres). Le récit premier est facilement reconnaissable parce qu'il commence toujours de la même façon : « Je ferme les yeux »⁵⁴¹. Cette phrase, sorte de leitmotiv, amorce un mouvement introspectif qui permet l'affluence des souvenirs chez le personnage. Les anachronies prêtent au personnage un grand réalisme psychologique : les souvenirs vont et viennent à leur guise, en accord avec ce que l'on peut attendre d'un être perturbé émotionnellement parlant. Le roman se ferme sur un épilogue dans lequel un narrateur omniscient hétérodiégétique raconte la visite d'Amina, la sœur de Jalid, à l'hôpital psychiatrique

⁵⁴⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁴¹ *Harraga*, *op. cit.*, p. 9 : « Cierro los ojos ».

où elle a été convoquée pour prendre en charge le cadavre de Jalid. Le lecteur apprend alors qu'il a été interné plus de deux ans et qu'il y est mort à la suite de mauvais traitements.

À la différence des auteurs cités précédemment, Antonio Lozano décrit une ville qu'il connaît parce qu'il y est né mais dans laquelle il ne réside plus depuis de nombreuses années.

En quoi cela va-t-il influencer sa lecture de l'espace urbain ?

Jalid se déplace à Beni Uriaghel pour y recruter des *harraga* parce que, dit-il, c'est « l'un des quartiers avec le plus de candidats à la grande traversée »⁵⁴². Assis à une table dans un café, il observe les allées et venues des clients :

Le vent d'est a commencé à souffler. En même temps que les clients, la terre balayée par le vent entraînait et sortait du bar, des restes de broussailles sèches, ajoutant de la misère à celle des visages marqués par le temps, des théières ébréchées, des mouches collées aux murs.⁵⁴³

Il ressort de cette description une forte impression de désolation et de désespoir provoqués par une misère profonde. Les parallélismes syntaxiques et sémantiques, les assonances (en espagnol : *por el viento / por el tiempo ; restos / secos* ; dans la traduction française : *par le vent / par le temps*), la paronomase (en espagnol : *restos / rostros*), et les énumérations créent des correspondances entre la nature, les hommes, les objets et les animaux. La désespérance se lit partout, il n'y a pas d'échappatoire possible. L'écriture, toute en impressions, devient poétique dans ce passage où le désespoir se lit dans chaque terme.

Quelques pages plus loin, une description symbolique du quartier relève de l'art de la fantasmagorie :

⁵⁴² *Ibid.*, p. 87 : « uno de los barrios con más candidatos a la gran travesía ».

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 88 : « El levante empezó a soplar. Junto a los clientes, entraba y salía del bar la tierra barrida por el viento, restos de matorrales secos, sumando miseria a la de los rostros arañados por el tiempo, las teteras desconchadas, las moscas pegadas a las paredes ».

L'obscurité absolue – les bateaux sortaient toujours pendant les nuits sans lune – donnait au quartier une apparence fantomatique, celle d'une ville habitée uniquement par des ombres qui apparaissaient et disparaissaient devant les phares du taxi. La terre que la voiture soulevait à son passage augmentait la sensation d'irréalité. On aurait dit un lieu hors du monde, oublié de tous, une flétrissure cachée au reste de la ville. Une ampoule s'efforçait d'illuminer l'entrée de quelque café ou quelque malheureuse épicerie encore ouverte, sans y parvenir tout à fait. Le taxi s'est arrêté devant l'une d'elles. Je lui ai demandé d'attendre jusqu'à mon retour, de peur de ne pas pouvoir sortir de cet endroit, de rester attrapé dans son obscurité.⁵⁴⁴

Nous y trouvons toutes les composantes : l'obscurité, une source lumineuse faible et fragmentaire (les phares, l'ampoule) qui permet de créer l'illusion d'optique, la représentation des fantômes (les ombres qui apparaissent et disparaissent). Le quartier s'empreint ainsi d'irréalité sous le regard subjectif de Jalid (exemple de modalisation : « On aurait dit »). Beni Uriaghel se définit à partir des impressions ressenties par le personnage qui mettent l'accent sur son étrangeté (« fantomatique », « irréalité », « ombres », « peur »), et sa marginalité (« un lieu hors du monde », « oublié », « caché »).

À la différence de Juan Madrid ou d'Andreu Martín qui privilégient la description réaliste, Antonio Lozano préfère donner une vision poétique de la banlieue tangéroise, qu'il décrit exclusivement à travers les impressions de son personnage principal. Néanmoins, si la stratégie narrative de ces auteurs est différente, les périphéries qu'ils décrivent, madrilènes, barcelonaises ou tangéroises se définissent toutes comme des espaces clos qui suscitent la peur, auxquels l'accès est difficile (nécessité de s'y rendre en taxi), à la limite de l'urbanité (routes non goudronnées), en marge de la 'vraie' ville, enfermés dans leur étrangeté ou hybridité.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 109 : « La absoluta oscuridad – los barcos siempre salían en noches sin luna – daba al barrio una apariencia fantasmal, la de una ciudad habitada únicamente por sombras que aparecían y desaparecían ante los faros del taxi. La tierra que el coche levantaba a su paso aumentaba la sensación de irrealidad. Parecía un lugar fuera del mundo, olvidado por todos, una vergüenza oculta al resto de la ciudad. Una bombilla se esforzaba en iluminar la entrada de un café o la de una tienducha aún abierta, sin conseguirlo del todo. Ante una de ellas se detuvo el coche. Le pedí que esperara a mi regreso, por temor a no tener cómo salir de aquel lugar, a quedar atrapado en su negrura ».

Ce sont des non-lieux pour nos personnages principaux qui ne s'y déplacent qu'en visiteurs puisqu'aucun n'y réside⁵⁴⁵.

Qu'en est-il des habitants de ces non-lieux ? Quelle est la vision que donne chacun de ces auteurs sur les personnages condamnés à la ségrégation spatiale ? En quoi cette exclusion de l'espace urbain et de l'urbanité même les affecte-elle physiquement et moralement ? Comment les transforme-t-elle ?

Les itinéraires vitaux dans les périphéries

Pour décrire les personnages de la banlieue madrilène, el extrarradio, Juan Madrid s'inspire du grotesque. Ils se caractérisent avant tout par leur dégradation, physique et/ou morale que l'écrivain met en corrélation avec la détérioration de l'espace qu'ils occupent.

Près de Pan Bendito, le détective entre dans un bar afin de recueillir des informations sur la mère de Rolo, un ancien indicateur. Il y rencontre une jeune femme :

Une jeune femme maigre, enceinte, fumait assise à une table solitaire en formica, en regardant la télévision. [...] Il lui manquait la plupart des dents de devant. Elle m'a demandé : - Tu tires un coup ? Elle a ajouté : - J'ai une capote. [...] - Tu veux que je te fasse une pipe ? Elle m'a montré les gencives. - Regarde, sans dents c'est mieux. Je te suce dans les toilettes, d'accord ? [...] - Si vous attendez que je finisse de manger, je vous fais une pipe juste là, dans le coin.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Certaines banlieues qualifiées de non-lieux par les sociologues sont bel et bien des lieux pour ses habitants qui en revendiquent leur appartenance. Voir l'exemple donné par Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, op. cit., p. 168. Dans les romans étudiés, le point de vue est toujours celui de quelqu'un d'extérieur qui découvre cet espace périphérique.

⁵⁴⁶ *Grupo de noche*, op. cit., p. 55-56 : « Una chica flaca, embarazada, fumaba a una solitaria mesa de formica, mirando la televisión. [...] Le faltaban la mayor parte de los dientes delanteros. Me preguntó: - ¿Te echas un polvito? – y añadió - : Tengo condón. [...] Quieres que te haga una mamadita? – me mostró las encias - Mira, sin *piños* es mejor. Te la hago en el retrete, ¿vale? [...] Si me espera a que termine de comer, se la mamo ahí detrás ».

Le langage cru de la jeune femme, sa grossesse représentée par l'écrivain comme une difformité physique (par le contraste entre sa maigreur et la rondeur de son ventre), l'insistance sur sa dégradation aussi bien physique (l'absence de dents) que morale (la prostitution est ici d'autant plus inconvenante que la jeune femme est enceinte) rendent le personnage pitoyable tout en l'inscrivant dans le grotesque.

Le passage du tutoiement au vouvoiement marque la limite entre deux mondes : « Celui de ceux qui mangent tous les jours »⁵⁴⁷ auquel appartient Antonio Carpintero (qui vient de lui offrir un repas) et celui de la jeune femme, obligée de se prostituer pour manger.

La déchéance du personnage est en corrélation avec la malpropreté du propriétaire du bar qui « ne s'était pas rasé de toute la semaine »⁵⁴⁸ et la saleté des lieux : « Il a nettoyé le comptoir avec un torchon crasseux. [...] C'était l'une des photos sales qu'il y avait sur le mur »⁵⁴⁹.

La dégradation physique s'accompagne parfois d'un comportement qui rapproche le personnage de l'animalité, comme dans cet exemple :

J'ai renvoyé le taxi et j'ai marché au milieu de la poussière jusqu'à une fontaine où une femme, avec un gamin noiraud à ses côtés, remplissait un seau d'eau. [...] Elle a fait mine de fuir, comme un animal pris au piège. Elle a tendu une main crevassée et a serré le petit contre son corps. [...] Elle m'a semblé jeune et, cependant, elle paraissait marquée par de nombreuses années de souffrance.⁵⁵⁰

Le manque d'urbanisation de l'espace se révèle à travers la connotation : la poussière connote l'absence de macadam sur la route, et la fontaine celle d'eau courante dans le bidonville. Les conditions de vie difficiles marquent les personnages physiquement (le vieillissement prématuré est mis en évidence par l'épithète

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 55 : « Del de aquellos que comen todos los días ».

⁵⁴⁸ *Ibidem* : « no se había afeitado en la última semana ».

⁵⁴⁹ *Ibidem* : « Limpió el mostrador con un trapo mugriento. [...] Era una de las sucias fotos que había en la pared ».

⁵⁵⁰ *Las apariencias no engañan, op. cit.*, p. 89 : « Despedí al taxi y caminé por entre polvo hasta una fuente donde una mujer con un chiquillo renegrado al lado, llenaba un cubo de agua. [...] Tuvo un gesto de huida, como de animal cazado. Tendió una mano agrietada y apretó al niño contra su cuerpo. [...] Me pareció joven y, sin embargo, aparentaba muchos años de sufrimiento ».

« crevassée » qui caractérise sa main et par métonymie tout son corps) et moralement : l'instinct de survie fait ressortir l'animalité de la femme mise en évidence par la comparaison.

Enfin, certains personnages de la périphérie apparaissent réifiés, parfois réduits à une simple présence, comme ceux que Carpintero rencontre dans un bar du même quartier quelques minutes après. Le serveur, d'abord, forme statufiée qui observe le détective :

Il était cylindrique, de corps cylindrique et de tête cylindrique. Ses jambes et ses mains semblaient un accident surgi par hasard. Il fumait, les yeux globuleux fixés sur moi, immobile comme une statue. Au-dessus de la rainure de la bouche, il s'était laissé pousser une ligne noire qu'il devait qualifier de moustache.⁵⁵¹

La réification se met en place au moyen de l'épiphore qui donne au corps et à la tête la forme régulière d'un objet ; de la comparaison qui assimile le personnage à une sculpture tout en mettant l'accent sur son immobilité ; de la métaphore « rainure de la bouche » au moyen de laquelle le corps s'identifie à une chose.

Carpintero aperçoit un deuxième personnage qui, par son impassibilité et son opacité, semble momifié :

[...] je suis entré dans le bar. [...] Dans un des coins un vieillard opaque, assis face à une table, contemplait un verre vide. [...] Je me suis tourné et je suis sorti. Le vieillard du coin continuait à contempler le vide retranché derrière son verre.⁵⁵²

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 91: « Era cilíndrico, de cuerpo cilíndrico y de cabeza cilíndrica. Las piernas y las manos parecían un accidente surgido como por casualidad. Fumaba, con los ojos saltones fijos en mí, inmóvil como una estatua. Encima de la ranura de la boca se había dejado crecer una línea negra a la que él llamaría bigote ».

⁵⁵² *Ibid.*, p. 91-93 : « [...] y entré en el bar. [...] En uno de los rincones un anciano opaco, sentado frente a una mesa, contemplaba un vaso vacío. [...] Di la vuelta y salí. El anciano del rincón seguía contemplando la nada parapetado tras su vaso ». Nous retrouvons une scène semblable à celle-ci dans un café de Beni Uriaghel où « les hommes sans travail voyaient passer leur vie devant un verre de thé à la menthe » (los hombres sin trabajo veían pasar la vida delante de un vaso de té con hierbabuena), *Harraga, op. cit.*, p. 88. Nous ne donnons pas d'autres exemples parce qu'Antonio Lozano ne développe pas sa description des habitants de Beni Uriaghel.

L'opposition entre les verbes perfectifs (entrer, sortir, se tourner) et le verbe imperfectif (contempler) souligne l'aspect figé du personnage. D'autre part, le rejet du verbe ralentit le rythme de la deuxième phrase, renforçant l'impression que le temps s'écoule très lentement. Enfin, la persistance de l'attitude du vieillard est rendue dans la dernière phrase par l'utilisation en espagnol de la structure grammaticale « seguir + gérondif ».

Ces deux personnages semblent déshumanisés. Immobiles, semblables à des objets, ils attendent, et cette attente, absurde, paraît s'éterniser parce qu'ils n'ont rien d'autre à faire. Leurs itinéraires physiques aussi bien que leurs itinéraires vitaux sont réduits à leur plus simple expression : il semble que ces personnages, réifiés, immobiles, aient perdu l'étincelle de la vie.

Juan Madrid semble s'inspirer, pour la description de ses personnages romanesques, des études sociologiques sur les habitants des banlieues : ils vivent dans un espace qui les enferme les condamnant à un présent éternel. Ils sont pris au piège dans leur périphérie « où il ne se passe jamais rien ».⁵⁵³ Ce sont les habitants du deuxième monde.

Dans cet espace restreint qui contraint les personnages à vivre au ralenti, la télévision joue un rôle important puisque « [le] seul temps structuré, soumis à un horaire strict est le temps virtuel de la télévision »⁵⁵⁴.

Dans la fiction romanesque, la télévision joue ce même rôle, comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant dans lequel Antonio Carpintero, qui a fini par trouver l'adresse de Rolo, entre dans l'appartement et aperçoit sa mère et sa sœur :

La vieille était assise face à une table ronde sur laquelle était posé un petit téléviseur avec des interférences. À ses côtés, la sœur de Rolo, une jeune grassouillette qui se vernissait les ongles en violet, en robe de chambre, me regardait. La pièce, remplie de meubles bon marché, était chaude et étouffante comme un utérus. Cela sentait le renfermé et les sous-vêtements sales.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁵⁵ *Grupo de noche*, *op. cit.*, p. 56 : « La vieja estaba sentada ante una mesa camilla en la que había un pequeño televisor con interferencias. A su lado me miraba la hermana de Rolo, una jovencita gorda, en bata, que se pintaba las uñas de color morado. La habitación era caliente y asfixiante como un útero, llena de muebles

Le regard du détective se pose d'abord sur les personnages (avec le regard en contre-champ de la sœur) puis sur la pièce. L'immobilité de la vieille dame rappelle celle du vieillard dans le café. Le logement est décrit à partir des sensations désagréables que perçoit le détective : la chaleur et l'encombrement de la pièce provoquent une impression d'étouffement (accentuée par la comparaison) ; les odeurs suggèrent une atmosphère corrompue. Cette pièce apparaît comme l'expression métonymique des personnages qui l'habitent (l'utérus est clairement lié à la mère ; les sous-vêtements et la robe de chambre font partie de la même isotopie et se réfèrent à la jeune fille) et en même temps, celle de l'espace étriqué périphérique qui les enferme. Elles mènent une existence axée sur la diffusion de programmes télévisés qui les renvoient à une réalité virtuelle à laquelle elles n'ont pas accès, mais qui nourrit leur imaginaire, et rythme leur vie, au point d'en oublier leur propre réalité.

Juan Madrid dépeint des personnages grotesques, dégradés physiquement et/ou moralement, déshumanisés, et parfois proches de l'animalité. Ils sont fortement influencés par la pauvreté du milieu dans lequel ils vivent et sont marqués par l'exclusion dont ils font l'objet. L'espace les enferme et les condamne à l'immobilité, à une attente sans fin, que la télévision, seule, vient meubler.

Qu'en-est-il des personnages d'Andreu Martín ? Quelles sont les caractéristiques que nous retrouvons d'un auteur à l'autre ? En quoi se différencient-ils ?

Comme Juan Madrid, Andreu Martín met en corrélation les personnages avec l'espace qu'ils occupent. Cela apparaît clairement dans cet extrait dans lequel les parallélismes syntaxique et sémantique, ainsi que la personnification établissent un lien étroit entre les édifices et les personnes : « la froideur désolée des façades

baratos. Olía a lugar cerrado y a ropa interior sucia ».

inexpressives des maisons [...] le regard vide des hommes inoccupés qui sont là sans y être »⁵⁵⁶.

Nous retrouvons la même problématique autour de l'attente, liée au désœuvrement, que l'écrivain parvient à rendre insoutenable parce qu'elle ne concerne pas quelques personnages isolés, mais tout le monde :

Les rues sont larges et ensoleillées, et les trottoirs sont envahis de gens qui n'ont rien à faire. Partout il y a des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, et surtout, des enfants, et tous donnent la sensation inquiétante d'attendre quelque chose qui ne se produira jamais.⁵⁵⁷

La totalité de l'espace (gradation sémantique dans l'isotopie spatiale : « rues », « trottoirs », « partout ») est occupée par l'ensemble des habitants du quartier (impression renforcée par la déclinaison du terme général « gens » en groupes humains opposés par leur genre, « hommes »/ »femmes », et par leur âge, « jeunes »/ « vieux »). La polysyndète renforce l'effet accumulatif de cette suite de substantifs : c'est l'intégralité de la population de la banlieue qui est désœuvrée et qui attend. C'est pourquoi cette attente est qualifiée d'« inquiétante ». Les deux phrases terminées par des relatives à la forme négative associent le désœuvrement à cette attente qui paraît absurde à Jésus.

Néanmoins, les propos du Vice donnent un sens différent à cette attente : « [ils] attendent des clients. La plupart des gens, ici, sont camés jusqu'aux yeux »⁵⁵⁸. En proposant divers points de vue, l'écrivain crée un lien de cause à effet entre l'enfermement contraint des habitants de la périphérie, le désœuvrement auquel ils

⁵⁵⁶ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 239. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 157 : « Es la frialdad desoladora de las fachadas inexpresivas de las casas, es la mirada vacía de los hombres desocupados que están sin estar ».

⁵⁵⁷ *Jesús en los Infiernos, ibid.*, p. 157 : « Las calles son anchas y soleadas, y las aceras se ven llenas de gente que no tiene nada que hacer. Por todas partes hay hombres y mujeres, viejos y jóvenes y, sobre todo niños, y todos transmiten la inquietante sensación de estar esperando algo que nunca llegará ». Nous avons choisi de traduire le texte original dans lequel apparaît le terme « inquietante » (inquiétante) qui n'a pas été traduit par les traducteurs de l'édition Série Noire.

⁵⁵⁸ *Jésus aux Enfers, ibid.*, p. 238. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 157 : « Esperan clientes. Todos van cargados de jaco hasta las cejas ».

sont condamnés et le trafic de stupéfiants comme moyen de survie. La ghettoïsation s'accompagne donc nécessairement d'activités en marge de la légalité.

La dégradation physique et/ou morale qui touchait les personnages des banlieues madrilènes affecte également ceux de la Mina. Cependant, à la différence de Juan Madrid, Andreu Martín construit ses personnages en les contrastant avec les intérieurs afin de mettre l'accent sur leur déchéance. Voici la description de l'appartement dans lequel Llagas et Elena, des dealers, se sont réfugiés :

L'appartement est décoré avec la naïveté que confère le manque de moyens, et n'est pas sans rappeler la maison de Jésus à Senillás. Papier peint criard à gros motifs de courbes symétriques, typique du mauvais goût des années soixante, bibelots de matière plastique gagnés aux tombolas des jours heureux, images du Sacré-Cœur punaisées au mur, le canapé en skaï le moins cher de la boutique, le téléviseur le plus grand, afin de pouvoir fuir sans difficultés par l'écran (Jésus en sait long à ce propos), le paysage de cygnes et de nénuphars sous cloche qui se couvre de neige quand on le retourne. Mais tout est très propre, chaque chose à sa place, un décor chaleureux après tout, s'il n'y avait pas la présence des deux camés, qui gâche tout.⁵⁵⁹

Ce passage descriptif oppose un intérieur modeste typique et rassurant, proche de celui de Jésus, aux deux personnages perçus comme des intrus au milieu de cette 'normalité'. La juxtaposition des syntagmes indique le mouvement du regard du narrateur omniscient qui se pose sur les éléments du décor familiers à Jésus (la modalisation contribue à établir des correspondances entre l'intérieur décrit et celui de Jésus, par exemple le commentaire entre parenthèses du narrateur). Le foisonnement de détails (la caractérisation des objets nous renseigne sur la matière – « plastique », « skaï » - ; la couleur – « criard », « neige », « cygne » - ; la forme –

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 243. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 159-160 : « El piso está decorado con la ingenuidad de la modestia, remotamente emparentada con la casa de Jesús en Senillás. Empapelado escandaloso de círculos y curvas simétricas, fruto de la ramplonería de los sesenta. Figurilla de plástico, premio de tómbola de días felices, estampita del Sagrado Corazón fijada con chinchetas, el tresillo de escaí más económico de la tienda, el televisor más grande para poder huir a través de su pantalla sin inconvenientes (Jesús sabe mucho de eso), el paisaje de nenúfares y cisnes rescatado del contenedor. Pero todo muy limpio, cada cosa en su sitio, escenario entrañable si no fuera por la presencia frenética de los dos yonquis, que lo estropea todo ».

« courbes symétriques » - ; la taille – « le plus grand » - ; le prix – « le moins cher » - ; etc.) permet non seulement d'ancrer le récit dans la réalité, mais aussi, et surtout, de faire sentir au lecteur l'ambiance de cet intérieur modeste. L'apparition des personnages à l'extrême fin du passage accentue le contraste entre un espace qui se définit par sa normalité et la présence des « deux camés », marqués par leur monstruosité.

D'ailleurs, la description de Llagas et de sa compagne rappelle celle des personnages de Juan Madrid :

Jésus n'avait jamais vu de près des personnes dans un tel état de dégradation. Llagas et sa femme lui donnent la sensation de se trouver face à des sortes de monstres. Lui est un squelette perdu dans des vêtements trop grands, affalé dans un canapé trop mou. Chacun d'eux est attentif à la bière que l'autre boit directement au goulot d'une bouteille d'un litre, qu'il repose ensuite sur une table basse constellée de taches. Les yeux de Llagas ont l'air d'insectes qui agonisent au fond des orbites noires. Il tremble autant que son épouse, et bredouille plus encore, parce qu'il veut se montrer à son avantage.⁵⁶⁰

Le narrateur décrit ici les personnages à travers le point de vue de Jésus (verbe « voir ») dont la subjectivité (le passage est placé sous le signe de la modalisation - « donner la sensation », « avoir l'air », « sortes de ») accentue leur caractère monstrueux et grotesque. La description s'attache à souligner leur état morbide - maigreur de Llagas suggérée par la métaphore « squelette », difficulté à coordonner leurs mouvements (« tremble ») et leurs propos (« bredouille ») – proche de la mort (isotopie : « squelette », « orbite », « agonisent »). L'animalisation, mise en place à travers la comparaison yeux /insectes, rapproche Llagas des personnages de Pan Bendito ; et sa compagne, édentée, rappelle la prostituée de Pan Bendito.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 243-244. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 160 : « Jesús nunca había visto de cerca personas tan desagradadas. Ve a Llagas y a su esposa como a un par de monstruos. Él es un esqueleto perdido entre ropas enormes, hundido en un tresillo demasiado blando, los dos crispados en torno a una de las dos litronas que hay sobre la manchada mesa de café. Sus ojos son animales que agonizan en las órbitas negras. Tiembla tanto como su pareja. Al hablar, tartamudea más que ella porque quiere mostrarse más entero ». Le prénom du personnage masculin semble le prédestiner à la souffrance : Llagas.

Ces « deux loques, complètement déjantées par l'effet [...] de la dope »⁵⁶¹ vivent du trafic de la drogue qui les a métamorphosées en créatures de cauchemar.

Andreu Martín, comme Juan Madrid, puise dans le grotesque pour décrire les habitants de ces ghettos de pauvres et cela lui permet d'établir des liens de cause à effet entre le désœuvrement et l'enfermement dans lequel ils vivent, et leur déchéance. Rejetés de la société de consommation, ils sont exclus et réduits à l'immobilité dans un espace qui les enserme et dans lequel le temps semble s'écouler plus lentement qu'ailleurs. Ils finissent par perdre une partie de leur humanité en se rapprochant de l'état animal.

D'autre part, écartés du développement économique propre à l'espace urbain globalisé, ils ont recours à des circuits économiques parallèles en marge de la légalité, comme le trafic de drogue, ou la prostitution. Néanmoins, que ce soit dans les romans policiers de Juan Madrid ou dans ceux d'Andreu Martín, ces habitants de banlieues ne sont que des fantoches, des marionnettes dont on tire les ficelles, une armée de miséreux utilisés par ceux qui détiennent le pouvoir.

Les espaces périphériques madrilènes ou barcelonais, que Juan Madrid et Andreu Martín nous donnent à lire, présentent de nombreuses similitudes. Ce sont des lieux fermés, peu reliés avec le reste de la ville et marqués par leur hybridité, leur étrangeté et la dangerosité qui leur est attribuée. Ils constituent des ghettos de pauvres et sont le signe de la ségrégation sociale et de la fragmentation spatiale.

En quoi ces espaces romanesques s'appuient-ils sur une réalité sociale ?

Dans un monde où la mobilité sous toutes ses formes est devenue essentielle, ceux qui n'y ont pas accès – les couches sociales les plus populaires, les immigrants, les chômeurs, les vieillards, etc. – vivent « relégués dans des espaces rigides et dans des temps immobiles : ils sont condamnés par le cercle vicieux de l'exclusion, dans des quartiers marginaux, sans travail régulier ou au chômage en

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 247. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 162 : « aquellos dos monstruos enloquecidos por [...] el caballo ».

permanence, exclus presque toujours culturellement parlant, parfois sans papiers »⁵⁶².

D'ailleurs, ces quartiers marginaux ou zones non résidentielles ne sont plus perçus ni reconnus comme partie intégrante de la ville car celle-ci s'identifie davantage à « une réalité historique, physique et symbolique qui généralement coïncide avec le centre [rénové] et quelques quartiers qui l'entourent »⁵⁶³. C'est la partie visible de la ville, celle que les touristes parcourent et qui est habitée par des habitants qui vivent confortablement.

Les périphéries ou les zones dégradées du centre constituent la zone invisible de la ville parce qu'elles accueillent « le quart monde urbain »⁵⁶⁴, c'est-à-dire, cette partie de la population qui ne peut accéder aux richesses de la « ville de l'opulence »⁵⁶⁵ dont ils sont exclus. Ils constituent le maillon faible de la société hypermoderne et ils sont frappés de plein fouet par les inégalités sociales qui ne cessent de se creuser.

Par contraste avec ces banlieues ghettoïsées réservées aux plus démunis qui y ont été rejetés, des espaces satellites également fermés se développent autour des grandes villes. Néanmoins, l'enfermement spatial est ici volontaire : une population très favorisée s'enferme pour mieux se protéger contre l'autre, quel qu'il soit.

Quels sont-ils et comment ces ghettos de riches nous sont-ils racontés par les auteurs de romans policiers ?

1. 2. Zones réservées : Cadaqués et San cugat

⁵⁶² Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 51-52 : « relegados en espacios rígidos y en tiempos inmóviles : son los condenados por el círculo vicioso de la exclusión, en barrios marginales, sin trabajo fijo o en desocupación permanente, segregados casi siempre culturalmente, a veces sin papeles ».

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 35 : « una realidad histórica, física y simbólica - que generalmente coincide con el centro y algunos barrios que lo circundan ».

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 42 : « el cuarto mundo urbano ».

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 52 : « ciudad opulenta ».

Dans *Si es no es*, Luis Bermejo se réfugie malencontreusement – puisqu’il y perdra la vie – à Cadaqués, petit village côtier situé sur la Costa Brava, après avoir assassiné son épouse. Et c’est dans une zone résidentielle paradisiaque – d’ailleurs, son nom est *El paradís*, le paradis - de San Cugat, petite ville distante de douze kilomètres de Barcelone, que se déroule une partie de l’enquête de Petra Delicado sur l’assassinat de Juan Luis Espinet dans *Serpientes en el paraíso*.

Dans l’imaginaire collectif, qui s’exprime à travers les romans policiers barcelonais, aussi bien Cadaqués que San Cugat sont des lieux qui accueillent une population très favorisée. Aussi, ces deux espaces vont-ils se définir par opposition aux banlieues périphériques, à partir de trois éléments de comparaison : l’enfermement ; la population qui y réside ; l’espace public.

Si enfermement il y a, comme nous l’avons signalé, il jouera un rôle très différent de celui que subit un quartier comme la Mina ou Pan Bendito.

Cadaqués, cet ancien village de pêcheurs qui vit aujourd’hui davantage du tourisme que de la pêche, est resté longtemps isolé parce que, entouré de montagnes, il était seulement accessible par la mer. Cette même inaccessibilité l’a préservé des spéculations immobilières à outrance pendant les années où d’autres villages de la côte étaient envahis par les touristes⁵⁶⁶. D’autre part, la route sinueuse à travers les montagnes, entre les champs d’oliviers et les vignes abandonnées, qui conduit jusqu’au village peut être dangereuse :

L’étroite route goudronnée qui mène de Rosas à Cadaqués est tellement tortueuse dans son ascension vers les montagnes et dans sa descente abrupte vers la mer que les gens de là-bas ont l’habitude de l’appeler Les Virages. Presque tout au long du

⁵⁶⁶ D’ailleurs, l’inspecteur Juárez préfère Torremolinos, L’Loret ou Playa de Aro, villages de vacances qui accueillent les masses de touristes, parce que « tout y [est] plus neuf et brillant, les immeubles [sont] grands, imposants, les rues urbanisées et praticables, prévues pour la vie moderne ; et des bars dans chaque coin de rue, et de boîtes de nuit, et des night-clubs ». *Si es no es*, *op. cit.* p. 97: « ...allí todo era más nuevo, los edificios eran grandes, imponentes, las calles urbanizadas y transitables, pensadas para la vida moderna ; y bares en cada esquina, y boîtes, y night-clubs... ».

parcours, de profonds précipices et des terre-pleins au fond desquels il est fréquent de voir des voitures accidentées s'ouvrent ça et là.⁵⁶⁷

L'inaccessibilité et la dangerosité tiennent ici à la topographie du terrain (dont l'isotopie met l'accent sur le relief accidenté) et non à l'absence d'urbanisation. C'est donc un lieu naturellement fermé sur lui-même, et c'est précisément cet enfermement géographique et cette difficulté d'accès qui confèrent son charme au site et qui attirent une certaine population aisée désireuse de s'éloigner « d'un monde urbain périlleux »⁵⁶⁸ et d'une trop grande mixité urbaine. Si bien que, loin d'être un motif d'exclusion et de détérioration, l'inaccessibilité a protégé le village qui apparaît « blanc et propre, vierge »⁵⁶⁹ aux yeux de l'inspecteur Juárez lors de son enquête sur la disparition de Luis Bermejo.

San Cugat est citée à plusieurs occasions dans les romans policiers d'Alicia Giménez Bartlett, et notamment dans *Serpientes en el paraíso*. Ses histoires sont écrites à la première personne par une narratrice autodiégétique, l'inspectrice Petra Delicado, et prennent la forme de narrations ultérieures, comme celles de Juan Madrid. Néanmoins, la stratégie narrative de ces deux auteurs diffère. Alors que Juan Madrid utilise souvent la pause descriptive pour maintenir le suspense, Alicia Giménez Bartlett maintient en haleine le lecteur au moyen de pauses de type réflexif⁵⁷⁰ qui révèlent au lecteur les pensées et les sentiments de Petra Delicado ainsi que son analyse de l'affaire en cours : l'histoire personnelle de l'inspectrice prend autant d'importance que l'histoire du crime. La description des lieux est toujours subjective puisque la focalisation interne laisse transparaître les états d'âme de la narratrice.

⁵⁶⁷ *Si es no es, ibid.*, p. 96-97 : « La estrecha carretera asfaltada que lleva de Rosas a Cadaqués es tan tortuosa en su ascensión a un par de montañas y en su abrupto descenso hacia el mar que la gente de allí suele llamarla Las Curvas. Durante casi todo el recorrido, a un lado o a otro se abren profundos precipicios y terraplenes en el fondo de los cuales es frecuente ver coches destrozados. »

⁵⁶⁸ François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme, op. cit.* p. 75.

⁵⁶⁹ *Si es no es, op. cit.*, p. 97 : « blanco y limpio, virgen ».

⁵⁷⁰ Voir Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco, op. cit.*, p. 88.

L'urbanisation résidentielle *El Paradís*, à San Cugat, se présente comme un lieu fermé, non pas naturellement par sa situation géographique mais par la volonté des promoteurs qui l'ont construit à la demande des acheteurs désireux de se protéger. Aussi, ce paradis est-il entouré d'« une clôture métallique qui [protège] tout le périmètre »⁵⁷¹ et est surveillé jour et nuit par un gardien accompagné d'un rottweiler. Une sorte de ghetto pour les élites qui « ont choisi de vivre isolées » et qui « payent de leur plein gré, fort cher pour cela »⁵⁷². D'ailleurs, le terme est repris par Petra Delicado pour qui *El paradís* est « un ghetto conçu pour obtenir un certain type de bonheur basé sur la négation d'autres mondes »⁵⁷³.

Quelle est la population que les personnages des romans policiers rencontrent dans ces espaces fermés et protégés ?

Cadaqués est connu dans le monde entier comme le village dans lequel est né Salvador Dalí. Pour construire son univers romanesque, Andreu Martín s'appuie sur l'imaginaire collectif qui associe cet espace à la peinture puis à l'art en général, comme nous pouvons le voir dans cet exemple focalisé sur Juárez :

Cadaqués, en revanche, débordait de galeries d'art et de types ayant l'air d'artistes 'monsieur je-sais-tout' qui regardaient de haut le commun des mortels. On avait la sensation que, si on n'était pas cultivé, et si on ne savait pas parler de livres, ou de musique, ou de peinture, toutes les portes se fermentaient.⁵⁷⁴

Ce passage, fortement modalisé (termes dépréciatifs pour désigner les artistes qui montrent un certain complexe du personnage ; valeur modale de la subordonnée conditionnelle au passé et du mode conditionnel ; utilisation de la locution « avoir la sensation » qui dénote la subjectivité de l'énoncé), établit un lien

⁵⁷¹ *Serpientes en el paraíso, op. cit.*, p. 18 : « ...valla metálica que protegía el perímetro completo ».

⁵⁷² Zygmunt Bauman, *Le coût de la mondialisation, op. cit.*, p. 37.

⁵⁷³ *Serpientes en el paraíso, op. cit.*, p. 19 : « un gueto concebido para obtener un determinado tipo de felicidad basada en la negación de otros mundos ».

⁵⁷⁴ *Si es no es, op. cit.*, p. 97 : « Cadaqués, en cambio, desbordaba de salas de arte y tipos con pinta de artistas sabelotodo que miraban al resto del mundo por encima del hombro. Uno tenía la sensación de que , si no era cultivado y no sabía hablar de libros, o de música, o de pintura, se le iban a cerrar todas las puertas ».

de cause à effet entre la culture et l'accès au village (par métonymie 'porte/maison/village'). Cadaqués apparaît clairement comme un espace fermé et réservé aux artistes.

Ces artistes, que l'inspecteur a l'occasion de rencontrer, forment une élite non seulement culturelle mais aussi, et surtout, financière puisqu'ils appartiennent tous à une classe sociale très aisée : Pablo Agulló – amant et assassin de Luis Bermejo, qu'il connaissait sous le nom de Mario Spadavecchia, et d'Esther, sa maîtresse – est un sculpteur très connu et très riche ; Arturo Campanal est directeur d'un théâtre à Barcelone ; Ramón Boixareu est propriétaire d'une galerie d'art etc. C'est un village dans lequel « il y a trop de gens qui ont trop de fric »⁵⁷⁵.

Tout dans l'attitude et l'apparence des personnages dénote leur volonté de se singulariser et de marquer les limites de leur espace en excluant aussi bien ceux qui ne font pas partie de l'élite culturelle que de l'élite économique. Pour retranscrire ce désir de singularité, l'écrivain force les traits et dépeint ses personnages de façon caricaturale : ils sont tous homosexuels, ont tous des manières distinguées et respectables, une tenue décontractée, voire négligée, et surtout, ils ont tous beaucoup d'argent. Ils jouent parfaitement le rôle d'un certain type d'artiste riche et dégénéré, lieu commun de l'imaginaire collectif dont l'écrivain se fait l'écho.

En revanche, les habitants de la zone résidentielle de San Cugat sont les représentants de la bourgeoisie catalane laborieuse et bien pensante. *El Paradís* est « un petit paradis pour jeunes patriciens »⁵⁷⁶, et les trois couples concernés par l'enquête en sont un bon exemple : la victime, Juan Luis Espinet était avocat, comme ses voisins et amis, Jordi Puig, et Malena ; son épouse, Inés, possède une boutique de vêtements pour enfants ; Mateo Salvia travaille dans l'entreprise familiale et Rosa, sa femme, dirige sa propre affaire.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 101 : « hay demasiada gente con demasiada pasta ».

⁵⁷⁶ *Serpientes en el paraíso, op. cit.*, p. 16 : « un pequeño paraíso para jóvenes patricios ».

Dans le passage suivant, la narratrice expose clairement ses idées sur les habitants d'*El Paradís* qui ont choisi de vivre dans cet espace résidentiel parce que « [c]'était tranquille »⁵⁷⁷ :

Le pire, cependant, me paraissait être le manque de diversité : des familles d'âges semblables, de la même race et classe sociale et probablement avec des idées et des principes semblables. Je me représentais mes sorties de chez moi, le matin à Poblenu, pour aller travailler au commissariat : les vieilles dames qui font leurs emplettes tôt comme si la journée n'était pas assez longue, ma conversation quotidienne avec le vendeur à journaux, [...] les travailleurs avec leurs bleus. ..⁵⁷⁸

L'écrivain souligne ce manque de diversité par l'isotopie de son contraire, la similitude (adjectifs « même » et « semblables »), qui transforme les habitants d'*El Paradís* en êtres identiques physiquement parlant (âge, race), socialement parlant (classe sociale) et idéologiquement parlant (idées, principes). L'absence de mixité sociale oppose cet espace résidentiel périphérique à un quartier barcelonais, Poblenu, dans lequel les habitants – la narratrice incluse – se caractérisent par leur hétérogénéité : âges différents (la vieille dame/Petra Delicado), genres (femmes/hommes) et activités diverses (retraîtée/travailleurs).

Cette absence de diversité sociale et la multiplication de lieux communs – Malena, avocate, a quitté son emploi pour éduquer correctement ses enfants, elle prépare elle-même ses gâteaux ; les enfants étudient sagement l'anglais, pendant les vacances, parce qu'il faut être compétitif ; les couples s'entendent à merveille ; tout le monde est heureux etc. – favorisent la représentation des personnages sous une forme caricaturale : ils baignent tous dans le bonheur absolu et tout est au mieux dans le meilleur des mondes. Le meurtre de Juan Luis Espinet révélera la faille de

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 28 : « Era tranquilo ».

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 18-19 : « Lo peor, sin embargo, se me antojaba la falta de diversidad : familias de edades parecidas, de la misma raza y clase social y probablemente con parecidas ideas y principios. Representé mentalmente mis salidas matutinas de la casa de Poblenu para ir a trabajar a comisaría: las viejas señoras que acuden temprano a comprar como si el día fuera a quedárseles corto, mi charla diaria con el vendedor de periódicos, [...] los currantes con mono de faena ». Un couple néanmoins déteint dans cette population uniformisée, le couple Domènech: ils sont âgés et l'épouse souffre de la maladie d'Alzheimer. Leur différence les désigne naturellement comme coupables par une partie des habitants de la zone résidentielle.

cette mise en scène et ébranlera les personnages, aussi artificiels que l'espace protégé dans lequel ils habitent.

Dans l'espace romanesque, les rues de Cadaqués et de la zone résidentielle de San Cugat ont en commun la propreté et le soin extrême dont elles font l'objet. Néanmoins, les écrivains prennent leurs distances par rapport à une vision trop idyllique de l'espace public. Prenons, par exemple, cette description de Cadaqués focalisée sur le personnage :

Pour accomplir son travail, il [Juárez] se vit obligé à déambuler dans un labyrinthe de rues d'aspect médiéval chaulées à la perfection et ornées de fleurs, il longea une mer à l'eau transparente, sans vagues, remplie de bancs de poissons qu'on pouvait voir même de loin. Juárez dut reconnaître que tout était très joli, comme un temple ou quelque chose dans le genre, et qu'il y avait des nanas canon en bikini, et que quelques unes se passaient même du soutien-gorge pour bronzer et qu'on pouvait admirer une bonne paire de nichons nus, mais pour lui un lieu de vacances ce n'était pas ça.⁵⁷⁹

Dans la première phrase, le mouvement de l'inspecteur (« déambuler », « longea ») s'oppose au statisme des images qu'il découvre, autant de tableaux figés dans le temps (« aspect médiéval ») et dans l'espace (« sans vagues »). Ce contraste souligne les aspects pittoresques du village que la riche caractérisation des noms met aussi en valeur. Il se dégage de cette description une impression de « carte postale » : le village tout entier devient en lieu de contemplation.

D'ailleurs, la comparaison (« comme un temple ») abonde dans le même sens puisqu'elle confère à l'espace public un caractère sacré. Il devient ainsi lieu d'admiration, par sa beauté et sa situation géographique privilégiée, et lieu de culte : les touristes qui se rendent en pèlerinage à Cadaqués recherchent avec émotion les

⁵⁷⁹ *Si es no es, op. cit.*, p. 97 : « Para cumplir con su trabajo, se vio obligado a deambular por un laberinto de calles de aspecto medieval primorosamente encaladas y decoradas con flores, bordeó un mar de agua transparente, sin olas, lleno de cardúmenes de peces que se podían ver aun a distancia. Juárez tuvo que reconocer que todo era muy bonito, como un templo, o algo así, y que había tías buenas en bikini, y que algunas incluso prescindían del sostén para tomar el sol y que se podía admirar un buen conjunto de tetas al aire, pero para él un pueblo de veraneo no era aquello ».

traces et les œuvres des artistes et intellectuels qui s'y sont réfugiés, et bien sûr surtout celles de Salvador Dalí⁵⁸⁰.

Cependant, la focalisation interne (modalisation, style familier, hypotaxe qui place la deuxième phrase sous le signe de l'oralité) introduit une distance critique de l'écrivain par rapport à cette vision d'un espace artificiel et muséifié, sorte de « parc à thème »⁵⁸¹ avec des attractions essentiellement culturelles (galeries d'art, maison/musée Dalí⁵⁸²), mais aussi marchandes (boutiques de mode, magasins artisanaux) et un public à la recherche d'une culture de la différence.

L'espace intérieur est à l'image de l'espace public et des personnages du roman. Il est mis en scène tel un décor de théâtre :

Ils sont entrés dans un salon impressionnant, étagé sur trois niveaux, aussi grand que l'appartement de Juárez à Barcelone, décoré d'une multitude de tableaux et d'ustensiles de pêches. Des filets, des gaffes, des cannes à pêche, des nasses. Un moteur Yamaha de bord-bord. Dans un coin de la pièce, une sculpture en pierre de taille représentait le *Discóbolo* de Mirón au moment où il envoyait le disque à ses pieds.⁵⁸³

Le salon devient une galerie d'art dans laquelle on expose des tableaux et des sculptures mais aussi des objets ordinaires sortis de leur contexte habituel et dépouillés de leurs fonctions usuelles. Les ustensiles de pêche évoquent bien sûr l'histoire du village et le moteur est une relique qui parle de richesse. Mais, en les exposant dans son salon, le sculpteur les transforme en objets de contemplation⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ Mais aussi Matisse, Picasso, Duchamp, Max Ernst etc.

⁵⁸¹ Expression utilisée par Alain Bourdin qui l'inclut dans son catalogue sur les lieux générateurs urbains, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸² Le musée se trouve à Portlligat, tout près de Cadaqués.

⁵⁸³ *Si es no es, op. cit.*, p. 120 : « Entraron en un salón impresionante, tan grande como el piso de Juárez en Barcelona, escalonado a tres niveles, decorado con multitud de cuadros y utensilios de pesca. Redes, bicheros, cañas, nansas. Un motor Yamaha fuera borda. En una esquina, una escultura de piedra representaba al *Discóbolo* de Mirón en el momento en que estrellaba el disco a sus pies ».

⁵⁸⁴ C'est le propre de l'art conceptuel. Ceux qui ont eu le loisir de visiter la maison-musée de Salvador Dalí ou de Gala, reconnaîtront dans cette description du salon de Pablo Agulló une pâle imitation. C'est pourquoi nous pouvons à nouveau parler de caricature de l'artiste.

Pablo Agulló lui-même se met en scène et s'exhibe sous le regard de l'inspecteur : torse nu, couché sur le canapé, il joue le rôle de l'amant abandonné qui a cherché à mettre fin à sa vie.

Dans la scène de l'interrogatoire de Pablo Agulló par Juárez, la focalisation variable permet à l'écrivain de prendre une distance critique en démythifiant l'artiste. Il s'appuie sur les sentiments de l'inspecteur qui méprise Agulló parce qu'il est différent de lui et surtout parce qu'il exhibe cette différence : c'est un artiste riche et homosexuel qui assume parfaitement son homosexualité et sa richesse « comme quelque chose de naturel, d'inévitable et de logique »⁵⁸⁵. Ce mépris s'exprime violemment à plusieurs reprises dans cette scène. Au moyen, par exemple, de la focalisation interne qui met à nu les pensées scabreuses de Juárez, obsédé par les pratiques homosexuelles du sculpteur :

S'agissant de pédés, il ne pouvait éviter de s'interroger sur qui était *l'enculeur* et qui était *l'enculé*. L'énergie et la dureté que suggérait le portrait robot de Mario lui faisaient penser que le latino était le mâle, l'enculeur, le dominant. C'était à Pablo d'être le timoré, l'efféminé, le faible, le timide.⁵⁸⁶

Les termes péjoratifs, familiers et même vulgaires, dénotent la subjectivité dans ce passage où l'opposition sémantique entre les suites d'attributs du sujet montre clairement le dédain de Juárez.

Ses pensées, retranscrites au style direct, laissent percer la violence de ses sentiments :

« Il pensa : 'je peux commencer à te frapper jusqu'à ce que tu me demandes pardon, je peux te laisser invalide pour toujours' »⁵⁸⁷.

Dans l'exemple suivant, l'analyse du narrateur omniscient finit par se confondre avec le discours du personnage (la familiarité des termes place l'énoncé

⁵⁸⁵ *Si es no es, op. cit.*, p. 119 : « como algo natural, inevitable y lógico ».

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 120 : « Tratándose de maricones, no podía evitar el pensar quién era el *dante* y quién el *tomante*. La energía y dureza que sugería el retrato robot de Mario le daban a entender que el sudaca era el macho, el dante, el dominador. A Pablo le tocaba ser el apocado, el afeminado, el débil, el tímido ».

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 121 : « Pensó : 'Puedo empezar a darte de hostias hasta que me pidas perdón de rodillas, puedo dejarte inútil para toda la vida' ».

sous le signe de la modalisation), renforçant l'impression de fureur que Juárez a du mal à contenir :

- Je suis en train d'enquêter sur un assassinat – l'interrompt Juárez avec brusquerie en déchargeant l'agressivité qu'il réprimait depuis quelque temps -. [...] Et il s'adressa au pédé avec cette rage contenue qui terrorisait les loubards dans la salle des interrogatoires -.⁵⁸⁸

L'isotopie de la violence crée une correspondance entre le sculpteur et les « loubards » interrogés par l'inspecteur. Dès lors, il ne reste rien de cette image sacrée de l'artiste qui faisait écho à celle de Cadaqués. Par cette mise à distance, l'écrivain désacralise Agulló, et met en lumière le côté artificiel de son rôle de victime.

Son intérieur apparaît alors aussi artificiel que lui-même et c'est un autre regard que le lecteur jette sur les objets ridiculement exposés, comme le moteur de hord-bord.

Même aspect artificiel dans la zone résidentielle de San Cugat où la propreté, le soin et l'agencement du paysage urbanistique atteignent une telle perfection qu'il semble avoir été créé pour un décor de cinéma⁵⁸⁹ :

Des massifs de fleurs, des arbres bien élagués, des haies uniformément taillées... C'était un décor aussi idyllique qu'irréel. Il avait été préparé jusqu'au dernier détail, rien n'y poussait par génération spontanée. Les clôtures qui entouraient les maisons étaient de faible hauteur, selon le style américain. [...] tout y était si méticuleux, si soigneusement aseptisé, que cela ressemblait à une espèce de jardin botanique.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 123 : « - Estoy investigando un asesinato – la cortó Juárez con brusquedad soltando los nervios que estaba reprimiendo desde hacía rato - . [...] Y se dirigió al maricón con esa rabia contenida que aterrorizaba a los chorizos en la sala de interrogatorio ».

⁵⁸⁹ D'ailleurs, c'est la réflexion du juge García Mouriños, grand cinéphile, qui travaille dans cette enquête avec Petra Delicado. Il compare la mise en scène du lieu du crime avec celle du film *Le crépuscule des dieux*, de Will Wilder, *Serpientes en el paraíso*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 18 : « Macizos de flores, árboles bien podados, setos uniformemente recortados...era un decorado tan idílico como irreal. Había sido preparado hasta el último detalle, nada crecía allí por generación espontánea. Las vallas que rodeaban las casas eran de poca altura, al estilo americano. [...] todo era tan cuidadoso, tan elaboradamente aseptico, que parecía una especie de jardín botánico ».

Tout dans ce paysage qui se définit comme un « décor » évoque la main de l'homme : les épithètes – « élagués », « taillés », « aseptisés » - qui caractérisent les accessoires de ce décor, les adverbes de manière – « bien », « uniformément », « soigneusement » - qui indiquent la qualité du travail. L'écrivain insiste sur le côté artificiel de ce paysage au moyen de la corrélation entre les deux épithètes qui le définissent - « idyllique » et « irréel » - et de la comparaison.

Ce lieu est un chef-d'œuvre des promoteurs immobiliers qui ont construit, loin des désagréments de la ville, à quelques kilomètres seulement des cités dortoirs périphériques, « une réalité créée artificiellement n'ayant rien à voir avec la laideur, le bruit ou la contamination de l'environnement réel »⁵⁹¹. Un cadre idyllique constitué de maisons luxueuses, entourées de grands jardins avec des piscines, avec des pièces vastes et claires, un mobilier moderne et confortable, tous les équipements nécessaires pour rendre heureuse une population plus qu'aisée.

Andreu Martín et Alicia Giménez Bartlett donnent à lire dans leurs romans des espaces ghettoïsés réservés à une population de nantis qui s'éloignent de Barcelone pour fuir les désagréments de la ville (pollution, saleté, bruit) et la mixité sociale. Eux, les privilégiés qui appartiennent au premier monde, évitent ainsi la rencontre avec les autres, c'est-à-dire, les humbles, les habitants du deuxième monde. Ce refus de rencontre est une forme de non reconnaissance. Ils s'enferment à triple tour, payent des gardiens privés pour leur sécurité et leur tranquillité et s'entourent d'un cadre idyllique, fabriqué de toutes pièces ; ou bien ils se retrouvent dans des lieux inaccessibles aux plus modestes.

Les écrivains mettent en lumière le côté artificiel de ces espaces réservés aux élites, qui fuient le spectacle de la misère urbaine, par le traitement caricatural des personnages et l'emploi de lieux communs. Dans le roman d'Andreu Martín, le jeu des focalisations permet une mise à distance critique qui est totalement absente du récit d'Alicia Giménez Bartlett dans lequel, rappelons-le, tout est retranscrit à travers le seul point de vue de l'inspectrice Petra Delicado.

⁵⁹¹ *Ibidem* : « una realidad creada artificialmente que nada tenía que ver con la fealdad, el ruido o la contaminación del entorno real ».

Où se cache cette misère urbaine que les élites préfèrent ne pas voir ? Où se réfugient les plus déshérités ? Qui sont-ils et dans quel ghetto, au cœur même de l'espace urbain, parviennent-ils à survivre ?

2. ESPACES GHÉTTOÏSÉS AU CŒUR DE L'ESPACE URBAIN

2. 1. Un quartier ghettoïisé : Le Raval⁵⁹² ou *barrio chino*

C'est dans ce quartier que le protagoniste de *Jesús en los infiernos* se plonge à la recherche de son beau-frère. Andreu Martín construit son espace romanesque en s'appuyant sur une réalité urbanistique : le quartier, à la fin des années quatre

⁵⁹² Ce terme provient de la déformation du vocable arabe *rabad* qui signifie périphérie. Au XIV^{ème} siècle, El Raval, qui jusqu'alors avait été un champ de terres agricoles avec quelques fermes isolées situé en dehors des murailles de Barcelone, est absorbé par la ville qui ne cesse de croître économiquement et socialement parlant. Dès le début du XVIII^{ème} siècle et jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle ce quartier connaît une forte industrialisation avec le développement des industries textiles. Cette industrialisation attire une première vague migratoire constituée principalement de personnes venues d'autres zones de Catalogne. C'est donc une population principalement ouvrière qui s'établit près des usines. Cependant, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est l'hétérogénéité sociale qui prime puisque certaines rues abritent des maisons bourgeoises, ou encore des couvents. En 1854, le Real Decreto autorise la destruction de la muraille qui encercle Barcelone empêchant son expansion, et à partir de 1859, commence l'exode industriel du Raval vers la plaine de la ville. La population bourgeoise s'installe progressivement dans les nouveaux quartiers de El Ensanche (« l'agrandissement ») et El Raval devient une zone périphérique habitée principalement par des ouvriers. Le quartier accueille d'autres vagues migratoires des régions rurales espagnoles vers Barcelone en pleine expansion (expositions universelles de 1888 et 1929 ; forte demande des pays impliqués dans la Première Guerre mondiale ; crise du secteur agricole pendant les décennies 1950 et 1960, etc.) qui s'y installent parce qu'on y trouve des logements accessibles à leurs faibles revenus.

vingts « se trouve dans un tel état d'insalubrité qu'il est inhabitable »⁵⁹³. Comment en est-il arrivé à un tel état de détérioration ?

La politique urbanistique menée pendant les dernières années du franquisme (1960-1978) s'est orientée essentiellement vers la périphérie de la ville⁵⁹⁴ qui avait dû accueillir une bonne partie de la vague migratoire, principalement des personnes venues du sud de l'Espagne, pendant les décennies 1950 et 1960. Si bien que les vieux quartiers du centre ville, composés de logements vétustes mais très bon marché, et dans lesquels s'étaient installés les immigrants les plus pauvres, étaient restés à l'abandon :

Avec la nouvelle politique urbanistique de promotion de la périphérie et « d'abandon » du centre, à partir des années soixante, le vieux centre urbain réduisit sa population de façon très marquée ; Seulement ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas partir restèrent dans le quartier. Le secteur du Raval, qui comptait 105.122 habitants en 1960, perdit 54 pour cent de sa population pendant la période 1960-1980, au terme de laquelle il se retrouva avec 48.326 habitants.⁵⁹⁵

C'est donc dans un quartier en péril et en voie de désertification que Jésus commence son enquête sur son beau-frère, responsable d'après lui de la mort de sa

⁵⁹³ Propos tirés de l'ouvrage *La reconstrucció de Barcelona*, de l'architecte Oriol Bohigas et repris par Jaume V. Aroca dans son article « El barrio chino, una llaga abierta en el corazón de Barcelona » *La Vanguardia*, 09.10.1997. Cet article est disponible sur le site de *Courrier international* : www.courrierinternational.com/article/1997/10/09/le-barrio-chino-une-plaie-ouverte-dans-le-coeur-de-barcelone. [Consulté le 8 octobre 2011]

⁵⁹⁴ Voir Marisol García y Mónica Degen, « El Camino Barcelona: espacios, culturas y sociedades », in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *La metaciudad Barcelona. Transformación de una metrópolis*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008, p. 13.

⁵⁹⁵ María Alba Sargatal, « Gentrificación e inmigración en los centros históricos : El caso del barrio del Raval en Barcelona », in *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, [ISSN 1138-9788], n° 94, 1 de agosto de 2001 : « Con la nueva política urbanística de promoción de la periferia y 'abandono' del centro, a partir de los años 60 el casco antiguo redujo su población de modo muy acusado; sólo se quedaron en el barrio los que no podían o no querían irse. El sector del raval, con 105.122 habitantes, perdió el 50 % de su población en el periodo 1960-1980, al final del cual llegó a los 48.326 habitantes ». Cet article est disponible sur le site www.ub.edu/geocrit/sn-94-66.htm. [Consulté le 15 mars 2012]

sœur. Il est accompagné de Nuria, jeune collègue et grande admiratrice de Pedro, dont elle semble amoureuse. Ensemble, ils arrivent devant la Pension Olivares, dernière adresse connue du beau-frère :

Une misérable enseigne cachée par les draps grisâtres de l'appartement du bas signale la Pension Olivares. Au moment où ils franchissent le porche, quelqu'un pousse un cri dans la rue. C'est un aboiement animal, inhumain, un aboiement à leur adresse sans doute, mais ils ne se risquent pas à y prêter attention. Le hall dégage une odeur pénétrante, une odeur millénaire qui donne la nausée. Dans l'obscurité, ils grimpent les escaliers étroits, leurs pieds devinent des marches irrégulières et usées, et ils s'abstiennent de toucher les murs ou la rampe, au cas où, sentant dans leur dos une menace indéfinissable.⁵⁹⁶

Les épithètes qui caractérisent les substantifs de la première phrase – « misérable », « grisâtres » - révèlent, au premier regard des personnages, un endroit marqué par la vétusté et la saleté. La description de l'intérieur, le hall de l'immeuble puis l'appartement, qui se construit à travers les sensations et les impressions de Jésus et de Nuria, confirme ce premier constat (mauvaises odeurs, escaliers usés) et laisse transparaître l'inquiétude des personnages dans ce lieu où l'hostilité et la dangerosité sont suggérées à chaque pas.

C'est d'abord une sensation auditive, celle d'un cri que la métaphore transforme en aboiement et que le pléonasme « animal/inhumain », par son opposition à « quelqu'un », rend d'autant plus angoissant.

Puis, la modalisation (« sans doute », « devinent », « au cas où ») renforce ce sentiment en plaçant la description sous le signe de la subjectivité. Enfin, l'épithète « indéfinissable » qui clôt le passage, et qui est une forme d'hyperbole, résume bien le caractère vague de cette menace, d'autant plus inquiétante qu'elle ne peut être définie.

⁵⁹⁶ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 126. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 84 : « La Pensión Olivares se anuncia con un rótulo lamentable oculto entre las sábanas grisáceas del piso más abajo. Cuando entran en el portal, alguien grita en la calle. Es un ladrido animal, inhumano, ladrido que sin duda está dedicado a ellos, pero no se atreven a prestarle atención. La portería emana un olor penetrante, de años, que inspira náuseas. Suben en la oscuridad la escalera estrecha de peldaños que los pies adivinan irregulares y desgastados, y se abstienen de tocar paredes ni baranda, por si acaso, con una amenaza indefinible clavada en la espalda ».

À l'intérieur de l'appartement, ce sont les mêmes sensations, auditives, olfactives et visuelles, qui renvoient à la vétusté des lieux, à la malpropreté et qui suscitent un sentiment trouble et inquiétant.

Jésus et Nuria sont d'abord accueillis par un bruit de toux « persistante et effrayante »⁵⁹⁷ ; puis ils pénètrent dans un couloir baigné dans la « pénombre où se dégage une odeur de pot de chambre qu'on n'a pas vidé et de gens qui ne se lavent pas »⁵⁹⁸ ; enfin, les murs sont « déformés et fissurés » et les portes sont « déboîtées »⁵⁹⁹.

Ces sensations génèrent chez Jésus un sentiment d'insécurité et d'inquiétude, si bien qu'il se déplace « en faisant aussi attention que s'il traversait un champ de mines » car il se sent « en territoire ennemi »⁶⁰⁰. Les différentes focalisations – points de vue du narrateur omniscient, puis du personnage lui-même – ainsi que l'inclusion dans le récit des différentes formes de discours rapportés (« À ce moment précis, Jésus se met à penser que puisque Pedro prétendait être un nouvel homme, il a dû changer de nom. D'ailleurs il l'avait dit à Nuria, 'je ne m'appelle même plus Sebastián' »⁶⁰¹) permettent de livrer au lecteur les pensées de Jésus afin de mieux suivre son raisonnement, et de lui faire partager ses impressions. Le lecteur peut comprendre cette moiteur dans la paume de la main de Jésus, révélatrice de

⁵⁹⁷ *Ibidem. Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 85 : « tos persistente y espeluznante ».

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 127. *Jesús en los infiernos, ibidem* : « Todo está teñido de una penumbra que huele a orinales sin vaciar y a gente que no se lava ».

⁵⁹⁹ *Ibidem* : « paredes deformes y resquebrajadas [...] puertas desencajadas de sus marcos ». De l'autre côté de la cour intérieure, Jesús aperçoit par la fenêtre d'autres maisons délabrées (p. 132). C'est tout le quartier qui est dégradé : « Le logement était sans conteste le principal problème du quartier et le plus urgent. Au début des années 80, seuls 5 % des immeubles de la vieille ville dataient d'après les années 40 : 60 % des édifices du quartier exigeaient une restauration urgente et 12 % des logements n'avaient pas d'eau courante ». Voir article de Jaume V. Aroca, *op. cit.*.

⁶⁰⁰ *Jésus aux Enfers, ibid.*, p. 128. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 86 : « con tantas precauciones como si pisara un campo de minas [...] territorio enemigo ».

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 126. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 85 : « En este momento, a Jesús se le ocurre que, si Pedro pretendía ser un hombre nuevo, seguro que se cambió el nombre. Llegó incluso a decírselo a Nuria, 'ni siquiera me llamo Sebastián' ».

l'angoisse et de l'inquiétude qu'inspire un lieu ressenti comme hostile, dans lequel habitent des personnes proches de l'animalité.

Cette animalité propre aux personnages des bas-fonds, que nous avons déjà constatée chez Juan Madrid, plonge le lecteur dans l'univers grotesque et permet à l'écrivain de doter ses personnages d'une ambigüité inquiétante. Ainsi, l'animalisation, au moyen de comparaisons et de métaphores, de l'avocat Vicente Muñoz Yedra, personnage corrompu s'il en est – son surnom est *Le Vice* –, le révèle aux yeux de Jesús comme un être répulsif : son ventre est « presque éléphantiasique »⁶⁰² ; on voit trembloter ses « joues pendantes de boxer »⁶⁰³ ; et il se penche sur Nuria « comme un loup affamé de dessins animés »⁶⁰⁴. Ce personnage grotesque, qualifié de « clown »⁶⁰⁵ et de « guignol »⁶⁰⁶ est marqué physiquement par ses excès.

Autre personnage grotesque, la femme, dont nous apprenons plus tard qu'elle s'appelle Pascuala, et qui se voit réduite à reproduire les mêmes gestes tout au long de cette scène telle un automate dont elle a l'impassibilité et l'insensibilité :

[...] une grande femme à l'air aigri, mais forte et énergique, qui repasse une chemise d'homme. [...] La femme reste de marbre, inflexible. [...] La femme qui repasse, toujours de marbre [...]. La femme continue de repasser la chemise d'homme. Elle finit les poignets et passe au col. [...] Elle a fini de repasser la chemise et se met à la plier soigneusement. [...] la femme imperturbable [...].⁶⁰⁷

D'autre part, la détérioration du logement semble avoir déteint sur les personnages et le regard de Jesús, peu rassuré par le lieu, accentue les signes de

⁶⁰² *Ibid.*, p. 128. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 86 : « casi elefantiasica ».

⁶⁰³ *Ibidem* : « mejillas colgantes de perro bóxer »

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 137. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 92 : « como un lobo hambriento de dibujos animados ».

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 132. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 89 : « el payaso ».

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 134. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 90 : « mamarracho ».

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 129-144. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 86-97 : « una mujer alta, de aspecto amargado pero fuerte y energético, planchando una camisa de hombre. [...] La mujer permanece inexorable, firme como una roca. [...] La mujer que plancha, firme como una roca [...]. La mujer sigue planchando la camisa de hombre. Ahora termina un puño y va por el cuello. [...] Ha terminado de planchar la camisa. Procede a doblarla meticulosamente. [...] la mujer pétrea [...] ».

leur déchéance physique, en même temps que celui de leur dégénérescence morale. L'avocat, qualifié d'« homme maladif » puis d'« homme adipeux »⁶⁰⁸ est « gros et débraillé » et sous ses yeux « se sont formées des poches d'excès et de fatigue » :

Une pellicule brillante, de sueur ou de graisse, ou d'un mélange des deux, une manifeste difficulté à respirer, qui imprègne son discours d'une sorte de va-et-vient, comme le flux et le reflux des vagues, une cravate lâche et une chemise déboutonnée et maculée, donnent au personnage un air maladif et angoissant.⁶⁰⁹

Cette phrase souligne le caractère ambigu du personnage par l'utilisation des conjonctions de coordinations ou/et qui lui donnent un rythme binaire (l'image exprimée par la comparaison met en évidence cette binarité). Le personnage se définit par sa malpropreté, la dégradation de son physique et par son aspect angoissant, c'est-à-dire, par les mêmes caractéristiques qui définissent l'immeuble et l'appartement. Le rapport métonymique entre l'habitant et sa demeure est ici évident.

Le troisième personnage que Jésus et Nuria rencontrent est également marqué physiquement : Pepita, la jeune fille qui leur ouvre la porte, est « une adolescente émaciée, avec des croûtes autour des lèvres »⁶¹⁰ inquiétantes parce qu'elles peuvent faire penser à quelque maladie infectieuse.

Il semble que les personnages de l'immeuble vivent en parfaite symbiose avec le lieu dans lequel ils évoluent. Et ceux que Jésus aperçoit dans la rue ne dérogent

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 130-131. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 87 : « hombre enfermizo [...] hombre grasiento ».

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 128-129. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 86 : « Una película brillante, de sudor o de grasa, o de una mezcla de ambas cosas, y una evidente dificultad en respirar, que fuerza en su discurso una especie de vaivén, sube y baja de oleaje, y la corbata floja y la camisa desabrochada y cubierta de lamparones, le otorgan una apariencia enfermiza y angustiosa ».

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 126. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 85 : « una adolescente macilenta, con postillas en torno a los labios ». Rappelons que, par analogie, les lèvres désignent également le repli charnu de la vulve. Il devient alors facile de penser à quelque maladie sexuellement transmissible : cela donne un aspect inquiétant au personnage. D'autre part, dans la caractérisation grotesque des personnages, la bouche est la partie la plus marquante du visage. Voir le chapitre « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources » in Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 302- 365.

pas à cette règle puisque l'espace privé, tel qu'il est décrit, s'intègre parfaitement dans la lecture de l'espace public que nous propose Andreu Martín.

Le paysage du quartier que l'écrivain nous donne à lire « ne relève pas seulement des signes que le paysage transmet, mais également de l'état d'esprit de l'observateur »⁶¹¹, en l'occurrence, Jésus. Or, celui-ci est partagé entre la douleur causée par le décès de sa sœur qu'il chérissait et la colère contre son beau-frère disparu qu'il rend responsable de tous ses maux : c'est parce qu'il a épousé Carmen et qu'il l'a emmenée à Barcelone que Jésus a dû prendre en charge l'exploitation familiale, abandonnant les études et son rêve, partagé par tous les jeunes du village, de partir à Barcelone. D'autre part, la notion de paysage urbain⁶¹² ne se limite pas à l'étude de l'aspect physique d'un quartier, par exemple le type de bâti, elle englobe également tous les « signes culturels ou psychiques »⁶¹³ dont il est porteur et qui renvoient à un imaginaire collectif et à l'histoire de la ville. Qu'en est-il du Barrio Chino barcelonais ?

Pour l'écrivain José María Carandell, « le terme qui convient le mieux pour évoquer l'atmosphère du Barrio Chino » est « [les] bas-fonds » parce qu'il renvoie « au monde des délinquants, avec ses malfrats, ses joueurs invétérés et ses criminels, et aussi, bien sûr, ses souteneurs et ses filles de mauvaise vie »⁶¹⁴. En même temps, le centre ancien, qui comprend le Barrio Chino, a gardé

⁶¹¹ Hovig Ter Minassian, « le paysage de la gentrification à Barcelone », in *Strates* [En ligne], 13 / 2007. URL : <http://strates.revues.org/6312>. [Consulté le 4 novembre 2011]. D'ailleurs, Andreu Martín exprime la même idée dans le roman, à la page 105 : « Les sentiments conditionnent la perception que nous avons de ce qui nous entoure ».

⁶¹² Sylvie Rimbart, au début des années 70, propose une analyse sémiologique du « paysage urbain » qu'elle définit comme « un assemblage de formes dont chacune est porteuse de significations et ces dernières sont hiérarchisées. C'est ainsi que ces formes-signes émettent des signaux qui ne sont pas tous perçus au même niveau », in *Les paysages urbains*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 16. Pour Hovig Ter Minassian, cette approche favorise « le regard du sujet plutôt que l'objet » si bien que ce qui compte dans l'étude du paysage urbain « n'est pas tant l'espace en lui-même, que la façon dont il est perçu, le regard que l'on porte sur lui » in « Le paysage de la gentrification à Barcelone », *op. cit.*.

⁶¹³ Sylvie Rimbart, *ibidem*.

⁶¹⁴ José María Carandell, *Guía secreta de Barcelona*, cité par Jaume V. Aroca, *op. cit.*.

l'image d'un lieu populaire, laborieux, quartier des ouvriers, des théâtres et des cabarets – qui s'oppose dans l'imaginaire barcelonais aux quartiers tranquilles et bourgeois de l'Eixample (el Ensanche)– mais aussi celle d'un haut lieu de l'agitation politique et révolutionnaire, qui n'a pas hésité à prendre les armes pour défendre la République lors de la guerre civile »⁶¹⁵.

Que reste-t-il de cette vision dans *Jesús en los infiernos* ? Quelle est la lecture de l'espace public que nous propose l'écrivain ?

C'est un quartier abandonné et délabré qu'il nous montre, sans aucun charme et surtout, sans aucun espoir. Un quartier de vaincus, de laissés-pour-compte, dans lequel, « on ne recommence rien du tout », et surtout pas une nouvelle vie, comme semble l'espérer Nuria en pensant à Pedro, parce qu' « [ici], tout ce qu'on peut faire, c'est finir »⁶¹⁶, déclare Jesús. C'est un quartier sordide d'où la vie s'est enfuie, un ghetto, un non-lieu :

C'est une rue morte et momifiée, couverte du gris rugueux et loqueteux des toiles d'araignées et rongée par des animaux répugnants et furtifs. Ça pue, ça n'a aucun charme, les murs nus sont décrépis, souillés, [...]. C'est un endroit impersonnel et déprimant comme les allées entre les niches du Cimetière du Sud-ouest⁶¹⁷. Il n'y a que trois voitures garées dans la ruelle, et elles sont visiblement abandonnées. Rouillées, sur cales, l'une d'elles n'a même plus de portières. Les draps et les T-shirts troués qu'on voit sur certains balcons sont des étendards qui se lèvent pour clamer des défaites.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Hovig Ter Minassian, « Le paysage urbain du centre ancien de Barcelone : outil d'analyse des processus de gentrification » in *Projets de paysage*, 18/07/2010. URL: http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_paysage_urbain_du_centre_ancien_de_barcelone_outil_d_analyse_des_processus_de_gentrification. [Consulté le 8 novembre 2011].

⁶¹⁶ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 123. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 83 : « Aquí, en todo caso, se termina ».

⁶¹⁷ Ce cimetière, inauguré le 17 mars 1883, selon un projet conçu par l'architecte Leandro Albareda, regroupe plus de 150.000 sépultures, dont la majorité se présente sous la forme de compartiments superposés sur plusieurs niveaux, afin de réduire leur emprise au sol. Ses allées portent des noms de rues, d'où la comparaison dans le texte. Manuel Vázquez Montalbán consacre plusieurs pages à la description de cette nécropole dans son ouvrage *Barcelonas*, op. cit., p. 22-26.

⁶¹⁸ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 124. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 83 : « Es una calle muerta y embalsamada, cubierta por el gris áspero y trapajoso de las telarañas y roída por animales repugnantes y furtivos. Es una calle maloliente, desangelada, con desconchones y churretes en sus paredes desnudas [...] ».

L'espace public est marqué par la mort et la détérioration physique. La rue, personnifiée dans la première phrase – au moyen des épithètes « morte et momifiée » -, renvoie à l'image d'un cadavre : la synesthésie associant la couleur grise à la rugosité du tissu évoque la toile du linceul et le participe passé « rongée » rappelle le sort qui lui est réservé. Un peu plus loin, nous retrouvons cette présence de la mort à travers la comparaison avec les allées du cimetière. La détérioration physique de la rue – « décrépits, souillés » - est dans une relation de redondance avec les objets qui s'y trouvent et qui témoignent d'une présence humaine : voitures « abandonnées », « rouillées », « sur cales » et T-shirts « troués ».

Cette image de la mort qui s'impose dans la lecture de l'espace urbain, ne trouve-t-elle pas une résonance dans l'esprit et le cœur du personnage qui a perdu sa sœur ?

Cette défaite d'un quartier ouvrier « qui a plongé dans la marginalité parce qu'on l'a négligé »⁶¹⁹, n'est-elle pas aussi un peu celle de Jésus qui n'a pas su protéger Carmen ?

Les personnages grotesques qui déambulent dans cet espace urbain sont tous marqués physiquement. Ils apparaissent aussi dégradés que leur milieu :

Les gens sont des présences fantomatiques, [...] Deux jeunes sont plantés au coin de la rue, tels des morts-vivants, l'air ahuri, les bras pendant le long du corps. [...] Plus loin, un groupe d'hommes au visage patibulaire, une bière à la main, s'entassent devant l'entrée d'un bar délabré. [...] Cet homme au ventre si gonflé qu'on dirait qu'il va exploser, qui avance en s'appuyant contre le mur, et dont la douleur suppure de ses yeux exorbités de moribond. La vieille prostituée, qui doit avoir soixante-dix ans, qui montre encore ses jambes variqueuses, son visage peinturluré [...].⁶²⁰

Es éste un lugar impersonal y deprimente como una avenida entre bloques de nichos del Cementerio del Sudoeste. Sólo hay tres coches aparcados en toda la travesía, y están visiblemente abandonados. Oxidados, sin ruedas, uno de ellos ni siquiera tiene puertas. Las sábanas y camisatas agujereadas que se ven en algunos balcones son banderas que sólo saben proclamar derrotas ».

⁶¹⁹ Propos de l'acteur Marc Martínez, qui a vécu une grande partie de sa vie dans le Raval, recueillis dans l'article de Jaume V. Aroca, *op. cit.*.

⁶²⁰ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 124-125. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 83-84 : « Les personas son presencias fantasmales [...]. Dos jóvenes, cerca de la esquina, permanecen plantados, como muertos vivientes, absortos, con los brazos colgando a lo largo del cuerpo. [...] Y, más allá, un grupo de hombres

Le thème de la mort se retrouve dans ce passage avec l'isotopie constituée de « fantomatiques », « morts-vivants » et « moribond » : ces personnages, perçus comme ni tout à fait vivants ni tout à fait morts, semblent évoluer dans un univers situé entre la vie et la mort, à l'image de l'espace qu'ils occupent. Le grotesque se manifeste dans le traitement du corps difforme (associé ici à la maladie). Il s'exprime dans la caractérisation des personnages sous forme de monstruosité - que l'hyperbolisme met en évidence (« yeux exorbités », « ventre si gonflé que... »)⁶²¹ – et d'excès (par exemple, l'épithète « peinturluré » qui caractérise le visage connote le déguisement et donc, le carnaval, qui renvoie au grotesque).

Le traitement grotesque des personnages les inscrit dans l'étrangeté, l'hybridité qui, rappelons-le, était ce qui définissait les espaces périphériques ghettoïsés, aussi bien ceux de Juan Madrid que ceux d'Andreu Martín.

Le soir, les habitants du quartier se transforment, sous les yeux de Jésus, en apparitions fantasmagoriques :

Dans l'obscurité, la rue et ses habitants paraissent encore bien plus inquiétants. Il n'y a pas de lampadaire et la seule lumière provient de l'intérieur des bars qui viennent d'ouvrir. Pas un signe de vie [...]. Les ombres sur les taches de lumière sont statiques et silencieuses, les hommes dans les bars sont comme des mannequins de cire irrémédiablement meurtris. Seul le mouvement fantasmagorique des draps étendus, au-dessus de leur tête, semble leur dire adieu, ou peut-être les avertir des dangers qui les entourent.⁶²²

malcarados, con cervezas en la mano, se apiña ante un bar ruinoso. [...] Aquel hombre de vientre tan inflado que parece a punto de reventar, que avanza penosamente apoyándose en la pared, con el dolor supurándole por los ojos desorbitados de moribundo. La vieja prostituta, que debe de tener unos setenta años, y todavía enseña sus piernas varicosas, y se pintarrajea [...] ».

⁶²¹ Dans l'image grotesque du corps, les yeux exorbités et les ventres enflés jouent un rôle important ainsi que « tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps ». Voir Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

⁶²² *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 145. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 97 : « La calle y sus pobladores, en la oscuridad, resultan mucho más inquietantes que antes. No hay farolas en toda la travesía y la única iluminación proviene del interior de los bares que han abierto. No se percibe manifestación alguna de vida [...] Las sombras sobre las manchas de luz son estáticas y silenciosas, los hombres en los bares son figuras de cera definitivamente vencidas. Sólo el movimiento fantasmagórico de las sábanas tendidas, por encima de sus cabezas, parecen despedirles o quizás advertirles de los peligros que les rodean ».

L'espace ghettoïsé se définit par son manque : de lumière (« pas de lampadaire », « les ombres ») de mouvement (« statiques »), de bruit (« silencieuses »), de vie (« Pas un signe de vie»). La comparaison contribue à la réification des habitants du quartier qui semblent avoir perdu toute humanité. Leur défaite est manifeste comme l'indique le participe passé « meurtris ». La modalisation (« paraissent », « semble »), signe de subjectivité, met l'accent sur l'angoisse de Jésus et Nuria (visible à travers l'isotopie « inquiétants », « dangers »), deux étrangers dans ce quartier.

Andreu Martín nous donne à lire un espace ghettoïsé au cœur même de la ville ancienne (près de Las Ramblas) dans un tel état de dégradation et d'abandon que toute vie semble s'en être retirée. Pour l'observateur privilégié qu'est Jésus, c'est un non-lieu parce ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire n'y sont symbolisées. Les personnages qui y habitent sont dans une parfaite relation métonymique avec le milieu : leur détérioration physique et/ou morale les transforme en êtres monstrueux, leurs corps difformes ayant subi les ravages provoqués par les excès ou par la maladie. Ils sont vaincus et meurtris comme leur quartier, car aussi bien les rues que ses habitants souffrent de cette ghettoïsation qui les condamne à une forme d'immobilisme proche de la mort.

La dégradation physique de la rue, le traitement grotesque dans la caractérisation des personnages (monstruosité, animalisation) et leur réification confèrent au quartier une étrangeté et une dangerosité qui les rapprochent des espaces périphériques ghettoïsés.

2. 2. Les micros ghettos

Le ghetto ethnique⁶²³ ou l'enfer de la 'ruche africaine'

⁶²³ Voir Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 199.

Dans *Donde mueren los ríos*, c'est un immeuble ghettoïsé que décrit Antonio Lozano avec une écriture totalement différente de celle d'Andreu Martín, et de celle qu'il avait utilisé pour décrire la banlieue tangéroise.

Il commence par situer le bâtiment en précisant le nom de la rue dans laquelle il se trouve et sa situation par rapport à une avenue très connue et facilement localisable : Calle La Palma, près de la Avenida Las Canteras, dans la ville Las Palmas de Gran Canaria. Cette rue très animée qui longe la plage se définit par son caractère cosmopolite : des Africains, des Asiatiques, des Européens et des Latino-Américains y déambulent, et on y respire un air de « bien-être, de sérénité »⁶²⁴. Or, à seulement quelques mètres de là se trouve l'immeuble d'Aïda, jeune prostituée assassinée par son proxénète, qui est présenté comme un « ghetto [...] au cœur même de la ville »⁶²⁵. Le contraste entre les deux espaces est d'autant plus saisissant qu'ils sont très proches. Néanmoins, cette proximité, qui met en évidence l'étrangeté du ghetto, n'en sépare pas moins deux univers : d'un côté, « l'Europe du confort », et de l'autre, « la ruche africaine »⁶²⁶, métaphore qui renvoie, d'une part, au nombre important de locataires mais qui suggère aussi leur animalisation.

Cet immeuble se caractérise, d'abord, par son état de détérioration avancée – mise en relief dans cet extrait par l'énumération des éléments dégradés et par l'anaphore du déterminant pluriel - qui souligne le décalage entre les deux univers :

Passer le portail équivalait à pénétrer dans un autre monde. Des murs qui n'avaient pas profité d'une couche de peinture depuis des siècles, des ampoules grillées, des ascenseurs hors service, un paysage qui se répétait à chaque étage de l'immeuble. [...] Une forte odeur de thé imprégnait l'intérieur de l'immeuble, délimitant un territoire habité par des personnes étrangères à ce qui se passait à l'extérieur. Un autre monde.⁶²⁷

⁶²⁴ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 67 : « bienestar, serenidad ».

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 204 : « gueto [...] en el mismo corazón de la ciudad ».

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 117 : « colmena africana [...] la Europa del bienestar ».

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 67-68 : « Traspasar el portal era como adentrarse en otro mundo. Paredes que llevaban siglos sin saborear una mano de pintura, bombillas fundidas, ascensores fuera de servicio, un paisaje que se repetía en cada planta del edificio. [...] Un fuerte olor a té impregnaba el interior del inmueble, delimitando un territorio habitado por gente ajena a lo que ocurría en el exterior. Otro mundo ».

Les sensations olfactives servent de frontière entre un « intérieur de l'immeuble » et un « extérieur » auquel il s'oppose par son état de délabrement. En clause, la phrase nominale reprend les termes et l'idée développés au début du passage ; sa concision lui donne toute sa force expressive.

Cet édifice qualifié de « lugubre » est habité « exclusivement par des Africains »⁶²⁸, et constitue donc réellement un ghetto ethnique, au milieu de l'espace urbain. Ses habitants survivent tous, tant bien que mal, en exerçant des activités précaires et marginales : Dieudonné et Aristide sont de vendeurs ambulants, Bubacar, leur compatriote, travaille dans les serres de tomates, Naima et Aida se prostituent, etc. Tous souffrent de la promiscuité du ghetto où leur espace vital est considérablement réduit, comme en témoigne ce passage dans lequel trois phrases suffisent à décrire un logement :

Leur appartement comptait à peine quarante mètres carrés. Les commerçants partageaient l'unique chambre et l'agriculteur dormait dans le salon, qui servait également de salle-à-manger et de cuisine, celle-ci étant séparée du reste par un bar américain. Une petite salle-de-bain et une buanderie minuscule complétaient le logement.⁶²⁹

La description souligne l'exigüité des pièces (« petite », « minuscule », « unique »). Et le chiffrage exact de la surface, qui contribue à donner un effet de réel, permet au lecteur de bien imaginer la petitesse de l'appartement, d'autant plus que l'écrivain détaille précisément les pièces qui le composent en indiquant leurs multifonctions.

L'immeuble possède cinq étages et dans chacun d'eux, Amadú compte une dizaine d'appartements, dans lesquels il aperçoit, par les portes ouvertes, « des salons minuscules, avec des tapis de sol par terre, occupés pour la plupart »⁶³⁰ qui suggèrent des itinéraires vitaux malmenés et tronqués. La promiscuité et les

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 83 : « lúgubre [...] exclusivamente por africanos ».

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 68 : « Tenía su apartamento apenas cuarenta metros cuadrados. Los comerciantes compartían la única habitación y el agricultor dormía en el salón, que también servía de comedor y cocina, separada ésta del resto por una barra. Un pequeño baño y un lavadero completaban la vivienda ».

⁶³⁰ *Ibidem* : « salones minúsculos, con colchonetas en el suelo, muchas de ellas ocupadas ».

conditions de vie inhumaines des locataires sont source de disputes répétées, de cris, de violence. À tel point que le ghetto devient « un enfer »⁶³¹ pour ses habitants les plus fragiles, comme Aida ou Naima, prêtes à tout pour en sortir. Nous savons qu'Aida perdra la vie lors de cette tentative.

La situation précaire des immigrés les oblige à vivre retranchés dans des immeubles ou des quartiers dégradés où on accepte leur présence, parce qu'ils peuvent payer un loyer, à condition qu'ils ne soient pas trop visibles en dehors de leur ghetto. L'étrangeté de celui-ci (sa dégradation, ses locataires exclusivement africains) et le contraste entre cet espace que l'on veut rendre invisible et l'espace exposé – la Avenida Las Canteras – accentue le sentiment d'injustice qui imprègne l'œuvre policière d'Antonio Lozano.

Dans ses descriptions, l'écrivain cherche à mettre en évidence les mauvaises conditions de vie des immigrés, son objectif étant de susciter une émotion chez le lecteur : la compassion. C'est pourquoi nous pouvons parler d'une « poétique de la compassion »⁶³². Son personnage et narrateur principal, Amadú, fait partie du ghetto, à la différence de Jésus qui observe en étranger le Raval. Dans le roman d'Andreu Martín, la mise à distance de son personnage lui permet d'insister sur l'étrangeté des lieux et de ses occupants qu'il présente comme des êtres monstrueux. Cette monstruosité permet de visualiser clairement le décalage entre les habitants du premier monde – en l'occurrence Jésus – et ceux du deuxième monde.

Contrairement à lui, Antonio Lozano ne s'étend pas sur la description physique de ses personnages. Il en caractérise quelques uns, de façon très succincte, au moyen d'une simple épithète et en insistant sur leur beauté : par exemple, Aida est, d'après Fatiha, une « très jolie Sénégalaise »⁶³³ dont la beauté fascine Amadú ; et Fatiha est décrite par celui-ci comme « [une] belle femme »⁶³⁴. Le point de vue étant celui des immigrés eux-mêmes, il n'y a pas de distanciation.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 83 : « un infierno ».

⁶³² Mohamed Abrighach, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir-Marruecos, Publicaciones del Ormes, Facultad de letras y ciencias humanas, 2006, p. 98 : « poética de compasión ».

⁶³³ *Ibid.*, p. 52 : « senegalesa guapísima ».

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 95 : « Una mujer hermosa ».

Les personnages d'Antonio Lozano doivent leur marginalité à leur condition d'étrangers. Leur étrangeté tient, non pas à une quelconque dégradation physique et/ou morale, mais à leur peau noire, à leur pauvreté et surtout, à leur situation administrative irrégulière qui rend possible l'instrumentalisation dont ils font l'objet : la prostitution pour les femmes et le travail dans les serres de tomates pour les hommes.

Il existe également toute une population de marginaux à qui on refuse le droit de cité parce qu'ils ne possèdent rien, ce sont les sans-abri, les oubliés de la société de consommation⁶³⁵. Ceux-là, on veut « les faire disparaître » de l'espace urbain « quand il fait trop froid en hiver, quand quelqu'un d'important visite la ville ou qu'il y a un événement public »⁶³⁶. Où trouvent-ils alors refuge ? Comment Alicia Giménez Bartlett traite-t-elle ce sujet dans *Un barco cargado de arroz* ?

Le ghetto des hommes primitifs

Dans ce roman, Petra Delicado enquête sur la mort d'un clochard, Arcadio Flores Aragón. L'écrivain aborde, dans un premier temps, le sujet des sans-abri à partir d'un point de vue sociologique, en établissant des liens entre la fiction romanesque et la situation réelle à Barcelone. Mais, à la différence des trois autres écrivains de notre corpus, Alicia Giménez Bartlett préfère s'en tenir à un rôle d'observatrice en s'interdisant toute prise de position. Elle met à distance une réalité trop sordide en proposant, à travers son personnage, une vision romantique des sans-abri.

⁶³⁵ Pour Zygmunt Bauman, ce sont les « produits mal formés ou déformés de la société moderne fluide », ceux que la société de consommation n'a pas intégrés. Voir *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Hachette, 2003, 2004 pour la traduction française, p. 141.

⁶³⁶ *Un barco cargado de arroz*, *op. cit.*, p. 63-64 : « hacerlos desaparecer : cuando hace demasiado frío en invierno, cuando alguien importante visita la ciudad o hay algún acontecimiento público ».

L'inspectrice les définit d'abord comme des « citoyens de troisième catégorie »⁶³⁷ parmi lesquels elle inclut « des immigrants sans papiers, [...] des jeunes toxicomanes, des gens sans travail »⁶³⁸ et aussi « des mendiants et des vieillards malades »⁶³⁹. En somme, ce sont des êtres humains « rejetés au niveau le plus bas » et « considérés comme non nécessaires »⁶⁴⁰ et donc exclus de la société de consommation.

Ils ont atteint le gouffre de la misère, la limite de non-retour et leur présence dans l'espace urbain constitue une offense au regard. Aussi, faut-il les éloigner des lieux fréquentés pour les rendre autant que possible invisibles⁶⁴¹. Aucun espace permanent ne leur est réservé – leur hébergement dans les foyers d'accueil pour sans-abri ne peut excéder quinze jours – et ils sont obligés de prendre eux-mêmes possession d'endroits inoccupés provisoirement, des non-lieux comme les friches industrielles ou les locaux désaffectés, où ils se retrouvent entre eux.

Au cours de son enquête, Petra Delicado est amenée à visiter les endroits de Barcelone où les marginaux se réfugient pendant la nuit. Elle se rend d'abord tout au bout de la Avenida Diagonal, presque à la sortie de la ville, dans un chantier où « ils vont bientôt construire, mais les travaux ont du retard, et quand cela se produit, les marginaux commencent à arriver et ils occupent le terrain »⁶⁴². Puis, elle inspecte la caserne désaffectée de Sant Andreu, envahie par « [toute] sorte de squatteurs de tous poils »⁶⁴³ qui survivent sans eau courante et sans électricité. Enfin, Anselmo, un

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 19 : « ciudadanos de tercera categoría ».

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 58 : « inmigrantes sin papeles [...] jóvenes drogadictos, gente sin trabajo ».

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 62 : « mendigos y viejos enfermos ».

⁶⁴⁰ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁴¹ Zygmunt Bauman reprenant les termes de Steven Flusty, critique d'architecture et d'urbanisme américain, parle des « espaces d'interdiction » dans l'espace urbain « conçus pour intercepter, repousser ou filtrer les utilisateurs potentiels ». Il donne l'exemple des rebords inclinés pour empêcher qu'on s'assoie ou des arroseurs muraux activés pour éliminer les rôdeurs. Tout est mis en œuvre dans le paysage urbain pour éviter que les indésirables, et donc les sans-abri, puissent s'installer durablement dans un lieu fréquenté par les habitants du premier monde. Voir *L'amour liquide*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁴² *Un barco cargado de arroz*, *op. cit.*, p. 58 : « en la que pronto construirán, pero está sufriendo retrasos, y en cuanto esto sucede, empiezan a acudir los marginados y ocupan el terreno ».

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 62 : « Toda serie de okupas de todo pelaje ».

clochard qui connaissait Arcadio, la conduit jusqu'au quartier de Sagrera où il se réfugie avec d'autres marginaux dans des locaux abandonnés appartenant à la SNCF⁶⁴⁴.

Ces espaces, occupés par les déshérités, qu'Alicia Giménez Bartlett nous donne à lire évoquent les camps de réfugiés, tels qu'ils sont décrits dans *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*. Ce sont des espaces « en permanence temporaire[s] », où les sans-abri, comme les réfugiés, « s'y trouvent, mais n'y ont aucune légitimité »⁶⁴⁵ puisqu'ils les occupent illégalement et peuvent être délogés à tout moment. Les sans-abri y vivent au jour le jour car ce sont des « gens sans futur »⁶⁴⁶ comme les pensionnaires des camps de réfugiés :

Pour les pensionnaires des camps de réfugiés, la perspective de suites à long terme et leurs conséquences ne font pas partie de l'expérience. Ils vivent, littéralement, au jour le jour – et les contenus de leur quotidien ne sont pas affectés par le fait de savoir que les jours se combinent en mois et années.⁶⁴⁷

Voici un passage du roman dans lequel, effectivement, le temps semble non seulement s'être figé mais encore suivre un mouvement rétrograde :

Quand nous sommes arrivés sur le terrain vague de la Avenida Diagonal, il commençait à faire nuit. Yolanda nous a fait prendre un virage et un spectacle incroyable s'est offert à nos yeux. Sur une esplanade, plusieurs feux dispersés étaient allumés. Autour, il y avait des hommes et des femmes, enveloppés dans des couvertures ou des manteaux, qui erraient. [...] Nous nous sommes approchés [...] C'était comme si tout le monde était anesthésié, absorbé à ne rien faire. [...] je me suis sentie comme si le temps avait effectué un vertigineux retour en arrière. C'était comme si la civilisation n'existait pas, le campement des hommes primitifs se réchauffait à ciel ouvert et s'ils étaient partis chasser, cela ne m'aurait pas étonnée du tout.⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ L'écrivain ancre son récit dans la réalité puisque ces différents endroits ont effectivement été occupés, à un moment ou à un autre, par des sans-abri.

⁶⁴⁵ Zygmunt Bauman, *L'amour liquide*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁴⁶ *Un barco cargado de arroz*, *op. cit.*, p. 58 : « gente sin futuro ».

⁶⁴⁷ Zygmunt Bauman, *L'amour liquide*, *op. cit.*, p. 170-171.

⁶⁴⁸ *Un barco cargado de arroz*, *op. cit.*, p. 58-59 : « Cuando llegamos al descampado de la avenida Diagonal, estaba anocheciendo. Yolanda nos hizo doblar un recodo y un espectáculo increíble se abrió a nuestros ojos. En una explanada, varias hogueras desperdigadas estaban encendidas. A su alrededor, hombres y mujeres

Il y a un tel écart entre le monde de la narratrice et celui des sans-abri que tout ce qu'elle perçoit est placé sous le signe de l'irréalité (« incroyable ») et du paradoxe. Le contraste saisissant entre les deux mondes est rendu, au début de l'extrait, par l'image de la représentation théâtrale amorcée avec le terme « spectacle » : les feux deviennent des projecteurs braqués sur les acteurs anonymes (l'imprécision de l'article indéfini montre le refus de détermination) ; leur errance symbolise l'absurdité de leur existence que l'alliance de mots « absorbé à ne rien faire » rend plus criante. Les comparaisons qui rythment la deuxième partie du passage, et qui livrent les impressions de la narratrice, soulignent d'autant plus cette sensation d'irréalité qu'elles énoncent des paradoxes se heurtant à toute logique. Enfin, la conditionnelle irréaliste qui clôt le passage descriptif place irrémédiablement les sans-abri dans un espace/temps révolu : ils n'appartiennent pas au même monde qu'elle.

En définitive, ces marginaux qui vivent « comme des tribus sauvages au cœur de la ville »⁶⁴⁹ sont aussi « *ineffables* » et « *inimaginables* »⁶⁵⁰ pour l'inspectrice Petra Delicado que peuvent l'être les réfugiés installés dans des camps conçus comme « un trou dans le temps aussi bien que [dans] l'espace, une suspension provisoire de la séquence temporelle »⁶⁵¹.

Ils ne ressentent aucune violence ou indignation face à l'intrusion de la police dans leur espace vital, réduit à son expression la plus minimale, et semblent avoir perdu « toute capacité de révolte »⁶⁵². Leurs ghettos ressemblent en tous points aux camps de réfugiés,

envueltos en mantas o abrigos se movían sin destino aparente. [...] Nos acercamos. [...] Era como si todo el mundo estuviera adormecido, absorto en no hacer nada. [...] me sentí como si el tiempo hubiera iniciado una vertiginosa vuelta atrás. Era como si no existiera la civilización, los asentamientos de hombres primitivos se calentaban a cielo abierto y no me hubiera sorprendido nada que salieran de caza ».

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 102 : « como tribus salvajes en medio de la ciudad ».

⁶⁵⁰ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 169. En italique dans le texte.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁵² *Un barco cargado de arroz, op. cit.*, p. 63 : « cualquier capacidad de rebeldía ».

[ces] laboratoires dans lesquels la désémantisation du lieu, la fragilité et la jetabilité des sens, l'indétermination et la plasticité des identités et, par-dessus tout, la nouvelle *permanence de l'éphémère* (toutes tendances constitutives de la phase « liquide » de la modernité) sont expérimentées en d'extrêmes conditions.⁶⁵³

L'inspectrice est consciente du danger dans lequel vivent constamment ces personnes, danger qu'elle personnifie sous les traits d'un « grand monstre »⁶⁵⁴ prêt à les dévorer. Cette réalité insoutenable qui, pense-t-elle, ne peut être changée que difficilement, la terrorise, et cela d'autant plus qu'en s'interrogeant sur les possibles causes qui conduisent jusqu'à cet état de misère, elle se rend compte que n'importe qui peut y tomber :

N'étions-nous pas tous, en réalité, à un pas de cette plaine de désolation ? Que fallait-il pour s'y installer, une maladie mentale, une déception amoureuse, le manque de courage pour continuer ? Comment cette pauvre femme était-elle devenue ce qu'elle était, qu'y avait-il dans son passé, de quelle façon avait-elle franchi le pas entre une vie normale et la désolation qu'on voyait dans ses yeux ?⁶⁵⁵

Dans cette série d'interrogations où la narratrice, porte-parole de l'écrivain, énumère les possibles causes menant jusqu'à la précarité la plus extrême, elle ne remet à aucun moment en question la société de consommation qui exclut naturellement les plus faibles. Elle se limite à énumérer des causes personnelles comme si l'individu était seul responsable de sa mise en marge et qu'il n'appartenait pas à une entité plus large, la société. Ainsi, elle fait abstraction de toute responsabilité du système économique dans ce processus d'exclusion de certaines couches sociales de la population. D'autre part, elle minimise ce problème de mise à l'écart de notre société hypermoderne en le réduisant à une peur personnelle absurde, si nous considérons sa situation privilégiée : elle s'imagine

⁶⁵³ *L'amour liquide, op. cit.*, p. 169-170.

⁶⁵⁴ *Un barco cargado de arroz, op. cit.*, p. 61 : « gran monstruo ».

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 24 : « ¿No estábamos en realidad todos a un paso de la llanura desolada? ¿Qué hacía falta para instalarse en ella, una enfermedad mental, un desengaño amoroso, la falta de fuerza para seguir adelante? ¿Cómo había llegado aquella mujer a convertirse en lo que era, qué había en su pasado, de qué modo saltó de una vida normal a la desolación que se veía en sus ojos ? ».

« seule et en guenilles, égarée dans une ville incompréhensible, sans famille, sans amis »⁶⁵⁶.

Face à une situation insoutenable et inextricable, Petra Delicado finit par se retrancher derrière une vision romantique des clochards qu'elle idéalise et qu'elle compare à « des princes orgueilleux »⁶⁵⁷, parce qu'ils semblent indifférents à tout ce qui les entoure et qu'ils refusent l'aide des services sociaux. D'ailleurs, en observant le cadavre d'Arcadio Flores, ce n'est pas un clochard qu'elle voit mais un roi déchu :

[...] personne n'avait réussi à effacer de son visage une dignité sereine. De longues mains, une barbe blanche...il était comme le roi Lear livré à son sort dans la tourmente, abattu par un éclair injuste, seul, immobile, rappelant avec sa magnificence que, même abandonné, il continuait à être un roi.⁶⁵⁸

L'intertextualité montre le besoin de l'écrivain de mettre à distance, à travers son personnage, une réalité sordide : l'image du cadavre d'un clochard battu à mort. La comparaison avec le roi Lear confère à Arcadio Flores le statut des personnages immortels. Les traces d'un crime atroce disparaissent et il ne reste sur le papier que la « dignité » et la « magnificence » du mort.

Dans nos romans policiers, les sans-abri et les immigrés constituent une population marginale qui occupe des espaces détériorés ou abandonnés transformés en micros ghettos : les immigrés s'entassent dans des appartements proches de l'insalubrité, les sans-abri se réfugient dans des locaux désaffectés ou des friches urbaines. Dans les romans d'Antonio Lozano, la narration à la première personne et la focalisation interne permettent de donner le point de vue des immigrés et d'insister sur leurs mauvaises conditions de vie. L'écrivain cherche à susciter l'émotion chez le lecteur. En revanche, Alicia Giménez Bartlett, dans *Un barco cargado de arroz*, souligne le décalage entre les couches sociales moyennes, représentées par

⁶⁵⁶ *Ibidem* : « sola y andrajosa, perdida en una ciudad incomprendible, sin familia, sin amigos ».

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 86 : « príncipes orgullosos ».

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 7 : « nadie había logrado borrar de su cara una serena dignidad. Manos largas, barba florida...era como el rey Lear dejado a su suerte en la tormenta, abatido por un injusto rayo, solo, inmóvil, recordando con su magnificencia que, incluso abandonado, seguía siendo un rey ».

l'inspectrice Petra Delicado et son entourage, et ceux qui sont au plus bas de l'échelle, c'est-à-dire les sans-abri. La vision idéalisée de certains de ces marginaux - en l'occurrence le clochard assassiné - qu'elle nous propose à travers son personnage met en évidence l'abîme qui les sépare du reste de la population urbaine et la difficulté pour l'écrivain de traiter un tel sujet.

La ségrégation qui affecte une partie de la population l'enfermant dans un espace précis peut s'étendre sur toute une ville la transformant en ville-frontière. Nous en proposons deux exemples à partir des romans d'Antonio Lozano : *Tanger* et *Las Palmas*. À *Tanger*, c'est la pauvreté qui circonscrit l'espace dans lequel évolue *Jalid* ; et c'est l'absence de papiers qui limite les mouvements des immigrants habitant à *Las Palmas*. Rappelons qu'aussi bien dans *Harraga* que dans *Donde mueren los ríos* le point de vue est celui d'un narrateur personnage enfermé dans un espace.

De quelle façon Antonio Lozano rend-il visible les frontières invisibles qui enferment une partie de la population dans l'espace urbain ? Comment une ville finit-elle par devenir une ville-frontière ?

3. LES VILLES-FRONTIÈRES

3. 1. Tanger, un espace clos

Tanger, ville portuaire s'ouvrant sur la Méditerranée, se métamorphose dans *Harraga* en un espace traversé de frontières qui entravent les déplacements des personnages.

Au nord, la mer Méditerranée constitue une première limite pour les migrants pauvres désireux de rejoindre l'Europe de l'opulence. Puis, des bornes invisibles se dressent à l'intérieur de la ville la transformant en labyrinthe et condamnant les personnages à une errance sans fin pouvant provoquer leur perte.

Nous nous intéresserons dans un premier temps à la façon dont l'écrivain forge cette image de la mer frontalière en ancrant ses récits dans la réalité.

Les personnages d'Antonio Lozano utilisent différentes métaphores pour désigner la mer Méditerranée : Jalid en parle tantôt comme d'« un abîme infranchissable »⁶⁵⁹ entre deux rives, tantôt comme d'une « limite entre deux mondes »⁶⁶⁰ qui ne parviennent pas à se rencontrer. Son ami Hamid définit le Déroit comme « un mur infranchissable »⁶⁶¹ pour la plupart des Marocains.

La mer Méditerranée est donc perçue par les personnages migrants comme un espace-frontière qui se décline aussi bien sur un plan vertical – le mur – que sur un plan horizontal – l'abîme - et qui ne leur laisse aucune possibilité de passage.

C'est un espace qui fascine autant qu'il effraye, parce qu'il cristallise, pour celui qui quitte son pays, l'espoir mais aussi les craintes d'un monde nouveau et inconnu, comme l'explique Tierno, lors de sa traversée :

La barque, entraînée par un petit moteur, est sortie en pleine nuit. Nous sommes enveloppés dans de vieilles couvertures qui, sans doute, avaient déjà couverts des centaines de corps comme les nôtres. Des couvertures imprégnées de peur et d'espoir, de larmes et de sueur ; des couvertures qui témoignent de la vraie histoire des émigrants, ai-je pensé.⁶⁶²

La répétition du terme « couvertures » entraîne un glissement du particulier au général : ce n'est plus l'individu, Tierno, qui raconte ses émotions mais, à travers lui, l'ensemble des êtres humains qui partagent ces mêmes émotions parce qu'ils ont vécu la même expérience migratoire. L'anaphore crée un parallélisme entre les termes qui évoquent cette humanité profonde (« de peur et d'espoir, de larmes et de

⁶⁵⁹ *Harraga, op. cit.*, p. 12 : « un abismo infranqueable ».

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 129 : « el límite entre dos mundos ».

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 40 : « un muro infranqueable ».

⁶⁶² *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 129 : « La barca, empujada por un pequeño motor, salió en plena noche. Nos abrigamos con unas viejas mantas que sin duda habían cubierto ya cientos de cuerpos como los nuestros. Mantas impregnadas de miedo y esperanza, de lágrimas y sudor; mantas testigos de la verdadera historia de los emigrantes, pensé ».

sueur ») et « la vraie histoire » de l'émigration, rappelant ainsi que, pour l'écrivain, seul l'aspect humain compte.

Nous pouvons parler à nouveau de poétique de compassion, parce que la narration raconte la tragédie de l'émigration à travers ce que ressentent les personnages afin d'éveiller, par empathie, les mêmes sentiments chez le lecteur.

La peur que les émigrés éprouvent est également liée au danger de la traversée qui peut les conduire jusqu'à la mort s'ils ne parviennent pas à franchir « l'épreuve si redoutée de la mer, cette plaine d'eau [qu'ils] ne [connaissent] qu'à travers la télévision »⁶⁶³. Car la mer peut se transformer aussi en « cette énorme pierre tombale liquide »⁶⁶⁴ sous laquelle sont enfouis les cadavres de milliers d'hommes, femmes et enfants. Ce sont d'ailleurs des images diffusées par la télévision qui révèlent à Jalid que les *harraga* qu'il a envoyés en Espagne ont trouvé la mort parce que « le bateau surchargé n'avait pas résisté à la force des vagues »⁶⁶⁵.

Les deux romans d'Antonio Lozano s'inscrivent dans la production romanesque espagnole sur l'immigration marocaine et subsaharienne qui décrit le Détroit de Gibraltar non seulement comme une « nouvelle muraille, en substitution du mur de Berlin, désormais disparu, qui contribue à creuser le fossé séparant le Maghreb de l'Europe »⁶⁶⁶, mais encore comme un espace frontalier mortel, qui attire les émigrants dans ses abysses.

Ce sont, certes, des œuvres de fiction mais qui s'inspirent fidèlement de la réalité. L'écrivain utilise souvent la même terminologie que les sociologues, historiens, philosophes et tous ceux qui s'interrogent sur le sens que prend aujourd'hui le terme de frontière, en parlant de la mer Méditerranée, et sur ce que ce concept implique pour les émigrés qui viennent des pays africains. Ce constant va-et-vient entre la fiction et la réalité transforme le roman policier d'Antonio Lozano en

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 124 : « la tan temida prueba del mar, esa llanura de agua que sólo conocíamos por la televisión ».

⁶⁶⁴ *Harraga, op. cit.*, p. 137 : « esa enorme losa líquida ».

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 112 : « la embarcación sobrecargada no había resistido los embates del mar ».

⁶⁶⁶ Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 139 : « nueva muralla en sustitución del ya desaparecido muro de Berlín, contribuyendo a hacer más profunda la zanja separadora entre el Magreb y Europa ».

une œuvre hybride qui ne cesse d'osciller entre le roman et le reportage. Cette hybridité permet à l'écrivain engagé de s'exprimer sur la réalité de l'émigration africaine dans la société hypermoderne, à travers ses œuvres de fiction.

Quels sont ces termes utilisés par les chercheurs ? Etienne Balibar, par exemple, dénonce l'appellation de « frontière naturelle » trop souvent employée dans le cas de la mer Méditerranée, parce que, dit-il,

les frontières sont des institutions historiques : leur définition juridique et leur fonction politique, qui déterminent les modalités de leur tracé, de leur reconnaissance, de leur franchissement, avec ses rites et ses formalités prescrites en des points de passage déterminés, se sont déjà transformées plusieurs fois au cours de l'histoire.⁶⁶⁷

Or, la mer Méditerranée est le plus souvent représentée, aujourd'hui, comme une frontière naturelle entre l'Europe et l'Afrique, comme une porte et non plus un pont⁶⁶⁸ ; une barrière et non plus « cet espace de coexistence, d'échanges et de confrontation fructueuse »⁶⁶⁹ qu'était l'espace méditerranéen en d'autres temps.

D'autre part, Patxi Lanceros, professeur à l'Université de Bilbao, remet en cause le discours officiel et hypocrite, propre à notre société hypermoderne, selon lequel, les frontières sont devenues « des lieux de *métissage, d'échange et d'hybridation*. [...] des espaces pour l'expression de la différence, pour le rapprochement des altérités », alors que lui-même ne perçoit que des « fosses ou des barrières qui interrompent »⁶⁷⁰, et, pouvons-nous ajouter, qui tuent des êtres humains.

⁶⁶⁷ Etienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'état, le peuple*, Paris, Éditions la Découverte, 2001, p. 173-174.

⁶⁶⁸ Voir l'article « Pont et porte » in Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, p. 45-59.

⁶⁶⁹ Mustapha Cherif, « Diálogo de las culturas y la inmigración » in Felix Duque (coord.) *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2007, p. 70 : « este espacio de convivencia, de intercambios y de confrontación fructuosa ».

⁶⁷⁰ Patxi Lanceros, « Gente vil y sin nombre... », *ibid.*, p. 138 : « lugares de *mezcla, intercambio e hibridación*. Ya no fosos o barreras que interrumpen [...] espacios para la expresión de la diferencia, para la relación entre alteridades ».

Pour l'historien Helmut Dietrich, le Détroit de Gibraltar, cette frontière qui sépare l'Europe de l'Afrique, est devenu « le plus grand charnier de l'Europe de l'après-guerre »⁶⁷¹, et le nombre de morts ne cesse de croître à tel point qu'une association qui regroupe les familles des victimes a été fondée à Khouribga, au sud du Maroc : l'Association des Amis et Familles de Victimes de l'Immigration Clandestine (AFVIC)⁶⁷².

Face à cette situation dramatique nous pouvons affirmer, comme Augusto Murillo Perdomo, que la Méditerranée « ne se considère [plus] comme un *Mare Nostrum*, mais comme un 'Mare Mortuum' »⁶⁷³.

Et pourtant, cet espace frontalier qui peut se révéler mortel profite à ceux qui s'occupent de trafic entre les deux rives, aussi bien de marchandises illicites que d'êtres humains, comme l'explique cyniquement, dans la fiction, Mustapha à un Jolid étonné :

- Hassan II a dit à un certain moment que les Espagnols et les Marocains étaient condamnés à s'entendre. Nous, qui nous occupons de [contrebande], avons été les premiers à le comprendre. [...] Pour nous, [le Détroit] est le pont qui nous relie, la raison d'être de notre travail et de notre entente mutuelle. Sans la mer entre nous, les affaires ne fonctionneraient pas, de sorte que rendons grâce à Dieu d'avoir interposé la mer entre nous.⁶⁷⁴

Porte fermée pour la migration régulière mais pont ouvert à la contrebande : voilà ce qu'est devenue la mer Méditerranée. Antonio Lozano dénonce dans ses

⁶⁷¹ Helmut Dietrich, « El Mediterráneo como nuevo espacio de disuasión » in AA.VV., *FRONTERA SUR. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona, Virus editorial, 2008, p. 21 : « la mayor fosa común de la Europa de la postguerra ».

⁶⁷² www.afvic.fr.st

⁶⁷³ Augusto Murillo Perdomo, « A modo de apéndice. Algunas reflexiones sobre migración y literatura » in Dolores Soler-Espiauba (coord.), *Literatura y pateras*, Madrid, Akal, 2004, p. 178 : « no se considera como un Mare Nostrum, sino un 'Mare Mortuum' ».

⁶⁷⁴ *Harraga, ibid.*, p. 40 : « Dijo Hassan II en una ocasión que españoles y marroquíes están condenados a entenderse. Los que nos dedicamos a esto fuimos los primeros en entenderlo. [...] Para nosotros, es el puente que nos une, la razón de ser de nuestro trabajo y de nuestro entendimiento mutuo. Sin el mar de por medio, este negocio no daría para nada, de modo que demosle gracias a Dios por haberlo interpuesto entre unos y otros ».

romans ce trafic mais aussi la corruption des fonctionnaires de part et d'autre de la Méditerranée qui le rend possible, et le cynisme de tous ceux qui s'enrichissent au dépend des vies humaines. Dans *Harraga*, Jalid parvient à traverser le Détroit sans aucune difficulté car la « famille », comme il nomme l'ensemble des personnes pour qui et avec qui il travaille, lui facilite l'obtention d'un visa, papier essentiel s'il en est car il permet, dans l'espace frontalier, « un tri sélectif, de ceux qui pourront ou non circuler 'librement' »⁶⁷⁵.

Il est donc clair que la mer Méditerranée n'est pas un mur infranchissable pour tout le monde, mais seulement pour les demandeurs d'asile et les migrants pauvres qui veulent entrer dans l'espace Schengen⁶⁷⁶. Les contrôles varient selon l'individu, sa nationalité et son statut :

Selon que l'individu [appartienne] à un pays membre de l'Union, à un pays tiers, à un pays soumis à obligation de visa, il ne rencontrera pas de frontière, ne la rencontrera qu'une ou deux fois sur le territoire du pays d'arrivée ou la rencontrera dès le consulat et auprès des compagnies aériennes.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Elspeth Guild et Didier Bigo, « 1) Le visa Schengen : expression d'une stratégie de « police » à distance », *Cultures & Conflits*, 49, printemps 2003, mis en ligne le 29 septembre 2003. URL : <http://conflits.revues.org/index924.html>, p. 5. [Consulté le 8 février 2011].

⁶⁷⁶ Le premier accord de Schengen, signé en 1985, réunit la France, l'Allemagne et les pays du Benelux autour d'une discussion sur « les conditions de mise en place de la libre circulation des personnes et la collaboration policière nécessaire pour réduire un éventuel déficit de sécurité ». Voir Elspeth Guild et Didier Bigo, « Schengen et la politique des visas », *Cultures & Conflits*, 49, printemps 2003. URL : <http://conflits.revues.org/index921.html>, p. 1. [Consulté le 8 février 2011]. À ce moment, sept des 33 articles portent sur l'immigration et/ou la coopération policière. Après l'accord, la convention de Schengen sera signée en 1990 et mise en application en 1995. Les articles concernant la coopération policière, l'immigration et l'asile sont désormais majoritaires : 100 sur 142 articles. Pour pénétrer dans l'espace Schengen, qui comprend aujourd'hui 25 pays membres, les ressortissants de pays tiers (qui font partie de « la liste noire ») sont soumis à l'obligation d'un visa, devenu un instrument « qui sert à définir les étrangers indésirables », *ibid.*, p. 8.

⁶⁷⁷ Elspeth Guild et Didier Bigo, « 1) Le visa Schengen : expression d'une stratégie de « police » à distance », *op. cit.*, p. 3.

En quelque sorte, la frontière précède le migrant pauvre à partir du moment où celui-ci envisage de se déplacer.

Pour les habitants pauvres de Tanger, la mer est donc une limite qui les empêche d'accéder à l'espace européen. Mais l'intérieur même de leur ville est traversé de frontières invisibles qui entravent leur mobilité transformant l'espace urbain en une sorte de labyrinthe dont ils ne peuvent échapper. Comment l'écrivain rend-il visible cet espace labyrinthique à travers les déambulations de Jalid ?

En premier lieu, le personnage parcourt sans cesse les mêmes itinéraires comme si l'espace urbain tangérois était balisé. En voici quelques exemples :

Le gémissement des arbres de la ville secoués par le vent d'Est marquait le rythme de nos vies, qui s'écoulaient des ruelles de la médina jusqu'au café. Nos échappées les plus éloignées nous menaient jusqu'au sable tiède de la fin d'après-midi sur la plage, ou jusqu'au mirador du Mont devant un verre de thé traqué par des dizaines de guêpes.⁶⁷⁸

En sortant du Manila, nous avons encore une fois parcouru le boulevard jusqu'à la Plaza de Faro.⁶⁷⁹

[...] la vie continuait à nous mener de la maison au travail et du travail au Manila.⁶⁸⁰

Nous pouvons dégager de ces phrases quelques caractéristiques de Tanger qui seront développées tout au long de *Harraga*.

D'une part, la ville est personnifiée au travers du « gémissement » de ses arbres (nous reviendrons un peu plus loin sur cet aspect). Puis, le lien essentiel entre l'espace habité et la temporalité qui assujettit l'habitant (lien mis en évidence dans la première phrase par la relation sujet/complément d'objet, mais également par l'isotopie temporelle « rythme », « s'écoulaient », « fin d'après-midi ») apparaît nettement. C'est l'aspect répétitif des actions et surtout des itinéraires qui est mis en

⁶⁷⁸ *Harraga, op. cit.*, p. 11 : « El lamento de los árboles de la ciudad zarandeados por el levante marcaba el ritmo de nuestras vidas, que transcurrían de los callejones de la medina al café. Nuestras escapadas más lejanas nos llevaban a la arena tibia del atardecer en la playa, o al mirador del Monte ante un vaso de un té acosado por decenas de avispas ».

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 12 : « Al salir del Manila, recorrimos una vez más el bulevar, hasta llegar a la plaza de Faro ».

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 13 : « [...] la vida nos seguía llevando de la casa al trabajo y del trabajo al Manila ».

évidence au moyen de l'adverbe « encore » et du chiasme « de la maison au travail et du travail au Manila ». Enfin, les frontières de l'espace urbain dans lequel évolue Jalid et les siens sont clairement définies : à l'aide du superlatif « les plus éloignées » qui montre les confins du territoire, d'un côté la plage, de l'autre, le Mont ; puis par la répétition de la préposition « jusqu'à » qui marque la limite que l'on ne dépasse pas.

Jalid parcourt les mêmes itinéraires et, donc, se rend toujours aux mêmes endroits, comme s'il lui était impossible d'accéder à certaines zones de la ville. C'est un autre procédé utilisé par l'écrivain pour rendre visible l'espace labyrinthique qu'est Tanger pour Jalid : les lieux qu'il fréquente, extérieurs ou intérieurs, désignés par leurs noms sont extrêmement réduits. Quels sont-ils ?

Voici quelques exemples de lieux intérieurs qui apparaissent plusieurs fois dans le récit :

D'abord, le Café Manila, le plus cité, dans lequel le personnage passe « ces après-midis interminables de l'été tangérois à boire du thé vert et à jouer aux jeux de société »⁶⁸¹ avec son cousin. Puis, El Dorado, bar où il retrouve Hamid quand ce dernier vient à Tanger, et le Café de Paris, où il travaille comme serveur avant de partir à Granada. Enfin, le Bazar de Madani, « rempli de produits artisanaux et d'antiquités [...] entassés »⁶⁸² où Jalid prend ses instructions avant de traverser le détroit avec sa marchandise de contrebande.

Ces lieux ne sont pas décrits, excepté le bazar qui est caractérisé par son désordre. Ce qui importe, c'est leur fonction dans la construction du personnage : ils sont autant de bornes qui délimitent l'espace vital de Jalid et qui rythment son existence. Le Café Manila évoque sa jeunesse ennuyeuse à Tanger (« interminables »). Le Café de Paris, où Jalid se rend chaque jour (« J'arrivais au travail tous les matins à sept heures »⁶⁸³), donne un rythme plus rapide à sa vie de jeune adulte. El Dorado, lieu de rendez-vous où Jalid reçoit les confidences de Hamid et où il entrevoit pour la première fois la possibilité d'échapper à Tanger, amorce un changement en rompant la monotonie de son existence. Enfin, le bazar

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 11 : « esas tardes interminables de té y parchís del verano tangerino ».

⁶⁸² *Ibid.*, p. 30 : « lleno de artesanía y antigüedades [...] amontonadas ».

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 14 : « Llegaba al trabajo todas las mañanas a las siete ».

de Madani, à qui Jalid rend visite de plus en plus fréquemment, prépare la précipitation du personnage dans la criminalité.

Qu'en est-il des lieux extérieurs ?

Certaines rues ou places, nommées par l'écrivain pour ancrer son espace romanesque dans l'espace réel tangérois, ne sont que des voies de circulation pour Jalid comme la Plaza de Francia, la Calle de Fez, la Calle Libertad.

En revanche, les ruelles de la médina, quartier musulman de Tanger, participent à la construction du personnage et apparaissent comme des lieux anthropologiques. Elles sont d'abord associées à ses meilleurs souvenirs d'enfance : tout petit, il les parcourt, « [ses] petits doigts serrant [la] main »⁶⁸⁴ de son père ; un peu plus grand, « les rues étroites de la Casbah »⁶⁸⁵ deviennent son espace de jeu favori. Puis, devenu jeune adulte et accompagné de son cousin, il s'y initie, la nuit, au plaisir des sens avec la découverte des maisons closes, de l'alcool et du kif. Lors de ce parcours initiatique, il entrevoit un espace nocturne insoupçonné et effrayant à cause de l'extrême misère dans lequel il est plongé :

Nous avons parcouru des rues, des bars, des maisons closes lors d'un voyage initiatique tardif mais fécond. La nuit nous a révélé ses secrets et nous y avons côtoyé la misère et le plaisir. Devant mes vingt-sept ans ont défilé des enfants en guenilles collés à des poubelles, des clochards enveloppés dans des cartons, des prostituées confinées dans des taudis crasseux, des policiers soûlés à la bière gratuite, des fous accrochés à leur gros rouge pour ne pas perdre pied, des illuminés au chômage échangeant des vers contre du vin, des islamistes à l'affût du désespoir d'autrui. Et quand l'appel du muezzin résonnait dans la nuit, celle-ci se vidait de son armée de déshérités, de scélérats, de désespérés, qui disparaissait comme dévorée par les égouts de la ville.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 32 : « mis pequeños dedos aferrándose a su mano ».

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 34 : « en las calles estrechas de la Casbah ».

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 15 : « Recorrimos calles, bares, burdeles en un viaje iniciático tardío pero fecundo. La noche nos desveló sus secretos y en ella nos codeamos con la miseria y el placer. Ante mis veintisiete años desfilaron niños harapientos pegados a cubos de basura, mendigos envueltos en cartón, prostitutas confinadas en cuartuchos mugrientos, policías ahitos de cerveza gratis, locos asidos al tetrabrik para no caerse del mundo, iluminados en paro trocando versos por vino, islamistas al acecho de la desesperanza ajena. Y cuando el coro de los almuédanos resonaba en la noche, ésta se vaciaba de su ejército de desheredados, de desalmados, de desesperados, que desaparecía como absorbido por el sumidero de la ciudad ».

Tout ce passage descriptif de l'espace nocturne tangerois se construit à partir d'énumérations et de répétitions de sonorités (l'homéotéleute est claire dans le texte espagnol avec l'itération des finales mais elle n'apparaît pas nettement dans la traduction) qui rythment les phrases et qui suggèrent un mouvement (amorcé par les verbes « avons parcouru » et « ont défilé ») : celui de Jalid qui découvre l'extrême misère de son quartier au fur et à mesure qu'il pénètre dans ses profondeurs. Au petit matin, tous ces miséreux dépossédés (la répétition insistante du suffixe dé-renforce l'idée de privation) se voient même privés du soleil : ils sont dévorés par la ville que la comparaison finale convertit en espace 'ogresque'.

Il est un autre lieu essentiel qui revient sans cesse dans le récit de l'itinéraire physique et vital du personnage. Il s'agit de la mer, point de convergence jusqu'où ses pas finissent toujours par le conduire. Voici des exemples relevés dans *Haraga* dans lesquels Jalid se retrouve face à la mer :

Mes souvenirs les plus anciens datent de cette époque où, face à la plage de Tanger, assis à côté de mon père, j'étais incapable d'imaginer que quelqu'un pût être plus heureux que moi, ni un meilleur endroit pour vivre.⁶⁸⁷

[...] les matchs de football sur la plage en fin d'après-midi [...].⁶⁸⁸

[...] je me suis promené sur la colline et depuis son mirador j'ai réfléchi face à l'Atlantique à ma nouvelle destinée [...]. J'ai parcouru le boulevard tout seul, et je me suis arrêté sur la Plaza de Faro [face à la mer].⁶⁸⁹

J'ai pris un taxi et j'ai demandé à être emmené à la plage. La baie de Tanger, aux heures où le soleil réveille la ville, est certainement l'un des lieux les plus beaux de la Terre.⁶⁹⁰

Je lui ai demandé de me déposer au balnéaire Chellah, une oasis dans la nuit tangeroise, au bord de la plage.⁶⁹¹

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 32 : « Mis recuerdos más antiguos nacen en esa época cuando, frente a la playa de Tánger, sentado junto a mi padre, no era capaz de imaginar a nadie más feliz que yo, ni un lugar mejor donde vivir ».

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 34 : « los partidos de fútbol en la playa al atardecer ».

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 39 : « [...] pasée por el monte y desde su mirador reflexioné sobre mi nueva suerte [...]. Recorrí el bulevar solo, y me paré en la plaza de Faro ».

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 98 : « Tomé un taxi y le pedí que me dejara en la playa. La bahía de Tánger, a esas horas en que el sol despierta a la ciudad, debe de ser uno de los lugares más hermosos de la Tierra ».

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 111 : « Le pedí que me dejara en el balneario Chellah, un oasis en la noche tangerina, a orillas de la playa ».

J'aime aller à Haffa quand j'ai besoin d'être seul, m'asseoir sur l'un des bancs qui donnent sur la mer. Je me sens petit face à cette plaine immense, vive, bleue, qui me permet de mieux supporter ma tristesse, parce qu'elle se confond avec le paysage, en s'y intégrant.⁶⁹²

Quand les vagues de l'Atlantique se brisent sur les falaises de Tanger, tu ne peux entendre que ta propre voix [...]. Je me suis assis face à cette mer pour ne plus entendre les pleurs de ma mère, pour cacher sous sa furie la honte de me sentir l'assassin de ma propre famille.⁶⁹³

Ces extraits permettent de saisir l'importance de la plage de Tanger dans le parcours vital de Jalid. Les superlatifs de la première phrase soulignent le lien affectif existant entre le personnage et cet endroit en reliant ses premières impressions de bonheur à la présence de son père et au lieu où ils se trouvent tous les deux. C'est donc un espace riche émotionnellement parlant – l'hyperbole « l'un des lieux les plus beaux de la Terre » témoigne de cette forte charge affective -, et on comprend ce besoin essentiel pour le personnage d'y revenir encore et toujours, quels que soient les moments de la journée.

Lieu de partage (enfant, il se l'approprie en l'utilisant comme terrain de jeu comme il l'avait fait avec les rues de la médina) mais aussi de recueillement, la plage devient tour à tour témoin des changements de sa destinée, confidente et consolatrice quand la tristesse l'envahit, dernier refuge quand il sent qu'il s'égaré. Le lecteur l'a bien senti, Jalid se tourne vers ce lieu comme il le ferait vers une femme. D'ailleurs, quand il revient à Tanger en bateau, la baie ne l'accueille-t-elle pas « comme les bras d'une mère »⁶⁹⁴ ?

Dès le début du récit, cette comparaison amorce la métaphore filée, qui humanise non seulement la plage mais encore cet espace circonscrit dans lequel évolue le personnage, à travers son ressenti. Voici quelques exemples où transparaît cette lecture de Tanger :

⁶⁹² *Ibid.*, p. 137 : « Me gusta ir a Haffa cuando necesito estar solo, sentarme en uno de los bancos que dan al mar. Me siento pequeño frente a esa llanura inmensa, viva, azul, que me hace más llevadera mi tristeza, porque la confunde con el paisaje, la integra en él ».

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 150-151 : « Cuando las olas del Atlántico se rompen contra los acantilados de Tánger, sólo puedes oír tu propia voz. [...] Me senté frente a ese mar para no oír el llanto de mi madre, ocultar bajo su furia la vergüenza de sentirme el asesino de mi propia familia ».

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 9 : « como brazos de madre ».

Le mois de juillet avait coïncidé avec le Ramadan. Les esprits s'échauffaient, et seulement la sirène qui annonçait l'autorisation de retourner à table rendait à la ville la sérénité qu'elle avait perdue depuis l'aube.⁶⁹⁵

Le vent de l'Est, qui rendait folle la ville depuis plusieurs jours, avait cédé la place à une brise qui emplissait la nuit méditerranéenne.⁶⁹⁶

[...] elle [Tanger] et moi nous nous appartenions.⁶⁹⁷

L'écrivain propose une vision symbolique de l'espace urbain, par la personnification, en lui prêtant des états d'âme. Remarquons ici le lien entre la mère et la table (mère nourricière) et entre la mère et la colère (mère coléreuse). La relation d'appartenance entre Jalid et Tanger relève aussi bien d'un lien habitant/ville que d'un lien enfant/mère.

L'impression d'enfermement que ressent Jalid dans cet espace féminisé trop exigü pour le jeune adulte qu'il est devenu n'en est pas moins réelle. D'ailleurs, elle ne le quittera jamais.

Auparavant, le personnage s'était déjà plaint de l'exigüité de «cette maison surpeuplée»⁶⁹⁸, rue Siaghins, qu'il partageait avec sa famille. C'est la pauvreté qui était à l'origine de son malaise :

Chez moi, nous nous entassions sept frères et sœurs et mes parents : trois chambres minuscules, les toilettes dans la cour, une cuisine étroite comme nos existences dans laquelle ma mère pétrissait le pain, cuisinait la *harira* et préparait le thé qui revenaient quotidiennement à notre table, avec une régularité seulement interrompue, et très rarement, par une douzaine de sardines ou quelques poulets qu'elle répartissait, remplie de fierté et d'impartialité, entre la marmaille, réservant les morceaux de choix pour mon père.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 17 : « El mes de julio coincidió con el de Ramadán. Los ánimos estaban caldeados, y sólo la sirena que anunciaba el permiso para volver a la mesa devolvía a la ciudad el sosiego que había perdido desde el alba ».

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 22 : « El levante, que llevaba días enloqueciendo a la ciudad, dejó paso a una brisa que llenó la noche de Mediterráneo ».

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 38 : « ella y yo nos pertenecíamos ».

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 33 : « casa superpoblada »

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 11 : « En mi casa nos apiñábamos siete hermanos y mis padres : tres habitaciones raquílicas, el baño en el patio, una cocina estrecha como nuestras vidas en la que mi madre amasaba el pan, guisaba la *harira* y

Dans ce passage, le sentiment fort de promiscuité éprouvé par le personnage naît de l'opposition entre la petitesse de l'espace (isotopie : « minuscules », « étroite », « s'entassaient ») et le nombre important des occupants (« sept », « marmaille »). La comparaison permet le glissement entre le lieu et l'itinéraire vital de Jalid aussi étriqués l'un que l'autre. L'immuabilité du rite nourricier quotidien (« revenaient », « quotidiennement », « régularité ») mis en place par la mère contribue à provoquer cette sensation d'enfermement dont souffre le personnage. Ce sentiment crée des correspondances entre l'espace intérieur et l'espace urbain.

Néanmoins, ni l'exiguïté ni la promiscuité dans lesquelles il vit n'expliquent à elles seules le mal-être de Jalid, ni son besoin légitime de rêver d'un futur meilleur : échapper à la pauvreté en quittant Tanger. L'impression que la ville est devenue trop petite pour lui coïncide avec le moment où ses parents, et notamment sa mère, cherchent à le plier aux traditions ancestrales de son peuple en lui choisissant une épouse :

Ma mère alternait les supplications et les lamentations, et je sentais que je ne pourrais pas me soustraire longtemps à la volonté de fer de mon monde, parce que seuls échappent à la pénitence des pauvres de mon pays ceux qui ont la possibilité d'en sortir [...]. [...] peu à peu l'idée d'échapper à un monde qui m'étouffait naissait en moi, presque sans m'en rendre compte.⁷⁰⁰

Outre la pauvreté, les traditions marocaines apparaissent comme une barrière invisible mais inexpugnable qui limite l'itinéraire vital du personnage. Le désir d'échapper aussi bien à l'une comme à l'autre se confond avec celui de fuir Tanger, devenue pour Jalid une ville-frontière. C'est le moment où le personnage commence ses activités délictueuses dans l'organisation criminelle : d'abord dans le trafic de

preparaba el té que cada día regresaban a nuestra mesa con una constancia que sólo rompía, muy de vez en cuando, una docena de sardinas o un par de pollos que repartía, plena de orgullo y ecuanimidad, entre la prole, reservando el bocado más preciado para mi padre ».

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 16 : « Mi madre alternaba rogativa con lamento, y yo sentía que no podría sustraerme por mucho más tiempo a la voluntad férrea de mi mundo, que a la penitencia de los pobres de mi país sólo escapan los que tienen la posibilidad de salir de él [...]. [...] se iba fraguando en mí, casi sin darme cuenta, la idea de escapar de un mundo que me asfixiaba ».

drogue entre l'Espagne et le Maroc, puis dans le recrutement de *harraga* prêts à payer une forte somme d'argent pour passer le Déroit de Gibraltar.

Néanmoins, cette fuite ne le libèrera pas de ce sentiment d'enfermement qui semble le poursuivre désormais où qu'il aille et qui se concrétise dans le récit par une volonté du personnage de s'isoler et se cloîtrer afin de mieux se protéger. Paradoxalement, cet isolement est d'autant plus fort que ses déplacements entre Tanger et Grenade se multiplient et que ses affaires fructifient. C'est que son nouveau travail le condamne à une forme d'emprisonnement bien plus terrible que celle imposée par la pauvreté :

J'ai passé trois jours enfermé chez moi à ruminer les événements [...].⁷⁰¹

J'ai commencé ainsi à m'isoler peu à peu, parce que je n'avais pas pu remplacer les anciens amis par de nouvelles connaissances.⁷⁰²

[...] je devrais rester enfermé chez moi et ne sortir que pour le strict nécessaire [...].⁷⁰³

[...] je me suis enfermé dans mon appartement [...].⁷⁰⁴

Je me suis cloîtré dans l'appartement.⁷⁰⁵

J'ai acheté de la nourriture et de l'alcool pour quelques jours et je me suis enfermé chez moi.⁷⁰⁶

Cet enfermement s'accompagne d'un changement d'identité et d'une volonté de passer inaperçu, toujours dans le but de se protéger, en se rendant invisible au milieu des siens dans l'espace urbain tangérois.

Le changement d'identité intervient après la mort de Hamid, quand il commence à travailler comme trafiquant d'hommes. Son nouveau passeport porte le nom d'Ali Ben Yelún, résidant en Espagne et « représentant d'une marque de cosmétiques ayant des points de vente au Maroc »⁷⁰⁷.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 43 : « Pasé tres días encerrado en casa rumiando los acontecimientos ».

⁷⁰² *Ibid.*, p. 51 : « Empecé así a aislarme poco a poco, porque no pude reponer las amistades perdidas con nuevos conocidos ».

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 59 : « tendría que quedarme encerrado en casa y salir para lo estrictamente necesario ».

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 67 : « me encerré en mi apartamento ».

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 86 : « Me recluí en el piso ».

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 97 : « Compré comida y alcohol para unos días y me encerré en casa ».

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 82 : « representante de una marca de cosméticos con puntos de venta en Marruecos ».

Puis, il se laisse pousser la barbe, s'enveloppe d'une djellaba qui ne le quittera plus et prend l'habitude de porter des lunettes noires afin de mieux « cacher son visage »⁷⁰⁸, puisqu'il se sait poursuivi pour les crimes qu'il a commis.

À Tanger, il est devenu « un passager clandestin »⁷⁰⁹, perdant le lien d'appartenance avec sa ville. Son espace physique et vital se rétrécit de jour en jour, et sa sensation d'enfermement s'accompagne d'une impression de déchéance qui se matérialise tantôt à travers l'image de la fosse dans laquelle il est tombé et d'où il doit sortir « avant que quelqu'un ne la remplisse de terre en l'enterrant dedans »⁷¹⁰, tantôt à travers l'image du cloaque, foyer de corruption qui accueille ceux qui choient :

J'étais tombé pour toujours dans les cloaques de la planète, et il ne me restait d'autre possibilité que d'essayer de survivre la tête au-dessus de ses eaux corrompues en attendant que quelqu'un décide, d'un simple geste, un unique mot, de la pousser vers le bas jusqu'à ce que je sois immergé une bonne fois pour toutes dans la merde.⁷¹¹

La chute de Jolid, au sens moral du terme, (« tombé », « pousser vers le bas », « immergé »), se concrétise ici au moyen d'un jeu entre le sens propre et le sens figuré des mots (« cloaques », « corrompues », « merde »). Ils évoquent des sensations concrètes de puanteur et de putridité qui reflètent les états d'âme du personnage tout en portant un jugement moral sur ses actes qu'il condamne.

L'étau se resserre sur lui limitant de plus en plus ses mouvements dans l'espace : « je me suis senti pris au piège. [...] J'ai envisagé l'idée de disparaître, de fuir, mais je savais que je n'irais pas loin »⁷¹². Il se tourne alors vers la religion qui lui apparaît comme une voie libératrice pour son âme :

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 95 : « ocultar el rostro ».

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 59 : « un pasajero clandestino ».

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 131 : « un agujero [...] antes de que alguien lo llenara de tierra y me enterrara en él ».

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 79 : « Había caído para siempre en las cloacas del planeta, y no me quedaba más opción que intentar sobrevivir con la cabeza por encima de sus aguas sucias, y esperar que alguien decidiera, con un simple gesto, una única palabra, empujarla hacia abajo hasta quedar sumergido de una vez por todas en la mierda ».

⁷¹² *Ibid.*, p. 117 : « me sentí acorralado. [...] Pensé en desaparecer, en huir, pero sabía que no llegaría lejos ».

Je m'offrirais moi-même à Dieu en sacrifice, et avec ma mort, je sauverais des femmes et des hommes innocents, en payant ainsi une partie de ma dette, et j'implorerais la miséricorde du Tout-puissant. J'ai alors compris mon cousin qui n'avait réussi à s'échapper du gouffre dans lequel il tombait qu'en s'accrochant, alors qu'il était dans les ténèbres, aux enseignements du Livre, l'arme que Dieu nous a donné pour nous sauver.⁷¹³

Néanmoins, la haine qu'il ressent pour l'ensemble des membres de l'organisation criminelle – dont il fait partie –, altère son jugement à tel point qu'il ne pense plus qu'à la vengeance : le terme « arme », fort explicite, est ici utilisé au sens propre. Il enchaîne alors les meurtres et chacun d'eux l'entraîne inexorablement de plus en plus bas dans la déchéance et dans le désespoir de se savoir perdu à jamais.

Enfin, pour avoir voulu défier 'l'organisation' Jalid sera emprisonné dans un centre psychiatrique de Tangerang où il essuiera des vexations et subira des tortures destinées à le briser tant physiquement que moralement, dans un isolement complet. Il sombrera dans la folie et mourra au bout de deux années sans jamais avoir revu un quelconque membre de sa famille.

L'hôpital devient, par métonymie, le symbole de l'espace urbain, et les murs de l'établissement évoquent les frontières qui traversent Tangerang empêchant les pauvres, comme Jalid, d'échapper à leur misère. Le châtement que la ville-frontière réserve à ceux qui s'aventurent à fuir est un enfermement total dans un espace clos, sorte de vide spatio-temporel :

Je viens d'oublier les prénoms de ma mère, de mon père, de mes frères et sœur. Les lieux dans lesquels je me promenais, les odeurs, les saveurs, se sont effacés de ma mémoire, remplacés par ce seul climat que je connaisse désormais, l'humidité de ce cachot, collée à mes os, à ma peau. Il n'y a ni jour ni nuit, ni hiver ni été. [...] Je ne sais pas pourquoi je suis ici, ni depuis combien de temps j'y suis. Je me sens incapable de me souvenir si j'ai été quelque chose avant cela. Tout m'a abandonné. Je ne sais même pas si je suis vivant ou mort, ou si je suis en Enfer.⁷¹⁴

⁷¹³ *Ibid.*, p. 118 : « Me ofrecería a mí mismo a Dios en sacrificio, y con mi muerte salvaría a hombres y mujeres inocentes, y pagaría así parte de mi deuda, e imploraría la misericordia del Todopoderoso. Entendí a mi primo, que sólo escapó del precipicio en el que caía agarrándose, cuando la luz ya no llegaba, a las enseñanzas del Libro, el arma que Dios nos ha dado para salvarnos ».

Dans ce passage, les énumérations (« de ma mère, de mon père, de mes frères et sœur », « Les lieux...les odeurs, les saveurs »), les oppositions (« nuit »/ « jour » ; « hiver »/ « été » ; « vivant »/ « mort » ; « je suis »/ « j'ai été ») et les parallélismes syntaxiques (« ni jour ni nuit, ni hiver ni été ») ne font que mieux souligner l'impression de néant que ressent Jalid dans cette sorte de non-lieu caractérisé par son vide temporel. Il souffre de ce présent éternel auquel il est condamné, ayant perdu tout souvenir, toute sensation agréable, toute perception de la réalité. Le terme « Enfer » mis en clausule définit parfaitement l'espace clos dans lequel tout espoir est banni.

Le roman se termine par une description du quartier où se situe l'hôpital, Beni Makada, et l'écrivain y développe les mêmes thèmes :

Le soleil s'apprêtait à pointer midi, au-dessus du ciel gris de l'automne tangerinois, caché derrière lui comme l'espérance dans ce quartier abandonné de la main de l'homme. [...] Les premières gouttes ont commencé à tomber sur les chemins de terre de la ville pauvre, menaçant les toits en fer-blanc et en carton, les enfants de froid, de boue et de famine. Personne n'attendait quoi que ce soit de personne, parce qu'il n'y avait pas de raison d'attendre.⁷¹⁵

Nul espoir non plus pour les pauvres du quartier, condamnés comme Jalid à souffrir dans leur os et leur peau de l'humidité, seule sensation ressentie dans cet espace-frontière désolé où le temps a cessé de s'écouler car « l'histoire semble s'être arrêtée depuis des siècles »⁷¹⁶.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 162-163 : « Acabo de olvidar los nombres de mi madre, de mi padre, de mis hermanos. Se han borrado de mi mente los lugares por los que paseaba, los olores y sabores, y la humedad de esta mazmorra, adherida a mis huesos, a mi piel, es el único clima que ya conozco. No hay día ni noche, invierno ni verano. [...] No sé por qué estoy aquí, ni cuánto tiempo llevo. Me siento incapaz de recordar si fui algo antes de esto. Todo me ha abandonado. Ni siquiera sé si estoy vivo o muerto, o si estoy en el infierno ».

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 170-171 : « El cielo se aprestaba a marcar el mediodía, por encima del cielo gris del otoño tangerino, oculto tras él como la esperanza en aquel barrio abandonado de la mano del hombre. [...] Empezaron a caer las primeras gotas sobre las calles terrizas de la ciudad pobre, amenazando los techos de hojalata y cartón, a los niños del frío, del fango y del hambre. Nadie esperaba nada de nadie, porque no había motivos para ello ».

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 170 : « la historia parecía haberse detenido siglos atrás ».

Ainsi, Antonio Lozano nous donne à lire une ville dans laquelle la misère et la tradition sont à l'origine des frontières qui la traversent entravant aussi bien le parcours physique que le parcours vital des personnages, contraints à suivre toujours et toujours les mêmes itinéraires. L'écrivain semble croire, comme le sociologue Patxi Lanceros, que le pauvre « porte la frontière en lui »⁷¹⁷. Et pour avoir voulu échapper à cet espace, Jalid subira les pires épreuves qui le conduiront jusqu'à l'aliénation mentale puis jusqu'à la mort.

Dans *Donde mueren los ríos*, en revanche, l'écrivain donne la parole à des migrants qui ont réussi à fuir la pauvreté (Tierno et Usmán), des traditions trop rigides (Fatiha), une guerre (Amadú). Après avoir survécu à l'épreuve de la mer ils se retrouvent dans les Îles Canaries, à Las Palmas de Gran Canaria, où leurs chemins se croisent. Ils croient avoir rompu les chaînes qui les empêchaient de se mouvoir mais d'autres formes d'enfermement les attendent dans l'espace urbain espagnol.

Comment Antonio Lozano transforme-t-il Las Palmas en ville-frontière pour les immigrants ? Certains d'entre eux parviennent-ils à rompre les chaînes qui entravent leurs mouvements ou finissent-ils tous comme Jalid ?

Nous enrichirons dans ce chapitre notre réflexion sur l'immigration dans la production romanesque policière par des exemples pris dans un roman d'Alicia Giménez Bartlett, *Nido vacío*, dans lequel apparaît ce même thème de l'enfermement.

3. 2. Las Palmas et Barcelone : les frontières rendues visibles

Le voyage que l'émigrant entreprend est semé de barrages qu'il doit franchir et qui mettent à dure épreuve aussi bien sa santé physique que mentale. Tous ne posséderons pas la force nécessaire, ou ne disposerons pas d'aide au moment voulu pour les vaincre et arriver, indemne, au bout de l'expérience migratoire.

⁷¹⁷ Patxi Lanceros, « Gente vil y sin nombre... », *op.cit.*, p. 139 : « lleva la frontera incorporada ».

Après avoir franchi le premier écueil, la traversée de la mer Méditerranée érigée en frontière inexpugnable pour les plus pauvres, les migrants africains sont confrontés une nouvelle fois à l'épreuve de l'enfermement dans un espace urbain espagnol où se dressent des frontières visibles et invisibles.

Quelles sont-elles ? Comment Antonio Lozano rend-il visibles les frontières invisibles en s'appuyant sur la réalité ?

L'écrivain ancre son récit dans Las Palmas, ville portuaire sur l'île Gran Canaria. Comme dans *Harraga*, il balise l'espace urbain dans lequel se déplacent ses personnages et c'est ainsi qu'il révèle les frontières qui le traversent. En effet, les immigrants africains circulent dans un espace circonscrit autour du port qui apparaît dans le récit comme le quartier mal famé de Las Palmas.

C'est là-bas que Fatiha trouve un logement et une activité – la prostitution - qui lui permet de survivre dans un premier temps, à son arrivée dans la ville : « [la] pension dans laquelle j'habitais, la moins chère que j'avais trouvée, était située dans un endroit idéal pour cette profession, la zone du port de Las Palmas »⁷¹⁸.

Amadú s'y installe également pendant quelque temps, dans « une petite pension, la moins chère qu' [il ait] trouvée, dans une zone proche du port »⁷¹⁹. Puis, après avoir passé quelques mois à Vecindario, il revient dans ce quartier poussé par la précarité et le désir d'être près d'Aïda. Il y partage alors un appartement « avec huit autres Africains »⁷²⁰.

Le bar que les uns et les autres fréquentent, toujours le même, se situe dans cet espace portuaire :

⁷¹⁸ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 51 : « la pensión en que me alojaba, la más barata que encontré, estaba situada en el lugar idóneo para el oficio, la zona del puerto de Las Palmas ».

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 67 : « una pequeña pensión, la más barata que encontré, en una zona cercana al puerto ».

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 134 : « con otros ocho africanos ».

Quand je terminais ma journée, jamais plus de deux mecs par jour [...], j'allais laver mon âme au Truddy's, un troquet du port dans lequel j'avais noué des liens d'amitié avec le propriétaire et serveur. [...] Je m'asseyais à un coin du comptoir, toujours protégée par son regard attentif aux voyous, marins de tous les ports du monde et autres calamités qui rodaient dans le coin.⁷²¹

Le Truddy's était égal à lui-même. La même lumière, la même musique. Ernesto derrière son comptoir à servir des boissons sans cesser de contrôler ce qui se passait dans le local. Les putes de toujours, toutes pareilles, les ivrognes de toujours, tous pareils, les mêmes solitudes de toute la vie.⁷²²

Dans le premier exemple, l'évocation à la prostitution et les indications sur la typologie des clients qui fréquentent le troquet renseignent le lecteur sur la renommée du quartier situé autour du port. Renommée qu'il partage, dans l'imaginaire collectif, avec toutes les zones portuaires du monde. D'autre part, l'insistance (au moyen du superlatif) des personnages sur les loyers très bas souligne la précarité de la population qui y réside.

Puis, le regard que Fatiha porte sur le Truddy's, dans le deuxième exemple, établit un lien métonymique entre le troquet et les quartiers ghettoïsés. Nous y trouvons le thème de la répétitivité des actions (Ernesto en train de servir tout en surveillant), et celui du vide temporel (les répétitions, les parallélismes syntaxiques et l'asyndète contribuent à cette impression de présent éternel).

Deux autres endroits, non loin du port, sont souvent cités : il s'agit de la plage Las Canteras et de l'avenue qui la longe et qui porte le même nom. Les personnages s'y promènent partageant un instant d'intimité (entre Amadú et Aïda : « Nous avons enlevé nos chaussures et nous longeâmes le bord de Las Canteras, en enfonçant

⁷²¹ *Ibid.*, p. 52 : « Cuando acababa la jornada, nunca más de dos tíos por día [...], iba a enjuagarme el alma al Truddy's, un garito del puerto con cuyo dueño y barman entablé amistad. [...] Me sentaba en una esquina de la barra, protegida siempre por su mirada atenta a los chorizos, marineros de todos los puertos del mundo, y otras calamidades que merodeaban por ahí ».

⁷²² *Ibid.*, p. 111 : « El truddy's seguía como siempre. La misma luz, la misma música. Ernesto detrás de la barra sirviendo copas sin dejar de controlar lo que ocurría en el local. Las putas de siempre, todas parecidas, los borrachos de siempre, parecidos todos, las mismas soledades de toda la vida ».

les pieds dans l'eau »⁷²³) ; ils s'y rencontrent (Amadú, Dieudonné et Aristide « Dans l'avenue qui longe une plage qu'ils appellent Las Canteras j'ai engagé une conversation avec des Sénégalais, vendeurs ambulants de produits artisanaux de leur pays »⁷²⁴).

La Palma, l'une des rares rues nommées, est perpendiculaire à la plage. C'est dans cette rue que se trouve l'immeuble délabré habité exclusivement par des Africains. Aïda y résidait (« En arrivant au niveau de la Calle La Palma, je n'ai pas pu m'empêcher d'y entrer, de répéter les mouvements quotidiens d'Aïda »⁷²⁵ explique Fatiha) ; puis Amadú, hébergé chez ses amis sénégalais, Aristide et Dieudonné.

Non loin de là, se trouve le Parque Santa Catalina où Amadú se rend pour recevoir des aides alimentaires :

Pour manger, j'avais l'habitude d'aller, comme tant d'autres, au Parque Santa Catalina, dans lequel des organisations humanitaires répartissaient des casse-croûte entre les émigrants, dont je faisais partie, qui s'y réunissaient chaque jour.⁷²⁶

Quand la précarité s'installe dans l'existence du jeune homme, ses actions sont marquées par leur répétitivité (« j'avais l'habitude », « chaque jour »), signe qui définit les habitants des ghettos urbains. La précarité est associée ici à sa situation d'étranger, et la ghettoïsation en devient une conséquence.

Cet espace portuaire se caractérise donc par le délabrement de ses édifices, la pauvreté de ses habitants et sa mauvaise fréquentation. Les loyers peu élevés, justifiés par la détérioration des immeubles, attirent les immigrants les plus nécessiteux qui s'y réfugient et finissent par constituer un ghetto. La frontière

⁷²³ *Ibid.*, p. 97 : « Nos habíamos quitado los zapatos y bordeamos la orilla de Las Canteras, hundiendo los pies en el agua. »

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 67 : « En la avenida que bordea una playa que llaman Las Canteras entablé conversación con unos senegaleses, vendedores ambulantes de artesanía de su país ».

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 117 : « Al llegar a la altura de la calle La Palma no pude evitar meterme en ella, repetir los movimientos diarios de Aida ».

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 134 : « Para comer solía ir, como tantos otros, al Parque Santa Catalina, donde organizaciones humanitarias repartían bocadillos entre los emigrantes que nos reuníamos ahí a diario ».

invisible se construit donc sur la précarité qui oblige les personnages à se loger dans les quartiers les moins chers mais aussi les plus détériorés de l'espace urbain, et qui balise leurs itinéraires.

Outre Las Palmas, une deuxième ville de Gran Canaria est citée régulièrement dans *Donde mueren los ríos*. Il s'agit de Vecindario, située à quelques kilomètres de Las Palmas. Près de Vecindario se trouvent les serres de tomates où travaillent, à un moment ou à un autre, Usman, Amadú, et Tierno. Ces deux derniers personnages partagent pendant quelques mois un appartement à Vecindario, « d'où [ils peuvent] se rendre facilement au travail »⁷²⁷. C'est également dans cette ville qu'est situé le centre d'accueil pour réfugiés où travaille Fatiha, seule immigrée parfaitement intégrée dans la société espagnole.

Comment l'écrivain rend-il visible l'acculturation de la jeune femme ?

Il fait coïncider son intégration avec la possibilité de se déplacer en toute liberté dans l'espace urbain. Fatiha commence par déménager « du port à Vecindario »⁷²⁸. Le départ du ghetto correspond au moment où Fatiha, grâce à sa parfaite connaissance des langues espagnole, française et arabe, est acceptée comme travailleuse sociale dans le centre. Ce travail lui permet de régulariser sa situation administrative et de la sortir de la précarité :

Je peux me considérer, plus ou moins, comme une personne chanceuse. Ce n'est pas ma plus grande aspiration dans la vie, ni le meilleur cicatrisant pour mes blessures, mais au moins, je mange tous les jours et je loue un appartement, petit bien sûr, même si Vecindario n'est pas la ville de mes rêves.⁷²⁹

C'est l'un des rares personnages de *Donde mueren los ríos* à circuler librement et régulièrement à l'intérieur même de la ville, en taxi, ou d'une ville à l'autre, en autobus :

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 102 : « desde donde podía llegar fácilmente al trabajo ».

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 57 : « Fatiha, del puerto a Vecindario » est le titre du chapitre. Ce qui indique l'importance de ce déplacement dans la construction du personnage.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 51 : « Más o menos, me puedo considerar afortunada. No es mi máxima aspiración en la vida, ni el mejor cicatrizante para mis heridas, pero al menos como todos los días y tengo una casa alquilada, pequeña, eso sí, aunque no sea Vecindario la ciudad de mis sueños ».

Depuis la gare routière de San Telmo, j'ai pris un taxi jusqu'à la Calle La Palma, dans Las Canteras.⁷³⁰

J'ai décidé de me promener dans Las Canteras avant de prendre dans Santa Catalina un taxi jusqu'à la gare routière.⁷³¹

Je me suis rappelée que le bus Las Palmas-Maspalomas, qui passait par Vecindario, maintenait le service toute la nuit. Pendant le trajet je n'ai pas pu m'empêcher de me rappeler les moments où je faisais le trottoir [...].⁷³²

Las Palmas-Sur, Sur-Las Palmas, la maudite route que je devais parcourir presque chaque jour [...].⁷³³

Donc, Antonio Lozano oppose le déplacement de Fatiha dans l'espace urbain à l'immobilisme des personnages habitant le ghetto (impressions de répétitivité et de vide temporel) encerclé de frontières invisibles, parmi lesquelles la pauvreté.

La peur constitue un autre barrage qui entrave le mouvement des immigrants dans l'espace urbain. Prenons l'exemple d'Aïda, jeune prostituée amie de Fatiha. Son existence se déroule exclusivement dans la zone portuaire : elle y travaille - c'est d'ailleurs là-bas qu'elle a rencontré Fatiha - et elle y habite : « Aïda vivait dans un édifice lugubre habité uniquement par des Africains. Elle partageait un appartement avec une autre Sénégalaise »⁷³⁴. C'est au pied de cet immeuble qu'elle rencontre Amadú à qui elle propose ses services. Ensemble, ils se rendent au Truddy's, autre lieu de racolage pour Aïda :

- Allons au Truddy's – m'a-t-elle proposé – Je m'appelle Aïda, et toi ?⁷³⁵
J'appelais [Aïda] au Truddy's et j'en profitais pour parler avec mon ami Ernesto.⁷³⁶

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 83 : « Desde la estación de guaguas de San Telmo cogí un taxi hasta la calle La Palma, en Las Canteras ».

⁷³¹ *Ibid.*, p. 116 : « Decidí pasear por Las Canteras antes de coger en Santa Catalina un taxi que me llevara hasta la estación de guaguas ».

⁷³² *Ibid.*, p. 82 : « Recordé que la guagua Las Palmas-Maspalomas, que pasaba por Vecindario, mantenía el servicio toda la noche. Durante el trayecto no pude evitar recordar los días de la calle ».

⁷³³ *Ibid.*, p. 202 : « Las Palmas-Sur, Sur-Las Palmas, la maldita ruta que tenía que recorrer casi a diario ».

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 83 : « Aida vivía en un lúgubre edificio habitado exclusivamente por africanos. Compartía piso con otra senegalesa ».

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 71 : « -Vamos al Truddy's – me propuso – Me llamo Aida, ¿ y tú? ».

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 81 : « La llamaba al Truddy's y aprovechaba para hablar con mi amigo Ernesto ».

Je savais que je pouvais la trouver au Truddy's, le bar dans lequel elle m'avait emmené le soir de notre rencontre.⁷³⁷

Les frontières qui enferment Aïda dans cet espace ghettoïsé sont la précarité de sa situation – elle ne possède aucun papier d'identité et ne sait pas parler l'espagnol – qui la rend vulnérable la mettant sous l'emprise de son proxénète, et la peur. Peur d'être dénoncée aux autorités et d'être renvoyée au Sénégal (« Et attention à ne pas essayer de s'échapper. Au premier essai, ils la livreraient à la police. - Tu peux passer plusieurs années en prison [...] »⁷³⁸). Peur de l'organisation qui l'oblige à se prostituer pour rembourser les frais du passage en Espagne (« Je leur ai insinué que je voulais me retirer de tout cela. Ils m'ont attrapée par le cou et m'ont dit qu'il n'en était pas question, que je leur devais encore beaucoup d'argent »⁷³⁹). Les menaces ne sont pas vaines : pour avoir voulu échapper au ghetto, Aïda sera assassinée.

L'écrivain montre aussi les frontières visibles qui se dressent contre les immigrants arrivés en Espagne de façon irrégulière, et cela d'autant plus que « l'Etat espagnol, comme frontière méridionale de l'UE, se configure comme lieu d'excellence pour le contrôle et l'exclusion des migrants »⁷⁴⁰.

Prenons l'exemple d'Amadú. Lors d'un contrôle d'identité dans la rue, le jeune homme est arrêté et emmené dans un vieil aéroport désaffecté de Fuerteventura que

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 99 : « Sabía que la podía encontrar en el Truddy's, el bar al que me llevó la noche que la conocí ».

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 99 : « Y mucho cuidado con intentar escapar. A la primera, la entregarían a la policía. –Te puedes pasar muchos años en la cárcel ».

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 84 : « Les insinué que me quería retirar de todo esto. Me agarraron por el cuello y me dijeron que ni hablar, que todavía les debía mucho dinero ».

⁷⁴⁰ Cristina Fernández Bessa, « El estado español como punto de lanza del control y exclusión de la migración en Europa », in *FRONTERA SUR. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, op. cit., p. 136: « el Estado español, como frontera meridional de la UE, se configura como lugar destacado para el control y la exclusión de los migrantes ».

les autorités ont reconverti en un centre d'internement⁷⁴¹ pour les étrangers sans papiers dans l'attente d'être expulsés.

Cet endroit est fortement symbolique. D'une part, il entre dans la catégorie de ce que Marc Augé appelle les non-lieux par excellence dont il donne quelques exemples : « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits 'moyens de transport' (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution »⁷⁴². Mais, ce non-lieu a perdu sa fonction première qui était celle de lieu de transit des voyageurs. Or, si transformé en centre d'internement, l'aéroport reste un lieu de transit⁷⁴³, ce ne sont plus les touristes qui sont concernés, mais les « vagabonds », selon la terminologie utilisée par Zygmunt Bauman, qui « ne sont les bienvenus nulle part » parce qu'ils « sont des voyageurs qui n'ont pas le droit de devenir des touristes ». Leur existence est soumise à un paradoxe : « Ils n'ont ni le droit de rester où ils sont [...], ni de rechercher un meilleur endroit »⁷⁴⁴.

Amadú perçoit ce paradoxe qu'il appelle l'ironie des autorités :

⁷⁴¹ Le réseau Migreurop qui, depuis fin 2001, rassemble chercheurs, élus et militants associatifs de plusieurs pays européens, tente de recenser et de dresser une typologie des camps d'enfermement d'étrangers en Europe. Il distingue trois types de camps fermés : les camps d'attente, où les personnes sont détenues dans l'attente de leur identification, d'un examen de leur situation et d'une éventuelle admission sur le territoire ; les camps de détention, dont font partie les centres d'internement pour étrangers en Espagne, qui visent des personnes déjà entrées sur le territoire ; les camps d'éloignement où les personnes sont détenues en vue de leur expulsion du territoire. Ils présentent tous des traits communs : ce sont des lieux de déshumanisation des migrants et de violations des droits fondamentaux. Voir l'article de Caroline Intrand et Pierre-Arnaud Perrouty, « La diversité des camps d'étrangers en Europe : présentation de la carte des camps de Migreurop », in *Cultures & Conflits*, 57, printemps 2005, mis en ligne le 06 janvier 2010. URL : <http://conflits.revues.org/index1727.html>. [Consulté le 10 février 2011].

⁷⁴² Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 101-102.

⁷⁴³ L'article de Caroline Intrand et Pierre-Arnaud Perrouty donne les durées de détention des différents types de camps, selon les pays concernés. Pour l'Espagne, la détention serait de 40 jours. *Op. cit.*.

⁷⁴⁴ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, op. cit., p. 142-143.

Ironie des autorités, que de nous enfermer précisément dans ce lieu, un aéroport désaffecté dont aucun avion ne décollera plus désormais. Cela semble une métaphore destinée à nous décourager, à nous convaincre pour toujours que notre destin n'est pas de voyager. Plusieurs centaines d'hommes et de femmes provenant de divers pays, la plupart d'entre eux des noirs mais aussi des Maghrébins, s'abandonnent au désespoir sur les longues rangées de sièges.⁷⁴⁵

Le roman s'inspire largement de la réalité puisque ce camp d'internement pour étrangers existait réellement jusqu'en 2002 à Fuerteventura. Prévu pour une capacité maximale de cinquante personnes, ce centre accueillait fréquemment jusqu'à quatre cents et cinq cents étrangers sans papiers. Il ne possédait que trois douches d'eau froide et quatre toilettes⁷⁴⁶. L'organisation Human Rights Watch qui a visité les centres de détention des Îles Canaries (Fuerteventura et Lanzarote) en 2002, rapporte que

les conditions de détention sont inférieures aux normes fixées par la législation nationale espagnole et le droit international : isolement total, pas de téléphone ni de visite, les détenus ne peuvent quitter les bâtiments, ni faire de l'exercice ; les médecins bénévoles ont arrêté en 2002 d'y travailler pour dénoncer les conditions sanitaires jugées très préoccupantes. Dans la majorité des cas, cette précarité est accentuée par la surpopulation.⁷⁴⁷

Dans le roman, Amadú se présente au fonctionnaire qui l'interroge comme réfugié politique demandeur d'asile, puisque l'article 14 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, spécifie que toute personne a le droit de chercher asile et de bénéficier de l'asile dans d'autres pays, face à la persécution. Néanmoins, il s'aperçoit très rapidement que ses démarches n'aboutiront pas parce qu'il fait partie

⁷⁴⁵ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 12 : « Ironía de las autoridades, encerrarnos precisamente en aquel lugar, un aeropuerto en desuso del que ya nunca saldrá un avión. Parece una metáfora destinada a desanimarnos, convencernos para siempre de que nuestro destino no es el viaje. En las largas hileras de asientos descansan su desesperanza varios cientos de hombres y mujeres procedentes de diversos países, la mayoría de ellos negros, también algunos magrebíes ».

⁷⁴⁶ Helmut Dietrich, *op. cit.*, p. 58. En mai 2002, ce lieu a été définitivement fermé et remplacé par El Matorral, camp d'internement pouvant accueillir jusqu'à mil deux cents personnes. Les conditions de réclusion sont particulièrement dures.

⁷⁴⁷ Caroline Intrand et Pierre-Arnaud Perrouy, *op. cit.* Voir également le rapport de Human Rights Watch, « L'autre visage des îles Canaries – violations des droits des migrants et des demandeurs d'asile », 2002.

des mauvais demandeurs d'asile, ceux qui ont la peau noire et qui ne possèdent pas de visa. Ceux-là n'ont aucun droit, même dans un pays européen signataire de la charte universelle des droits de l'homme :

Il a continué à me poser des questions, mais elles ne m'intéressaient plus. J'ai senti que tout cela n'était qu'une formalité de plus, que c'était pareil de venir de Sierra Leone ou de n'importe quel autre pays. Ce qui était réellement important, la seule vérité indiscutable était la couleur de ma peau et l'absence de visa, preuves irréfutables que j'étais un indésirable qui devait être renvoyé à son lieu d'origine.⁷⁴⁸

Après le centre d'internement de Fuerteventura, on conduit Amadú jusqu'au commissariat (« Ils m'on enfermé dans une pièce avec deux chaises et une table et ils m'ont laissé seul pendant un bon moment »⁷⁴⁹). Il y subit un interrogatoire serré au cours duquel les policiers s'acharnent sur lui à tel point qu'il lui faut attendre plusieurs jours avant que les marques de coups sur son visage disparaissent.

Puis, on l'incarcère dans la prison de Gran Canaria car il est, évidemment, le suspect principal pour le meurtre d'Aïda, même en l'absence de preuves tangibles.

La fiction romanesque s'appuie une fois de plus sur la réalité. L'étranger, c'est-à-dire *l'autre* par excellence, est soupçonné en permanence, comme le constate Patxi Lanceros : « Il pourra toujours être requis, retenu ou détenu. Il sera fréquemment sous surveillance »⁷⁵⁰. L'itinéraire physique d'Amadú est semblable à celui de tant d'autres étrangers dans l'espace urbain espagnol, il se limite à aller d'un lieu d'enfermement à un autre.

D'autres personnages d'immigrés de *Donde mueren los ríos* ont moins de chance qu'Amadú car ils subissent cet enfermement dans l'espace urbain dès leur arrivée sur les îles espagnoles : ils ont payé chèrement le voyage à l'organisation qui

⁷⁴⁸ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 13: « Continué un buen rato con sus preguntas, pero ya habían dejado de interesarme. Sentí que todo aquello era un trámite más, que daba igual haber llegado de Sierra leona o de cualquier otro país. Lo realmente importante, la única verdad indiscutible era el color de mi piel y la ausencia de un visado, pruebas irrefutables de que era un indeseable que debía ser devuelto al lugar de donde salí ».

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 64 : « Me encerraron en un cuarto con dos sillas y una mesa y me dejaron solo durante un buen rato ».

⁷⁵⁰ Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. 140: « podrá ser requerido, retenido o detenido [...] permanentemente bajo sospecha ».

s'occupait de les faire traverser la mer et de leur procurer un travail à l'arrivée dans l'agriculture⁷⁵¹. Ainsi, « [l']organisation [encaisse] aussi bien l'argent du travailleur que celui de l'acheteur de main d'œuvre bon marché, exempté d'impôts »⁷⁵².

Tierno raconte qu'au bout d'une heure d'attente sur la plage, des personnes les font monter à l'arrière de fourgonnettes, là où il n'y a pas de fenêtres, comme s'ils étaient du bétail. Puis, ils sont conduits dans des baraquements, près de Vecindario, où on leur assigne des lits pour la nuit. Dès lors, leurs conditions de vie ressemblent étrangement à celles des immigrants sans papiers détenus dans le centre d'internement de Fuerteventura.

Ces baraquements évoquent, par métonymie, l'enfermement des étrangers dans l'espace urbain. Ils emprisonnent physiquement les immigrants qui, parce qu'ils ne possèdent pas, pour la plupart d'entre eux, de papiers d'identité en règle – permis de séjour et permis de travail – n'osent pas quitter cet espace fermé de peur d'être arrêtés dans les rues de la ville, lors d'un quelconque contrôle de police. Leurs itinéraires physiques sont entravés aussi bien par des frontières visibles qu'invisibles. Ils sont d'ailleurs encouragés dans cet immobilisme, de façon tout à fait sournoise, par les employeurs qui nourrissent et entretiennent leurs craintes en présentant les baraquements comme un lieu sûr, une sorte de refuge, par opposition au danger que représente pour eux l'espace urbain, comme l'explique Usmán à Amadú :

C'était dimanche, journée de repos, et la plupart des travailleurs y restaient enfermés toute la journée, par crainte de se faire arrêter par la police dans les rues de Vecindario.

- On ne nous oblige pas à rester ici, mais on nous conseille de ne pas sortir, a expliqué Usmán [...].⁷⁵³

⁷⁵¹ Le sociologue Luis Garrido Medina rappelle qu'en Espagne, les immigrants travaillent principalement dans les quatre secteurs les plus désertés par les Espagnols, à savoir, le service domestique, les métiers du bâtiment, l'hôtellerie et l'agriculture. Il constate également une division par pays ou continent d'origine : on réserve aux immigrés africains le travail dans le bâtiment et dans l'agriculture, principalement. Voir son article, « La inmigración en España » in Juan Jesús González y Miguel Requena (eds.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 2006, p. 152.

⁷⁵² *Harraga, op. cit.*, p. 112: « La organización cobraba así del trabajador y del comprador de mano de obra barata, exenta de impuestos ».

Dans la dernière phrase, le parallélisme syntaxique souligne l'opposition entre les termes (obliger/conseiller ; rester/sortir) qui met en évidence la manipulation dont les immigrants font l'objet.

Comme dans le centre de détention de Fuerteventura, les conditions d'hébergement sont inhumaines pour les immigrés qui y vivent, ou plutôt y survivent, regroupés dans un espace trop étroit, sans aucune intimité, comme s'ils étaient des animaux :

Nous étions une cinquantaine de personnes à nous entasser dans cet espace dans lequel il y avait à peine suffisamment de place pour les lits, et ne disposant que de deux toilettes et deux douches pour tout le bataillon. Je préfère ne pas me rappeler la puanteur qui se concentrait dans cet endroit ne disposant d'autre ventilation que celle de petites fenêtres presque toujours fermées [...].⁷⁵⁴

L'impression de promiscuité est mise en évidence par l'opposition entre les termes collectifs qui désignent une quantité importante de personnes et les adjectifs numéraux cardinaux qui déterminent l'équipement matériel insuffisant. La prétention concernant les odeurs fait mieux sentir au lecteur cette sensation déjà amplifiée par le terme hyperbolique « puanteur ».

D'autre part, Antonio Lozano souligne l'immobilisme proche de la mort auquel les immigrés sont contraints en décrivant métaphoriquement le baraquement comme une « tombe faite de brique et de bois » dans laquelle les immigrés « reviennent s'enterrer »⁷⁵⁵ après leur journée de travail dans les serres de tomates, autre espace d'enfermement, où la température atteint plus de cinquante degrés.

Enfin, dans les baraquements, les immigrés subissent la violence du plus fort, parce que, comme l'explique le sociologue Henri Laborit, « [chaque] fois que des

⁷⁵³ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 158: « Era domingo, jornada de descanso, y la mayoría de los trabajadores permanecían encerrados ahí todo el día, temerosos de ser detenidos por la policía en las calles de Vecindario. – No nos obligan a quedarnos aquí, pero nos aconsejan que no salgamos-explicó Usmán ».

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 101 : « Nos hacinábamos unas cincuenta personas en aquel espacio en el que apenas cabían las camas, con dos retretes y dos duchas para todo el batallón. Prefiero no recordar el hedor que se concentraba en aquel recinto sin más ventilación que la de unos ventanucos casi siempre cerrados ».

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 179 : « regresaban a enterrarse de nuevo en su tumba de ladrillos y madera ».

êtres vivants sont ainsi confinés, leur agressivité s'accroît considérablement »⁷⁵⁶. Usmán a eu le tort de se plaindre parce qu'il travaillait depuis deux mois et qu'il n'avait pas encore été payé, alors, « [dans un endroit] où personne ne pouvait entendre ses cris, ils l'ont lancé de l'un vers l'autre comme un ballon, lui donnant des coups de poings et des coups de pieds »⁷⁵⁷ et l'enjoignant de se taire.

Ces baraquements sont à l'image des ghettos urbains dans lesquels la précarité et la peur enferment les immigrants les condamnant à l'immobilisme.

Alicia Giménez Bartlett, comme Antonio Lozano, ancre fortement ses récits dans la réalité sociale de l'Espagne. Aussi, certains de ses personnages sont des étrangers puisqu'ils font partie de cette réalité. Dans *Nido vacío* (2007), l'écrivain s'intéresse plus particulièrement aux enfants d'immigrantes sans papiers venues d'Europe de l'Est et installées à Barcelone.

La trame de son roman policier rappelle celle de *Donde mueren los ríos* : mort violente d'une immigrée introduite illégalement dans le pays par des réseaux de prostitution. Néanmoins l'immigrée, Georgina Cossu, ne vient pas d'Afrique mais d'Europe de l'est. Il n'existe pourtant pas de mer qui sépare l'Espagne de la Roumanie, mais une frontière tout aussi puissante s'érige entre les pays européens qui appartiennent à l'Espace Schengen, et les autres.

La Roumanie, qui intègre l'Union Européenne en 2007 ne fait pas partie de l'Espace Schengen⁷⁵⁸. Qui est plus, jusqu'au 1^{er} janvier 2002, « la Roumanie, dont on craignait en Occident un afflux massif d'émigrants économiques, faisait partie de la

⁷⁵⁶ Henri Laborit, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁵⁷ *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 179: « Donde nadie podía oír sus gritos, se lo fueron lanzando uno a otro como una pelota, a tortazos y patadas ».

⁷⁵⁸ D'ailleurs, son entrée ainsi que celle du pays voisin, la Bulgarie, reste un sujet de discussion encore aujourd'hui : « La Bulgarie et la Roumanie ont été refoulées jeudi 22 septembre de l'espace Schengen, signe d'une réticence croissante des pays déjà membres à élargir cette zone européenne sans frontières internes à deux pays jugés inaptes à combattre les filières d'immigrations clandestines », http://www.lemonde.fr/europe/article/2011/09/22/l-espace-schengen-recale-la-bulgarie-et-la-roumanie_1576134_3214.html . [Consulté le 9 janvier 2012].

liste noire pour laquelle on imposait l'obtention d'un visa à toute entrée sur le territoire de l'espace Schengen »⁷⁵⁹.

Afin de se libérer de cette obligation de visa, ce pays s'est vu obligé à se soumettre aux exigences de l'Union Européenne en matière de surveillance des frontières, toujours dans cette logique de « tenir à distance et de mettre à l'écart les 'indésirables' [...] en les empêchant de voyager»⁷⁶⁰.

Cependant, si la restriction du visa n'existe plus pour les ressortissants roumains, ils n'en doivent pas moins, pour pouvoir sortir du territoire, être en possession d'une certaine somme d'argent : au moins cinq cents euros. À cette somme, il faut ajouter le prix d'un billet de transport aller-retour si bien que « la sélection des candidats au départ s'effectue toujours en fonction du capital que peut réunir chacun »⁷⁶¹. Pour organiser son départ, l'émigré roumain se voit donc dans la nécessité « d'emprunter des sommes importants à des proches ou à des prêteurs informels en Roumanie, le remboursement s'effectuant grâce aux premiers salaires perçus en Espagne »⁷⁶². Et encore, cette ouverture des frontières ne lui donne droit qu'à un séjour touristique de trois mois, sans autorisation de travailler, ce qui le place forcément, au bout de ce délai, en situation illégale : il devient un immigré clandestin.

Sur ce point, les immigrants roumains ressemblent à ceux qui viennent d'Afrique, obligés de payer chèrement leur place dans le bateau, s'ils veulent pénétrer dans l'espace européen. Dans les deux cas, le voyage suppose un endettement important, qui place le migrant dans une position de débiteur auprès de sa famille, de prêteurs ou de l'organisation, souvent criminelle, qui organise le voyage.

⁷⁵⁹ Swanie Potot, *Vivre à l'Est, travailler à l'Ouest : les routes roumaines de l'Europe*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20.

⁷⁶⁰ Elspeth Guild et Didier Bigot, « Schengen et la politique des visas », *op. cit.*, p. 2.

⁷⁶¹ Swanie Potot, « Quand les migrants balkaniques rencontrent ceux venus du sud » in *Balkanologie*, vol. VII, n°1, juin 2003, p. 65-86, p. 73.

⁷⁶² *Ibidem*.

Dans le roman, Georgina Cossu, comme Aïda, se prostitue pour rembourser son voyage à l'organisation, et comme la jeune africaine, elle sera assassinée quand elle voudra échapper à cette forme d'esclavage.

L'absence de papiers, et donc l'absence de droits, est clairement une forme d'enfermement, comme le souligne Amadú dans ses propos : « Ils nous lient pieds et mains, nous enfonçant dans le vide administratif : nous ne sommes personne. Sans papiers, il n'y a pas d'identité, sans identité, il n'y a pas de droits »⁷⁶³.

Alicia Giménez Bartlett reprend cette même idée dans ce dialogue entre Petra Delicado et l'inspectrice Magdalena González :

- Ces femmes, que les réseaux de prostitution ont trompées, sont les victimes idéales : on les cache, elles n'ont pas de papiers d'identité, elles n'ont pas de famille [...].
- Je sais, des légions de fantômes qui entrent dans ce pays et qui ne comptent pas, ne figurent nulle part, n'existent pas, ne sont pas.⁷⁶⁴

Les immigrantes sans papiers se définissent donc par l'absence, et par la négation : pas de corps (« fantômes »), pas d'existence. Elles sont donc invisibles, comme leurs enfants.

Comment l'écrivain parvient-elle à montrer cette invisibilité des étrangers dans l'espace urbain barcelonais à partir d'une enfant ?

Nido vacío raconte l'enquête menée par Petra Delicado pour retrouver son arme volée dans un centre commercial barcelonais par une fillette d'une dizaine d'années qu'elle aperçoit à peine (« Une fillette brune, avec une queue de cheval flottant dans le vent et un survêtement bleu »⁷⁶⁵) et qui disparaît aussitôt de son champ de vision.

⁷⁶³ *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 135 : « Nos atan de pies y manos hundiéndonos en el vacío administrativo : no somos nadie. Si no hay papeles no hay identidad, si no hay identidad, no hay derechos ».

⁷⁶⁴ *Nido vacío*, *op. cit.*, p. 259 : « - Esas mujeres que vienen engañadas por las redes de prostitución son las víctimas ideales: les esconden, no tienen papeles, no tienen familia [...]. – Lo sé, legiones de fantasmas que entran en el país y no cuentan, no figuran, no existen, no son ».

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 8 : « Una niña morena, con la coleta al viento y un chándal azul ».

L'arme servant de fil conducteur, l'inspectrice parcourt l'espace urbain à la recherche de la fillette qui demeure introuvable, comme si elle était réellement invisible. Néanmoins, dans chaque lieu de passage, comme le Petit Poucet, l'enfant a laissé des marques qui témoignent de son existence et qui permettent à l'inspectrice de retracer son histoire.

D'abord, le centre d'accueil pour jeunes enfants El Roure⁷⁶⁶ où elle a séjourné pendant deux mois : « [La] police a trouvé cette petite dans la rue. Elle parlait en roumain, mais n'avait ni famille ni frère et sœur, personne »⁷⁶⁷. L'inspectrice y apprend son prénom, Délia, mais son nom reste inconnu. Une photographie est la seule trace de son passage dans ce centre.

Puis, dans la Calle Perill, à Gracia, on trouve le cadavre d'un Roumain tué par une des balles de l'arme de Petra qui comprend, en analysant l'angle de tir, que l'assassin pourrait tout à fait être sa petite voleuse. Elle suppose donc qu'elle devait se trouver à cet endroit quelques heures auparavant.

Dans un appartement de la Calle Valencia, près du marché Els Encants, c'est le corps d'une femme Roumaine, Marta Popescu, qui gît sur le sol tuée par une balle à l'estomac. La balle provient une nouvelle fois de l'arme volée par la petite.

Malgré son acharnement l'inspectrice ne parvient pas à trouver la petite fille, tantôt désignée comme « la fillette mystérieuse »⁷⁶⁸, comme « la fillette fantôme »⁷⁶⁹ ou encore comme « [une] fillette de la rue »⁷⁷⁰ (le passage du déterminant défini au déterminant indéfini amorce le glissement de l'individuel au général : Délia est une enfant des rues parmi d'autres). Elle ne peut que suivre sa trace sans jamais l'atteindre.

Délia reste introuvable dans l'espace urbain, comme si l'absence de papiers la rendait invisible, lui ôtant toute existence réelle. L'enquête, d'ailleurs, est perçue par

⁷⁶⁶ Ce centre d'accueil existe vraiment à Barcelone.

⁷⁶⁷ *Nido vacío, op. cit.*, p. 47 : « a esta niña la encontró la policía en la calle. Hablaba en rumano, pero no tenía familia ni hermanos, nadie ».

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 46 : « la niña misteriosa ».

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 123 : « la niña fantasma ».

⁷⁷⁰ *Ibidem* : « Una niña de la calle ».

l'inspectrice, qui ne comprend pas cette invisibilité, comme un terrible cauchemar : « Est-il possible que [des] petites disparaissent de la surface de la Terre ? »⁷⁷¹.

La mort lui rend sa visibilité. Son cadavre sera retrouvé dans le Parque de Collserola, Carretera de La Rabassada, à quelques kilomètres de Barcelone :

Là-bas, sur un lit d'aiguilles de pin, gisait un petit corps endormi, le corps d'une fillette. On aurait dit qu'elle s'était couchée pour se reposer, sur le ventre, le visage tourné d'un côté, que les cheveux cachaient un peu. On voyait ses membres rigides, ses vêtements aux couleurs criardes absurdes étaient froissés. Elle avait le visage très blanc, les petits yeux mi-clos, la bouche grande ouverte comme un poisson qui aurait cherché à respirer hors de l'eau. Je suis restée à la regarder en silence, immobile. J'ai reconnu le visage que j'avais vu dans les archives d'El Roure. C'était Délia, la fillette voleuse.⁷⁷²

Alicia Giménez Bartlett s'attache à décrire les détails du cadavre avec la volonté de rendre un corps à la fillette jusqu'alors invisible. L'écrivain utilise les techniques cinématographiques (importance des sensations visuelles, par exemple l'opposition entre les couleurs criardes et la blancheur de la peau) qui donnent vie à la description la transformant en hypotypose : au fur et à mesure qu'elle s'approche (travelling), la narratrice aperçoit le corps en entier (plan moyen), s'attarde sur ses membres. Puis, son regard glisse vers le visage (gros plan), et ce sont les détails (la couleur de la peau du visage, ses yeux, sa bouche comparée à celle d'un poisson) qui permettent au lecteur de mieux imaginer le tableau. Le contraste entre la première perception de la narratrice (« endormi », « se reposer ») et la réalité (rigidité du cadavre) ajoute à l'intensité émotionnelle de cette scène.

Petra Delicado aura parcouru Barcelone pendant des semaines à la recherche d'une fillette invisible qu'elle ne retrouvera finalement jamais vivante.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 294 : « ¿Pueden dos niñas desaparecer de la faz de la Tierra ? ».

⁷⁷² *Ibid.*, p. 304 : « Allí, sobre un lecho de pinaza, yacía un pequeño cuerpo dormido, el cuerpo de una niña. Boca abajo, con la cara vuelta hacia un lado, que el cabello le tapaba un poco, parecía que se hubiera echado a descansar. Sus miembros se veían rígidos, su ropa de absurdos colores chillones estaba arrugada. Tenía el rostro muy blanco, los pequeños ojos entornados, la boca abierta de par en par como un pez que hubiera estado buscando respirar fuera del agua. Me quedé mirándola en silencio, inmóvil. Reconocí la cara que había visto en los archivos de El Roure. Era Delia, la pequeña niña ladrona ».

En conclusion, les quatre écrivains de notre corpus donnent à lire un espace urbain entouré et traversé de frontières visibles et invisibles qui immobilisent une partie de la population. Cette ségrégation qui fragmente l'espace condamne les habitants des banlieues pauvres et des centres historiques détériorés à un vide temporel : il semble que le temps ait cessé de s'écouler pour eux.

Néanmoins, et nous l'avons vu avec les exemples de Cadaqués et San Cugat, certaines couches sociales s'entourent volontiers de barrières pour se protéger et fuir la mixité sociale.

Dans les romans de Juan Madrid et d'Andreu Martín, les descriptions réalistes et détaillées (de certains quartiers de Madrid et de Barcelone) montrent un espace urbain hybride et dangereux dans lequel tant les immeubles comme les hommes qui y habitent apparaissent dégradés. Les hommes semblent subir un processus de réification : ils apparaissent déshumanisés, et répètent inlassablement les mêmes gestes.

Antonio Lozano choisit de raconter l'espace des frontières à partir du point de vue de ceux qui subissent cette ségrégation : les immigrants. Il rend visibles les frontières invisibles, de Tanger et de Las Palmas, en balisant l'espace urbain et révèle les non-lieux propres à notre société hypermoderne tels que les camps d'internements pour étrangers à Fuerteventura.

Enfin, Alicia Giménez Bartlett s'attache à montrer quel est le sort réservé aux plus démunis dans l'espace urbain barcelonais : la ghettoïsation dont souffrent les sans-abri rejetés dans les friches urbaines ou dans les locaux désaffectés et l'invisibilité des enfants étrangers.

Néanmoins, cette ségrégation spatiale n'affecte qu'une partie de la population. Et malgré toutes ces frontières qui entravent le mouvement des personnages, jamais la mobilité n'aura été aussi importante, ni la volonté d'accéder à l'espace urbain. Ce sera le thème de notre dernière partie : l'espace de toutes les mobilités.

TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE DES MOBILITÉS

Les romans policiers espagnols de notre corpus (fin des années quatre-vingt jusqu'au début des années deux mille) proposent une troisième lecture de l'espace urbain, toujours à partir des itinéraires humains : c'est l'espace de la mobilité, imposée ou volontaire.

Cette mobilité correspond à une réalité sociale : la plupart des sociologues s'accordent pour dire que si un terme pouvait définir à lui seul notre société occidentale contemporaine ce serait sans aucun doute celui-ci :

[...] la mobilité est bien au cœur de la modernité en général, de l'hypermodernité en particulier, que ce soit pour passer d'un champ social à un autre, en se déplaçant réellement (en auto ou à vélo) et virtuellement (par téléphone ou par internet), ou que ce soit à l'intérieur de chaque champ, par exemple avec les déplacements internationaux dans le champ de l'économie.⁷⁷³

⁷⁷³ François Ascher, *Examen clinique. Journal d'un hypermoderne*, *op. cit.*, p. 162. Alain Bourdin définit la mobilité comme « la capacité (et secondairement le fait) de changer de position dans un espace réel ou virtuel, qui peut être physique, social, axiologique, culturel, affectif, cognitif ». Voir Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 67-68.

Une mobilité qui se généralise et qui s'accroît au fil du temps entraînant une accélération temporelle et un rétrécissement spatial : les personnages se déplacent de plus en plus vite – utilisation de moyens de locomotions rapides comme l'avion - et de plus en plus loin - une enquête sur les sectes conduit l'inspectrice Petra Delicado jusqu'à Moscou –, si bien que les distances semblent s'abolir.

De quelle façon nos écrivains retranscrivent-ils ce mouvement perpétuel dans l'espace romanesque ? En quoi est-il révélateur de la société hypermoderne ? Modifie-t-il la cartographie urbaine ? Et comment, paradoxalement, cette mobilité va-t-elle de pair avec l'immobilité d'une partie de la population ?

Dans leurs romans policiers, l'espace urbain devient tantôt un centre de convergence tantôt un centre de divergence.

Il possède, en effet, un fort pouvoir d'attraction pour les émigrants africains (Jalid, Amadú, Tierno etc.) qui voient en lui un Eldorado ou un espace de liberté, et pour les habitants des zones rurales (Jésus), pour qui il représente le progrès, entre autres. Comment le mythe de l'espace urbain se forge-t-il ? Sur quels éléments s'appuie-t-il ? De quelle façon, aussi bien Antonio Lozano qu'Andreu Martín, le déconstruisent-ils ?

En même temps qu'il attire, l'espace urbain rejette dans la périphérie une partie de sa population, les classes les plus démunies : « La centrifugation urbaine a sédimenté les éléments lourds à la périphérie, ne gardant à la surface de ses quartiers historiques que le peuple léger des plaisirs, ou sérieux de la banque, du commerce ou de l'industrie »⁷⁷⁴. Ce mouvement centrifuge participe d'un phénomène de ségrégation sociale que les sociologues urbanistes nomment *gentrification*. Elle est au cœur de l'intrigue dans *Jesús en los infiernos*, *Un beso de amigo* et *Grupo de noche*.

Enfin, jamais nos détectives ne se sont autant déplacés, traversant l'espace urbain du nord au sud et de l'est à l'ouest, du centre aux quartiers périphériques, en voiture, en métro ou en autobus ; ou encore d'une ville à l'autre, en voiture ou en avion. Au milieu de ces flux incessants, que sont devenus les lieux – tels qu'ils ont été définis par Marc Augé - qui constituaient l'espace de proximité décrit par Juan Madrid ? Pour Anthony Giddens⁷⁷⁵, l'hypermodernité a remplacé les lieux, devenus fantasmagoriques, par les non-lieux. Sous quelle forme font-ils irruption dans l'espace romanesque de nos écrivains ?

⁷⁷⁴ Henri Laborit, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁷⁵ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 115.

1. MOUVEMENT CENTRIPÈTE VERS L'ESPACE URBAIN ESPAGNOL

1.1. Construction et déconstruction du mythe chez Antonio Lozano

Dans l'imaginaire des personnages africains des romans d'Antonio Lozano, l'espace urbain européen apparaît comme l'espace de l'opulence et de la richesse, c'est-à-dire, comme un Eldorado. C'est par cette comparaison, affirme Mohamed Abrighach, que se construit, dans l'œuvre narrative de l'écrivain, le processus de mythification de cet espace urbain :

[La] recherche avide des émigrants nord-africains d'une Europe riche et opulente participe de la même avidité et du même désir de l'or et des richesses abondantes que les Espagnols du bas peuple imaginaient trouver, abondamment, au Pérou et une partie d'Amérique du Sud [...].⁷⁷⁶

Aussi, l'Espagne est fréquemment comparée à ce pays de cocagne, cette terre de l'abondance, dans *Harraga*, mais également dans *Donde mueren los ríos*.

Lors du premier voyage en Espagne de Jalid, son ami Hamid, qui essaye de calmer sa peur de l'inconnu, lui rappelle qu'il a enfin atteint « le monde de l'abondance, de la liberté, de la vraie vie »⁷⁷⁷. Ce monde, l'Espagne, il le décrit à travers une énumération de termes qui renvoient à tout ce qui, lui semble-t-il, fait défaut dans son propre pays.

⁷⁷⁶ Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 187: « la búsqueda afanosa de los emigrantes norteafricanos de una Europa rica y opulenta revive la misma ansia y fiebre por el oro y las abundantes riquezas que los españoles del pueblo llano imaginaban que existía, con frondosidad, en Perú y parte de América del sur ».

⁷⁷⁷ *Harraga*, *op. cit.*, p. 21 : « mundo de la abundancia, de la libertad, de la vida verdadera ».

Un peu plus loin dans le récit, Jalid reconnaît qu'il est ébloui par la richesse, le luxe et la vie facile que l'on mène en Europe⁷⁷⁸. C'est pourquoi, en regardant s'éloigner le *Ibn Batouta*, le bateau qui conduit Hamid vers Algeciras, il décide que lui aussi fera partie de cet univers, même s'il doit enfreindre la loi :

C'était à Algeciras que l'attendait sa voiture, son confortable dernier modèle qu'il n'avait pas apporté jusqu'ici afin de ne pas éveiller les soupçons, et qui le conduirait vers son royaume de l'abondance. Alors que le *Ibn Batouta* n'était plus qu'un point presque imperceptible dans la Méditerranée, j'avais déjà décidé que très bientôt il me conduirait, moi aussi, jusqu'au monde de Hamid.⁷⁷⁹

Hamid fait partie désormais de ce monde des privilégiés ; et la voiture de luxe, cet objet qui apparaît dans les publicités des petits écrans et qui symbolise non seulement la virilité et la réussite socioprofessionnelle mais encore toute la société de consommation, est la preuve de cette appartenance.

En prenant sa décision de rejoindre ce monde, Jalid entre dans l'imaginaire du mythe puisqu'il a l'impression d'accomplir le rêve de tous ceux qui, le soir, à Tanger, « assis sur la balustrade de la Plaza contemplant les lumières que, les jours de beau temps, les maisons de Tarifa exhibent comme une provocation »⁷⁸⁰ de l'autre côté de la mer, sur le continent européen. Jalid est conscient de sa chance, car il va réaliser un rêve qui, pour la plupart des Africains, est inaccessible⁷⁸¹.

Sur quoi cette mythification de l'Europe s'appuie-t-elle et comment est-elle véhiculée dans l'esprit des gens ?

Pour répondre à cette question, nous nous appuyerons sur la définition de Roland Barthes pour qui le mythe « est une parole » : « [le] mythe est un système de

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 29 : « En Algeciras lo esperaba su coche, su último modelo confortable que no trajo hasta aquí para no levantar sospechas, y que lo devolvería a su reino de la abundancia. Cuando el *Ibn Batouta* era sólo un punto casi imperceptible en el Mediterráneo, ya había decidido que dentro de muy poco también a mí habría de llevar hasta el mundo de Hamid ».

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 12 : « sentados sobre la barandilla de la plaza, contemplan las luces que, en los días claros, las casas de Tarifa, exhiben como una provocación ».

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

communication, c'est un message »⁷⁸². Aussi, c'est surtout par la voie orale que le récit sur l'Europe de l'abondance se transmet. Les rumeurs, qui circulent de bouche en bouche, confirment l'idée qu'en Espagne, et donc en Europe, chacun trouve sa place car obtenir un travail n'est pas un privilège mais un droit : « On dit que là-bas il y a du travail pour tous »⁷⁸³, dit le jeune Abdú à Amadú, avant de tenter une nouvelle fois de s'embarquer vers ce « là-bas » mystérieux et prometteur.

Mais ce récit a besoin de s'appuyer sur des éléments concrets. Ce sont tous ceux qui viennent de ce « là-bas » qui contribuent à la mise en place de cette mythification, par l'apport de preuves tangibles de cet espace de consommation.

Les émigrants, d'abord, qui travaillent en France, Belgique ou Hollande et qui reviennent passer l'été au pays, les voitures chargées d'affaires. Alors que Jalid, lui, en besognant une moyenne de onze heures par jour gagne à peine de quoi aider sa famille ne disposant lui-même que de très peu d'argent pour ses dépenses personnelles.

Puis, les touristes européens qui viennent passer leurs vacances au Maroc, logeant dans les meilleurs hôtels et mettant un point d'honneur à acheter le plus d'objets-cadeaux possibles, concourent aussi à l'élaboration de cette mythification.

D'autre part, puisque le mythe est un message, la parole mythique peut se transmettre autrement que par l'oral : « [Elle] peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique »⁷⁸⁴. Aussi, le mythe de l'Eldorado s'appuie également sur l'imaginaire que lui fournissent les médias, et cela d'autant plus que dans notre société mondialisée, « [la] 'connaissance' de la planète que peut avoir aujourd'hui n'importe lequel de ses habitants passe évidemment par les images que lui en propose notamment la télévision »⁷⁸⁵.

⁷⁸² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 211.

⁷⁸³ *Donde mueren los ríos*, *op. cit.*, p. 42 : « Dicen que ahí hay trabajo para todos ».

⁷⁸⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 212.

⁷⁸⁵ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 95.

Or, tous les jours, Jalid et les siens reçoivent des images d'un espace urbain hypermoderne qui semble s'épanouir sous le règne de la consommation. Le jeune narrateur décrit cet espace au moyen d'une accumulation de noms caractérisés qui renvoient à ses désirs et à ses fantasmes les plus profonds ; ce qui explique son absence de jugement et de résistance face à ce monde imagé qui l'agresse en envahissant son espace familial :

À travers les antennes paraboliques, qui en quelques années avaient envahi les terrasses, nous recevions des preuves constantes et irréfutables qu'il existait un monde meilleur, et que nous, nous n'avions pas eu la chance d'y vivre. Du travail en abondance, suffisamment d'argent pour acheter bien plus que des jeans bon marché et quelques bières, les nuits illuminées de la ville, des femmes prêtes à vous aimer, des voitures pour tous, des hamburgers américains, des centres commerciaux gigantesques pénétraient dans chaque foyer, éclaboussaient notre misère, épuisaient notre résistance.⁷⁸⁶

Ce ne sont pas que les célébrités des séries télévisées- les antennes paraboliques captent la télévision espagnole – qui reflètent ce bonheur de vivre dans la société de consommation, mais également les publicités qui montrent « des personnages heureux, en bonne santé, sympathiques et intelligents, qui vivent dans un paradis de la consommation qui ne connaît ni chômage, ni baisse de pouvoir d'achat et où tous les rêves sont permis et possibles »⁷⁸⁷. La télévision renvoie à un univers onirique qui se situe, du moins en apparence, à l'opposé de celui dans lequel vivent Jalid et les siens.

Cependant, ces représentations qui peuvent être tronquées, déformées, ou faussées, les mettent en communication avec un autre monde, puisque, comme

⁷⁸⁶ *Harraga, op. cit.* p. 15 : « A través de las antenas parabólicas, que en pocos años habían invadido las azoteas, llegaban pruebas constantes e irrefutables de que existía un mundo mejor, y a nosotros no nos había tocado vivir en él. Trabajo abundante, dinero para mucho más que un vaquero barato y unos litros de cerveza, noches relucientes de neón, mujeres dispuestas a amar, coches para todos, hamburguesas americanas, centros comerciales gigantescos, penetraban en cada hogar, salpicaban nuestra miseria, derrotaban nuestra resistencia ».

⁷⁸⁷ Bernard Cathelat, *Publicité et société*, Paris, Editions Payot, 1992, p. 14.

Marc Augé, il nous faut parler « des mondes et non du monde »⁷⁸⁸ que les populations indigentes mythifient.

Le processus d'idéalisation de l'Europe, qui se nourrit, en partie, de ces images de richesse, est à l'origine de deux phénomènes. Le premier, par réaction, est un phénomène de dépréciation de l'Afrique : l'Europe devient, métaphoriquement parlant, un paradis, et l'Afrique, par opposition, se transforme en enfer.

Ce processus se construit à nouveau à partir de l'image qui « devient une écriture, dès l'instant qu'elle est significative »⁷⁸⁹. Lorsqu' Hamid, installé à Granada, écrit à ses amis, il envoie toujours avec sa lettre une carte postale afin qu'ils puissent « imaginer plus facilement le paradis qu'il [leur] décrit »⁷⁹⁰. Cette dichotomie enfer/paradis est très claire dans l'imaginaire de Jalid qui, ayant accepté le travail proposé par Hamid, s'imagine déjà en train de traverser le Déroit de Gibraltar « comme quelqu'un qui traverse la frontière entre l'Enfer et le Paradis »⁷⁹¹. Enfin, quand les événements se précisent, c'est-à-dire quand il est sûr de quitter Tanger, Jalid fait ses adieux au personnel du Café Paris, où il travaillait, ayant l'impression de « prendre congé de l'Enfer »⁷⁹².

Le deuxième phénomène qui se met en place, conséquence directe de cette idéalisation de l'Europe, est l'émigration. La vision de ces images de richesse incite les populations pauvres de l'Afrique à émigrer, comme l'explique Mohamed Abrighach :

De plus, le fait d'émigrer est le résultat (cause/effet) de la provocation de la richesse occidentale qui suscite chez les populations faméliques et nécessiteuses de l'Afrique du Nord non seulement le désir d'améliorer leurs situations, mais encore, une forte obsession de la richesse, exhibée avec effronterie par l'Europe elle-même en ces temps de mondialisation où les paraboles et Internet sont à la portée de tous.⁷⁹³

⁷⁸⁸ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁹⁰ *Harraga*, *op. cit.*, p. 13 : « imaginar mejor el paraíso que en ella nos describía ».

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 28 : « como quien cruza la frontera entre el Infierno y el Paraíso ».

⁷⁹² *Ibid.*, p. 30 : « como quien se despide del Infierno ».

⁷⁹³ Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 200 : « Además, el hecho de emigrar es el resultado (causa/efecto) de la provocación de la riqueza occidental que crea en las existencias famélicas y necesitadas de los norteafricanos

Le récit de l'idéalisation de l'Europe face à une Afrique nécessiteuse s'érige sur un substrat vieux de quelques siècles qui, à la manière des fondations d'un édifice, lui apporte toute sa vigueur et lui assure une certaine pérennité. Nous faisons référence au mythe de l'Europe civilisatrice qui a servi de justification à la colonisation européenne de l'Afrique.

L'Europe se présentait alors, non comme la terre de l'abondance, mais comme le berceau de la civilisation. Les colonisateurs appartenaient à une race supérieure qui avait le droit et le devoir de « civiliser » les « races inférieures ». L'historienne Sophie Bessis rappelle le discours de Jules Ferry devant la chambre des députés, le 28 juillet 1885 :

« Je répète, assène Jules Ferry moins de cent ans après la promulgation de la déclaration française des droits de l'homme et du citoyen, qu'il y a pour les races supérieures un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures »⁷⁹⁴.

Un siècle plus tard, le mythe de l'Europe de l'opulence a remplacé le mythe de l'Europe civilisatrice.

L'écrivain défend l'idée que l'imaginaire qui se forge autour de l'espace urbain répond aux besoins du système politico-économique en place et se modifie au cours de l'histoire. Aujourd'hui, ce sont les médias qui – essentiellement à travers des images – construisent le mythe de la ville de l'abondance car la société hypermoderne est celle du « regard » :

La société contemporaine qui a donné une telle place au spectacle [...], au cinéma, à la télévision n'a pu que favoriser le règne du regard. Le monde est fait, dans ces conditions, pour être vu, pour être à la pleine disposition de celui qui le regarde, et non pas pour être compris.⁷⁹⁵

no sólo ansias de mejorar, sino fuerte obsesión por la riqueza, ostentada con descaro por la propia Europa en esta época de globalización en que se democratizan las parábolas y el Internet ».

⁷⁹⁴ Cité par Sophie Bessis, *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris, La découverte Poche, 2002, p. 34-35.

⁷⁹⁵ Eugène Enriquez, *op. cit.*, p. 49.

Quelles images nous propose-t-on ?

Les médias nous montrent un espace urbain occidental dans lequel s'épanouit, heureuse, la société de consommation. En contrepartie, les images qui nous parviennent des pays africains, images de famine et de guerres, incitent à la méfiance et à la crainte de l'émigré africain⁷⁹⁶.

Antonio Lozano, dans ses deux romans policiers, entame un processus de déconstruction de ce mythe, en s'efforçant de montrer que cet espace urbain européen raconté par les médias est une utopie, un « lieu qui n'existe pas »⁷⁹⁷, construit artificiellement. C'est pourquoi ses personnages insistent sur le sentiment d'irréalité qui semble envelopper tout ce qu'ils voient. D'autre part, l'écrivain oppose cet espace urbain artificiel à un espace africain riche en sensations.

Comment les personnages expriment-ils l'étrangeté de l'espace urbain espagnol ? En quoi cette étrangeté est signe de la société hypermoderne ?

Les personnages africains d'Antonio Lozano qui arrivent dans l'espace urbain espagnol-européen ressentent une forte impression d'étrangeté et d'irréalité, à tel point qu'ils ont le sentiment de vivre dans un rêve. C'est l'idée exprimée par Usmán, fraîchement arrivé d'Ouagadougou, au moyen de l'isotopie onirique : « Tout cela me paraissait un rêve. L'arrivée à un monde entièrement étrange pour moi. Je me

⁷⁹⁶ Dans *Donde mueren los ríos*, Adán et Eva, deux Espagnols ayant parrainé un enfant burkinais à travers une organisation humanitaire, décident de faire un voyage en Afrique afin de le rencontrer. À leur arrivée à Ouagadougou, à trois heures du matin, ils sont pris de panique au milieu d'une foule d'Africains qui leur proposent leurs services. Le narrateur explique cette panique ainsi : « les rumeurs qui courent en Europe sur tout ce qui peut t'arriver là-bas ne sont pas précisément encourageantes », p. 16, (los rumores que corren por Europa sobre las cosas que ahí te pueden ocurrir no son precisamente alentadores.). L'univers romanesque s'appuie sur une base réelle car la plupart des images et informations que les médias diffusent sur les pays africains favorisent la peur : « toutes les informations venant de 'là-bas' nous offrent des images de guerre, de meurtres, de drogues, de vandalisme, de maladies contagieuses, de réfugiés et de famine ; c'est-à-dire de quelque chose de menaçant ». Voir Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁹⁷ André Antolini et Yves-Henri Bonello, *op. cit.*, p. 64.

sentais un peu perdu dans une espèce de nuage, en train de flotter dans l'irréalité »⁷⁹⁸.

Ces impressions prennent leurs racines dans les différences entre la société d'origine et celle que l'étranger découvre, dans laquelle l'espace urbain de la consommation est sans cesse « mis en spectacle », ne serait-ce que par la présence de ces grands panneaux publicitaires qui reprennent les images diffusées par la télévision et qui font qu'Usmán se sente « au cœur du monde moderne »⁷⁹⁹.

Quand Jalid arrive à Granada, il a également l'impression de se retrouver dans un espace en dehors de la réalité, construit à partir de décors de carton-pâte. De la maison d'Hamid, il aperçoit la Alhambra « qui se [dresse] comme un mirage »⁸⁰⁰ et qui, illuminée le soir, semble « irréaliste » comme « un décor de cinéma »⁸⁰¹. Granada participe pleinement de cette mise en spectacle propre à l'espace urbain hypermoderne dans lequel « tout et toutes choses doivent se donner à voir, se mettre en spectacle »⁸⁰² et « une ville qui se respecte se met en scène, ravale et illumine ses monuments qui doivent devenir objets de contemplation pour être vus »⁸⁰³.

Ainsi, l'étranger qui arrive à Granada voit d'abord une ville-carte postale, où il est agréable de séjourner et facile de consommer, s'il a de l'argent dans les poches, c'est-à-dire, s'il est un touriste et non un émigré⁸⁰⁴. La réalité qu'il perçoit est, selon les termes de Michel Maffesoli, un « monde imaginal », c'est-à-dire, une réalité

⁷⁹⁸ *Donde mueren los rios, op. cit.*, p. 75: « Todo aquello me parecía un sueño. La llegada a un mundo absolutamente extraño para mí. Me sentía un poco perdido en una especie de nube, flotando en la irrealidad ».

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 77 : « en el corazón del mundo moderno ».

⁸⁰⁰ *Harraga, op. cit.*, p. 28: « se erguía la Alhambra como un espejismo ».

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 34 : « irreal, un decorado de cine ».

⁸⁰² Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰³ Marc Augé, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁰⁴ Zygmunt Bauman oppose les « touristes », qui « voyagent parce qu'ils le veulent » aux « vagabonds », qui voyagent « parce qu'ils n'ont pas le choix ». Voir *Le coût humain de la mondialisation, op. cit.*, p. 142. Les personnages dont Antonio Lozano raconte le parcours dans ses romans sont des vagabonds. Jalid a un statut un peu particulier puisqu'on lui a fait croire qu'il était un touriste pour mieux le manipuler.

« traversée, entièrement, par l'image, l'imaginaire »⁸⁰⁵. Et nous ne connaissons de cette réalité « que ce qui nous en est dit »⁸⁰⁶. Le touriste suit un parcours balisé qui ne lui montre qu'une partie de la ville et l'éloigne du spectacle de la misère, celui des banlieues, par exemple, si bien qu'il « faut faire un réel effort de déplacement vers la périphérie pour le découvrir »⁸⁰⁷.

Ce n'est que bien plus tard, après plusieurs mois de travail et de va-et-vient entre Tanger et Granada, quand il est vraiment confronté à la réalité de l'immigration, que Jalid est capable de percevoir un monde très différent de celui qu'on lui a décrit quand il habitait au Maroc, celui qu'il a aperçu à travers la télévision. Son regard sur Granada, et sur l'Europe en général, a changé ; le mythe s'est inversé. L'espace urbain espagnol se transforme en une « véritable métaphore des Enfers » qui lui inspire « de la répulsion, du rejet et un fort sentiment de déception »⁸⁰⁸.

Dès lors, quand il contemple la Alhambra, sans aucune illumination ni aucun artifice, il revient vers ses racines, et se tourne vers le passé de son propre peuple. Il voit alors la trace, bien réelle, de la puissance et de la richesse de la civilisation maure :

Je me suis rappelé les propos d'Hamid, « notre époque de la plus grande gloire », et j'ai déploré la destinée de notre peuple, condamné à échouer sur les côtes qui, un jour, ont été les siennes, poussé par ses propres enfants. Et je me suis senti misérable face au palais, traître à des siècles d'histoire, indigne de l'empreinte que mes ancêtres ont laissée sur leur passage sur ces terres dont ils ont été les rois, et vers lesquelles j'envoyais les miens tels des esclaves.⁸⁰⁹

⁸⁰⁵ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰⁶ Marc Augé, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁰⁷ Henri Laborit, *op. cit.*, 156.

⁸⁰⁸ Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 205 : « verdadera metáfora del Infierno [...] repulsión, rechazo y fuerte sentimiento de desengaño ».

⁸⁰⁹ *Harraga, op. cit.*, p. 113 : « Recordé las palabras de Hamid, 'nuestra época de mayor gloria', y lamenté el destino de nuestro pueblo, condenado a fracasar contra las costas que un día fueron suyas, empujado por sus propios hijos. Y me sentí miserable frente al palacio, indigno de la huella que mis antepasados dejaron a su paso por estas tierras de las que fueron reyes, y a las que yo mandaba a los míos como esclavos ».

Par cette mise en abîme, l'écrivain obtient non seulement un ancrage dans le réel, mais il confère également toute son intensité à cette comparaison qui oppose un passé glorieux à la misère du présent (le passage s'appuie sur des oppositions telles que « notre/les siennes/les miens », « rois/esclaves », « un jour/des siècles », « ancêtres/enfants ») ; misère qui oblige les Nord-Africains à émigrer dans des conditions extrêmes. D'autre part, les épithètes qui caractérisent le narrateur (« misérable », « traître », « indigne ») révèlent son émotion et son désarroi et participent de cette poétique de la proximité, propre à Antonio Lozano, qui humanise le phénomène de l'émigration par « [la] projection profonde du narrateur dans ce qu'il narre »⁸¹⁰, sa subjectivité et son implication.

Finalement, Jalid, désabusé, décrira l'Espagne comme un « mirage, un pays factice » dans lequel il n'y a « ni odeurs ni saveurs »⁸¹¹, car seul le regard compte.

En revanche, l'espace africain est présenté par les personnages d'Antonio Lozano comme un espace qui met en éveil tous les sens de l'être humain, et non plus le seul regard.

C'est d'abord par la sensation de l'air qui pénètre dans ses poumons que Jalid reconnaît sa ville : « À la sortie de la station, j'ai respiré à nouveau l'air de Tanger et j'ai pensé que je pourrais le reconnaître parmi tous les airs du monde »⁸¹².

Puis, ce sont les odeurs et les sons propres à Tanger qui lui permettent de lier un lien fort d'appartenance avec la ville : « La vie était joyeuse dans ces rues étroites et sinueuses, remplies de musique et d'odeurs. Ceux qui y habitaient sentaient qu'elles leur appartenaient⁸¹³ ». Les sensations renforcent le lien du personnage avec le lieu.

⁸¹⁰ Mohamed Abrighach, *op. cit.*, p. 96 : « poética de la proximidad [...] La proyección profunda del narrador en lo que cuenta ».

⁸¹¹ *Harraga, op. cit.*, p. 138-139 : « un espejismo, un país de mentira. No hay olores ni sabores ».

⁸¹² *Ibid.*, p. 38 : « A la salida de la estación volví a respirar el aire de Tánger y pensé que lo podría reconocer entre todos los aires del mundo ».

⁸¹³ *Ibid.*, p. 143 : « La vida era alegre en esas calles estrechas y sinuosas, llenas de música y olores. Los que en ellas vivían sentían que éstos les pertenecían ».

Dans *Donde mueren los ríos*, Tierno, le jeune Peul, est fasciné par le spectacle de musique et de couleurs auquel il assiste, à l'arrivée des barques chargées de poissons, en fin d'après-midi, dans la ville malienne de Mopti :

Sur des étals improvisés, les femmes nettoyaient les poissons qu'elles sortaient, encore vivants, des embarcations. [...] Le marchandage entre les pêcheurs et leurs clients s'élevait au-dessus du vacarme comme un chant monotone persistant. [...] Sur les pinasses multicolores, des adolescents encourageaient les pêcheurs, au rythme de leur djembé [...].⁸¹⁴

Spectacle vivant celui-ci, sans les artifices de la ville hypermoderne, qui raconte une réalité toute simple, une tranche de vie. Dans ses descriptions, Antonio Lozano prend le contre-pied de la représentation unilatérale européenne sur l'Afrique en invitant le lecteur à une lecture dans laquelle il magnifie ses beautés naturelles, face à la mise en spectacle, par des moyens factices, des centres historiques de l'espace urbain espagnol.

Lors de son voyage qui doit le conduire vers l'Espagne, Tierno traverse le désert et il contemple, émerveillé, le ciel constellé dans lequel les étoiles semblent « se pousser les unes les autres afin de trouver leur place dans ce paysage, le plus solitaire de la terre, que Dieu a créé pour abriter les Touaregs »⁸¹⁵.

Ce n'est plus la main de l'homme qui façonne l'espace selon son désir, mais celle de Dieu qui crée un lieu de vie pour l'homme. Et le paysage que Tierno décrit revêt alors un caractère sacré qui remplit d'effroi les hommes :

A la tombée de la nuit, nous avons été saisis par la beauté du soleil, immense cercle flamboyant, qui se couchait dans l'horizon. Au milieu de ce paysage vide, nous nous sentions comme des intrus dans un monde qui semblait ne pas appartenir aux simples mortels. Nous fîmes le silence [...].⁸¹⁶

⁸¹⁴ *Donde mueren los ríos, op. cit.*, p. 58-59 : « En lonjas improvisadas, las mujeres limpiaban los pescados que sacaban aún vivos, de las embarcaciones. [...] El regateo de pescadores y clientes se elevaba sobre la algarazara como un canto monótono y persistente. [...] En las pinazas multicolores, adolescentes batían con fuerza el yembé, animando a los pescadores [...] ».

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 124 : « empujarse unas a otras para encontrar su sitio sobre el paraje más solitario de la Tierra, que Dios creó para dar cobijo a los tuareg ».

Antonio Lozano inverse le mythe en opposant le spectacle de la vie et la beauté naturelle du paysage africain à l'espace urbain espagnol bien artificiel.

1. 2. Barcelone, ville de tous les désirs

Dans *Jesús en los infiernos*, Andreu Martín met en scène un paysan à Barcelone, l'objet de tous ses désirs, qui découvre, à ses dépens et après avoir suivi un long itinéraire aussi bien physique à travers l'espace urbain que vital - il en sortira transformé -, que la ville de ses rêves est un véritable enfer.

Nous nous interrogerons, dans ce chapitre, sur le processus de construction du mythe urbain, ce qui nous permettra d'établir quelques parallélismes avec les romans d'Antonio Lozano. Puis, nous nous intéresserons à la représentation de Barcelone qui fait apparaître une ville hypermoderne en devenir. Enfin, nous réfléchirons à la façon originale dont Andreu Martín concrétise, d'un point de vue romanesque, l'effondrement du mythe.

C'est le père de Jésus qui, involontairement, est à l'origine du processus d'idéalisation de Barcelone. Le vieillard a laissé en héritage à son fils l'ensemble de ses terres, à Senillás, en manœuvrant auparavant pour qu'il reste attaché à la propriété. Dans le but de protéger ses biens, « [il a fermé] à Jésus les portes de la

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 128 : « Al caer la tarde, quedamos sobrecogidos por la belleza del sol, inmenso círculo encendido, cayendo tras el horizonte. En ese paisaje vacío nos sentíamos como intrusos en un mundo que parecía no pertenecer a los mortales ».

grande ville, cet horizon pour tous les jeunes du village »⁸¹⁷. Ce faisant, il a transformé la ville en objet de désir pour Jésus :

[...] lui, Jésus, l'héritier, *el hereu*, est resté pris au piège des terres de Senillás, le malheureux. Il a eu beaucoup de mal à se faire à cette idée. [...] Depuis ce moment, Jésus fit de Barcelone son objectif essentiel et nourrit parallèlement un sentiment de rejet envers Senillás.⁸¹⁸

Dans ce passage, la dichotomie discours/récit (mise en lumière par l'opposition passé composé/passé simple) reflète la focalisation variable : la focalisation interne, au début, centrée sur le personnage de façon insistante (répétition de termes qui renvoient au même référent - pronom sujet, nom propre, groupes nominaux -, utilisation du catalan, langue maternelle du protagoniste, qui place le discours sous le signe de la subjectivité) laisse la place, dans la dernière phrase, au commentaire objectif du narrateur omniscient. Cette polyphonie, qui mêle les sentiments du personnage à l'analyse du narrateur, permet de justifier la naissance du mythe : Barcelone est idéalisée par Jésus parce qu'elle lui est inaccessible. « Pris au piège » physiquement à Senillás, il ne lui reste plus qu'à rêver la ville, comparable ici au fruit défendu du jardin de l'Eden.

Comment Jésus se représente-t-il Barcelone et sur quoi cette représentation s'appuie-t-elle ?

⁸¹⁷ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 42. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 30 : « Cerraba el paso de Jesús hacia la gran ciudad, punto de fuga de todos los jóvenes del pueblo ». La croissance industrielle des années 1960-1975 donne lieu à d'importants transferts de main-d'œuvre aux dépens du secteur agricole, en faveur des secteurs industriels et de services. Bartolomé Bennassar parle de « mutation capitale » et avance les chiffres suivants : « en 1960, le secteur primaire occupait encore 39,7 % de la population active et il restait largement en tête ; en 1970 il n'emploie plus que 29,11 % de cette population, et en 1975 le pourcentage tombe à 21,46 % ». Voir Bartolomé Bennassar, *Histoire des Espagnols, op. cit.*, p. 908. Le protagoniste du roman, Jésus, naît en 1949. Il est donc concerné par ces transferts de population du milieu agricole vers la ville.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 43. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 30-31 : « y él, Jesús, el hereu, el desgraciado, quedó atrapado en el cepo de las tierras de Senillás. Le costó mucho resignarse. [...] Desde entonces, Jesús hizo de Barcelona su objetivo más codiciado y, paralelamente, alimentó un sentimiento de rechazo absoluto contra Senillás ».

Dans l'imaginaire de Jésus, l'espace urbain se construit par opposition à son village, Senillás, où, pense-t-il, « il ne se passe jamais rien »⁸¹⁹. En revanche, « [tout] ce que tu peux imaginer existe. Et tu le trouves dans les grandes villes. Tu le trouves à Barcelone »⁸²⁰ affirme-t-il à sa sœur.

Jésus oppose l'urbanité de la ville (les images de la télévision montrent « des rues goudronnées, pleines de voitures et de magasins, [...] des fastueux bureaux où des hommes importants prennent des décisions vraiment importantes »⁸²¹), que le protagoniste assimile à la notion de « civilisation »⁸²², à la ruralité de son village :

Les rues de Senillás sont trop étroites et trop caillouteuses pour arriver en voiture devant la porte de la maison. [...] Il y a des bouses de vaches au milieu du chemin, des crottes noires de chèvres çà et là, et dans les coins poussent des orties et des figuiers sauvages.⁸²³

Les sensations désagréables - odeurs de matières fécales animales, possible irritation de la peau provoquée par les piqûres d'ortie - envahissent la totalité de l'espace rural (« au milieu », « çà et là », « dans les coins ») le rendant hostile.

Ce contraste se retrouve également dans la description des intérieurs. Alors que dans l'appartement neuf et ensoleillé de Canet de Mar, petite ville de villégiature pour les Barcelonais comme Pedro et Carmen, « [les] meubles et la décoration [sont] extravagants, modernes et colorés, comme dans les publicités et les films à la télé »⁸²⁴, l'intérieur de la maison familiale de Jésus est vétuste et archaïque :

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 351. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 228 : « donde nunca pasa nada ».

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 72. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 49 : « Todo lo que puedas imaginar existe. Y se encuentra en las grandes ciudades. Y se encuentra en Barcelona ».

⁸²¹ *Ibid.*, p. 46. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 33 : « calles asfaltadas, repletas de coches y tiendas, [...] despachos fastuosos donde hombres importantes toman decisiones realmente importantes ».

⁸²² *Ibid.*, p. 41 : « Il est en route pour la civilisation », pense-t-il quand il entreprend son voyage vers Barcelone. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 29 : « camino de la civilización ».

⁸²³ *Ibid.*, p. 39-40. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 28 : « Las calles de Senillás son demasiado angostas y pedregosas para conducir el vehículo hasta la puerta de la casa. [...] Hay bostas de vaca en mitad del paso, aquí y allí olivas negras de cabra, y en las esquinas crecen ortigas e higueras bordes ».

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 37. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 25 : « Los muebles y la decoración eran estrambóticos, modernos y coloridos, como en los anuncios y en las películas de la tele ». C'est le point de vue de Jésus pour qui la

La maison, dans l'obscurité, offre un aspect de désolation et d'abandon. La peinture sur les murs est écaillée, le sol irrégulier est en ciment, la seule décoration consiste en un calendrier publicitaire d'une firme d'aliments pour animaux, le fusil de chasse accroché à un clou près de la gibecière, le Christ et le chapelet de défenses de sangliers qui protégeaient le père du mal de dents et les dessins encadrés que les enfants avaient faits à l'école pour la Fête des Mères. Les jarres sont à leur place, sur le support, parce qu'on les utilise encore, parce qu'on défend encore la théorie selon laquelle l'eau de la fontaine est bien meilleure que celle du robinet [...].⁸²⁵

L'ensoleillement de l'appartement de Canet s'oppose à l'obscurité des maisons du village, les couleurs à l'écaillage de la peinture, l'extravagance à la continuité et la permanence (« encore »), la modernité à la tradition et à l'archaïsme (révélés ici par la superstition des anciens - « défenses de sangliers - et les pratiques fondées sur la répétition et l'automatisme). Les meubles ne sont pas nommés, comme s'ils étaient inexistantes, et cette absence renforce l'impression de vide qui ressort de ce passage descriptif.

Cette opposition entre la modernité de l'espace urbain et l'archaïsme du monde rural apparaît également dans la caractérisation des deux personnages

télé est « la seule fenêtre de la maison par laquelle [il] a pu apercevoir le monde, le vrai monde », p. 46. Rappelons que le secteur de l'électroménager connaît lui aussi un développement spectaculaire dans les années 1960-1975, comme l'attestent les chiffres concernant la télévision cités par Bartolomé Bennassar : 39 000 appareils sont produits en 1960, 322 000 en 1962, 575 000 en 1964, 618 000 en 1970 et 970 000 en 1974. Quels programmes diffuse-t-elle dans les années où Jésus est susceptible de la regarder, c'est-à-dire dans les années 1970-1985 ? Toujours d'après Bartolomé Bennassar, la télévision propose des films, beaucoup de séries américaines, répand les chansons à la mode, retransmet les grands spectacles sportifs de l'époque (tennis, cyclisme, football). Il conclut ainsi : « Enfin, elle donnait une teinte de culture politique, historique, économique, géographique...En dépit de ses défauts, elle ouvrait aux Espagnols de petites fenêtres sur le vaste monde ». Voir *Histoire des Espagnols, op. cit.*, p. 905, 955-956.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 34. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 23-24 : « La casa, oscura, ofrece un aspecto de pobreza y abandono. La pintura de las paredes está descrotada, el suelo es de cemento, plagado de desniveles, la única decoración consiste en un calendario, anuncio de una fábrica de piensos compuestos, la escopeta de caza colgada de un clavo junto al zurrón, el cristo y la sarta de colmillos de cerdo que protegían a padre del dolor de muelas y los dibujos enmarcados que los chicos hicieron en el colegio el Día de la Madre. Los cántaros están en su estante porque todavía los utilizan, porque aún defienden la teoría de que el agua de la fuente es mucho mejor que la del grifo ».

féminins proches de Jésus, Carmen et Gracieta, son épouse. Dans ce passage comparatif, Carmen apparaît comme le type même de la femme urbaine et Gracieta celui de la paysanne :

Angelote contemple avec fascination sa tante Carmen en train de prendre la photo, tante Carmen qui a oublié ses origines et est devenue une femme de la ville, dynamique, employée chez un concessionnaire de véhicules d'importation, et dont on dit même qu'elle gagne plus que son mari, qu'elle sait conduire et qu'elle est familiarisée avec des choses aussi complexes que le diaphragme et l'objectif d'un Asahi Pentax. Gracieta ne sait pas, et ne saura jamais, faire des photos avec un appareil aussi sophistiqué. Elle ne portera jamais des vêtements à fleurs de la qualité de ceux que porte Carmen, pas plus qu'elle ne se risquera à une coiffure telle que celle-ci ou à arborer une bague comme celle que portait Carmen sur une main aux ongles peints en rouge.⁸²⁶

Carmen se caractérise par son dynamisme, son indépendance (soulignée par la comparaison de supériorité), sa maîtrise des technologies (voiture, appareils photos) et le soin qu'elle apporte à son apparence (vêtements, coiffure, ongles) : attributs propres à « une femme de la ville ». Gracieta, en revanche, se définit par l'absence de chacun de ces attributs (que l'utilisation du futur rend perpétuelle) révélée par l'utilisation d'adverbes de négation « ne...pas », « ne...jamais » et « pas plus que ». Dans cette description, le pantonyme – Carmen – est mis en relief par la variété grammaticale et syntaxique des termes dont il est le référent : GN Complément d'objet, GN Sujet, GN Attribut du Sujet, Nom Propre Sujet, Pronom Sujet, Pronom Complément. En revanche, le prénom de Gracieta n'apparaît cité qu'une seule fois dans tout le passage, comme si le personnage s'effaçait devant Carmen, omniprésente dans l'esprit de Jésus, non seulement parce qu'elle est sa sœur aimée, mais aussi et surtout parce qu'elle, elle est partie à Barcelone.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 30. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 21 : « Angelote contempla fascinado a su tía Carmen, que les hacía la foto, tía Carmen que ha olvidado sus orígenes y se ha vuelto dinámica mujer urbana, empleada en una casa de compraventa de coches de importación, que hasta dicen que gana más dinero que su marido, que sabe conducir y que está familiarizada con cosas tan complicadas como el objetivo y el diafragma de una cámara Asahi Péntax. Gracieta no sabe, ni sabrá nunca, hacer fotos con una cámara como aquélla. Nunca usará ropa florida y extremada como la que vestía Carmen, ni se atreverá a un peinado como aquél, ni podrá lucir jamás un anillo como el que llevaba Carmen en su mano de uñas pintadas de rojo ».

L'espace urbain, pour Jésus, c'est aussi « la capitale des nouveaux riches »⁸²⁷. Les paysans de Senillás qui ont émigré à Barcelone laissant leurs terres en louage au père de Jésus reviennent au village pendant l'été et montrent avec ostentation les signes de leur réussite socio-économique :

Ces derniers étaient nés au village mais, un beau jour, ils ont confié leurs terres aux tout-puissants de Can Tomás [famille de Jésus] et émigré à Barcelone. Apparemment, ils y avaient fait fortune et revenaient tous les étés au village dans leur voiture neuve, avec leurs chemises blanches, leurs bijoux hors de prix et leurs excellents cigares.⁸²⁸

La voiture neuve, les bijoux et les cigares sont le signe de ce développement économique que connaît l'Espagne des années 1960-1975. Dans le roman, Pedro, présenté comme l'ami de la famille de ces nouveaux citadins, vient pour la première fois à Senillás l'été 1966 (« Carmen avait à peine quatorze ans »⁸²⁹). Dans la campagne espagnole d'alors, ces produits de consommation de luxe sont introuvables, d'où l'association d'idées dans l'esprit de Jésus entre l'espace urbain et l'espace de consommation. D'ailleurs, Henri Laborit n'affirme-t-il pas que la ville est « le lieu où l'on vend les objets »⁸³⁰ ?

Les chemises blanches font aussi partie des attributs du citadin dans la pensée de Jésus qui : « [a] toujours été fasciné par les chemises blanches et les pantalons bien repassés des estivants barcelonais »⁸³¹. Bien sûr, cette fascination naît du contraste entre la propreté et la belle allure des estivants et les vêtements usés qu'il porte lui-même pour « semer, transporter le fumier [...] ou les fagots [...]

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 45. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 32 : « capital de los nuevos ricos ».

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 31. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 21 « Los de Can Resso habían nacido en el pueblo pero, un buen día confiaron sus tierras a los todopoderosos de Can Tomás y emigraron a Barcelona. Por lo visto, habían hecho fortuna y todos los veranos regresaban al pueblo con su coche nuevo, sus camisas blancas, sus joyas carísimas y sus puros exquisitos ».

⁸²⁹ *Ibidem* : « ella sólo tenía catorce años ».

⁸³⁰ Henri Laborit, *op. cit.*, p. 120.

⁸³¹ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 44. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 31 : « siempre le habían deslumbrado las camisas blancas y los pantalones bien planchados de los barceloneses veraneantes ».

faucher, et battre le blé, et vanner, et tailler ces putains d'olivier »⁸³² (la modalisation sert à exprimer clairement les pensées du personnage).

En même temps, les vêtements témoignent de la catégorie socio-économique de celui qui les porte et donc, de son pouvoir :

Ceux qui détiennent le pouvoir, le vrai pouvoir, portent le costume-cravate, savent s'exprimer correctement, ont toujours les mains propres et fines, et te font de grands sourires qui leur permettent de te vendre n'importe quoi, de t'embrouiller au point que tu ne sais même plus qui tu es.⁸³³

Or, ceux qui portent le costume-cravate résident dans les villes – Jésus les a observés à travers son petit écran - et jouent un rôle important dans la nouvelle société hypermoderne : ils sont des indicateurs qui montrent les premiers pas de l'évolution de l'espace urbain transformé en espace de consommation et de services (bureaux, banques, magasins).

Le mythe d'un espace urbain moderne, abritant des citadins riches, dynamiques et puissants se construit donc par opposition à un espace rural décrit comme traditionnel et archaïque. Comme dans les romans d'Antonio Lozano, ce sont les images de la télévision qui contribuent à alimenter le mythe en donnant à voir aux téléspectateurs « un monde agréable, habité par des gens sympathiques »⁸³⁴, si bien que, « [Chaque] fois qu'il a voyagé à Barcelone, c'était ce monde-là que Jésus cherchait et qu'il trouvait »⁸³⁵.

Quelle est cette Barcelone que nous donne à lire Andreu Martín à travers les yeux de son personnage ? Comment l'écrivain retranscrit-il l'espace urbain

⁸³² *Ibid.*, p. 43. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 31 : « la siembra, y acarrear estiércol de la era al campo, [...] y segar, y trillar, y aventar, y podar los putos olivos ».

⁸³³ *Ibid.*, p. 47. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 33 : « Los que mandan, los que mandan de verdad, usan traje y corbata y saben hablar correctamente, y conservar las manos limpias y finas, y dibujar sonrisas con que venderte lo que sea, con que liarte hasta que no sepas ni dónde tienes la mano derecha ».

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 113. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 76 : « un mundo amable, habitado por personas hermosas ».

⁸³⁵ *Ibidem* : « Siempre que ha viajado a Barcelona, era aquél el mundo que Jesús buscaba y encontraba ».

hypermoderne dans l'espace romanesque ? À quel moment et de quelle façon se met en place le processus de démythification ?

Dès le début du roman, le voyage que Jésus entreprend pour Barcelone dans le but de découvrir la vérité sur sa sœur est considéré par le protagoniste comme une fuite vers la civilisation. Son euphorie s'accroît au fur et à mesure qu'il s'en approche et qu'il aperçoit les premiers signes de cette civilisation - synonyme pour Jésus de modernité - qu'il identifie comme nous l'avons vu à l'espace urbain barcelonais.

Quels sont-ils ces signes qui jalonnent son itinéraire, du petit village de Senillás jusqu'à la mégapole ?

Il y a d'abord une progression dans les voies routières. Il passe du « chemin non goudronné qui met les amortisseurs à dure épreuve »⁸³⁶ du village à la départementale qui le conduit « vers Sant Martí del Congost »⁸³⁷. Il arrive jusqu'à la Nationale, mais ce « n'est pas encore la civilisation » parce que « Jésus la prend souvent pour aller régler des affaires à Lérida »⁸³⁸. Puis, enfin sur l'autoroute, il accélère, impatient maintenant d'arriver au plus vite.

Tout à coup, cette autoroute pénètre jusque dans le cœur de la ville et se transforme en avenue :

La civilisation s'impose finalement après avoir dépassé le panneau qui indique la déviation vers Sarrià et La Bonanova (des quartiers chics, pleins de gens tout-puissants). La fourgonnette passe sous un pont, l'autoroute devient la Avenida Diagonal, et nous voilà dans la grande cité.⁸³⁹

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 40. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 28 : « carretera sin asfaltar que pone a prueba los amortiguadores ».

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 41. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 29 : « hacia Sant Martí del Congost »

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 45. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 32 : « La civilización no es todavía la carretera nacional, que Jesús suele recorrer para realizar gestiones a Lérida ».

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 47-48. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 33-34 : « La civilización, finalmente, llega después de rebasar el rótulo que señala la desviación a Sarrià y La Bonanova (buenos barrios, rebosantes de gente que manda) y la furgoneta pasa por debajo de un puente, la autopista se convierte en avenida Diagonal, y ya estamos en la gran ciudad ». Marc Augé parle d' « obsession de la circulation » en se référant à la prolifération des voies de

L'embrayeur 'nous' et le commentaire entre parenthèse marquent, dans ce passage, l'intrusion du narrateur qui suscite une mise à distance par rapport à l'admiration inconditionnelle du paysan pour Barcelone.

Outre le changement dans les voies de circulation, c'est l'apparition de certains édifices, sortes de jalons plantés sur son parcours, qui est le signe de cette civilisation vers laquelle Jésus se dirige :

Les premiers vestiges réels de la civilisation sont peut-être les usines qui surgissent de part et d'autre de la route, avec leurs panaches de fumée compacte qui empoisonnent l'atmosphère, provoquent l'effet de serre et détruisent la couche d'ozone.⁸⁴⁰

Le modalisateur 'peut-être' marque une nouvelle fois la présence du narrateur qui souligne un double paradoxe et permet, une fois de plus, une mise à distance par rapport aux sentiments du protagoniste. Premier paradoxe : l'admiration aveugle de Jésus pour une civilisation bâtie sur des usines qui la conduisent inexorablement à sa perte ; deuxième paradoxe : le choix du terme 'vestiges', pour décrire des lieux bien réels, qui évoque cette fin de la civilisation par anticipation, et peut-être aussi le processus de désindustrialisation qui touche Barcelone.

Plus on approche de la mégalopole et plus les lieux décrits deviennent représentatifs de notre société contemporaine. Avant de pénétrer dans l'espace urbain, depuis l'autoroute, Jésus aperçoit les studios de télévision :

circulation « comme si les espaces urbains et périurbains, aujourd'hui, étaient uniquement faits pour favoriser les déplacements ou, inversement, pour être vus à partir des voies de circulation ». Il cite les propos de Jean-Paul Dollé et l'exemple de la ville de Marseille : « Qu'attendre de ceux qui ont imaginé, à Marseille, de construire cette autoroute – une de ces fameuses 'pénétrantes' si exactement dénommées – qui pénètre en éventrant tout un quartier de la ville et fait rouler des voitures à hauteur des yeux et des oreilles des habitants du haut des immeubles, n'offrant comme horizon à ceux qui logent dans le bas des étages que le tablier de ces routes suspendues et le cul des voitures ? ». Voir Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁴⁰ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 45. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 32 : « El primer vestigio real de civilización pueden ser las fábricas que nacen a un lado y a otro, con sus penachos de humo compacto que envenenan la atmósfera, provocan el efecto invernadero y destruyen la capa de ozono ».

Autre symbole de la civilisation, les studios de la télévision catalane, à Sant Joan Despí, apparaissent à droite de l'autoroute. Un conglomerat d'immeubles récemment construits, couronnés du sigle qui prend vie chaque jour sur des millions d'écrans de télévision.⁸⁴¹

Ces bâtiments récents attestent de « la croissance extraordinaire des médias – et avant tout [...] la télévision »⁸⁴² qui est l'une des caractéristiques de la modernité. Cet espace entrevu par Jésus renvoie à la vision que le personnage a de Barcelone, celle qu'il a observée à travers le petit écran.

Puis, au cœur même de la cité, Jésus admire « les immeubles emblématiques de l'économie du pays »⁸⁴³ :

À gauche, le fleuron par excellence, rien de moins que la Banque Nationale de l'actuel gouvernement catalan dont la réputation a été malheureusement entachée par les titres agressifs des quotidiens évoquant des malversations et des procès. À droite, la Caisse d'Épargne, géant tout de noir vêtu, couronné d'une étoile de berger, œuvre de Miró.⁸⁴⁴

La description narrativisée de cette approche de la ville aperçue depuis l'autoroute forge l'atmosphère de la surmodernité. Ces bâtiments représentent, d'abord, deux nouvelles puissances – le capital et l'image - qui détrônent le pouvoir politique de l'État, et cela par leur mobilité – encore et toujours - exceptionnelle. En

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 46. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 33 : « Símbolo de civilización son también los estudios de la televisión autonómica, en Sant Joan Despí, que aparecen a la derecha de la autopista. Un conglomerado de edificios recién estrenados, coronados por el anagrama que cotidianamente cobra vida y movimiento en las pantallas de millones de televisores ». Bernard Bessière consacre quelques pages dans son ouvrage à l'importance que prend la télévision dans les foyers espagnols pendant la période de l'après-Franquisme. Voir Bernard Bessière, *op. cit.*, p. 244-247.

⁸⁴² Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁴³ *Jesús aux Enfers*, *op. cit.*, p. 49. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 34 : « los edificios emblemáticos de este país ».

⁸⁴⁴ *Ibidem* : « A la izquierda, la florida banca por excelencia, como quien dice el Banco Nacional del actual gobierno catalán, desgraciadamente enturbiada su fama por agresivos titulares de diarios referentes a maquinaciones y juicios. A la derecha, la Caja de Ahorros por antonomasia, gigante vestido de negro de pies a cabeza, coronado por una epifánica estrella de Miró ».

effet, le temps de trajet de l'un et de l'autre est « réduit à zéro »⁸⁴⁵, puisque leur vitesse de déplacement est celle d'un signal électronique, si bien qu'ils échappent à toute barrière spatiale et à tout contrôle politique. Les conclusions auxquelles arrivent René Passet et qui sont reprises par Zygmunt Bauman sont fort éclairantes :

D'après les calculs de René Passet, les transactions financières purement spéculatives de devise à devise atteignent un volume total de 1 300 milliards de dollars par jour – ce qui représente cinquante fois le volume des échanges commerciaux et ce qui est presque équivalent au 1 500 milliards de dollars auxquels se monte la totalité des réserves de toutes les « banques nationales » dans le monde. Passet en conclut qu' « aucun État n'est en mesure de résister à quelques jours de spéculation des marchés ».⁸⁴⁶

D'autre part, ces lieux préfigurent la progression de l'espace de la communication et de la consommation, qui conjointement à celui de la circulation, caractérisent la société hypermoderne et « s'étendent aujourd'hui sur la terre entière »⁸⁴⁷.

Le soir même de son arrivée à Barcelone, Jésus se promène sur les Ramblas⁸⁴⁸, cette avenue qui relie la Plaza de Cataluña à la mer et qui est le lieu de promenade obligé des touristes, dont Jésus fait partie. Il a d'abord revêtu ses plus beaux habits : « Jésus met son costume, sa chemise blanche, sa cravate, ses

⁸⁴⁵ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 103. Les propos de René Passet sont tirés de l'article « Ces promesses des technologies de l'immatériel », *Le Monde diplomatique*, juillet 1997, p. 26.

⁸⁴⁷ Marc Augé, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁴⁸ Au XIII^{ème} siècle, les Ramblas, à la limite occidentale de la ville médiévale, formaient un torrent qui recueillait les eaux de pluie et les déversait dans la mer. Postérieurement, des couvents et des collèges religieux furent édifiés sur ses bords et jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la Rambla était à la fois un chemin et un torrent. Ce n'est qu'en 1704 qu'elle devint véritablement une rue quand des maisons d'habitation furent construites autour de la Boquería, le marché central. Depuis la fin du XVIII^{ème} siècle les Ramblas, situées au cœur du quartier historique, est le lieu de promenade par excellence des Barcelonais. Il est difficile de trouver un roman dont l'action se déroule à Barcelone qui ne cite pas ce lieu défini par Manuel Vázquez Montalbán comme une « vitrine de toutes les physionomies urbaines et humaines de Barcelone » (*esacaparate de todas las fisionomías urbanas y humanas de Barcelona*), *in Barcelonas, op. cit.*, p. 88.

chaussures de ville, comme s'il allait à un mariage »⁸⁴⁹, puis il est sorti prêt à admirer « le spectacle excitant »⁸⁵⁰ de la ville. C'est que l'espace public barcelonais se transforme bel et bien en un spectacle sous le regard de ce paysan ébloui. Néanmoins, dans ce passage, les acteurs ne sont pas tant les rues, les places ou les monuments que « cette foule humaine qui monte et qui descend »⁸⁵¹, que cette « marée humaine »⁸⁵² qui envahit l'espace public. Le mouvement ascendant et descendant évoqué renvoie, comme le substantif 'marée', à la fluidité qui est un des termes clés de l'hypermodernité.

Le narrateur cite, en passant, quelques édifices remarquables qui configurent le paysage urbain des Ramblas comme La Palais de la Virreina, le théâtre du Liceo, le marché de la Boquería, ou le musée de cire⁸⁵³. Ces lieux de patrimoine où on célèbre la culture, les loisirs ou encore la consommation n'évoquent pour le personnage aucun souvenir dans sa mémoire. Jésus est un touriste à Barcelone, et ce qui l'attire, c'est la rue et surtout la multitude qu'il y rencontre, l'hétérogénéité, et ce flux humain incessant, ce mouvement permanent qui accompagne son propre mouvement, tandis qu'il se promène sur les Ramblas.

⁸⁴⁹ *Jésus aux Enfers, op. cit., p. 71. Jesús en los infiernos, op. cit., p. 48-49* : « Jesús se viste el traje azul, la camisa blanca, la corbata, los zapatos de cordones, como si fuera a una boda ».

⁸⁵⁰ *Ibidem* : « el espectáculo estimulante ».

⁸⁵¹ *Ibidem* : « esa multitud que circula arriba y abajo ».

⁸⁵² *Ibid.*, p. 72. *Jésus en los infiernos, ibidem* : « tráfago humano ».

⁸⁵³ Le Palais de la Virreina date de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle (1772-1776) et fut construit sous les ordres de Manuel d'Amat i de Junyent, vice-roi du Pérou. Déclaré monument national en 1941, il appartient aujourd'hui à la Mairie de Barcelone qui y a installé le siège social du département culturel de la ville. On y expose également des travaux d'artistes contemporains. Le théâtre du Liceo est le plus ancien et le plus prestigieux de la ville. Il est considéré comme le symbole de la culture ostentatoire bourgeoise, ce qui explique d'après Manuel Vázquez Montalbán (*op. cit.*, p. 91), les nombreux attentats qu'il a subis. Le Liceo a été reconstruit totalement deux fois après les incendies d'avril 1861 et de janvier 1994. La première mention du marché La Boquería date de 1217 : des tables sont installées à proximité de l'ancienne porte de la ville nommée *Boquería* pour vendre de la viande. Ce n'est qu'en 1826 que le marché est légalement reconnu et le bâtiment, destiné à l'abriter et construit à partir de 1840, sera inauguré officiellement en 1853. Le Musée de la cire, situé dans un bâtiment datant de 1867 et qui était le siège de la banque de Barcelone, a été inauguré en 1973 et compte plus de trois cents statues qui représentent aussi bien des personnages réels que de fiction.

La pause descriptive – véritable onomatopée syntaxique⁸⁵⁴ - qui dépeint « cette galerie des merveilles »⁸⁵⁵ composée de personnages hétéroclites et contrastés s'étend sur trois pages. Elle s'amorce par un changement de focalisation car les pensées de Jesús sont retranscrites directement - point de vue interne - alors que c'est le point de vue du narrateur omniscient qui est privilégié dans l'extrait précédent et l'extrait suivant. Cette rupture dans la focalisation annonce une accumulation d'images, un excès d'information, qui caractérise toute cette pause descriptive. Le narrateur suit le regard de Jésus et commente les images perçues par le personnage suivant un même mode opératoire axé sur la répétition, la construction syntaxique identique et l'hyperbole. Si bien que, loin de ralentir le récit comme cela est habituel dans toute description, cette accumulation d'images le soumet à une accélération.

L'extrait se compose de vingt-six phrases nominales construites, suivant le même modèle :

Groupe nominale + Expansion du Nom (soit Complément du nom, et/ou Groupe Adjectival, et/ou Groupe Participial présent ou passé, et/ou Proposition subordonnée relative et/ou subordonnée circonstancielle).

Les figures de répétition et de construction sont nombreuses dans ce passage, nous n'en citerons que trois exemples.

La gémination⁸⁵⁶ ou répétition d'un même mot, à des places diverses, à l'intérieur d'un segment de texte, qui accentue l'idée d'excès :

[...] en minijupe et collant troué, maquillée au rouleau et à la truelle, et convaincue [...] guindées et ravies [...] sales et tendres [...] se bousculant et courant [...] les orbites creuses et sombres [...] un homme et une femme [...]. L'homme à la moustache fournie et à l'abondante chevelure [...] une fausse barbe blanche et le costume traditionnel et le bonnet catalan [...] des lunettes noires et un manque total de discipline [...] barbe et cheveux gras [...] couvert de plusieurs épaisseurs de fripes et remorquant un trésor [...] les couples en smokings et robes de soirée [...] de peur d'arriver en retard et d'être agressés [...] leurs instruments et leurs danses

⁸⁵⁴ Selon la terminologie de Philippe Hamon. Voir *Du descriptif*, op. cit., p. 68.

⁸⁵⁵ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 74. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 51 : « galería de maravillas ».

⁸⁵⁶ Pour les figures citées, voir Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1992.

exotiques [...] pantalons pat'def et chaussures bicolores [...] il parle tout seul et réussit [...] aux yeux endormis et aux sourires obligés, nombreux et envahissants.⁸⁵⁷

L'extrait est rythmé par les homéoptotes ou répétitions produites par les terminaisons verbales – participe passé (-ada, -adas, -ado, -ados, -ida, -idas, -ido, -idos) et participes présents (-ando, iendo) - qui se mêlent aux homéotéleutes, ou effets de ressemblance de mots situés à proximité les uns des autres, par la répétition de certains sons (les phonèmes vocaliques [i], [a]). Voici quelques exemples tirés du texte espagnol :

« agujereadas, encantadas, escapadas, decoradas, fugadas, miradas⁸⁵⁸, maquillada, mirada, lllagada » ; « convencida, aburrida, decisiva, definitiva, vida, vista, turistas, optimista, pista, artista, sonrisas, postiza, rubias, vacías, policías, distancia, ausencia, hacia, audiencia, feminidad, calidad, cantidad, autoridad, confundidas, órbitas, atónita, mira, disciplina, barretina, gomina, utilizar, obligatorias, fotográficas, harekrishna, chicas » ; « salido, desapercibido, pervertidos, vestidos, decididos » ; « encaramado, colgado, tronado, abrigado, secundados, asustados, acampanados, adormilados, armados, idiotizados » ; « empujándose, esforzándose, imponiéndose, coqueteando, conquistando, tocando, remolcando, hablando, reivindicando, corriendo, ensordeciendo, viviendo, viendo »⁸⁵⁹.

L'hypozeuxe ou les reprises et parallélismes grammaticaux, de nature morphologique et fonctionnelle, structure les segments nominaux :

⁸⁵⁷ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 72-74 : *Jesús en los infiernos, op. cit.*, 49-50 : « con minifalda y medias agujereadas, maquillada con brocha y titanlux y convencida [...] encantadas y cursis [...] sucios y tiernos [...] empujándose y corriendo [...] las órbitas vacías y negras [...] hombre y mujer [...]. El hombre de cabellos y bigote abundantes y blancos [...] con barba blanca postiza y traje típico catalán [...] gafas oscuras y una falta total de disciplina [...] barba y cabellos grasientos [...] remolcando un tesoro de cartones y basura. Los matrimonios de esmóquin y vestido largo [...] asustados porque llegan tarde y la chusma puede agredirlos [...] con instrumentos y bailes exóticos [...] pantalones acampanados y zapatos bicolores [...] va hablando solo y está a punto de convencerse [...] ojos adormilados y sonrisas obligatorias, numerosos e invasores ».

⁸⁵⁸ La *mirada*, qui signifie le regard, est un participe passé substantivé.

⁸⁵⁹ *Jesús en los infiernos, op.cit.*, p. 49-51.

Exemple 1 : Le groupe de touristes blondes, blanches, guindées et ravies, partant [...] Les enfants malicieux, sales et tendres, pervers, séduisants, chapardeurs, turbulents, se bousculant [...] Le jeune père, grand, optimiste, portant [...] ⁸⁶⁰.

Exemple 2 : Les gitans ténébreux, qui menacent du regard [...] un fils ébahi qui regarde le monde [...] La femme qui porte [...] Les adolescentes fugueuses [...] qui finira mal [...] ⁸⁶¹.

Les répétitions, les parallélismes syntaxiques et les suites de segments nominaux sur lesquels s'appuient les accumulations soumettent le passage à une cadence qui accompagne le mouvement de Jésus sur les Ramblas. Les images s'accumulent et défilent en continu suscitant une impression d'excès en accord avec l'abondance de données qu'elles véhiculent. L'hyperbole présente dans ce passage – utilisation de superlatifs, de termes hyperboliques - contribue à cette impression. En voici quelques exemples :

« La femme la plus grosse du monde » ; « L'homme le plus sale du monde » ; « une nuit capitale » ; « Les immenses travestis » ; « abondante chevelure » ; « des années-lumière de distance » ; « regard définitivement absent » ; « une foi de fanatique » ; « un manque total de discipline » ⁸⁶².

Cette description, plus vraie que nature ⁸⁶³, s'inscrit donc dans le mouvement, l'agitation ⁸⁶⁴ et l'excès. Or, ces trois termes sont au cœur de notre société et de l'espace urbain hypermoderne. Dans ce passage, les flux prennent le dessus sur les

⁸⁶⁰ *Jésus aux Enfers, ibid.*, p. 72. *Jesús en los infiernos, ibidem* : « El grupo de turistas rubias, blancas, encantadas y cursis yendo [...] Los niños que lo saben todo, sucios y tiernos, pervertidos, seductores, ladrones, traviesos, empujándose [...] El padre joven , alto, optimista, que lleva [...]

⁸⁶¹ *Ibidem* : « Los gitanos profundos, que amenazan con la mirada [...] hijo boquiabierto que mira el mundo [...] La mujer [...] que arrastra [...] Las chicas fugadas de casa [...] aventura que acabará mal ».

⁸⁶² *Ibidem* : « La mujer más gorda del mundo », « El hombre más sucio y abrigado del mundo », « noche decisiva », « Los travestis gigantesco », « cabellos y barba abundantes », « años luz de distancia », « con fe de fanáticos », « falta absoluta de disciplina », « mirada de ausencia definitiva ».

⁸⁶³ À tel point qu'il est possible de parler d'hypotypose : description qui permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'il les voyait. Voir Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, DUNOD, 1994.

⁸⁶⁴ Michel Maffesoli parle de « l'agitation constante » et de la « perpétuelle ébullition » qui caractérisent la vie dans les grandes mégapoles contemporaines. *Op. cit.*, p. 83-84.

lieux – que le narrateur ne fait que citer – et il semble que le temps subisse une accélération.

Le lendemain de son arrivée à Barcelone, Jésus se rend à pied jusqu'à l'entreprise où travaille son beau-frère en espérant l'y rencontrer. Ce passage montre la ville sous un aspect différent même si elle lui procure le même sentiment d'« euphorie »⁸⁶⁵ que la veille : « En sortant, il inhale autant d'oxygène pollué que ses poumons le lui permettent. Il s'enivre d'air infect, de bruit infernal, de l'agitation des foules aveugles »⁸⁶⁶. La caractérisation (« pollué », « infect », « infernal », « aveugles ») met en évidence un paradoxe : malgré les sensations désagréables, le personnage reste un admirateur inconditionnel de l'espace urbain. Et ce sont précisément ces sensations - olfactives, auditives et visuelles – qu'il ne peut éprouver dans son village, Senillás, qui font de la mégapole « un immense et perpétuel haut lieu »⁸⁶⁷.

Il commence par traverser la Plaza de Cataluña et le narrateur, comme pour les Ramblas, fait défiler une série d'images qui correspondent à ce que Jésus voit. La construction de la phrase rend compte du mouvement par le procédé stylistique de l'hypotaxe :

Il traverse la Plaza de Cataluña en diagonale, avec l'aplomb de celui qui se promène dans le salon du trône, arrêtant son regard sur la petite fille peureuse qui donne à manger à des pigeons qui la terrifient, sur le couple qui batifole sur la pelouse, sur l'homme crasseux aux multiples couches de vêtements qui, somnolant sur une des inconfortables chaises métalliques, s'affaisse lentement de sommeil, sur le point de tomber.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 77. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 53 : « euforia ».

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 76. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 52 : « Sale a la calle inhalando tanta cantidad de oxígeno contaminado como lo admiten los pulmones. Se emborracha de atmósfera sucia, de ruido enloquecedor, de ir y venir de muchedumbres ciegas ».

⁸⁶⁷ Michel Maffesoli, op. cit., p. 83.

⁸⁶⁸ *Jésus aux Enfers*, *ibidem*: « Atraviesa la Plaza de Cataluña por su diametro con el aplomo de quien recorre un salón del trono, entreteniendo la mirada en la niña medrosa que quiere dar de comer a unas palomas que la horrorizan, y en la pareja que retoza sobre el césped, y el hombre sucio y abrigado que se ha dormido en una de las incómodas sillas metálicas y se retuerce lentamente de sueño, a punto de caerse al suelo ».

Un peu plus loin, ce sont les phrases nominales, les énumérations, les noms propres et l'utilisation du discours direct pour retranscrire les pensées de personnage, qui contribuent à dynamiser et à actualiser la description de l'espace public:

Les façades luxueuses embellies grâce à la campagne *Barcelona posa't guapa*⁸⁶⁹. Les boutiques de mode (*Furest, Gonzalo Comelle*). Les cinémas (*Novedades, Tivoli, Comedia, femina*). Les bijouteries. Les gens (« tu as vu la beauté de cette femme, quelle élégance, regarde-la, Jésus, il n'y en a pas des comme ça à Senillás »). Les parkings, les voitures, les feux tricolores, le soleil, l'ombre accueillante des platanes.⁸⁷⁰

Le narrateur cite le nom de la rue que Jésus parcourt, le Paseo de Gracia⁸⁷¹, décrite dans le roman comme un espace de « célébration »⁸⁷² du luxe, de la mode, et des loisirs. La ville est un spectacle vivant qui s'offre au regard du visiteur, séduit par son dynamisme, sa variété, et les services qu'elle propose. Car, l'espace urbain est un haut lieu « consommatoire »⁸⁷³ et certains édifices qui configurent le paysage urbain apparaissent clairement comme des espaces où on célèbre « religieusement » la consommation. C'est le cas de « l'abominable et terrifiant Corte

⁸⁶⁹ « Barcelone, fais-toi belle ». Slogan destiné à faire la promotion de Barcelone à la veille des Jeux Olympiques de 1992.

⁸⁷⁰ *Jésus aux Enfers, ibid.*, p. 78. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 53 : « Las fachadas lujosas, embellecidas gracias a la campaña del *Barcelona, posa't guapa*. Las tiendas de moda (*Furest, Gonzalo Comella*). Los cines (*Novedades, Tivoli, Comèdia, Fèmina*). Las joyerías. La gente (« Mira qué mujer tan guapa, y qué elegante, mírala, Jesús, que de eso no hay en Senillás »). Los aparcamientos, los coches, los semáforos, el sol, la acogedora sombra de los plátanos ».

⁸⁷¹ Le Guide Bleu de 1987 définit le Paseo de Gracia comme « l'une des artères les plus séduisantes de Barcelone, dotée de magasins de luxes et d'immeubles modernistes », *Espagne*, Paris, Hachette Guides Bleus, 1987, p. 288. Le Paseo se trouve au cœur de l'*Ensanche*, qui accueille à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle la haute bourgeoisie et l'aristocratie catalanes. Il est leur lieu de promenade privilégié : on s'y exhibe à pied, à cheval ou en voiture.

⁸⁷² Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁷³ *Ibidem*.

Inglés⁸⁷⁴, où tu peux tout acheter »⁸⁷⁵, transformé en « temple des marchands »⁸⁷⁶ ou encore, « la galerie marchande qui, par sa propreté et son éclairage généreux, contredit et balaye les mauvais augures »⁸⁷⁷.

Parmi les produits consommables que la ville propose, la culture occupe une place primordiale. En effet, l'espace public autour du Paseo de Gracia est « mis en tourisme »⁸⁷⁸ par la théâtralisation du paysage urbanistique. Les œuvres conçues lors du modernisme catalan⁸⁷⁹ y sont monumentalisées.

Si sur les Ramblas la marée humaine constituait le spectacle, sur le Paseo de Gracia ce sont les édifices modernistes qui attirent l'attention de Jésus et qui deviennent les véritables acteurs de l'espace public, devant lesquels le paysan ébloui s'attarde quelques instants :

Jésus s'arrête pour rendre un hommage respectueux au pâté d'immeubles qui se trouve entre la Calle Consejo de Ciento et la Calle Aragon, appelé le *pâté de la discorde*, à cause de la variation de styles des façades, dont l'originalité et l'audace frisent la provocation. Voici la Casa Batlló, que Jésus appelle la Maison du Dragon depuis que Carmen lui a dit que l'immeuble est une représentation quasi sculpturale de Saint-Georges tuant le dragon. Un groupe de Japonais la prennent en photo, sacrifiant ainsi à un rituel sacré.⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ Chaîne de grands magasins espagnols, comparable aux Galeries Lafayette.

⁸⁷⁵ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 77. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 53 : « feísimo y terrorífico Corte Inglés, donde puedes comprar todo lo imaginable ».

⁸⁷⁶ *Ibidem* : « templo de los mercaderes ».

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 79. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 54 : « el túnel de tiendas que, con su generosa iluminación y pulcritud, contradicen y desvanecen malos augurios ».

⁸⁷⁸ Expression utilisée par Vincent Berdoulay et Sylvie Clarimont, op. cit., p. 41.

⁸⁷⁹ Le modernisme est un mouvement culturel qui embrasse la littérature, la musique, la peinture, l'architecture et qui prolonge une réflexion sur l'identité catalane amorcée dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. La conjonction de ce grand courant de pensée et d'un contexte économique privilégié en Catalogne (en particulier à Barcelone) va permettre à des architectes comme Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), Pere Falqués i Urpi (1857-1916), Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) et à beaucoup d'autres d'exprimer librement une nouvelle conception de l'architecture. Nous pouvons admirer les maisons modernistes autour du Paseo de Gracia et dans une partie de l'Ensanche.

⁸⁸⁰ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 78. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 53 : « Se detiene Jesús, reverente, a rendir homenaje a la manzana de casa que hay entre la calle Consejo de Ciento y la calle Aragon, llamada la

Le narrateur, dont la présence dans l'énoncé se manifeste par la modalisation (par exemple avec l'adjectif « respectueux ») et l'utilisation de l'embrayeur « Voici » qui introduit le groupe nominal, présente les édifices – et en particulier la Casa Batlló, réformée par Gaudí en 1905-1907 - comme les protagonistes de cette mise en scène de l'espace urbain qui s'offre en spectacle aux touristes, représentés ici par le lieu commun du « groupe de Japonais ». Cette intrusion du narrateur dans le récit permet une mise à distance ironique qui inverse le processus de sacralisation des monuments dans l'espace public.

Nous retrouvons un peu plus loin dans le récit cette même volonté de désacralisation du processus de monumentalisation de l'espace public barcelonais, avec l'exemple des réverbères conçus par l'architecte Pere Falqués i Urpi. Ils participent de cette théâtralisation de l'espace public et méritent donc toute l'admiration de Jésus qui « [affiche] par ses discrets mais ostensibles regards en coin, son admiration pour une minijupe ou pour les réverbères modernistes »⁸⁸¹. La conjonction de coordination qui relie les deux syntagmes nominaux les place sur le même niveau grammatical : ils sont aussi importants l'un que l'autre aux yeux du personnage.

En conclusion, quelle est cette Barcelone de la fin du XX^{ème} siècle que parcourt le personnage d'Andreu Martín et que l'écrivain nous donne à lire ? Une ville de flux incessants, de contrastes importants, haut-lieu de la consommation, des loisirs et du tourisme. C'est la « face internationalement visible de Barcelone »⁸⁸², celle qui s'offre en spectacle vivant aux visiteurs, qui leur propose un large éventail

manzana de la discordia por la variación de estilos de sus fachadas, todas ellas originales y atrevidas hasta la provocación. Aquí está la Casa Batlló, a la que Jesús llama la Casa del dragón, desde que le contó Carmen que el edificio es una representación casi escultórica de la muerte del dragón a manos de San Jorge. Y delante un grupo de japoneses entregados al ritual sagrado de las fotografías ». Parmi les immeubles qui se situent sur ce pâté de maisons citons la Casa Batlló de Gaudí, la Casa Lleó Morera de Domènech i Montaner, la maison de style louis XVI modernisé d'Enric Sagnier, et la Casa Amatller de Puig i Cadafalch. Cet ensemble constitue un bel exemple de bâtiments modernistes du début du XX^{ème} siècle.

⁸⁸¹ *Ibidem* : “evidenciando con discretas ojeadas pero evidentes, su admiración ante una minifalda o las farolas modernistas”.

de services et de loisirs, un espace de consommation privilégié puisque la ville elle-même finit par se transformer en produit consommable.

Est-il possible de situer approximativement le moment où cette image de la ville a commencé à se forger ?

Andreu Martín ancre son roman dans un contexte spatio-temporel précis : « la Barcelone préolympique »⁸⁸³ et la campagne *Barcelona posa't guapa* évoquée dans son récit rappelle l'impact de cet événement sur le développement urbanistique barcelonais.

En effet, nommée en 1986 pour organiser les Jeux Olympiques, Barcelone se prépare à accueillir cet événement international qui la propulsera sous les projecteurs du monde entier. Il s'agit donc de promouvoir une image favorable de la ville pour attirer les investissements étrangers et les touristes à un moment où les conséquences de la désindustrialisation commencent à se faire sentir au niveau l'économique. Le projet olympique devient alors « l'élément clé de la transformation de la ville dans les années quatre-vingt-dix »⁸⁸⁴ et Barcelone se prépare à jouer un nouveau rôle dans l'économie mondiale comme ville moderne de services et de tourisme :

Jusqu'alors, Barcelone n'avait été qu'un lieu de passage pour les touristes qui fréquentaient les plages. Cela devait changer radicalement à la fin de la décennie 1980 avec la transformation de Barcelone en une ville fortement dépendante de l'économie de services.⁸⁸⁵

C'est cette même Barcelone en voie de globalisation que le personnage d'Andreu Martín idéalise : une Barcelone qui théâtralise son espace public pour

⁸⁸² Marisol García y Mónica Degen, « El camino Barcelona : espacios, culturas y sociedades », *op. cit.*, p. 19: « la cara internacionalmente visible de Barcelona ».

⁸⁸³ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 21. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 15 : « Barcelona pre-olímpica ».

⁸⁸⁴ Marisol García y Mónica Degen, *ibid.*, p. 15: « el elemento clave de la transformación de la ciudad en los años noventa ».

⁸⁸⁵ *Ibidem* : « Hasta ese momento, Barcelona había sido tan sólo lugar de paso para el turismo que acudía a las playas. Eso cambiaría drásticamente a finales de la década de 1980 con la evolución de Barcelona hacia una ciudad fuertemente dependiente de la economía de servicios ».

accueillir de plus en plus de touristes, se transformant en temple de la consommation et des loisirs, en espace de flux incessants.

L'écrivain, néanmoins, prend de la distance par rapport à cette lecture de Barcelone qui ne saurait être unique. L'ironie, manifeste dans certains passages descriptifs, amorce un processus de démythification de l'espace urbain qui aboutira, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, à une représentation dans laquelle « toute la beauté idéalisée » sera remplacée par « une laideur repoussante »⁸⁸⁶.

1. 3. La ville souterraine

Non loin de cette Barcelone que l'on expose aux touristes, dont Jésus fait partie, il en est une autre à laquelle les visiteurs n'ont pas accès s'ils ne disposent pas de guide. Cette 'autre' Barcelone est représentée, dans *Jesús en los infiernos*, comme un espace effrayant et labyrinthique, haut lieu de toutes les tentations et toutes les perversions - drogue, sexe, jeu, sadisme – dont on ne sort pas indemne, comme l'apprennent à leurs dépens Pedro et Jésus. La découverte de cette Barcelone à laquelle renvoie le titre du roman sera le déclencheur du processus de démythification de la ville.

D'ailleurs, *Jesús en los infiernos* évoque la première partie de l'ouvrage de Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, qui relate la descente aux Enfers du poète lui-même guidé par celui qu'il nomme son maître, le fantôme de Virgile⁸⁸⁷. Dès les premières lignes du roman d'Andreu Martín, le poème de Dante est cité par Pedro qui compare son état à celui des suicidés :

*C'est l'enfer réservé aux suicidés et aux types qui jettent l'argent par les fenêtres [...].
C'est écrit dans La Divine Comédie. Nous étions des hommes et aujourd'hui nous*

⁸⁸⁶ *Jésus aux Enfers*, op. cit., p. 262. *Jesús en los infiernos*, op. cit., p. 171 : « fealdad repelente ».

⁸⁸⁷ L'Enfer de Dante est décrit comme un gouffre en forme de cône renversé dont la pointe, au centre de la terre, est le siège de Lucifer. Les damnés y expient leurs péchés, de plus en plus graves, dans neuf galeries appelées les neuf cercles de l'Enfer.

sommes des plantes, « *Uomini fummo e or siam fatti sterpi* ». Te voilà transformé en arbre.⁸⁸⁸

Puis, tout au long du récit, les personnages et le narrateur y font référence, soit en citant le contenu et en établissant des parallélismes (situation des personnages du roman/situations racontées dans *La Divine Comédie*), soit en désignant l'ouvrage lui-même comme objet romanesque servant de fil conducteur entre l'itinéraire de Pedro et celui de Jésus. En effet le poème accompagne Pedro et Jésus dans leur descente aux enfers, guidés aussi bien l'un que l'autre par l'avocat Vicente Muñoz Yedra, dit le Vice :

C'est moi le Virgile qui a guidé Tchéco dans ces enfers. Vous savez comment on m'appelle ? Vice. Ça vient de Vicente, Vice. Je suis le Vice et je vais vous conduire dans cette jungle obscure – il retrouve sa grandiloquence cabotique en déclamant ce qui semble être une citation de Dante -. « *A te convien tenere altro viaggio/se vuo'campar d'esto loco selvaggio !* »⁸⁸⁹

L'intertextualité permet la mise en place, dès l'incipit du roman policier, de la métaphore filée qui invite le lecteur à lire l'espace urbain barcelonais comme un enfer. Pour le découvrir, il nous faudra retracer l'itinéraire de Jésus qui, entre les mains du Vice, son Virgile, se déplace « d'un cercle de l'enfer à l'autre »⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 10-11. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 8 : « *Éste es el infierno reservado a los suicidas y los derrochadores [...]. Lo dice La Divina Comedia. Fuimos hombres y hoy somos plantas, 'Uomini fummo e or siam fatti sterpi'. Te has convertido en árbol* ». Il s'agit effectivement du vers 37, Chant XIII (VII^{ème} cercle : deuxième *girone* : violents contre soi-mêmes). Voir *Lire La divine Comédie de Dante, I L'Enfer*, Traduction et commentaires de François Mégroz, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1992, p. 98. Les phrases sont en italiques dans le texte d'Andreu Martín.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 144. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 97 : « Yo fui el Virgilio que guió al Checo por estos infiernos. ¿Sabéis cómo me llaman ? El Vicio. De Vicente., el Vicio. Yo soy el Vicio y os pasearé por esta selva oscura -recupera la grandilocuencia histriónica recitando lo que deben de ser citas del Dante -. '*A te convien tenere altro viaggio / se vuo' campar d'esto loco selvaggio !*' ». Il s'agit effectivement de deux vers tirés de *La Divine Comédie* : « Il convient que tu fasses un autre voyage, [...], si tu veux te sauver et quitter ce lieu sauvage », vers 91 et 93, Prologue de *La Divine Comédie* (Premier Chant de l'Enfer), *Lire La Divine Comédie, ibid.*, p. 12.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 270. *Jesús en los infiernos*, p. 177 : « de un círculo del infierno a otro ».

Quels sont ces lieux que le personnage traverse et qu'est-ce qui rend possible le parallélisme avec les cercles de l'enfer ? Sont-ils clairement identifiables et localisables dans la ville réelle ? En quoi cette 'autre' Barcelone s'oppose à la ville idéalisée par Jésus ?

La première fois que Jésus entend parler du poème de Dante, il se trouve avec Nuria, une collègue de Pedro, au *Drugstore* du Paseo de Gracia. Une remarque de Jésus concernant le mouvement incessant des Barcelonais (« Les gens de la ville sont toujours en train de courir dans tous les sens parce qu'ils ont des objectifs, ils ont des choses à faire. Les gens de la campagne ne courent jamais parce qu'ils ne vont jamais nulle part »⁸⁹¹) est le point de départ d'une comparaison entre ces habitants de la ville toujours pressés et les damnés décrits dans le troisième chant de *La Divine Comédie* :

« Ne crois pas qu'ils courent quelque part. Ils fuient. Ce qu'ils font c'est fuir un essaim de guêpes et de taons qui les piquent et leur sucent tout le sang de leur corps. C'est l'enfer des indolents », disait-il. Et il [Pedro] citait le livre, le troisième chant.⁸⁹²

L'observation de Jésus est intéressante parce qu'elle montre encore une fois comment, dans l'esprit de Jésus, c'est l'opposition espace urbain/espace rural (« ville »/ « campagne » ; « tous les sens »/ « nulle part » ; « toujours »/ « jamais ») qui est, en partie, à l'origine de son idéalisation de Barcelone. Le point de vue de Pedro, rapporté textuellement par Nuria, relativise les propos de Jésus, en soulignant la différence sémantique entre « courir vers un objectif » et « fuir de quelque chose ». Son opinion prévaut sur celle de Jésus parce que, étant elle-même Barcelonaise,

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 86. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 58 : « La gente de la ciudad siempre va corriendo de un lado para otro porque tiene objetivos, tiene cosas que hacer. La gente de campo nunca corre porque nunca va a ninguna parte ».

⁸⁹² *Ibidem* : « 'No corren hacia ninguna parte, no te vayas a creer. Huyen. Lo que hacen es huir de un enjambre de avispa y tábanos que les picotea arrancándoles sangre de todo el cuerpo. Es el infierno destinado a los indolentes', decía. Y se remitía al libro, al canto tercero ».

comme Pedro, elle possède la connaissance nécessaire pour analyser ce qu'elle voit, à la différence de Jésus, simple touriste observateur⁸⁹³.

D'autre part, il nous semble que cette référence au troisième chant de *La Divine Comédie* n'est pas anodine à ce moment du récit ni dans ce lieu. En effet, c'est dans le troisième chant que se trouve la Porte de l'Enfer devant laquelle Virgile conduit Dante. Une inscription surplombant la porte explique ce que le voyageur trouvera de l'autre côté :

« Par moi on entre dans la cité de la désolation,
Par moi on entre dans la douleur éternelle,
Par moi on entre parmi l'humanité perdue. »⁸⁹⁴

Le troisième chant présente donc le vestibule, l'espace intermédiaire qui sépare le monde des vivants de l'Enfer des damnés, condamnés à la douleur éternelle pour avoir sombré dans le péché.

Or, dans *Jesús en los infiernos*, cette scène se déroule peu de temps avant que le personnage ne pénètre dans « le monde de la vie souterraine »⁸⁹⁵, c'est-à-dire, dans les ruelles, situées autour des Ramblas, qui constituent le Barrio Chino. Et elle a lieu dans le *Drugstore* qui évoque à Jésus « une longue légende de noctambules et de débauche nocturne, dernier refuge des prostituées et des macs, repère de prédilection des dealers affamés, lieu idéal pour les homosexuels »⁸⁹⁶. Ce lieu accueille les touristes comme Jésus pendant la journée et des « pécheurs » (péché d'incontinence : les luxurieux, les sodomites sont susceptibles de se retrouver dans l'Enfer de Dante) au cours de la nuit. L'allusion au troisième chant de *La Divine Comédie* permet d'établir un parallélisme entre le *Drugstore* et la Porte de l'Enfer – tous deux des vestibules - d'autant plus qu'il sera le lieu de rendez-vous entre Jésus

⁸⁹³ D'ailleurs, cette scène insiste sur sa condition de paysan : « Vous n'êtes pas de la ville, n'est-ce pas ? » lui demande Nuria ; puis, il est question de « son allure de paysan » et de son « accent paysan ». *Ibid.*, p. 84-85.

⁸⁹⁴ *Lire la Divine Comédie de Dante, op. cit.*, p. 29.

⁸⁹⁵ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 175. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 117 : « los mundos subterráneos »

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 79. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 53 : « una larga leyenda de noctámbulos y mala vida nocturna, último reducto de prostitutas y alcahuetes, abrevadero de camellos sedientos, lugar idóneo para que los homosexuales vengan a ampliar su círculo de amistades ».

et Nuria avant de s'enfoncer dans les ruelles du Barrio Chino, première étape de cette descente de Jésus aux Enfers.

Quels sont-ils ces lieux comparables aux cercles de l'Enfer de Dante et comment s'imbriquent-ils dans l'espace réel barcelonais ?

Certains sont facilement localisables et identifiables comme le Barrio chino ou encore la Mina, quartiers ghettoïsés situés en dehors des circuits de la ville touristique. Nous avons analysé, dans notre troisième partie, la lecture qu'en faisait Andreu Martín. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous intéresserons davantage à la description des espaces intérieurs situés dans la ville visible qui évoquent les cercles de l'enfer.

Bien que situés dans un lieu qui peut être identifié, ils se caractérisent par la volonté de rester cachés et inaccessibles pour les non initiés : soit en ne révélant rien de l'extérieur sur leur fonction véritable (maison close et maison de jeux), soit parce que le parcours labyrinthique qui y conduit interdit leur accès.

Les itinéraires qui conduisent aux quartiers ghettoïsés comme au centre ville sont décrits avec le souci d'ancrer les lieux dans un espace urbain réel, comme le montrent ces deux exemples :

Ils prennent le Paseo de Gracia, et remontent en direction de la Calle Aragón. [...] Jésus regarde devant lui, la rue où les voitures s'entassent, où les feux clignotent, où les gesticulations des agents ne font qu'ajouter à la complexité de la circulation. Ils descendent péniblement les Ramblas. [...] Ils prennent à droite et quittent les Ramblas [...].⁸⁹⁷

Aussi bien les noms des rues que les détails observés par Jésus (l'hypotaxe rend compte du déplacement du regard qui se fixe tantôt sur les voitures, tantôt sur les feux et tantôt sur les agents donnant une cohérence au réel décrit) ancrent le

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 121-123. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 81-82 : « Salen al Paseo de Gracia, van a buscar la calle Aragón. [...] Jesús mira al frente, a la calle donde se amontonan los coches y parpadean los semáforos y bracean los policías que complican el tráfico. Avanzan con mucha dificultad, Ramblas abajo [...] Abandonan las Ramblas torciendo a la derecha ».

récit dans l'espace urbain barcelonais (tous les Barcelonais savent à quel point il est difficile de circuler en voiture sur les Ramblas).

Ils franchissent l'autoroute A 19 par le pont qui prolonge la Calle Guipúzcoa, et atteignent très vite la Avenida Meridiana, se retrouvant parmi les pâtés d'immeubles uniformes de l'Ensanche. Ils remontent la Diagonal, enfilent la Calle Mayor de Gracia et traversent toute la vieille ville. Le taxi s'immobilise près de la Ronda del General Mitre [...].⁸⁹⁸

Dans ce passage, le taxi conduit Jesús et Le Vice de La Mina, où ils ont obtenu des renseignements sur Pedro, jusqu' au centre, où se trouve la maison de jeux. Dans le véhicule, les deux personnages se sentent gênés et gardent le silence en regardant le paysage qui défile sous leur regard. Leur impatience transparaît dans la description de l'itinéraire suivi par le taxi : l'abondance de verbes de mouvement, l'utilisation de l'adverbe superlatif « très », ainsi que la suite de propositions juxtaposées et coordonnées, indiquant précisément le nom des lieux publics, accélèrent le rythme de lecture du passage.

D'autre part, après leur visite à La Mina, quartier décrit comme un non-lieu, ces rues ont un sens pour les personnages parce qu'elles constituent un paysage rassurant, reconnu. Ils sont revenus à « la civilisation »⁸⁹⁹.

Les espaces intérieurs – la maison close ou la maison de jeux – qui évoquent les cercles de l'Enfer de Dante s'inscrivent aussi dans l'espace urbain réel parce que le narrateur les situe assez précisément et les décrit de façon réaliste. Néanmoins, rien ne transparaît de l'extérieur sur leur véritable fonction :

C'est un immeuble neuf, sans aucune prétention esthétique, probablement construit à l'époque où Porcioles ouvrit la cage aux folles et leur donna la permission de foutre la ville en l'air. Il est situé dans une rue étroite, aux abords de la Vía Augusta, tout près de la Calle Río Rosas, célèbre pour ses bars américains. [...]. La porte s'ouvre. Ils pénètrent dans un hall nu, sans mobilier ni décoration, vestibule glacé jusqu'à la porte

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 262. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 171-172 : « Atraviesan por un puente la autopista A-19 y, por la calle Guipúzcoa, llegan a la avenida Meridiana. En seguida se encuentran rodeados por las regulares manzanas del Ensanche, Diagonal arriba, enfilan la calle Mayor de Gracia, cruzan la antigua villa y el taxi se detiene cerca de la ronda del General Mitre ».

⁸⁹⁹ *Ibidem* : « camino de la civilización ».

de l'ascenseur. [...] La porte s'ouvre [...]. Ils sont dans une petite entrée, aux murs tapissés d'un papier peint à rayures noires et blanches, juste assez grande pour contenir, outre les trois personnes, une console où trône une vaste potiche garnie de fleurs en plastique. Un miroir baroque au cadre doré, antiquité de l'avant-veille, s'efforce en vain de limiter l'asphyxie en démultipliant l'espace. Il y a deux portes vitrées. L'une laisse passer de la lumière [...]. L'autre porte ouvre sur une profonde obscurité.⁹⁰⁰

L'espace romanesque s'imbrique dans l'espace réel : la référence à Porcioles, maire de Barcelone de 1957 à 1973 ou encore les noms des rues, qui rendent localisable l'immeuble dans la ville, ancrent le récit dans le réel. La modalisation dans ce début de passage introduit une pointe critique qui contribue au processus de démythification en cours.

Le vestibule se caractérise par son manque de décoration et d'ameublement (souligné par l'isotopie de l'absence « nu », « glacé » et de la négation « sans », « ni ») qui en fait un lieu impersonnel. Rien n'indique le lupanar, dissimulé derrière les différentes portes (qui servent de fil conducteur et permettent de mieux imaginer le mouvement des personnages à l'intérieur de l'immeuble) fonctionnant comme autant de sas et ne s'ouvrant pour Jésus que parce qu'il est guidé par son Virgile.

La modalisation qui laisse voir l'ironie du narrateur (« antiquité de l'avant-veille ») et la caractérisation des objets (« en plastique ») qui décorent l'entrée de l'appartement soulignent l'effort d'imitation d'un intérieur petit-bourgeois, toujours dans la volonté de ne pas révéler la véritable fonction du lieu : rien ne permet de soupçonner la maison de prostitution.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 179-182. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 120-121 : « Es un edificio nuevo y sin pretensión estética, probablemente construido en aquella época en que Porcioles abrió la jaula de los locos y les dio permiso para destruir la ciudad. Está situado en una calle estrecha, en las proximidades de Vía Augusta, cerca de la calle Río Rosas, famosa por sus barras americanas. [...] Les franquean el paso. Entran en una portería sin mobiliario ni decoración, pasillo helado hasta la puerta del ascensor. [...] Tienen que pulsar el timbre de una de las dos puertas del quinto piso. Comparece una hembra [...] Están en un vestíbulo pequeño, con las paredes empapeladas a listas blancas y negras, donde apenas caben las tres personas y una consola coronada por un jarrón lleno de flores de plástico. Un espejo de marco dorado y barroco, antigüedad de anteayer, se empeña inútilmente en hacer mayor el espacio asfixiante. Hay dos puertas de cristal translúcido. Tras una de ellas, luz y risas. [...] Detrás de la otra puerta, sólo hay oscuridad ».

Seule la « profonde obscurité » derrière la dernière porte laisse présager le mystère, l'inconnu, et fait apparaître le caractère quelque peu inquiétant du lieu qui se révèle être le temple des perversions sexuelles et de la consommation de stupéfiants.

Chez Doris, « tu peux demander ce que tu veux. [...] il y en a autant que tu veux »⁹⁰¹, explique le Vice à Jésus. Non seulement en matière de drogue (« Tu aimes la blanche, la coke ? [...] L'herbe, le hasch ? »⁹⁰²), mais aussi en ce qui concerne les pratiques sexuelles (« Elles te font tout ce que tu veux : pompiers, massage thaïlandais, bain romain, birman, baiser nègre, lavements... »⁹⁰³). Jésus peut témoigner du large choix de perversions proposées car il fuit, horrifié, face à une scène qui lui soulève le cœur de dégoût : l'un des clients, exhibitionniste, jouit en déféquant sur la poitrine d'une prostituée.

En évoquant ce lieu, le Vice cite deux vers tirés de *La Divine Comédie* : « Et j'ai compris qu'à semblable tourment /étaient condamnés les pécheurs de chair... »⁹⁰⁴. L'insertion du texte de Dante dans le roman autorise la comparaison entre la maison de prostitution et le deuxième cercle de l'Enfer qui accueille les pécheurs de chair condamnés parce qu'ils se sont laissés vaincre par les tentations en ont cédé à leurs impulsions.

Dans le passage suivant, ce même personnage évoque les tourments réservés aux damnés et établit un parallélisme entre le lieu symbolique (l'enfer) et le lieu réel (le lupanar) en utilisant le même lexique :

Tu sais comment est l'enfer pour ceux qui ont commis le péché de luxure, d'après Dante ? Un vent très fort, un ouragan qui secoue les âmes en tous sens, qui les emmène très haut et les laisse tomber. [...] On passait un moment géant chez Doris.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 177. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 118-119 : « Allí encontrarás todo lo que quieras [...] Allí encontrarás tanto como quieras ».

⁹⁰² *Ibidem* : « ¿Te va el perico, la coca? [...] ¿Con qué te colocas? ¿Con maría? ¿Con chocolate? ».

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 176. *Jesús en los infiernos*, *ibidem* : « te ofrecen toda clase de servicios. Francés, masaje tailandés, baño romano, birmano, beso negro, griego, enemas ».

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 178. *Jesús en los infiernos*, *ibidem* : « Y comprendí que a tal tormento / eran condenados los pecadores carnales ». Voici la strophe : « Je compris qu'à un tel supplice/étaient condamnés les pécheurs charnels/qui soumettent la raison au désir », Chant V, *Lire la Divine Comédie de Dante*, *op. cit.*, p. 46.

Tu avais Mundo qui était en train de mériter l'enfer de la pluie de feu avec la Boogie, moi un bon ouragan avec Vanessa [...]»⁹⁰⁵.

La dichotomie âmes/corps (les prénoms des personnages ainsi que l'acte charnel évoquent la nature corporelle) rappelle que l'enfer que Jésus est en train de découvrir se trouve sur terre.

La maison de jeux dans laquelle Vice conduit Jésus se trouve à l'entresol d'un dancing, le *Fox-Trot*, situé près de la Ronda del General Mitre, à l'intérieur d'un « établissement majestueux »⁹⁰⁶ :

La porte s'ouvre sur un hall que surplombe un lustre de cristal éteint, avec un escalier de marbre d'allure princière, aux marches recouvertes d'un tapis bordeaux. Un ascenseur en bois noble, qui évoque le confessionnal d'une cathédrale, les amène dans les étages.⁹⁰⁷

Ils pénètrent dans un local [...]. Ils traversent la salle jusqu'à la porte du fond. [...] De l'autre côté, le couloir de ce qui a dû être un appartement d'un père de famille, avec du papier peint de mauvais goût et défraîchi sur les murs, et des ourlets de crasse autour des interrupteurs.⁹⁰⁸ L'endroit où ils se trouvent est un labyrinthe de pièces et de couloirs, sûrement produit par la réunion de deux appartements appartenant à deux immeubles contigus. [...] Ils atteignent une autre porte, qui donne sur le palier d'une cage d'escaliers très différente du *Fox-Trot*. L'ascenseur qu'ils empruntent est tout en métal, moderne, hermétique.⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ *Ibidem* : « ¿Sabes cómo es el infierno de los lujuriosos, según Dante? Un viento muy fuerte, un vendaval que arrastra a las almas de un lado para el otro, que les impulsa hacia arriba y los deja caer. [...] Estábamos tan contentos, en la salita de Doris, y Mundo se estaba ganado el infierno de la lluvia de fuego con la Bugui, y yo un buen vendaval con Vanessa ».

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 262. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 172 : « un local majestuoso ».

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 263. *Jesús en los infiernos, ibidem* : « Pasan a un vestíbulo con araña de cristal ahora apagada, ascensor de madera noble que parece un confesonario de catedral, palatina escalera de mármol alfombrada de color burdeos. Suben por ella ».

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 264-265. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 173 : « Entran en un local [...]. Cruzan la sala hacia la puerta del fondo. [...] Al otro lado, se encuentran en el pasillo de lo que parece un piso de familia que fue y no es, con un empapelado llamativo, anticuado, con orlas de suciedad alrededor de los interruptores ».

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 280-281. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 183 : « La vivienda es un laberinto de habitaciones y pasillos, seguramente producto de la unión de dos pisos de casa contiguas. [...] Llegan a otra puerta, al otro lado de la cual hay el rellano de una escalera muy distinta a la del *Fox-Trot*. Aquí, el ascensor es moderno, metálico, hermético ».

Dans cet extrait, le contraste entre la partie visible – le hall du bâtiment - et la partie invisible – l'espace réservé au tripot et aux bureaux – apparaît nettement. Le premier espace se définit par sa verticalité : le regard du narrateur s'élève d'abord jusqu'au lustre, puis se promène sur les marches de l'escalier, avant de descendre vers l'ascenseur. Cette verticalité donne de l'ampleur à la pièce, ampleur souligné par la comparaison entre l'ascenseur et le confessionnal qui sous-entend le parallélisme hyperbolique entre la taille du hall et celle d'une cathédrale. La caractérisation des substantifs (« de cristal », « de marbre », « en bois noble », « d'un tapis bordeaux ») permet de mieux imaginer le lieu tout en évoquant sa richesse et son élégance.

En revanche, l'espace réservé aux initiés, c'est-à-dire la salle de jeux et le bureau où Jésus est conduit, est bien plus modeste comme l'attestent les adjectifs épithètes : « petit comptoir », « mini-bar », « minuscule bureau ». Dans le couloir qui mène de l'un à l'autre, le regard du narrateur se focalise sur des détails qui limitent son champ de vision favorisant l'impression de petitesse tout en soulignant sa malpropreté (« ourlets de crasse ») et sa vétusté (« défraîchi »). Le faste de la « cathédrale » a cédé la place à l'exigüité de l'« appartement d'un père de famille ».

Tout au long du parcours (« Ils pénètrent », « Ils traversent », « Ils atteignent ») à l'intérieur de cet espace qui se définit comme un labyrinthe (l'accumulation de termes au pluriel pour dénoter le même endroit - « pièces », « couloirs », appartements », « immeubles » - contribue à cet effet labyrinthique), le Vice « ouvre la marche » et Jésus « suit »⁹¹⁰.

En quoi ce lieu évoque-t-il l'enfer pour Jésus ? Qu'est-ce qui justifie la comparaison avec les cercles de l'Enfer de Dante ?

Dans l'incipit, Pedro fait une première allusion aux tourments réservés aux dilapidateurs, ceux qui jettent l'argent par les fenêtres, dont il fait partie. Dans *La Divine Comédie*, les dilapidateurs se retrouvent dans le septième cercle de l'enfer et la maison de jeux accueille les futurs damnés de ce cercle.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 263. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 172 : « el Vicio delante [...] y detrás Jesús ».

Néanmoins, pour Jésus, c'est le spectacle de la violence extrême qui transforme cet espace en enfer :

Il est complètement nu [...]. La peau de son visage, de sa poitrine et, surtout, de ses parties génitales, est de couleur violacée. Son visage n'a pas la régularité d'une forme humaine. Il est tellement enflé que les yeux ne sont plus que des plis couverts de croûtes, les lèvres une bouillie protubérante qui pend. Si Jésus regarde bien, il pourra constater que les mains ne sont pas attachées, mais clouées aux bras du fauteuil, et que quelqu'un, avec une infinie patience, a pris le soin d'en disloquer, l'un après l'autre, chacun de ses doigts. [...] Jésus ne peut supporter la contemplation de ce tableau, mais il est en même temps incapable de détourner la tête. *Vatua déuset*, comment c'est possible, comment c'est possible...⁹¹¹

Afin de mieux exprimer l'horreur du tableau, il est décrit à travers le regard de Jésus : l'expression en catalan, l'épanalepse ainsi que les points de suspensions qui closent le passage témoignent de l'émotivité du personnage. Cela n'empêche pas le narrateur omniscient d'introduire un commentaire – sous la forme du CC de Manière « avec une infinie patience » - qui ajoute au sadisme dont a fait preuve le tortionnaire. Le rythme conféré à cette phrase par la ponctuation produit un effet de « couperet » qui s'accorde avec la rupture des phalanges.

La couleur violacée de la peau est le fil conducteur que suit le regard, dans un mouvement descendant (« visage », « poitrine », « parties génitales »), pour donner un premier aperçu de la violence des coups. Puis, la description se focalise sur les détails qui soulignent la sauvagerie avec laquelle le personnage a été torturé en montrant la transformation (yeux/plis couverts de croûtes ; lèvres/bouillie protubérante ; mains/clouées ; doigts/disloqués) d'un corps et d'un visage qui n'a plus rien d'humain.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 266. *Jesús en los infiernos, ibid.*, p. 174 : « Está completamente desnudo [...]. La piel del rostro, del torso y, sobre todo, de los genitales, es casi de color negro. Su rostro no tiene la forma regular de un rostro humano. Está tan inflado que los ojos sólo son pliegues cubiertos de costras, sus labios protuberancias que cuelgan hechas trizas. Si Jesús se fija bien, podrá observar que las manos están clavadas con clavos a los brazos del sitial y que alguien, con mucha paciencia, se ha entretenido en dislocarle, uno por uno, los diez dedos. [...] Jesús no puede soportar la contemplación de aquel cuadro pero tampoco puede volver la cara. *Vatue déuset*, cómo es posible, cómo es posible ».

Face à cette violence extrême, Jésus éprouve un désir irréprouvable de fuir cette Barcelone qui s'est révélée être un enfer : « Il veut se tirer de là en vitesse, oublier Pedro, et Barcelone, et cet enfer insensé »⁹¹². D'autant plus que, ce n'est pas la première fois que Jésus est confronté à la violence exercée sur autrui – le Vice frappe Doris devant lui pour obtenir des informations – et que lui-même a été agressé et incarcéré toute une nuit par Galcerán, le policier véreux.

Cette nuit, dans le cachot du sous-sol de la Direction de la Police de la Vía Layetana, Jésus tire définitivement un trait sur sa vision idéalisée de Barcelone. Il a enfin compris que ce n'était qu'un rêve et, par effet miroir, c'est précisément au cours d'un rêve que le processus de démythification parvient à son terme :

Il a une énorme masse dans la main et la laisse retomber négligemment d'un côté, puis de l'autre, colorant d'une tonalité capricieuse la destruction qu'il sème au hasard de ses coups. Barcelone en miniature à ses pieds [...]. Des maquettes lilliputiennes des plus beaux édifices de la capitale catalane, la Pedrera, la Casa del Dragón, la Cathédrale, la Sagrada Familia, le Palais de la Generalitat, écrabouillés par la masse qui se lève et retombe et détruit les façades, les balcons, les fenêtres, les terrasses [...]. L'impact des coups est un vacarme agréable à l'oreille, la catastrophe en miniature rend Jésus ivre de joie, ivre de bonheur.⁹¹³

Ce rêve, au cours duquel Jésus détruit certains des édifices emblématiques de la ville touristique, permet au personnage de se détacher enfin de sa vision idéalisée de Barcelone.

Pendant des années, Jésus a vécu sous l'emprise d'une Barcelone qu'il désirait comme on désire un fruit défendu parce que son père lui en avait interdit l'accès. Puis, il avait envié sa sœur et lui en avait voulu parce qu'elle y avait émigré. Il avait continué à chérir cette ville, comme on chérit une femme, parce que les

⁹¹² *Ibid.*, p. 273. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 179 : « Quiere irse de aquí en seguida, olvidarse de Pedro, y de Barcelona, y del infierno, y de todo este disparate espantoso ».

⁹¹³ *Ibid.*, p. 214. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 141 : « Tiene un gran mazo en las manos y lo mueve de un lado para otro, al desgaire, dando un cierto tono causal a la destrucción que esparce caprichosamente. Barcelona en miniatura a sus pies [...] Maquetas liliputienses de los mejores edificios de Barcelona, la Pedrera, la Casa del Dragón, la Catedral, la Sagrada Familia, el Palacio de la Generalitat, arrasadas por el mazo que va y viene y destruye fachadas, balcones, vitrales, azoteas [...] El impacto de los golpes es un estruendo agradable al oído, la catástrofe en miniatura emborracha a Jesús, le hace feliz. Decididamente feliz ».

images de la télévision montraient clairement que la civilisation et le progrès s'y épanouissaient, alors qu'on y méprisait la campagne.

Dans le passage qui décrit le rêve de Jésus, les rôles s'inversent : le personnage domine la ville par sa position surplombante (la maquette est à ses pieds), et parce qu'il possède une masse « énorme » (la ville est représentée « en miniature » et les maquettes sont « lilliputiennes »). Et surtout, parce qu'il a le pouvoir de la détruire totalement, comme le laisse supposer l'énumération : « façades », « fenêtres », « balcons », « terrasses ».

Paradoxalement, il n'éprouve aucune tristesse au cours de cette démolition, bien au contraire (le paradoxe apparaît clairement dans l'oxymore « vacarme agréable », ou encore dans l'opposition entre la « catastrophe » et les sentiments de « joie » et de « bonheur » qu'elle provoque). Il est plutôt envahi d'une joie enfantine – l'épithète « capricieuse » connote l'enfance – par cette libération, enfin, du pouvoir qu'a exercé la ville sur lui pendant toutes ces années, et le parallélisme qui clôt le passage renforce cette idée.

Cette destruction concrétise le processus d'effondrement du mythe de l'espace urbain, dont l'un des éléments déclencheurs est la violence, aussi bien physique que morale (par exemple celle que le Vice exerce sur les toxicomanes, Llagas et sa compagne, en leur refusant leur dose s'ils ne coopèrent pas) que Jésus découvre à chacun de ses pas.

La découverte de cette Barcelone des bas-fonds, où tous les vices sont possibles, permet à Jésus de percevoir la ville autrement et de changer son point de vue de touriste. Au cours de cette descente aux enfers, dans les cloaques de la ville, le personnage devient le témoin de la souillure qui flétrit l'espace urbain, tel Jésus-Christ de Nazareth, témoin des péchés sur terre.

Le choix du prénom du protagoniste est-il anodin ? L'écrivain souhaitait-il que le lecteur établisse implicitement des liens entre son personnage et le personnage biblique ? Peut-on y voir un soupçon de provocation ⁹¹⁴ ?

⁹¹⁴ Andreu Martín, lors d'un échange par courrier électronique, nous laisse libre de l'interpréter à notre guise.

Certes, le Rédempteur est venu sur terre pour apporter le salut aux hommes, par la rédemption de leurs péchés. Le Jésus d'Andreu Martín s'est rendu à Barcelone pour laver l'honneur de Pedro en prouvant qu'il n'était pas un assassin. Mais le parallélisme s'arrête là : Jésus-Christ a donné sa vie pour racheter les hommes et le personnage du roman policier a bien failli mourir lui aussi. Néanmoins, pour survivre dans cet espace devenu de plus en plus menaçant au fur et à mesure qu'il s'y enfonçait, Jésus n'a pas hésité à commettre lui-même deux meurtres pour son propre salut.

En conclusion, aussi longtemps que Jésus est resté dans son rôle de touriste, ne se déplaçant à Barcelone que pour y visiter sa sœur ou pour y parcourir un itinéraire balisé spécialement pour les visiteurs (Paseo de Gracia, les Ramblas etc.), le mythe est resté intact. À partir du moment où le personnage s'éloigne du circuit touristique et qu'il pénètre dans les espaces ghettoïsés – périphérie, centre dégradé – ou dans les lieux de débauche réservés aux initiés – maison de prostitution, maison de jeux – l'espace urbain devient hostile, dangereux, voire mortel.

Son expérience ressemble par certains côtés à celle des Africains travaillant sur les îles Canaries. Leur voyage devait les conduire vers un espace d'accueil et de liberté. Ils se sont retrouvés confinés dans le quartier portuaire de Las Palmas ou dans les serres de tomates de Vecindario, parce qu'ils n'étaient pas des touristes, mais des émigrants pauvres.

Ainsi, l'espace urbain se décline en une multiplicité de micro-espaces réservés aux différentes populations qui y habitent ou qui le fréquentent. Selon que l'on appartienne à une ou l'autre catégorie socio-économique, il est plus ou moins facile de s'y déplacer.

Les déplacements des détectives de nos romans policiers qui arpentent inlassablement l'espace urbain au cours de leurs enquêtes révèlent ces micro-espaces. Ainsi, paradoxalement, c'est la mobilité qui met en évidence les barrières qui traversent la ville.

Pour ce deuxième chapitre, nous nous appuyerons sur des exemples tirés des romans d'Andreu Martín et d'Alicia Giménez Bartlett parce que la mobilité y est au cœur de l'investigation.

Comment ces écrivains retranscrivent-ils cette mobilité ? En quoi révèle-t-elle l'espace urbain hypermoderne ? Comment favorise-t-elle l'apparition des non-lieux ?

2. DÉPLACEMENTS TRANSVERSAUX : D'UN QUARTIER À L'AUTRE, D'UNE VILLE À L'AUTRE

Il arrive que les personnages d'Andreu Martín et d'Alicia Giménez Bartlett se déplacent à pied, par exemple à l'intérieur d'un quartier, comme le faisait le détective de Juan Madrid. Néanmoins, l'espace public qu'ils pratiquent diffère de celui dans lequel se meut Antonio Carpiñero parce qu'il s'inscrit fortement dans l'hypermodernité. L'espace urbain décrit est davantage celui des flux incessants que celui des lieux.

La plupart du temps, néanmoins, les personnages ont à parcourir des distances plus importantes - d'un quartier à l'autre, du centre vers la périphérie ou vers les villes voisines qui composent la conurbation ou la *metaciudad*⁹¹⁵ - et ils privilégient alors la voiture, moyen de transport en adéquation avec la société contemporaine puisque qu'elle est « l'un des objets clés de l'expression de l'individualisme »⁹¹⁶ qui caractérise l'hypermodernité. Les espaces publics se transforment en lieux de transit et les autoroutes, qui pénètrent au cœur même de l'espace urbain, font leur apparition dans les romans policiers.

Enfin, le crime, comme la société, se mondialise et parfois, pour mener leurs enquêtes, nos détectives doivent se rendre en un laps de temps réduit dans des

⁹¹⁵ Terme forgé par le sociologue italien Guido Martinotti pour désigner la ville contemporaine dont la forme est de plus en plus déterminée par la mobilité. Voir son article : « Lo que le viento se llevó. Espacios públicos en la metrópolis de tercera generación » in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *op. cit.*, p. 29-44.

⁹¹⁶ Robert Rochefort, *La société des consommateurs*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 98.

villes éloignées de plusieurs centaines, voire plusieurs milliers, de kilomètres. L'avion⁹¹⁷ devient alors le moyen de transport le plus approprié.

Ainsi, les autoroutes et les aéroports, définis comme des non lieux par Marc Augé, font irruption dans les romans policiers de la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècle. Ils sont le signe des « changements d'une société d'enclaves à une société de flux »⁹¹⁸.

Quelle place les écrivains leur donnent-ils dans l'espace narratif et que devient l'espace public que Juan Madrid, rappelons-le, avait sacralisé dans ses romans ?

2. 1. Quelques pas dans la ville : le paysage urbain hypermoderne

Les itinéraires horizontaux d'Antonio Carpiñero étaient clairement balisés : le narrateur indiquait le lieu où il se rendait et les différentes étapes du parcours, le tout associé à sa mémoire personnelle. Nous connaissons le nom des lieux, leur situation précise et parfois des repères historiques. Ainsi, les itinéraires racontaient un épisode de l'histoire personnelle du personnage en rapport avec celle de Madrid.

Les itinéraires des personnages d'Andreu Martín laissent entrevoir une Barcelone en voie de globalisation : une ville qui théâtralise son espace public pour accueillir de plus en plus de touristes, transformée en temple de la consommation et des loisirs, en espace de flux incessants.

⁹¹⁷ Barcelone se transforme, dès les années quatre-vingt, pour répondre à ce besoin accru de mobilité. Et l'organisation des Jeux Olympiques est à l'origine de projets urbanistiques dont l'objectif est de faciliter le transit dans Barcelone même mais aussi son accès : des voies rapides périphériques – la ronda de Dalt et la ronda del Litoral – sont créées, l'aéroport barcelonais El Prat se modernise et s'agrandit.

⁹¹⁸ Marisol García y Mónica Degen, « El Camino Barcelona : espacios, culturas y sociedades », in *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*, op. cit., p. 10: « los cambios de una sociedad de enclaves a una sociedad de flujos ».

Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, à la représentation de l'espace urbain proposée par Alicia Giménez Bartlett, quelques années plus tard et à la façon dont cet écrivain inscrit le processus de globalisation en œuvre dans l'espace narratif à partir de la lecture du paysage urbain.

À l'inverse d'Antonio Carpintero, l'inspectrice Petra Delicado et son adjoint Fermín Garzón se déplacent peu à pied car les distances qu'ils ont à parcourir pour mener leurs enquêtes les obligent à utiliser des moyens de transport plus rapides. Néanmoins, il leur arrive de faire quelques pas dans la ville pour les besoins d'une affaire, ou simplement pour le plaisir de déambuler.

Inévitablement à Barcelone, leurs pas les conduisent vers les Ramblas et le centre historique. À quelques exceptions près, la narratrice donne peu d'indications sur les espaces publics parcourus dans ces quartiers et sur le paysage urbain. L'importance est donnée au mouvement, au moyen des verbes, et non à la description :

Nous nous promenâmes sur les Ramblas.⁹¹⁹

Nous marchions lentement dans les rues étroites du centre.⁹²⁰

Nous parcourûmes le quartier de la Barceloneta⁹²¹ en silence, en attendant notre premier rendez-vous.⁹²²

⁹¹⁹ *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 96 : « Paseamos por las Ramblas ».

⁹²⁰ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 70 : « Caminábamos a paso lento por las calles estrechas del centro ».

⁹²¹ Entre 1716 et 1718, une citadelle est construite dans les quartiers d'el Born et de la Ribera. Afin de reloger les habitants, pour la plupart des pêcheurs, le projet d'un nouveau quartier voit le jour en 1753 : ce sera la Barceloneta. Il a une forme triangulaire, face à la mer, et ses rues sont parfaitement alignées en damier. C'est aujourd'hui un quartier très populaire, habité principalement par des ouvriers. Voir José María Sen Tato, *Reflexión sobre el Ensanche Cerdà. Una propuesta para el siglo XXI*, Barcelona, Viena Ediciones, 2010, p. 22- 23.

⁹²² *Nido vacío, op. cit.*, p. 58 : « Recorrimos el barrio de la Barceloneta en silencio, haciendo tiempo para nuestra primera cita ».

Parfois, néanmoins, quelques lignes évoquent le caractère dynamique de certaines rues, dont les noms ne sont pas indiqués, par la présence de commerces, de bars, et de gens.

Nous visitâmes le quartier piétonnier situé dans le centre de la ville. Il était à peine onze heures du matin mais les rues grouillaient de vie. On voyait de nombreuses femmes qui faisaient des courses, regardaient des vitrines et s'arrêtaient pour prendre un café dans un bar quelconque. Un soleil agréable et radieux brillait s'infiltrant entre les vieux bâtiments très proches les uns des autres.⁹²³

L'impression de mouvement incessant naît du verbe « grouiller » et de l'énumération (« faisaient », « regardaient », s'arrêtaient ») qui présente la progression des femmes dans l'espace.

Dans *Nido vacío*, l'inspectrice et son adjoint se rendent de Gracia où ils avaient rendez-vous sur la place de Rius i Taulet, jusqu'au commissariat. Nous remarquons dans ce passage que non seulement la narratrice indique avec précision leur parcours mais qu'encore elle décrit cette partie de la ville avec des termes si élogieux qu'ils semblent tirés d'un guide touristique sur Barcelone :

Nous arrivâmes à Gran de Gràcia, une rue active, commerçante, remplie de gens et de voitures. Puis, la Diagonal interrompait la descente vers la mer et donnait accès au Paseo de Gràcia, sans doute l'avenue la plus élégante d'Europe : large, imposante, tranquille bien qu'étant l'épine dorsale de la ville. Les boutiques de luxe exhibaient des petits symboles de leur pouvoir : une robe, quelques bijoux...⁹²⁴

La mobilité reste une constante (le groupe adjectival qui met sur le même plan « gens » et « voitures » amplifie l'idée de mouvement dans un espace public décrit

⁹²³ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 94 : « Visitamos el barrio peatonal emplazado en el centro antiguo de la ciudad. Eran apenas las once de la mañana, pero las calles bullían de vida. Se veían muchas mujeres que iban de compras, miraban escaparates y se detenían para tomar café en algún bar. Lucía un solcillo espléndido que se colaba por entre los viejos edificios muy juntos unos de otros ».

⁹²⁴ *Nido vacío, op. cit.*, p. 115 : « Llegamos a Gran de Gracia, una calle activa, comercial, atestada de gente y de coches. Después, la Diagonal partía la bajada hacia el mar y daba entrada al paseo de Gracia, sin duda la avenida más elegante de Europa: amplia, imponente, serena a pesar de ser la espina dorsal de la ciudad. Las tiendas de lujo exhibían pequeños símbolos de su poder: un vestido, unas pequeñas joyas... ».

comme un lieu de transit). Le paysage urbanistique évoqué, bien que moins précis que chez Andreu Martín, renvoie à la consommation (« commerçante »), puis au luxe. Le Paseo de Gracia reste l'espace de célébration de la richesse et de la mode. Néanmoins, à la différence du narrateur de *Jesús en los infiernos*, la narratrice de *Nido vacío* ne prend pas de distance critique par rapport à l'énoncé. Le modalisateur « bien sûr » ne sert qu'à renforcer le superlatif qui magnifie l'espace public.

Comment expliquer cette écriture différente, en ce qui concerne la représentation de la ville, dans ces deux romans écrits à une quinzaine d'années d'intervalle ?

Le narrateur d'Andreu Martín regarde d'un œil critique cette Barcelone en voie de devenir une ville focalisée sur le tourisme, la consommation et les loisirs. Pour lui, ce n'est qu'une vitrine réservée aux visiteurs, comme Jésus. C'est derrière cette vitrine qu'il faut chercher un espace urbain souterrain, qui n'apparaît pas dans les circuits touristiques, dans lequel sévissent la drogue, le sexe et la violence. Et ceux qui le côtoient finissent par en être contaminés. Jésus, ce brave paysan descendu dans les cloaques de la ville à la recherche de son beau-frère, n'en ressort pas indemne.

Or, il est clair qu'en ce début du XXI^{ème} siècle l'image de Barcelone que les politiciens et les urbanistes se sont efforcés de forger (depuis le projet olympique) – ville des services, moderne et dynamique, haut lieu de la consommation et des loisirs – s'est imposée⁹²⁵ et est parfaitement assumée par certains Barcelonais, parmi lesquels se trouve la narratrice de *Nido vacío*. Et l'inspectrice reste toujours à une distance prudente des bas-fonds de la ville, qu'elle méconnaît.

⁹²⁵ Vincent Berdoulay et Sylvie Clarimont consacrent une partie de leur mémoire à mettre en évidence le travail réalisé par *Turisme de Barcelona*, organisme municipal créé en 1993 qui travaille à promouvoir et à imposer une certaine image de Barcelone, forgée sur des éléments du passé et des prétentions sur l'avenir : ville moderne et pleine de charme, dont l'architecture reflète la richesse de son passé et où il fait bon, aujourd'hui, se promener et faire des achats. *Turisme de Barcelona* travaille en collaboration avec la Chambre de commerce et d'industrie et avec la Fondation pour la promotion internationale de Barcelone. Voir Vincent Berdoulay et Sylvie Clarimont, *Espaces publics et mise en scène de la ville touristique*, Mémoire sous la direction de Vincent Vlès, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Laboratoire SET, UMR 5603 CNRS-UPPA, octobre 2005, p. 66-74.

De la même façon, les Barcelonais ont intégré et accepté la présence du tourisme de masse autour de quelques pôles stratégiques⁹²⁶, parmi lesquels toute la zone environnant le Paseo de Gracia.

Assis à une terrasse sur le Paseo, Petra Delicado et Fermín Garzón observent les « [troupeaux] de touristes » qui « [font] la queue pour visiter l'intérieur de la Casa Batlló »⁹²⁷. Le cliché évoque le dérangement qu'ils peuvent occasionner, avec une idée d'excès quelque peu chaotique :

Ils marchent lentement dans la rue, s'arrêtent n'importe où en empêchant le passage, ils ne sont jamais habillés comme il convient, et en plus ils génèrent une offre gastronomique inacceptable dans les établissements du centre. Ils ne dérangent peut être pas, mais ils cassent les pieds.⁹²⁸

La suite de verbes conjugués au pluriel évoque l'idée du groupe qui se déplace suivant les mêmes règles, sans aucune individualité. C'est le tourisme de masse qui envahit Barcelone. Le processus de « marchandisation de la ville »⁹²⁹ mis en place à partir du projet olympique a permis d'attirer de plus en plus de touristes-clients. Si bien qu'aujourd'hui, le tourisme est devenu l'un des axes fondamentaux du développement de Barcelone.

Enfin, outre le centre historique et l'espace situé autour du Paseo de Gracia, la narratrice donne peu d'indications sur l'espace public qu'elle parcourt à pied.

⁹²⁶ Dans le même mémoire, Vincent Bardoulay et Sylvie Clarimont cherchent à démontrer que les édifices modernistes constituent l'une des deux attractions autour de lesquelles gravite le tourisme d'aujourd'hui à Barcelone. Le deuxième pôle touristique est constitué par le centre historique, et plus précisément le *barrio gótico*, c'est-à-dire la Barcelone médiévale. *Ibidem*.

⁹²⁷ *Nido vacío, op. cit.*, p. 118 : « Manadas de turistas hacían cola para visitar por dentro la casa Batlló ».

⁹²⁸ *Ibidem* : « Andan despacio por la calle, se paran en cualquier parte impidiendo pasar, nunca van vestidos como corresponde, y además generan una oferta gastronómica inflable en los locales del centro. Molestar quizá no molesten, pero incordian ».

⁹²⁹ Pascal Lardellier, *op. cit.*, p. 7.

Certes, elle indique parfois le nom d'une rue ou d'une place –sans autre information - comme dans cet exemple tiré de *Ritos de muerte* : « Je suis sortie du bar en marchant lentement. [...] je me trouvais dans la Calle Muntaner »⁹³⁰.

Mais, la plupart du temps, nous ne connaissons ni le nom des rues, ni aucun élément nous permettant de situer précisément l'endroit où l'inspectrice et son adjoint se trouvent, et aucune mention n'est faite sur le paysage urbain :

Nous marchâmes dans la rue sans parler.⁹³¹
[...] pendant que nous errions dans la rue sans but précis.⁹³²
Nous marchâmes dans les rues après avoir quitté l'*Efemérides*.⁹³³

C'est un peu comme si les lieux qui constituaient l'espace public urbain étaient devenus « fantasmagoriques »⁹³⁴, et inconsistants. Comme si on leur avait ôté leur sens, leur identité, leur histoire pour les utiliser comme simples décors mobiles ou accessoires servant de cadre à l'intrigue policière. Si bien que le récit pourrait se dérouler tout aussi bien à Barcelone que dans n'importe quelle autre mégapole espagnole.

D'ailleurs, lors de l'enquête sur la mort du journaliste Ernesto, Petra Delicado et Fermín Garzón se rendent à Madrid où ils ont l'occasion de parcourir le centre ville, représenté bien sûr par l'emblématique Puerta del Sol : « Nous sommes allés près de la Puerta del Sol, en plein centre »⁹³⁵. Nous y retrouvons les mêmes foules, le même dynamisme qu'à Barcelone et une référence, plutôt imprécise, à la richesse de son passé : « [J]'aimais bien en plus l'ambiance bruyante de la ville, ses bars remplis de gens, l'impression vivace de te retrouver dans un endroit avec un tas d'années d'histoire »⁹³⁶.

⁹³⁰ *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 204 : « Salí del bar andando despacio. [...] estaba en Muntaner ».

⁹³¹ *Ibid.*, p. 155 : « Anduvimos sin hablar por la calle ».

⁹³² *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 105 : « mientras caminábamos por la calle con rumbo incierto ».

⁹³³ *Ibidem*, p. 110 : « Caminamos por las calles después de dejar el Efemérides ».

⁹³⁴ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 115.

⁹³⁵ *Muertos de papel, op. cit.*, p. 106 : « Fuimos cerca de la Puerta del Sol, en pleno centro ».

⁹³⁶ *Ibidem*: « me gustaba además el ambiente bullicioso de la ciudad, sus bares llenos de gente, la impresión duradera de que te encontrabas en un lugar con un montón de años de historia ».

Un peu plus loin, l'inspectrice se promène dans les rues de Madrid – pas d'indication sur le nom des rues, sur le quartier, sur le paysage urbain – et elle admire « le ciel immaculé de Castille, sa lumière rayonnante sans influence de la mer »⁹³⁷. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à nouveau que ces lignes, qui retranscrivent non les lieux de Madrid mais plutôt une certaine atmosphère, pourraient être tirées d'un guide touristique destiné à sublimer l'image de Madrid : ville riche de son passé et en même temps dynamique, accueillante où il fait bon se promener et s'amuser.

Ainsi, Alicia Giménez Bartlett choisit, la plupart du temps, de ne pas raconter les itinéraires à pied de ses personnages. Elle a recours soit à l'ellipse narrative, soit à différentes techniques dilatoires ou suspensives qui permettent une mise au point par rapport à l'enquête ou qui mettent en lumière certains traits du caractère des personnages.

Par exemple, dans *Mensajeros de la oscuridad*, Petra Delicado et son adjoint qui se promènent lentement dans les rues du centre se retrouvent tout à coup chez l'inspectrice en train de savourer un menu végétarien préparé par Julieta, la nouvelle femme de ménage de l'inspectrice. L'ellipse est amorcée par la réplique de Petra Delicado : « Allons, Garzón, nous arrêtons là pour aujourd'hui. Pourquoi ne venez-vous pas chez moi ? Nous trouverons bien quelque chose à manger »⁹³⁸.

Quelques chapitres plus loin, leur errance dans les rues de Barcelone devient, métaphoriquement parlant, celle de l'enquête dans laquelle ils sont empêtrés : « nous errions d'un renseignement à un autre sans trouver d'élément qui mérite qu'on y fixe notre attention »⁹³⁹. Le dialogue qui suit laisse transparaître le malaise des enquêteurs dans cette affaire qui semble inextricable. Du point de vue de l'intrigue policière, il permet, d'une part, de faire le point sur l'enquête puisque chacun des deux policiers répète à nouveau la nature des indices⁹⁴⁰ dont ils disposent – deux pénis ont été envoyés à l'inspectrice, l'un avec des points de

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 154 : « el cielo immaculado de Castilla, su luz radiante sin influencia del mar ».

⁹³⁸ *Mensajeros de la oscuridad, op.cit.*, p. 70 : « Oiga, Garzón, vamos a dejarlo por hoy. ¿Por qué no se viene a mi casa? Algo habrá para cenar ».

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 110-111 : « vagábamos de un dato a otro sin encontrar un punto en el que valiera la pena recalar ».

sutures, l'autre avec un peu de cette cire utilisée dans la confection de cierges – et en même temps de brouiller les pistes pour le lecteur par le caractère invraisemblable et disparate de ces mêmes indices. D'autre part, les avis contrastés des deux personnages contribuent à augmenter la confusion :

- Je suppose que vous avez raison, mais, et si les points de suture et la cire votive avaient un lien ? Et s'ils étaient les marches d'un escalier que mon expéditeur veut nous faire monter ?

- Votre expéditeur peut être n'importe quel taré, je ne pense pas qu'il nous conduise vers une voie logique. De plus, quelle serait l'hypothèse du lien ? Un médecin sacristain ? Non, inspectrice ; l'évêque a parlé de fous solitaires noyés dans le désespoir, et, bien que cela m'emmerde de le reconnaître, il a certainement raison.⁹⁴¹

Leur promenade sur les Ramblas, dans *Ritos de muerte*, premier roman de la série, est le point de départ d'une pause narrative, de nature réflexive, qui permet à la narratrice de présenter son coéquipier – avec un clin d'œil au genre policier classique (Hercule Poirot) et au roman noir (la gabardine) - et de donner quelques pistes sur les fondations de leur amitié. Fermín Garzón vient d'assister à une joute verbale entre l'inspectrice et le commissaire suite à sa décision de les relever de l'affaire des viols :

Il faisait un froid d'enfer, mais mon Hercule Poirot à moi semblait ne pas s'en rendre compte. Il portait sa gabardine froissée sous le bras et il arborait son air le plus gracieux. Il était content. [...] Au cours de sa longue carrière il devait avoir assisté à quelques révoltes de types difficiles, à quelque remarque insolente, peut être même à quelque réaction violente du subordonné envers son supérieur, mais il était évident

⁹⁴⁰ Le récit répétitif (raconter « n » fois ce qui s'est passé une fois) est propre au genre policier puisque le détective reconstruit l'histoire du crime en faisant constamment allusion aux actes criminels, qui se déroulent une seule fois, pour faire le point et les interpréter correctement. Petra Delicado a reçu une seule fois chaque pénis mais elle en parle tout au long du récit. Pour le récit répétitif, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 147.

⁹⁴¹ *Mensajeros de la oscuridad*, *op. cit.*, p. 111 : « - Supongo que lleva razón, pero ¿y si puntos de sutura y cera votiva estuvieran relacionados? ¿Y si fueran peldaños de una escalera que mi remitente quiere hacernos subir? – Su remitente puede ser cualquier tarado, no creo que vaya a llevarnos por un camino lógico. Además, ¿cuál sería la hipótesis de relación?, ¿un médico sacristán? No, inspectora; el obispo habló de locos solitarios en su desesperación, y, aunque me joda reconocerlo, seguro que está en lo cierto ».

que mes revendications si sensées et rhétoriques étaient quelque chose de nouveau pour lui [...].⁹⁴²

L'écrivain s'intéresse davantage au portrait psychologique des personnages, et surtout à l'analyse des relations qui se nouent entre eux, qu'à la description des lieux ou du paysage urbanistique.

Il est vrai que, dans la série de Petra Delicado, la narratrice est le personnage principal et que l'histoire se construit à partir de son point de vue unique. Les dialogues sont nécessaires pour faire le point sur l'enquête et ils permettent d'exposer des avis contraires qui enrichissent l'aspect ludique du récit policier (en brouillant les pistes, par exemple). Puis, les pauses réflexives sont l'occasion pour la narratrice de dresser les portraits des personnages qui l'entourent, d'analyser ses relations avec eux, et de se livrer à l'introspection. Les lieux deviennent alors secondaires puisque les personnages – la première étant l'inspectrice - en sont détachés et qu'ils ont perdu leur lien d'appartenance. L'espace urbain, tel qu'il est retranscrit dans la série de Petra Delicado, n'est qu'un décor en carton, un cadre amovible qui ne se définit plus par ses lieux, au sens où l'entend Marc Augé.

Ainsi, les villes de Barcelone et Madrid du tout début du XXI^{ème} siècle se décrivent, dans les romans d'Alicia Giménez Bartlett, davantage par leur ambiance, leur dynamisme, leur offre de services, leurs possibilités de loisirs que par les lieux qui constituent leur identité propre. Certes, la narratrice cite quelques lieux emblématiques comme la Puerta del Sol, la Casa Batlló, le Paseo de Gracia, les Ramblas, mais tels qu'ils sont présentés – sans rapport avec l'identité ou la mémoire des personnages, sans références historiques - ces lieux, qui participent au processus de marchandisation de l'espace urbain en aidant à la construction d'une

⁹⁴² *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 96 : « Hacía un frío del demonio, pero mi particular Hércules Poirot parecía no darse cuenta. Llevaba la gabardina arrugada debajo del brazo y lucía su pinta más juncal. Estaba contento. [...] En su larga carrera habría asistido a algunas rebeliones de tipos esquinados, a alguna mala contestación, quizás incluso a alguna reacción violenta del subordinado contra el superior, pero era obvio que mis reivindicaciones tan sensatas y retóricas le resultaban nuevas [...] ».

image sublimée de Madrid et de Barcelone, ne constituent pas des liens, ne renforcent pas la conscience de l'inspectrice d'appartenir à une ville en particulier.

De plus, le manque de précisions sur le nom des rues ou des places et l'absence d'indications sur le paysage urbain favorisent l'interchangeabilité des villes. Finalement il en découle l'impression que l'histoire pourrait se dérouler aussi bien à Madrid qu'à Barcelone, ou même dans une quelconque ville espagnole. En revanche, il aurait été inimaginable qu'Antonio Carpintero mène ses enquêtes dans une autre ville qu'à Madrid, tant ses liens sont forts avec l'espace urbain madrilène ; ou que Jésus cherche son beau-frère dans une autre ville que Barcelone tant le personnage y est attaché viscéralement parlant.

Pour Juan Madrid et Andreu Martín, la ville est un personnage à part entière alors que pour Alicia Giménez Bartlett, l'espace urbain n'est qu'un cadre où se déroulent l'action et ce cadre est interchangeable.

Ainsi, le processus de globalisation apparaît clairement dans la façon dont les écrivains - porteurs de l'imaginaire collectif - perçoivent l'espace urbain. Il est clair que la tendance est à la normalisation et à la standardisation des villes qui doivent s'efforcer de cultiver et d'entretenir une certaine originalité afin d'attirer les touristes potentiels. D'où l'importance de certains événements ou rites urbains qui mettent en scène l'espace public, qui « offrent à ses habitants et aux touristes un cadre privilégié de rencontre et de partage » et qui « permettent de produire de la mémoire et de l'appartenance »⁹⁴³.

Dans *Serpientes en el paraíso*, l'écrivain décrit l'un de ces événements, à caractère religieux, dont la mise en place s'étale tout au long du roman : la visite du Pape à Barcelone. Petra Delicado fait partie du dispositif de sécurité et elle est amenée à inspecter l'endroit où la messe se déroulera, sur le parvis de la Cathédrale, au cœur du quartier *gótico*. C'est ainsi qu'elle assiste (« jeter un œil », « regarder ») avec d'autres spectateurs à la préparation de la mise en scène de l'espace public :

⁹⁴³ Pascal Lardellier, *op. cit.*, p. 2.

Je décidai d'aller faire un tour. [...] Tout à coup, je me rappelai que les préparatifs pour la grande messe du Pape, sur la place de la Cathédrale, avaient commencé. Je m'approchai pour y jeter un œil. Un soleil agréable, qui inondait le tout d'une lumière automnale, brillait faiblement. Des milliers de grosses planches s'entassaient sur l'asphalte. Des ouvriers vêtus de bleus de travail continuaient à en décharger d'un camion. Les menuisiers avaient commencé la construction des échafaudages sur lesquels, je supposai, reposerait l'autel. Tout semblait avoir des dimensions colossales. Je restai un moment à regarder comment ils travaillaient à côté de nombreux curieux comme moi : des retraités, des petits vieux qui profitaient du soleil, des touristes surpris par la nouveauté, quelque adolescent oisif... »⁹⁴⁴.

Cette préparation devient elle-même spectacle renforçant ainsi l'idée de théâtralisation de l'espace : le soleil fait office d'éclairage en créant une ambiance ; les acteurs sont les menuisiers et les ouvriers (les bleus de travail sont les costumes) qui s'activent sur scène ; les accessoires sont les matériaux utilisés (les planches en bois) et le thème de la représentation est : construction d'une scène. Pour montrer cette théâtralisation de l'événement et cette mise en scène de l'espace public, Alicia Giménez Bartlett n'hésite pas à faire une entorse à l'une des règles qui régissent le roman noir en Espagne, à savoir, l'ancrage de l'intrigue policière dans la réalité historique⁹⁴⁵.

En conclusion, Alicia Giménez Bartlett donne à lire un espace urbain constitué de quelques lieux emblématiques avec lesquels ses personnages semblent n'avoir

⁹⁴⁴ *Serpientes en el paraíso*, op. cit., p. 135-136 : « Decidí salir a dar una vuelta. [...] De pronto recordé que habían comenzado los preparativos en la plaza de la Catedral para la gran misa del Papa. Me acerqué a curiosear. Lucía un sol tenue y agradable, que lo inundaba todo de una luz otoñal. Miles de tablones se amontonaban sobre el asfalto. Operarios vestidos con mono descargaban más madera de un camión. Los carpinteros habían iniciado la construcción del andamiaje sobre el que supuse que descansaría el altar. Todo parecía tener dimensiones colosales. Estuve un rato mirando cómo trabajaban junto a una buena cantidad de curiosos como yo, jubilados, vejetes que tomaban el sol, turistas sorprendidos por la novedad, algún adolescente ocioso... ».

⁹⁴⁵ La fiction romanesque ne correspond pas à la réalité historique : le Pape Jean-Paul II s'est effectivement rendu à Barcelone lors de son voyage apostolique en Espagne, mais cela s'est passé en 1982 (le voyage s'est déroulé du 31 octobre au 9 novembre 1982), c'est-à-dire, vingt ans avant la publication de *Serpientes en el paraíso*. Il y a célébré une messe le 7 novembre 1982, non pas sur le parvis de la Cathédrale, mais à la Sagrada Familia. Depuis, Jean-Paul II est revenu en Espagne (du 10 au 13 octobre 1984 ; du 19 au 21 août 1989 ; du 12 au 17 juin 1993) mais plus à Barcelone.

aucun lien d'appartenance. Parfois, la narratrice donne le nom du quartier dans lequel se meuvent l'inspectrice et son adjoint, avec quelques indications d'ordre général. Néanmoins, la quasi absence d'informations précises sur le paysage urbain contribue à donner l'impression que les espaces publics sont dépourvus d'identité, de sens et d'histoire, et qu'ils sont, en conséquence, interchangeables d'une ville à l'autre. D'où l'effort des villes contemporaines pour se forger une image sublimée, à partir du passé et tournée vers l'avenir, afin d'attirer le tourisme potentiel.

2. 2. De plus en plus loin, de plus en plus vite, de plus en plus cloisonné

S'il arrive aux détectives de se déplacer à pied à l'intérieur d'un quartier, ils privilégient la plupart du temps des moyens de locomotion plus performants, et cela d'autant plus que leurs enquêtes les conduisent non seulement vers des quartiers périphériques, mais encore vers d'autres villes plus ou moins éloignées. La voiture est d'ailleurs le moyen de transport le plus utilisé dans les romans policiers de la fin des années quatre-vingt à nos jours.

Ces déplacements motorisés et accélérés dessinent une nouvelle cartographie de la ville que les œuvres d'Andreu Martín, puis celles d'Alicia Giménez Bartlett, mettent en lumière. Comment l'espace narratif retranscrit-il la mobilité généralisée qui caractérise la société hypermoderne ?

Un espace urbain diversifié

L'espace urbain, tel qu'il apparaît dans les romans d'Andreu Martín, se définit par la diversité des quartiers et des rues qui le composent – spatialement mais aussi socialement et économiquement parlant – et par l'amplitude des itinéraires qui rend

nécessaire l'usage de la voiture, quelquefois du métro (Jésus s'introduit dans le métro pour échapper à ses poursuivants et arriver plus vite jusqu'à son hôtel qui se trouve à la station de Catalunya⁹⁴⁶).

Dans la grande majorité des cas, les noms des quartiers ou des rues sont précisés et le narrateur, dans un souci de clarté, indique parfois le nom de la bouche du métro qui se trouve à proximité du lieu où se déroule l'action. Tous ces renseignements contribuent à dessiner une cartographie précise de l'espace urbain. Rappelons, par exemple, que *Si es no es* se compose de cinq parties, chacune correspondant à une séquence temporelle d'une journée, divisées en chapitres qui portent le nom du lieu exact où se déroule l'action. Il est donc très facile de suivre pas à pas les itinéraires des personnages qui se déplacent sans arrêt d'un quartier à l'autre, vers la périphérie ou vers une autre ville de la *metaciudad*.

Quels sont les quartiers de Barcelone représentés dans les romans d'Andreu Martín et comment le narrateur les insère-t-il dans la narration ? De quelle manière est mise en évidence la diversité comme signe de notre société hypermoderne ? Comment la mobilité accrue des personnages dans l'espace urbain révèle-t-elle l'existence de deux mondes qui, paradoxalement, ne se rencontrent pas ?

Il y a, d'abord, les très beaux quartiers de la ville situés au nord-ouest. C'est dans son appartement de *Tres Torres* (il est précisé qu'il se trouve dans la Vía Augusta⁹⁴⁷, en face du métro portant le même nom), dans le district de Sarrià-Sant Gervasi, qu'est assassinée Nieves Arbós, l'épouse de Luis Bermejo. Le narrateur ne décrit pas le quartier mais l'appartement, à travers les sensations du commissaire Redondo qui se sent déplacé au milieu de cet intérieur « décoré pour être photographié et publié dans une revue »⁹⁴⁸. L'appartement est à l'image du quartier bourgeois qui accueille une population plus qu'aisée :

⁹⁴⁶ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 284.

⁹⁴⁷ La Vía Augusta est le nom de la voie romaine la plus longue d'*Hispania*, avec une longueur approximative de 1.500 km. Elle partait de Cadix jusqu'aux Pyrénées en longeant la côte. À Barcelone, la Vía Augusta est l'une des principales avenues du district de Sarrià-Sant Gervasi.

⁹⁴⁸ *Si es no es, op. cit.*, p. 11 : « decorado para ser fotografiado y publicado en una revista ».

En entrant dans cet appartement super luxueux, dans lequel prédominaient l'ordre et la blancheur, le commissaire Redondo éprouva la sensation de n'avoir jamais été aussi sale ni avoir senti aussi mauvais. [...] dans un cadre si distingué [...]. Il se laissa impressionner par la sophistication de la salle de bain revêtue de carreaux de faïence noirs, avec de multiples miroirs [...]. Dans la cuisine, il y avait de tout, depuis l'électroménager le plus complexe au flacon d'épices les plus difficiles à trouver [...].

⁹⁴⁹

Le narrateur utilise le même procédé avec un autre quartier résidentiel, Pedralbes, situé dans le district de Les Corts, également au nord-ouest de Barcelone. Ges, le détective, se rend en voiture jusqu'à l'agence de publicité où travaille Luis Bermejo. Le narrateur ne décrit pas le quartier mais les indications qu'il donne sur l'intérieur du bâtiment, à travers le regard de Ges, connotent la puissance économique de ceux qui résident dans cette partie de Barcelone. C'est un « grand édifice aseptisé situé dans le haut de la Diagonal, au-delà de la Cité Universitaire »⁹⁵⁰, et il est introduit dans « le bureau le plus grand qu' [il ait] jamais vu de sa vie »⁹⁵¹ :

D'un côté, une table de réunions, une télévision avec magnétoscope et quelque chose de ressemblant à un panneau sur chevalet. De l'autre côté, une table naine et un salon pour les visites de confiance, celles à qui on offre un whisky. Au fond, un grand bureau pour quand il faut garder ses distances.⁹⁵²

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 9-13 : « Al entrar en aquel piso de superlujo, donde predominaba la blancura y el orden, el comisario Redondo experimentó la sensación de que nunca había estado tan sucio ni había olido tan mal. [...] en un marco tan distinguido [...]. Se dejó impresionar por la sofisticación del cuarto de baño de azulejos negros y espejos múltiples [...] . En la cocina había de todo, desde el electrodoméstico más complicado hasta el frasco de especias más difíciles de encontrar [...] ».

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 24 : « gran edificio aséptico situado en la parte alta de la Diagonal, más allá de la Ciudad Universitaria ».

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 27 : « al despacho más grande que Ges había visto en su vida ».

⁹⁵² *Ibidem* : « A un lado, una mesa de juntas, un televisor con video y algo parecido a una pizarra sobre un caballete. Al otro lado, una mesa enana y un tresillo para visitas de confianza, de ésas a las que se ofrece un whisky. Al fondo, un gran escritorio para cuando hay que mantener las distancias ».

La description du bureau souligne sa taille imposante : le superlatif qui le caractérise ; les connecteurs spatiaux qui délimitent clairement trois espaces à l'intérieur de la même pièce ; l'énumération des composants de chaque espace (l'absence de verbes focalise l'attention du lecteur sur les objets). L'espace semble s'agrandir au fur et à mesure que les compléments viennent s'ajouter pour enrichir la phrase.

Les quartiers de l'Ensanche sont largement représentés dans les trois romans de notre corpus. Dans *Si es no es*, Ges monte dans sa fiat 127 pour aller chez le graphiste Paco Clavé, collègue de Luis Bermejo et amant de sa femme. Le narrateur ne donne pas de nom de rues, mais il indique le style architectural de l'édifice si bien que le lecteur peut le situer avant même que le narrateur ne précise le nom du quartier. En effet, l'immeuble, très grand, possède de « hauts plafonds et un vestibule moderniste, typique de la partie droite de l'Ensanche »⁹⁵³.

Le Paseo de Gracia, nous l'avons vu, lieu emblématique de ce quartier, apparaît aussi bien dans *Barcelona connection* que dans *Jesús en los infiernos*. C'est encore au moyen de la description des lieux intérieurs que le narrateur situe le quartier socialement et économiquement parlant.

Dans le premier roman, nous assistons à l'arrestation de Tomás Montero, directeur général d'une entreprise qui vend du matériel pour la construction. Nous y voyons les inspecteurs Huertas et Faura accompagnant le juge Bertrán dans sa Volkswagen Passat jusqu'au « parking souterrain de l'un des bâtiments les plus modernes du Paseo de Gracia »⁹⁵⁴. Ils pénètrent ensuite dans un « splendide vestibule en marbre blanc, excessivement rafraîchi par l'air conditionné »⁹⁵⁵ et trouvent Tomás Montero derrière « une table de taille démesurée en acajou »⁹⁵⁶. Une fois de plus, l'intérieur hyperbolique, évoque la richesse du quartier par métonymie.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 91 : « techos muy altos y portal modernista, típico de la derecha del Ensanche ».

⁹⁵⁴ *Barcelona connection, op. cit.*, p. 30 : « el aparcamiento subterráneo de uno de los edificios más modernos del Paseo de Gracia ».

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 31 : « un deslumbrante vestíbulo de mármol blanco, excesivamente refrescado por el aire acondicionado ».

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 32 : « una descomunal mesa de caoba ».

Puis, dans le deuxième roman, le lecteur suit la course en taxi de Jésus qui se rend au siège central des Assurances Catalanes, toujours dans le Paseo de Gracia :

Il calcule que le cabinet d'assurances doit se situer entre Rosellón et Provenza, mais peu importe : le taxi peut prendre directement la calle Rosellón, qui commence juste en face de l'hôpital, et le laisser à l'angle du Paseo de Gracia.⁹⁵⁷

La description hyperbolique de l'intérieur de l'édifice dénote bien la richesse de cette zone de Barcelone, espace de célébration du luxe :

Le siège central des Assurances Catalanes S.A. est tout en marbre brillant : des sols sur lesquels les visiteurs peuvent voir leur reflet inversé, un vestibule au plafond cyclopéen qui se perd dans l'infini et dont les colonnes monstrueuses permettraient de jouer facilement à cache-cache, des escaliers dignes d'une comédie musicale hollywoodienne.⁹⁵⁸

À seulement quelques centaines de mètres du Paseo de Gracia, nous entrons dans le quartier historique et le contraste est considérable. L'inspecteur Estévez a rendez-vous avec son indicateur qui, il l'espère, lui fournira des informations sur le violeur de Ciudad Meridiana. Sa théorie, à laquelle il réfléchit pendant qu'il l'attend dans sa Ford Fiesta, est simple. Le violeur étant un psychopathe et un obsédé sexuel, il y a de fortes chances pour que les prostituées du Distrito V⁹⁵⁹, qui en savent long sur les psychopathes, le connaissent :

Le District V de Barcelone est l'un des lieux de réunion le plus important de psychopathes, d'obsédés sexuels et de demeurés de toutes les villes de la

⁹⁵⁷ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 106. *Jésus en los infiernos, op. cit.*, 71-72 : « Calcula que la casa de seguros debe de caer entre Rosellón y Provenza, pero da igual : el taxista puede tomar directamente por Rosellón, que arranca justo de enfrente del Clínico, y dejarlo en la esquina de Paseo de Gracia ».

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 108. *Jésus en los infiernos, ibid.*, p. 73 : « La sede central de Aseguradora Catalana S. A. es de mármol reluciente, con unos suelos donde los visitantes se ven reflejados patas arriba, con un vestíbulo ciclópeo donde el techo se pierde de vista, donde se podría jugar al escondite entre las columnas monstruosas y de donde arrancan unas escalinatas dignas de musical de Hollywood ».

⁹⁵⁹ Le roman date de 1983 et la nouvelle organisation des districts barcelonais, toujours valable, est de 1984. Aujourd'hui, le district V est Sarrià-Sant Gervasi.

Méditerranée. Les putains en savent davantage là-dessus que tout autre. Et *el fino* était l'indic d'Estévez qui en savait le plus sur les putains.⁹⁶⁰

La lecture que fait l'écrivain de ce quartier délabré et insalubre, largement représenté dans *Jesús en los infiernos*, a été étudiée dans notre troisième partie. Remarquons cependant que les déplacements incessants des détectives dans l'espace urbain rendent manifestes les inégalités et les contrastes criants entre les quartiers riches et les quartiers pauvres.

Dans son expansion, Barcelone a absorbé, au XX^{ème} siècle, les communes indépendantes qui se situaient dans les environs, comme elle l'avait fait au XIX^{ème} avec les villages de Gracia ou Sarria. Elles sont devenues des quartiers barcelonais mais n'ont pas perdu pour autant leur identité ni leur spécificité. En revanche, d'autres quartiers construits à la va-vite pour loger les immigrants venus d'autres régions se sont ajoutés et constituent des espaces extrêmes. Dans les romans d'Andreu Martín, ces espaces extrêmes ne jouent pas un rôle moindre que les beaux quartiers, ou que le centre historique et ils sont tout autant représentés, si ce n'est plus. Pour y accéder – leur situation est excentrée- les détectives privilégient la voiture. Certains de ces quartiers ont déjà fait l'objet de notre étude dans la troisième partie (Ciudad Meridiana, la Mina), c'est pourquoi nous ne nous étendons pas sur la lecture qu'en fait l'écrivain.

Toujours en voiture, les personnages d'Andreu Martín franchissent les limites de l'espace urbain et se déplacent vers d'autres lieux de la Catalogne : Cadaqués et Viladrau, les deux villes dans lesquelles Juárez recherche Luis Bermejo dans *Si es no es* ; Senillás, le village d'origine de Jésus et Canet de Mar, ville côtière où le protagoniste trouve son beau-frère, dans *Jesús en los infiernos*. Les itinéraires prennent de plus en plus d'amplitude et la mobilité devient une nécessité pour les investigateurs qui ne peuvent plus restreindre leur enquête aux limites de la ville. D'autre part, ces espaces ont un dénominateur commun : ils deviennent tous, à un

⁹⁶⁰ *Si es no es, op. cit.*, p. 168 : « El distrito V de Barcelona es uno de los más importantes centros de reunión de psicópatas, obsesos sexuales y seres anormales de todas las ciudades del Mediterráneo. Quienes más saben sobre eso son las putas. Y *el fino* era el confite de Estévez que más sabía sobre putas ».

moment ou à un autre, des lieux de villégiature pour les habitants de Barcelone. Luis Bermejo se réfugie soit à Viladrau, dans la maison familiale de sa femme où il passe ses journées à peindre, soit à Cadaqués où il fuit son passé sous l'apparence de Mario Spadavecchia. Senillás accueille les villageois émigrés à Barcelone qui reviennent au village tous les étés. Carmen et Pedro, qui ont également acheté un appartement à Canet de Mar pour y passer une partie de leurs vacances, reviennent régulièrement à Senillás. Les personnages se déplacent de plus en plus entre la mégalopole et les communes voisines, que ce soit par nécessité ou par loisir.

Ces déplacements de l'espace urbain vers des lieux proches, annoncent l'émergence d'une nouvelle cartographie de la ville dont la morphologie évolue en accord avec l'accroissement de la mobilité. Les sociologues urbains parlent aujourd'hui de *Mega Regiones Urbanas*⁹⁶¹ pour désigner cette nouvelle configuration urbaine qui se définit précisément par la mobilité.

Si les lieux sont clairement définis, qu'en est-il des itinéraires physiques en voiture ?

Certains passages des romans d'Andreu Martín contiennent des descriptions d'itinéraires tellement précises qu'il serait possible de suivre les déplacements des personnages sur une carte, comme c'était le cas pour Juan Madrid.

Dans un extrait de *Si es no es* que nous avons déjà cité, l'inspecteur Estévez, alias *El Tranqui*, vient chercher en voiture son informateur sur le parking de la Plaza Garduña. Les notations sur l'itinéraire s'insèrent sous diverses formes dans le récit (dans le corps même de la narration, entre deux répliques, dans la réplique elle-même) et contribuent à insuffler à cette scène dialoguée (dans laquelle le temps du récit est équivalent au temps de l'histoire) un élan dynamique en accord avec le mouvement de la voiture.

La première partie du parcours a pour but d'intimider son informateur, *El Fino*, qui aurait des renseignements sur le violeur de Ciudad Meridiana. C'est pourquoi l'inspecteur prend d'abord la direction de la préfecture, en espérant que cela suffira pour le convaincre de parler :

⁹⁶¹ Guido Martinotti, « Lo que le viento se llevó. Espacios públicos en la metrópolis de tercera generación » in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *op. cit.*, p. 32.

« Estévez poussa un soupir de lassitude, mit en marche la Ford Fiesta et enfila la Calle Hospital »⁹⁶².

Mais, face à la réticence d'*El Fino*, Estévez n'hésite pas à le menacer :

- Bon, c'est bon – admit Estévez. En passant par la Ronda San Antonio ils étaient arrivés jusqu'à Pelayo et maintenant ils roulaient vers la Plaza Cataluña. C'est un chemin qui permet d'arriver rapidement jusqu'à la Préfecture. - Ça m'intéresse tellement que je vais te pincer parce que mardi tu as vendu à un mec trois tocantes que t'avais piquées.⁹⁶³

Il poursuit sa route jusqu'à la Préfecture, descend la Vía Layetana et ce n'est que lorsqu'il arrête son véhicule devant le bâtiment, qu'*El Fino* se rend et accepte de parler en échange des services gratuits d'une prostituée. La voiture se remet en mouvement et c'est l'informateur, maintenant, qui prend l'initiative de l'itinéraire :

« Va vers Colón. [...] Monte sur les Ramblas »⁹⁶⁴.

Les répliques, très courtes, correspondent aux notations du parcours. La parole descriptive du parcours devient action et produit une accélération du rythme narratif. Le mouvement fait partie intégrante du récit.

En conclusion Andreu Martín donne à lire un espace urbain, qui correspond à la décennie 1980-1990, bien défini, extrêmement diversifié, socialement et économiquement parlant. La mobilité physique des investigateurs, qui traversent en voiture l'espace urbain d'un extrême à l'autre et jusqu'aux communes proches, met en lumière cette multiplicité d'espaces à l'intérieur de Barcelone tout en préluant une nouvelle morphologie urbaine qui se caractérise par la mobilité.

Les itinéraires horizontaux des personnages sont décrits précisément et participent de cet ancrage dans la réalité propre aux premiers romans policiers

⁹⁶² *Si es no es, op. cit.*, p. 168 : « Estévez resopló con desgana, puso en marcha el Ford Fiesta y enfiló la calle Hospital ».

⁹⁶³ *Ibidem* : « - Bueno, está bien – concedió Estévez. Por la Ronda San Antonio habían llegado a Pelayo y ahora rodaban hacia Plaza Cataluña. Es un camino por el que llegar pronto a la jefatura. – Me interesa tanto que te voy a trincar porque el martes le vendiste a un tío tres pelucos mangados ».

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 170 : « Vete pa Colón. [...] Sube por Ramblas ».

espagnols. Les notations descriptives courtes s'insèrent dans le récit en lui imposant un rythme soutenu qui maintient le lecteur en haleine.

L'espace de la circulation et de la communication

Les romans d'Alicia Giménez Bartlett proposent une diversité d'espaces et une amplitude d'itinéraires bien plus importantes. La mobilité spatiale se généralise et s'étend. La voiture reste le moyen de transport privilégié pour circuler à l'intérieur de la *metaciudad*, même si nous trouvons des exemples où Petra Delicado se déplace en métro (par exemple dans *Ritos de muerte*, p. 127 : elle doit se rendre jusqu'au centre ville et pour éviter les embouteillages, elle prend le métro) ou en bus (dans *Nido vacío*, p. 135 : elle monte dans un bus pour rentrer chez elle). En revanche, quand il s'agit de mener l'enquête à Madrid ou à Moscou, l'avion s'impose comme le moyen de transport le plus efficace parce que le plus rapide. Les moyens technologiques se mettent au service de la mobilité, quelle qu'elle soit.

Quels sont ces espaces que nous donne à lire Alicia Giménez Bartlett et en quoi sa lecture se différencie-t-elle de celle d'Andreu Martín ? Comment l'espace romanesque pénètre-t-il au cœur de l'hypermodernité ?

De plus en plus de déplacements à l'intérieur de la *Mega Región Urbana* : l'inspectrice Petra Delicado parcourt en voiture les différents espaces de la mégalopole, du « quartier périphérique où [elle n'avait] jamais mis les pieds »⁹⁶⁵ jusqu'à la « zone noble de Barcelone »⁹⁶⁶, en passant par des communes voisines comme Hospitalet⁹⁶⁷, et des villes un peu plus éloignées comme Manresa, San Cugat, Cambrils ou Uldecona, ces deux dernières appartenant à la province de Tarragona.

⁹⁶⁵ *Ritos de muerte*, *op. cit.*, p. 198 : « barrio periférico donde yo no había puesto nunca los pies ».

⁹⁶⁶ *Nido vacío*, *op. cit.*, p. 22 : « zona noble de Barcelona ».

⁹⁶⁷ Commune appartenant à l'Área Metropolitana de Barcelona, située entre Barcelone, Esplugues de Llobregat, Cornellá de Llobregat et El Prat de Llobregat. Hospitalet compte six districts et c'est la seconde commune la plus peuplée de la Catalogne, après Barcelone.

À la différence des trois romans d'Andreu Martín étudiés, la cartographie de la ville, telle qu'elle est représentée dans les six romans d'Alicia Giménez Bartlett, est moins précise : les itinéraires physiques se multiplient mais l'écrivain n'indique pas toujours de façon précise les lieux où ses personnages se rendent pour les nécessités de leurs enquêtes, et elle donne peu d'indications descriptives, voire dans la plupart des cas, aucune. Dans l'espace urbain d'Alicia Giménez Bartlett, les flux humains prennent le dessus sur les lieux qui deviennent de simples cadres, des accessoires de décor, ou, au mieux, des points de repère dans l'espace.

Comment l'écrivain insère-t-elle les lieux dans le récit ?

Dans la grande majorité des cas, le nom de la rue, de la place, du quartier ou de la ville est cité occasionnellement dans la phrase pour situer l'action en cours, mais sans aucune indication sur le paysage urbain. Le lieu nommé n'existe qu'à travers ce nom qui le désigne, il ne joue aucun rôle dans l'action et les personnages n'ont aucun lien avec lui. Ce sont des lieux sans identité particulière, interchangeables.

Citons l'exemple de certains espaces publics où l'inspectrice se rend pour ses enquêtes : la Vía Augusta⁹⁶⁸ où se trouve la congrégation des *Damas Negras*; la Calle Tuset⁹⁶⁹ où Petra rencontre Marcos Artigas, le père d'une témoin et son futur époux; la Plaza de la Virreina⁹⁷⁰ où l'inspectrice a rendez-vous avec un curé expert en sectes.

Il en va de même pour certains quartiers, comme la Villa Olímpica⁹⁷¹ où Petra Delicado dîne avec sa sœur, Amanda, avant que celle-ci ne rentre chez elle à Gerona ; ou bien El Ensanche⁹⁷² où se trouve *Rescat dog*, une entreprise privée qui s'occupe de retrouver les chiens perdus.

Enfin, certaines villes subissent le même traitement romanesque : elles apparaissent dans le récit sans aucune indication descriptive. C'est le cas, entre

⁹⁶⁸ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 97.

⁹⁶⁹ *Nido vacío, op. cit.*, p. 35.

⁹⁷⁰ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 113.

⁹⁷¹ *Muertos de papel, op. cit.*, p. 288.

⁹⁷² *Día de perros, op. cit.*, p. 127.

autre pour Casteldefells⁹⁷³ où a lieu l'arrestation d'un suspect ; ou bien Cambrils⁹⁷⁴ où l'inspectrice et son coéquipier découvrent le cadavre mutilé de Ramón, jeune étudiant en médecine et membre de la secte des *Skopis*.

Dans tous ces exemples les lieux sont nommés, mais ils n'en restent pas moins anonymes pour un lecteur non barcelonais car ils n'évoquent aucune réalité tangible, ils sont vides de sens et n'ont pas d'identité particulière. Ce qui importe, c'est la circulation : la ville est traversée de lignes horizontales, les itinéraires physiques, avec des points par ci par là qui représentent des lieux. L'espace public devient un espace circulatoire.

Dans certains passages, en revanche, la présence d'adjectifs ou de substantifs qui caractérisent un édifice permettent de mieux imaginer le cadre spatial. Par exemple, l'inspectrice rencontre Concepción Enárquez, sœur de la maîtresse de Fermín Garzón, dans une « luxueuse cafétéria de la Avenida Diagonal »⁹⁷⁵. D'ailleurs, les deux sœurs résident dans la Calle Muntaner, « dans un élégant édifice moderniste avec beaucoup de classe »⁹⁷⁶. Et non loin de là, dans « un grand appartement de la Calle Balmes, d'un immeuble ancien, élégant et bourgeois »⁹⁷⁷ habitent les parents de la jeune veuve Espinet. À l'opposé de ce quartier bourgeois, dans le vieux centre ville, les immeubles délabrés, sales et sans ascenseur, dans lesquels les appartements sentent « l'humidité et les cafards »⁹⁷⁸ accueillent les vieillards, seuls, et ceux qui sont au bas de l'échelle sociale.

Le lieu, ici, garde un lien avec les personnages qui le fréquentent habituellement ou qui y résident. Son rôle dans le récit est de planter le décor dans lequel évoluent les personnages. Il est un accessoire qui atteste de leur statut socio-

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 197.

⁹⁷⁴ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 176.

⁹⁷⁵ *Serpientes en el paraíso, op. cit.*, p. 165 : « lujosa cafetería de la avenida Diagonal ».

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 116 : « en un elegante edificio modernista lleno de empaque ».

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 78 : « en un gran piso de la calle Balmes, de un inmueble antiguo, elegante y burgués ».

⁹⁷⁸ *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 129 : « humedad y a cucarachas ».

économique et contribue, en partie, à leur construction romanesque, tout en y étant subordonné puisqu'ils n'apparaissent que comme support.

Cela ressort clairement dans certains passages dans lesquels la narratrice invite le lecteur à imaginer le lieu à partir des indications qu'elle fournit sur les personnages. Prenons l'exemple d'Hospitalet qui apparaît citée deux fois lors des enquêtes policières de Petra Delicado. C'est dans cette commune que réside la famille de Ricardo López, porté disparu dans *Mensajeros de la oscuridad*. L'inspectrice et son coéquipier s'y rendent pour rencontrer la mère du jeune homme :

Elle était veuve et avait sept autres enfants. Elle travaillait, le soir, comme femme de ménage dans des bureaux et, pendant la journée, elle s'occupait de son appartement et tentait de maintenir ses enfants en dehors de la marginalité. C'était une tentative difficile ; les aînés, influencés par le milieu et marqués par la pauvreté, avaient dérivé vers des existences désordonnées jonchées de petits délits.⁹⁷⁹

Le deuxième exemple se trouve dans *Nido vacío*. Les policiers recherchent une jeune femme immigrée nommée Marta Popescu dans un atelier de couture, à Hospitalet, où les couturières sont « toutes des immigrées »⁹⁸⁰.

Il apparaît, dans les deux cas, que les personnages qui habitent ou travaillent à Hospitalet sont issus d'un milieu populaire, plutôt pauvre et presque à la limite de la marginalité.

L'espace narratif correspond-il à l'espace réel ?

De 1960 à 1970, Hospitalet, qui a connu une forte industrialisation au début du XX^{ème} siècle, connaît une croissance démographique extraordinaire. Des Espagnols venus de toute l'Espagne rurale s'y installent afin d'améliorer leurs conditions de vie. Cependant, cette augmentation de la population ne s'accompagne pas d'un développement urbain équivalent si bien que la commune manque de structures élémentaires : pas d'écoles, pas de parcs ni de zones vertes, rues non goudronnées

⁹⁷⁹ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 65 : « Era viuda y tenía siete hijos más. Trabajaba como limpiadora en unas oficinas por la noche y de día cuidaba su casa y procuraba mantener a sus hijos fuera de la marginación. Era un intento difícil; los chicos mayores, influidos por el ambiente y marcados por la pobreza habían derivado hacia unas vidas salpicadas por el desorden y los pequeños delitos ».

⁹⁸⁰ *Nido vacío, op. cit.*, p. 188 : « todas inmigrantes ».

etc. Depuis les années 1980, de réels efforts ont été faits par les différentes municipalités – toutes de gauche jusqu'à aujourd'hui – qui ont donné la priorité à l'amélioration du cadre urbain et des services publics.

Les romans policiers d'Alicia Giménez Bartlett, qui véhiculent l'imaginaire collectif, donnent l'image d'une commune qui accueille principalement une population ouvrière, et immigrante⁹⁸¹. Ce n'est certes qu'une vision tronquée de la réalité mais qui correspond à une époque de l'histoire de la ville. L'utilisation romanesque que l'auteur en fait pour y ancrer son intrigue policière est intéressante : Hospitalet devient, dans le traitement romanesque et pour les besoins de l'intrigue policière, une ville qui accueille une population plutôt ouvrière. Le lieu est clairement subordonné aux personnages puisque l'écrivain le construit en fonction de l'image qu'il veut donner de ses personnages.

Chez Alicia Giménez Bartlett, le récit policier se libère de son ancrage dans la réalité historique, la fiction prend le dessus.

La description sommaire des intérieurs est un autre procédé utilisé par l'écrivain pour donner un aperçu du cadre spatial où se déroule l'action. Par métonymie, la description de l'espace intérieur se substitue à celle de l'espace extérieur. Par exemple, la dernière adresse connue de María Popescu est « la Calle Valencia, près du marché aux puces Els Encants »⁹⁸². Evidemment la référence au marché aux puces évoque un quartier populaire et fréquenté par une population plutôt pauvre. C'est précisément autour de son exigüité (« petite », « petites », « minuscule », la négation restrictive en accentue l'effet), de sa vétusté (« vétustes », « délabrées », « endommagés ») et de la pauvreté de son ameublement, que se focalise la description de l'appartement de la jeune immigrante :

⁹⁸¹ D'après les chiffres avancés par la municipalité, disponibles sur le site officiel, 45,45% de la population est composée de personnes nés en Catalogne, 27,13% de personnes originaires d'autres régions d'Espagne et 27,42% de personnes nées à l'étranger. Voir www.l-h.cat/68407_2.aspx [Consulté le 5 octobre 2012]

⁹⁸² *Nido vacío, op. cit.*, p.189 : « la calle Valencia, cerca del mercado de Els Encants ».

La pièce était petite [...] de petites toilettes, aussi vétustes et délabrées que le reste de l'appartement, qui ne comprenait qu'une pièce, avec une cuisine minuscule dans un des angles. [...] La pauvreté, presque la misère, était ce qu'on pouvait y trouver. Deux lits pliants, une table, un frigidaire endommagé...⁹⁸³

Le procédé est le même dans *Día de perros* où la description de l'appartement de feu Ignacio Lucena Pastor évoque, par métonymie, la misère et le délabrement de certaines rues du district de Ciutat Vella :

Nous fouillâmes à fond l'appartement qu'Ignacio Lucena Pastor occupait dans le vieux quartier du centre, un petit antre assez misérable que ce type ne s'était pas donné la peine d'arranger. Une table et quatre chaises, un téléviseur et un canapé sur le point de montrer son rembourrage constituaient le seul mobilier du salon.⁹⁸⁴

Dans cette dernière phrase, l'idée de pauvreté est mise en évidence par le parallélisme syntaxique (« Une...et quatre... »/ « un...et un... ») qui souligne l'opposition entre la suite des noms évoquant l'ameublement et l'épithète « seul » qui caractérise « mobilier ».

Dans ces deux exemples, l'écrivain forge son cadre spatial à partir des personnages qui y évoluent. María Popescu et Ignacio Lucena sont des marginaux – une immigrée roumaine qui se prostitue et un voleur de chiens – qui occupent le bas de l'échelle sociale. La description du lieu ne sert qu'à corroborer leur situation de misère morale et d'extrême pauvreté dans laquelle ils vivent. Une fois de plus, le lieu est subordonné à la description des personnages.

Enfin, exceptionnellement, la narratrice donne quelques indications sur le paysage urbain de l'espace public. Nous en avons vu un exemple avec le Paseo de

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 191-192 : « La estancia era pequeña [...] un pequeño lavabo, tan viejo y ruinoso como el resto de la casa, que sólo consistía en una habitación, con una minúscula cocina en uno de los rincones. [...] Pobreza, casi miseria, era lo que se podía encontrar allí. Dos catres, una mesa, una nevera desvencijada... ».

⁹⁸⁴ *Día de perros, op. cit.*, p. 33 : « Registramos a fondo el piso que Ignacio Lucena Pastor ocupaba en el barrio antiguo, un pequeño antro bastante miserable que aquel tipo no se había molestado en adecentar. Mesa y cuatro sillas, un televisor y un sofá a punto de enseñar las tripas eran el único mobiliario de la sala ».

Gracia, décrit comme l'espace-vitrine de Barcelone avec la monumentalisation des maisons modernistes et les cohortes de touristes.

Dans *Día de perros*, c'est un quartier populaire qui est présenté. Il s'agit d'El Carmelo⁹⁸⁵ où Petra Delicado et Fermín Garzón se rendent pour enquêter sur Ignacio Lucena, battu à mort et retrouvé inconscient dans la Calle Llobregós.

Le paysage urbain – constitué d'ateliers, de petits commerces et de nombreux bars fréquentés principalement par des ouvriers – dénote le caractère populaire du quartier que la narratrice décrit comme un lieu accueillant et sympathique, peuplé de gens modestes mais non marginaux, à l'opposé des quartiers plus périphériques qui sont caractérisés comme des non-lieux :

El Carmelo est un quartier ouvrier de Barcelone étonnant. Greffé sur une colline, il a des rues étroites qui font penser à la configuration d'un village. Malgré son extrême modestie, il est bien plus accueillant que ces terrains vagues des banlieues, où de grands ensembles s'alignent, ordonnés et sans vie, le long des voies ferrées ou de l'autoroute.⁹⁸⁶

Les indications de la narratrices sur les lieux intérieurs visités - un bar dont elle donne le nom, El Barril, et qu'elle situe dans la Calle Dante, la cage d'escalier

⁹⁸⁵ El Carmelo est un quartier populaire du district Horta-Guinardó, qui doit son nom à la colline sur laquelle il s'est bâti. À la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} El Carmelo était un lieu de villégiature qui accueillait les résidences secondaires de la bourgeoisie de Gràcia. La première vague d'immigration – à partir des années 1920 – venue d'autres régions espagnoles commença à modifier la physionomie du quartier avec l'implantation de baraques (les dernières furent détruites en 1990 lors d'un acte officiel présidé par le maire de l'époque Pasqual Maragall). Les changements de physionomie s'accrochèrent pendant les décennies 1960-1970 avec le boom immobilier et la construction de grands ensembles, sans les installations d'infrastructures nécessaires comme le tout-à-l'égout, l'illumination des rues, leur pavage, les moyens de transport en commun, le ramassage des ordures etc. A partir des années 1980, de nombreux travaux d'amélioration et de mises aux normes ont été entrepris dans le quartier. Signalons néanmoins le scandale provoqué par l'écroulement de nombreux immeubles suite à l'entreprise de prolongation de la rame du métro, en 2005.

⁹⁸⁶ *Día de perros, op. cit.*, p. 16 : « El Carmelo es un extraño barrio obrero de Barcelona. Abigarrado en una colina, sus calles estrechas hacen pensar en la estructura de un pueblo. A pesar de su extrema modestia, resulta más acogedor que esos descampados de las afueras, donde bloques inmensos se alinean, ordenados y muertos, junto a las vías del tren o la autopista ».

d'un immeuble de la Calle Llobregós - corroborent ses affirmations sur le caractère populaire du quartier :

Les tables [...] n'étaient pas individuelles mais collectives. Tu t'y asseyais, coude à coude, à côté d'une personne inconnue [...]. Les clients arrivaient en bandes, la plupart vêtus d'une salopette de couleur différente selon leur travail. [...] Le brouhaha général prouvait qu'ils étaient assez affamés et raisonnablement heureux. Ils riaient, se faisaient des plaisanteries d'une table à l'autre et seulement de temps à autre lançaient un regard distrait vers une télé qui résonnait inutilement dans un coin.⁹⁸⁷

L'isotopie qui renvoie au groupe (« collectives », « en bandes », « la plupart », « général »), et le pronom pluriel « ils » qui désigne l'ensemble des personnes, présentent les ouvriers comme une seule entité dans la réalisation d'actions communes (« riaient », « se faisaient des plaisanteries », « lançaient un regard »). L'utilisation de la deuxième personne du singulier montre le souci d'expressivité de la narratrice en impliquant le lecteur dans la narration, de la même façon qu'elle s'introduit au milieu des ouvriers. En toute simplicité, ils partagent leur table avec les étrangers – Petra et Fermín – ainsi que leur pain et leur nourriture, en une sorte de communion.

Dans la cage d'escalier de l'immeuble devant lequel a été découvert Ignacio Lucena, des femmes en blouse ou en tablier ouvrent leurs portes spontanément et proposent naturellement leur aide à l'inspectrice et à son coéquipier. La narratrice insiste, une fois de plus, sur l'origine ouvrière de la population du quartier qui prend ses distances par rapport aux actes délictueux :

Elles se montraient excitées et curieuses, mais aussi inquiètes que des actes similaires commencent à se produire dans leur district tranquille. Elles revendiquaient leurs origines avec fierté :

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 16-17 : « Las mesas [...] no eran individuales sino colectivas. En ellas te sentabas, codo con codo, junto a una persona desconocida [...]. La clientela entraba en bandadas, la mayor parte luciendo un mono de trabajo de diferente color según la ocupación. [...] La algarabía general demostraba que la gente estaba bastante hambrienta y razonablemente feliz. Reían, se gastaban bromas de una mesa a otra y sólo de vez en cuando lanzaban miradas distraídas a una tele que atronaba inútilmente en un rincón ».

- Nous sommes des gens modestes. Ici, aucun délit n'est jamais commis, il ne manquerait plus que toute cette scorie vienne maintenant se battre dans nos rues.⁹⁸⁸

La narratrice force sur les traits qui ne dépeignent qu'un aspect - naïf, reconnaissons-le - de la condition ouvrière, qui peut se résumer dans ce passage à « nous sommes pauvres, mais heureux, honnêtes et hospitaliers ». Tant d'insistance relève du lieu commun. Une fois de plus, nous avons l'impression que l'écrivain se place en situation d'observatrice extérieure des lieux - et des milieux - sans se les approprier, et qu'ils ne sont qu'une reconstitution romanesque dont le seul but est de donner une certaine image, ici stéréotypée, d'un type de personnage : l'ouvrier modeste qui est heureux de vivre de la sueur de son front et à qui il ne peut rien arriver parce qu'il se maintient loin des milieux marginaux.

Il est clair, dans tous ces exemples, que le lieu est devenu accessoire et qu'il est subordonné aux personnages.

Pour se déplacer dans ces différents espaces qui composent la *metaciudad*, l'inspectrice privilégie la voiture, mais quand il devient nécessaire, pour une enquête, de sortir de ses limites et que la distance à parcourir se mesure en plusieurs centaines, Barcelone-Madrid, voire milliers de kilomètres, Barcelone-Moscou, l'avion devient un moyen de transport plus approprié.

Dans *Muertos de papel*, Petra Delicado et Fermín Garzón enquêtent sur la mort d'Ernesto Valdés, journaliste spécialisé dans la presse à sensation, et les déplacements entre Barcelone et Madrid s'enchaînent à un rythme soutenu (cinq allers et cinq retours en une dizaine de jours, avec parfois un aller-retour dans la même journée). La rapidité de l'avion – le vol dure 45 minutes - et son accessibilité - plusieurs vols réguliers dans la journée - permettent à nos détectives de mener l'enquête presque simultanément dans deux espaces urbains éloignés de 640 kilomètres.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 18 : « Se mostraban excitadas y curiosas, pero también inquietas por si cosas parecidas empezaban a suceder en su tranquilo distrito. – Nosotros somos gente trabajadora. Aquí nunca ocurren delitos, ahora sólo nos faltaría que toda esa escoria viniera a pelearse a nuestras calles ».

Un court paragraphe suffit à la narratrice pour dénoter ces deux caractéristiques de l'avion : « Nous ne dûmes pas attendre pour prendre l'avion et le vol se déroula sans le moindre incident. À l'heure du dîner, nous étions à Madrid »⁹⁸⁹. Ce sommaire raconte, en deux phrases, un événement qui s'étale sur un minimum de trois heures – arrivée à l'aéroport El Prat, enregistrement des passagers, durée du vol, arrivée à l'aéroport Barajas – produisant une accélération du rythme narratif, en accord avec le déplacement des personnages.

La technologie se met au service de la mobilité physique, permettant aux hommes de parcourir des centaines de kilomètres en moins d'une heure. Dès lors, les distances semblent se réduire et l'espace se resserrer. Ceci entraîne une modification dans la perception du temps, car, « [le] rétrécissement de l'espace supprime l'écoulement du temps »⁹⁹⁰. Et cette remarque de l'inspectrice, excédée, exprime parfaitement cette impression : « Je ne sais même plus quelle heure il est. Avec tous ces voyages de Barcelone à Madrid, j'ai perdu la notion du temps »⁹⁹¹. Puis, à force de se déplacer sans arrêt entre les deux villes, elle finit par ne plus savoir « exactement où [elle] se trouve »⁹⁹².

Dans tout roman policier, le rythme narratif s'accélère au fur et à mesure que l'enquête progresse et que le détective commence à entrevoir une possible résolution. Cela fait partie du suspense propre au genre. Néanmoins, les personnages d'Alicia Giménez Bartlett vivent en continu dans un « climat d'urgence permanente »⁹⁹³. Ils sont pris dans un contexte d'extrême pression que la mobilité physique excessive contribue à développer.

D'autre part, les technologies de communication dont ils disposent, et qui sont devenus indispensables, permettent une autre forme de mobilité - une mobilité dans

⁹⁸⁹ *Muertos de papel, op. cit.*, p. 106 : « No tuvimos que esperar para coger el avión y el vuelo no presentó la más mínima incidencia. A la hora de cenar estábamos en Madrid ».

⁹⁹⁰ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation, op. cit.*, p. 135.

⁹⁹¹ *Muertos de papel, op. cit.*, p. 241 : « No sé ni en qué hora vivo. Con tanto viaje Barcelona Madrid he perdido la noción del tiempo ».

⁹⁹² *Ibid.*, p. 191 : « a ciencia cierta mi ubicación ».

⁹⁹³ Nicole Aubert, « Un individu paradoxal » in Nicole Aubert (dir.), *L'individu hypermoderne, op. cit.*, p. 18.

un espace « virtuel »⁹⁹⁴ - qui favorise également ce sentiment d'urgence. Leur 'hyper utilisation' est l'une des caractéristiques de la société hypermoderne.

Parmi ces nouvelles technologies citons, bien sûr, le téléphone portable devenu indispensable ces dernières années comme le rappelle François Asher :

Le téléphone cellulaire était inconnu il y a quinze ans. Mais aujourd'hui, pour la plupart des gens, et cela bien au-delà des individus et couches sociales hypermodernes, une privation de téléphone cellulaire implique très vite un insupportable isolement et l'incapacité de mener à bien bon nombre d'activités.⁹⁹⁵

Pour les personnages d'Alicia Giménez Bartlett, qui ne cessent de se déplacer dans l'espace urbain, le téléphone portable est un outil essentiel au bon déroulement de l'enquête⁹⁹⁶.

Il permet de communiquer les nouvelles informations concernant l'investigation en cours et détermine ainsi les agissements des détectives à n'importe quel moment de la journée et quel que soit l'endroit où ils se trouvent. Par exemple, dans *Muertos de papel*, Fermín reçoit un coup de fil tardif sur son portable, le soir même de son arrivée à Madrid, qui l'obligera à repartir à Barcelone par le dernier vol de nuit⁹⁹⁷. Il n'est resté à Madrid que le temps d'un dîner.

Le téléphone portable rend aussi possible la double enquête, à Barcelone et à Madrid, en maintenant un contact permanent entre Petra Delicado et son coéquipier, les autres membres de la police qui y participent, ou bien les informateurs qui préfèrent l'appeler sur son portable et non au commissariat⁹⁹⁸.

Enfin, il peut faire partie intégrante de l'investigation en devenant une pièce à conviction. Toujours dans *Muertos de papel*, il est la preuve que le directeur du journal *El Universal*, Andrés Nogales, connaissait la femme d'Ernesto Valdés, puisque son numéro y est resté enregistré, alors qu'il l'avait nié jusqu'alors.

⁹⁹⁴ Alain Bourdin, *La métropole des individus*, op. cit., p. 68.

⁹⁹⁵ François Ascher, *Examen clinique. Journal d'un hypermoderne*, op. cit., p. 32-33.

⁹⁹⁶ Nous ne trouvons pas de téléphone portable dans les romans policiers de la décennie 1980-1990. Dans la série Toni Romano, il fait son apparition en 2002 dans *Grupo de noche*.

⁹⁹⁷ *Muertos de papel*, op. cit., p. 107-108.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

Un deuxième outil technologique souvent utilisé par les personnages d'Alicia Giménez Bartlett, et qui permet également la mobilité dans un espace virtuel, est l'informatique.

L'ordinateur centralise toutes les informations concernant les enquêtes en cours si bien qu'il permet non seulement un travail de recherche à partir de données archivées – grâce auxquelles il est possible de faire des liens entre deux affaires qui paraissent au départ n'avoir aucun lien (par exemple, la mort d' Ernesto Valdés et celle de Rosario Campos, maîtresse du ministre de la Santé) - mais également de travailler à distance avec d'autres membres de l'équipe. Ainsi, dans *Serpientes en el Paraíso*, le juge García Mouriños appelle Petra delicado pour comparer des données sur l'affaire Espinet à travers l'ordinateur⁹⁹⁹.

Ces nouvelles technologies, aussi bien au niveau des transports que de la communication, que les personnages d'Alicia Giménez Bartlett utilisent, parfois à l'excès, génèrent un processus « d'extraction de l'ici et du maintenant »¹⁰⁰⁰, une mise à distance par rapport à l'espace et au temps. Grâce à la rapidité de l'avion (mobilité dans un espace physique), à l'utilisation du téléphone cellulaire et de l'ordinateur (mobilité dans un espace virtuel), Petra Delicado peut suivre son enquête dans deux villes différentes. Il lui est possible de se « délocaliser et de [se] 'désinstantanéiser' »¹⁰⁰¹, notions utilisées par François Asher :

Les possibilités d'actions et d'interactions à distance spatiale et temporelle s'accroissent à tel point que les hommes peuvent avoir le sentiment d'être dans en plusieurs lieux et dans plusieurs temps à la fois, achevant de dissocier complètement l'espace et le temps. Un sentiment d'ubiquité et de multitemporalité accompagne ainsi le double processus de délocalisation et de désinstantanéisation.¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ *Serpientes en el Paraíso*, op. cit., p. 232.

¹⁰⁰⁰ François Ascher, *La société hypermoderne. Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 47.

Ce sentiment provoque chez l'inspectrice la même pression que celle que subissent « ces cadres supérieurs qui passent leur journées à voler entre deux villes »¹⁰⁰³. Et cela parce que, s'il est vrai que les nouvelles technologies facilitent son travail, elles sont aussi une source importante de stress : la vie professionnelle interfère sans arrêt sur la vie privée de Petra Delicado qui ne parvient plus à mettre de la distance entre l'une et l'autre, de telle sorte qu'elle vit constamment en état d'urgence.

En conclusion, l'espace urbain, tel qu'Alicia Giménez Bartlett nous le donne à lire, est à l'image d'une partie de la société hypermoderne qui s'y épanouit : la mobilité – physique et virtuelle - en est sa caractéristique principale. Les nouvelles technologies qui apparaissent dans ses romans facilitent cette mobilité. L'espace de circulation, composé de voies terrestres et aériennes, permet le flux incessant des voyageurs – dont Petra Delicado fait partie¹⁰⁰⁴ – et l'espace de communication, représenté par les téléphones cellulaires et les ordinateurs, rend possible le déplacement virtuel en abolissant les distances physiques.

Dans cet espace de la mobilité permanente, que sont devenus les lieux anthropologiques, si chers à Juan Madrid ?

Nous avons vu que l'espace perdait de sa consistance, qu'Alicia Giménez Bartlett donnait peu d'indications sur les lieux publics - et sur le paysage urbain - dans lesquels ses personnages se mouvaient, à quelques exceptions près, à tel point qu'il était possible de parler de lieux fantasmagoriques. Dans la grande majorité des cas, ces lieux n'existaient que par rapport aux personnages à qui ils étaient subordonnés, qu'ils n'étaient qu'un simple décor, un accessoire, utilisé par l'écrivain pour mieux camper les types sociaux auxquels ils appartenaient.

L'espace urbain de la décennie 1980, tel qu'il avait été décrit et figé par Juan Madrid - un espace formé d'un tissage de lieux anthropologiques avec, à la

¹⁰⁰³ *Muertos de papel, op. cit.*, p. 241 : « stress de esos ejecutivos que se pasan el día en un puente aéreo ».

¹⁰⁰⁴ Si Antonio Lozano adopte, dans ses romans, le point de vue des « vagabonds », c'est-à-dire de ceux à qui on interdit la mobilité, Alicia Giménez Bartlett adopte sans conteste le point de vue des « touristes ». D'ailleurs, c'est ce rôle que joue Petra Delicado lors de son voyage à Moscou.

périphérie, des zones de non-lieux - semble avoir disparu. Et une nouvelle configuration de la ville, dont nous trouvons les prémises dans *Jesús en los infiernos*, d'Andreu Martín, déterminée par la mobilité, apparaît dans les romans policiers d'Alicia Giménez Bartlett.

Des lieux et des non-lieux

En dehors des quelques espaces publics ou lieux privés que nous avons déjà cités, quels autres lieux sont-ils représentés dans les romans d'Alicia Giménez Bartlett et comment sont-ils retranscrits dans le récit ?

Comme dans beaucoup de romans policiers, les détectives se retrouvent souvent dans des bars, des cafétérias, décrits par Marc Augé comme des espace de communication. Parmi les différents espaces de communication fréquentés par nos détectives, deux se détachent du lot parce qu'ils sont nommés et présentés par la narratrice comme de vrais lieux d'échange (relationnels), qui possèdent une identité propre (identitaires). De plus, ils apparaissent à plusieurs reprises. Il s'agit de *La Jarra de oro* et *El Efemérides*.

La Jarra de oro est le bar le plus fréquenté par l'inspectrice et Fermín Garzón, ainsi que par les autres membres du commissariat, puisqu'il est situé juste en face et qu'il suffit de traverser la rue pour s'y rendre. Les personnages s'y retrouvent de façon épisodique, le temps de boire un café ou un verre d'alcool, pour discuter sur une enquête en cours ou, la plupart du temps, de problèmes personnels. L'endroit n'est pas décrit mais la narratrice nous apprend que « la simplicité du prolétariat buveur »¹⁰⁰⁵ habituel y contraste avec le style affecté d'Hugo, avocat prestigieux et premier mari de Petra. *La Jarra de oro* apparaît dans chacun des romans de la série Petra Delicado.

El Efemérides, bar et restaurant qui appartient au deuxième mari de l'inspectrice, Pepe, n'est présent que dans les premiers romans de la série. Selon son habitude, la narratrice ne décrit pas le lieu mais le caractérise par sa clientèle

¹⁰⁰⁵ *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 22 : « la sencillez del proletariado bebedor ».

composée essentiellement de jeunes gens représentatifs des tribus urbaines de la société hypermoderne¹⁰⁰⁶ :

Il y avait des jeunes de tribu ultramoderne qui alliaient la mode à l'inspiration personnelle. Des jeunes à l'allure étudiante qui n'avaient même pas remplacé les jeans de tous les jours. Des jeunes avec une touche hippie qui composaient leur tenue vestimentaire avec des pantalons pat'def et des jupes longues jusqu'aux pieds et il y avait aussi quelques jeunes marocains avec des accessoires ethniques propres à leur pays.¹⁰⁰⁷

La principale caractéristique d'*El Efemérides* est donc sa clientèle composée essentiellement de « jeunes ».

Les autres bars et cafétérias qui apparaissent dans la série sont plus ou moins identifiés et relèvent davantage, pour l'inspectrice et son coéquipier, du lieu de passage. Ce sont des lieux, pour la plupart, uniformisés et interchangeable avec lesquels les personnages n'ont aucun lien d'appartenance.

Certains sont nommés et caractérisés brièvement comme *La gloria*, à Madrid, où Ernesto Valdés rencontre pour affaires le directeur du journal *El Universal*. Cette cafétéria dont la banalité apparaît dans sa caractérisation - « ni luxueuse, ni minable, un comptoir et plusieurs tables, et c'était tout »¹⁰⁰⁸ - accueille une clientèle constituée de « [gens] de passage et du quartier »¹⁰⁰⁹ qui y viennent pour prendre leur petit déjeuner, leur goûter ou simplement un café. Ou encore, à Barcelone, le *Café del Picador*, défini par son « genre typique et immonde. Des carreaux enfumés par la saleté, un comptoir carrelé et des machines à jeux infernales »¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁶ Voir à ce sujet Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁰⁰⁷ *Mensajeros de la oscuridad*, *op. cit.*, p. 207 : « Había jóvenes de tribu ultramoderna que aunaban moda e inspiración personal. Jóvenes con pinta de estudiantes que ni siquiera se habían cambiado los tejanos de diario. Jóvenes con un toque hippiesco que incluían en su pinta pantalones acampanados y faldas hasta los pies, y había también algunos jóvenes marroquíes con detalles étnicos propios de su país ».

¹⁰⁰⁸ *Muertos de papel*, *op. cit.*, p. 207 : « Ni lujosa, ni cutre, una barra y varias mesas, eso era todo ».

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 206-207 : « Gente de paso y clientes de la zona ».

¹⁰¹⁰ *Ritos de muerte*, *op. cit.*, p. 131 : « pinta típica e inmunda. Cristales ahumados por la suciedad, barra de azulejos y máquinas de juego infernales ».

D'autres cafés ne sont pas nommés par leur nom, mais caractérisés par une épithète ou un complément du nom qui renvoie à une catégorie : selon leur spécialité comme le « bistrot galicien »¹⁰¹¹ ou le « bar à tapas rempli de gens à déborder »¹⁰¹² dans lequel Petra Delicado et Fermín Garzón s'arrêtent le temps de boire une bière ; leur insalubrité, comme ce « bar crasseux »¹⁰¹³ de La Barceloneta où ils attendent leur informateur ; leur médiocrité, comme ce « bar miteux »¹⁰¹⁴, toujours dans La Barceloneta, qui accueille « des hommes âgés assombris par des années de travail et d'existence vulgaire »¹⁰¹⁵.

Il apparaît clairement, donc, que la plupart des bars cités dans les romans d'Alicia Giménez Bartlett sont des lieux de passage et de transit, et en ce sens, relèvent davantage des non-lieux que des lieux, puisque dans le rapport que Petra Delicado et Fermín Garzón entretiennent avec ces espaces il ne saurait être question de lien d'appartenance, ni identitaire, ni relationnel, ni historique. Rappelons, néanmoins, que nous nous plaçons du point de vue de l'inspectrice et que ce qui est un non-lieu pour elle et son coéquipier peut être un lieu pour les habitués du bar¹⁰¹⁶, parce que « [dans] la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, [...] les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent »¹⁰¹⁷.

Quels autres espaces, qui apparaissent dans les romans policiers, peuvent-ils être considérés comme des non-lieux et en quoi sont-ils représentatifs de la société hypermoderne ?

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 112 : « tasca gallega ».

¹⁰¹² *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 119 : « un bar de tapas lleno de gente a rebosar ».

¹⁰¹³ *Nido vacío, op. cit.*, p. 59 : « bar mugriento ».

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 127 : « bar cutre ».

¹⁰¹⁵ *Ibidem* : « hombres mayores ennegrecidos por años de trabajo y vida vulgar ».

¹⁰¹⁶ Marc Augé insiste sur l'importance du rapport que les individus entretiennent avec les espaces comme élément essentiel à l'heure d'opposer le lieu et le non-lieu. Pour illustrer ses propos, il donne l'exemple de l'aéroport, non-lieu par excellence, qui « n'a pas le même statut aux yeux du passager qui le traverse et aux yeux de celui qui y travaille tous les jours ». Voir Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains, op. cit.*, p. 157.

¹⁰¹⁷ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, op. cit.*, p. 134.

Ces deux dernières décennies ont vu le développement du réseau autoroutier, ferroviaire, et surtout aérien dans le but de faciliter la mobilité physique. Parallèlement à ce développement, de nouvelles gares ou aéroports ont surgi pour répondre aux nouveaux flux de voyageurs. Puis, les immenses centres commerciaux qui associent le commerce – boutiques de vêtements, par exemple - aux loisirs – cinémas, cafés, restaurants – ont fait leur apparition à l'intérieur de l'espace urbain pour répondre à la demande de la société de consommation. Ces espaces, « que nous empruntons quand nous roulons sur l'autoroute, faisons les courses aux supermarchés ou attendons dans un aéroport le prochain vol »¹⁰¹⁸, en rapport donc avec le transport, le transit, le commerce et les loisirs, constituent les non-lieux de l'hypermodernité qui en est la « productrice »¹⁰¹⁹.

Ces non-lieux sont de plus en plus représentés dans les romans policiers puisqu'ils font partie intégrante de l'espace hypermoderne. Aussi, les écrivains les insèrent-ils dans leur récit. Quelle lecture nous en donnent-ils ?

Dans *Jesús en los infiernos*, le réseau routier se modifie au fur et à mesure que le personnage s'approche de Barcelone. Le dernier tronçon est celui de l'autoroute, à laquelle il accède après avoir payé le péage de Martorell. Ce paiement est le prix pour avoir le droit d'accélérer. Or, l'un des privilèges de la civilisation, d'après Jésus, consiste en la vitesse de déplacement :

Celui qui peut rouler à grande vitesse sur l'autoroute est plus riche que celui qui ne le peut pas, quel que soit l'état de son compte bancaire. Appuyer sur l'accélérateur et risquer sa vie en zigzagant entre toute sorte de voitures de marques diverses est un plaisir directement lié, selon Jésus, à la proximité grandissante de la capitale.¹⁰²⁰

Ici, le lien entre autoroute (non-lieu), vitesse de déplacement (mobilité) et espace urbain est clairement explicité par l'écrivain, qui y associe le terme de

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰²⁰ *Jesús aux Enfers, op. cit.*, p. 46. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 32 : « Quien puede correr por autopista es más rico que el que no puede hacerlo, independientemente del estado de su cuenta corriente. Pisar el acelerador y jugarse la vida zigzagueando entre coches de todas las marcas y modelos es un placer directamente relacionado, para Jesús, con el hecho de estar acercándose a la capital ».

« risque ». La ville devient un espace dangereux et, paradoxalement, c'est ce qui en fait son attrait pour Jésus.

À l'intérieur du réseau autoroutier les usagers disposent d'aires de repos où il leur est possible de se restaurer dans des espaces impersonnels et uniformisés. Dans *Mensajeros de la oscuridad*, Petra s'y arrête pour déjeuner un « pestilentiel plat garni »¹⁰²¹ au retour d'Uldecona où elle a rencontré Serguei Ivanov. Le restaurant n'est pas décrit – tout utilisateur d'autoroute peut facilement l'imaginer – mais l'adjectif péjoratif qui caractérise le plat donne des indications sur son absence d'intérêt gastronomique : on ne s'y arrête pas pour le plaisir, mais parce qu'il permet de manger rapidement.

Dans les non-lieux liés à la mobilité, l'aéroport occupe une place importante dans *Muertos de papel* puisqu'il est un lieu de transit et d'attente largement fréquenté par l'inspectrice et son coéquipier. Là-bas, « entourés d'étrangers en transit », Petra observe cet « endroit impersonnel, froid, de passage » éclairé par une « lumière artificielle » qui « [efface] les contours du mobilier en plastique »¹⁰²². Non-lieu par excellence comme l'attestent les adjectifs épithètes et les compléments du nom : c'est l'espace de l'artificiel et de l'éphémère, mot-clé de notre société hypermoderne¹⁰²³.

Enfin, les immenses centres commerciaux, en lien avec la société de consommation (achats de produits divers), et de loisirs (cinémas, bars, restaurants, agences de voyages etc.), font leur apparition au beau milieu de l'espace urbain et dans les romans policiers écrits dans les dernières années du XX^{ème} siècle et les premières du XXI^{ème} siècle.

¹⁰²¹ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 218 : « pestilente plato combinado ».

¹⁰²² *Muertos de papel, op. cit.*, p. 189-191 : « rodeados de extranjeros en tránsito [...] lugar impersonal, frío, de paso [...] luz artificial [...] eliminaba los contornos de los muebles de plástico ».

¹⁰²³ L'historien Francisco Díez de Velasco donne un contre-exemple dans son article « Identidad, extranjería y religión: los lugares de culto en el aeropuerto de Barajas (Madrid) ». Il montre que les différents lieux de culte proposés à Barajas (catholique, musulman, multiconfessionnel) font de cet espace un lieu anthropologique. Voir Félix Duque (coord.), *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad autónoma de Madrid, 2007, p. 73-112.

Dans le passage suivant, l'un de ces centres est présenté par Petra Delicado, qui en est une cliente éventuelle :

J'ai pris un taxi qui m'a conduit jusqu'à L'Illa Diagonal, le gratte-ciel horizontal de Barcelone, une zone luxueuse mais accessible, remplie de tout ce que la frivolité peut souhaiter. Le monde facile, achetable avec de l'argent, s'est déployé devant moi : des boutiques de vêtements, des cafétérias, des bijouteries, des articles de sport et des zones de marché, avec des fruits exotiques et des fromages importés.¹⁰²⁴

La première phrase, construite sur l'opposition (avec l'oxymore « gratte-ciel horizontal », les épithètes antinomiques « luxueuse » et « accessible » reliés par la conjonction de coordination « mais »), fait apparaître le paradoxe de notre société de consommation : une profusion de produits sont proposés (l'énumération, ainsi que le verbe « déployé » souligne la variété et l'abondance) mais ils ne sont accessibles qu'à une partie de la population. C'est en même temps un espace ouvert à tous – ou plutôt, aux yeux de tous - et un espace qui exclut les pauvres.

Cette visite de la part de l'inspectrice dans un centre commercial luxueux intervient au milieu de son enquête sur le meurtre de Juan Luis Espinet, le riche avocat, réfugié avec ses pairs dans sa zone résidentielle El Paradís. C'est une façon de rappeler que certains endroits sont réservés aux classes aisées même au milieu de l'espace urbain.

En quoi les centres commerciaux sont-ils des non-lieux ?

Ils sont construits « pour que les gens ne cessent de se déplacer, de regarder, d'être occupés et divertis, mais jamais pendant trop longtemps, par toutes les attractions qu'on peut y trouver »¹⁰²⁵. Les rencontres y sont difficiles (trop grands), les conversations y sont impossibles (trop de bruit, trop de monde, trop d'activités). Il n'y a pas d'échanges, si ce n'est sur la valeur commerciale de tel ou tel produit. Ce sont

¹⁰²⁴ *Serpientes en el paraíso, op. cit.*, p. 227 : « Tomé un taxi que me llevó hasta L'Illa Diagonal, el llamado rascacielos horizontal de Barcelona, una zona lujosa pero asequible, llena de todo lo que la frivolidad puede desear. El mundo fácil, adquirible con dinero, se extendió frente a mí : tiendas de ropa, cafeterías, joyerías, artículos deportivos y zonas de mercado, con frutas exóticas y quesos de importación ».

¹⁰²⁵ Zygmunt Bauman, *Le coût humain de la mondialisation, op. cit.*, p. 43.

des espaces de transit et de vente où le lien social n'a pas sa place. Comme tous les non-lieux, les centres commerciaux créent de la « contractualité solitaire »¹⁰²⁶.

L'apparition des non-lieux dans les romans policiers - autoroutes, aéroports, centres commerciaux - constitués en rapport à certaines fins, (transport, transit, commerce), rend manifeste l'évolution de l'espace urbain en accord avec les transformations de la société qui s'y épanouit. Et les déplacements de nos détectives dessinent la cartographie d'un espace urbain composé d'une mosaïque de micro-espaces contrastés accueillant une population très diversifiée socio-économiquement parlant.

Cependant, la mobilité qui est une des caractéristiques de notre société n'est pas toujours volontaire. Les transformations de l'espace urbain, de concert avec l'évolution de la société, peuvent entraîner le déplacement involontaire d'une partie de ses habitants vers les périphéries, dans un mouvement centrifuge. Cette migration forcée, conséquence de la gentrification, favorise la ségrégation et la fragmentation spatiale.

De quelle façon l'espace romanesque retranscrit-il cette migration ?

3. MOUVEMENT CENTRIFUGE : LA GENTRIFICATION

La gentrification, processus que nous avons cité dans notre première partie, contribue clairement à la fragmentation de l'espace et à la ségrégation sociale en obligeant les populations les plus pauvres à se déplacer vers des banlieues de plus en plus lointaines. La définition du concept qu'en donne Anne Clerval est particulièrement intéressante parce qu'elle met en relation ces deux phénomènes :

La gentrification désigne une forme particulière d'embourgeoisement qui concerne les quartiers populaires et passe par la transformation de l'habitat, voire de l' « espace

¹⁰²⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 119.

public » et des commerces. Cette notion s'insère dans le champ de la « ségrégation sociale » et implique un changement dans la division sociale de l'espace intra-urbain, qui passe aussi par sa transformation physique.¹⁰²⁷

Comme le terme l'indique lui-même – c'est un néologisme créé dans les années soixante à partir de *gentry* qui renvoie à la petite noblesse terrienne en Angleterre, mais aussi à la bonne société, aux gens 'bien nés' – la notion de gentrification « implique nécessairement le concept de classe sociale »¹⁰²⁸ :

Il s'agit d'un conflit sur le plan de l'urbanisme et de l'occupation de la ville d'une classe sociale au détriment d'une autre. [La gentrification] implique directement l'existence d'une ségrégation en fonction des groupes sociaux à l'intérieur de la ville, et elle suppose une agression contre les classes les moins favorisées, de la part des classes les plus riches, ayant des intérêts contraires.¹⁰²⁹

Jusqu'au début des années quatre-vingt, seuls les anglo-saxons utilisaient ce terme puisque ce phénomène se cantonnait à quelques villes anglaises et nord-américaines, mais à partir du milieu des années quatre-vingt, ce phénomène se généralise et devient une réalité en Europe :

¹⁰²⁷ Anne Clerval, « Gentrification » in www.hypergeo.eu/spip.php?article497. [Consulté le 10 novembre 2010]. C'est une sociologue géographe anglaise, Ruth Glass, qui crée ce néologisme en 1963 pour se référer à la colonisation progressive des quartiers populaires entourant la City de Londres par une population nantie. À l'origine, le mot est donc empreint d'une connotation péjorative. Depuis, la connotation a changé : dans le monde anglo-saxon, il est passé dans le langage courant et a perdu sa charge critique ; en revanche, en Belgique ou en Allemagne, le terme est toujours perçu comme fortement critique. Ainsi, Anne Clerval donne l'exemple de l'arrestation en 2007 de deux chercheurs allemands, Andrej Holm et Mathias Bernt, « accusés de 'faire partie d'une association terroriste' à cause de leur proximité avec les milieux activistes de résistance à la gentrification ».

¹⁰²⁸ Ibán Díaz Parra, *Gentrificación y clase social. La producción del gentrificador*. Departamento de Geografía humana, Universidad de Sevilla, 2004 : « implica necesariamente el concepto de clase social ».

¹⁰²⁹ *Ibidem* : « Se trata de un conflicto en el plano del urbanismo y de la ocupación de la ciudad de una clase frente a otra. Implica directamente la existencia de una segregación en función de los grupos sociales dentro de la ciudad y supone una agresión contra las clases menos favorecidas, por parte de los más pudientes, ambas con intereses antagónicos ».

Les cas de gentrification de quartiers populaires anciens se multiplient à partir des années quatre-vingt, en Amérique du Nord comme en Europe. Ce développement traduit l'ascension sociale de groupes dont la réussite est intimement liée à l'essor du capitalisme néolibéral : cadres de multinationales, consultants ou avocats d'affaires, experts financiers, entrepreneurs des médias, de la publicité ou d'autres « industries culturelles », etc.¹⁰³⁰

D'ailleurs, les romans policiers espagnols de nos auteurs témoignent dès le début des années 1980 de la mise en œuvre, à Madrid puis à Barcelone de procédés urbanistiques proches de la gentrification.

Juan Madrid n'hésite pas à développer dans la trame romanesque de deux de ses romans policiers, *Un beso de amigo* et *Grupo de noche*¹⁰³¹ le thème des techniques de harcèlement dont sont objets les locataires ou propriétaires d'un quartier qui pourrait être « gentrifiable », c'est-à-dire « détérioré, dévalué par son mauvais état de conservation et souvent par sa dégradation sociale, mais en même temps central ou progressivement central »¹⁰³². Pouvons-nous parler de gentrification à Madrid dès 1980 ?

Quelques années plus tard, en 1990, Andreu Martín écrit *Jesús en los infiernos*. Et Vicente, l'un des personnages-clé explique clairement à Jésus comment fonctionnent les spéculations immobilières qui permettront de chasser à la rue les locataires des appartements dégradés des quartiers du centre ville au moment de « l'opération nettoyage pour 92 »¹⁰³³, afin de préparer la ville à cet événement

¹⁰³⁰ Mathieu Van Criekingen, « Comment la gentrification est devenue, de phénomène marginal, un projet politique global », in revue *Agone*, 38-39 / 2008. URL : <http://revueagone.revues.org/201>. [Consulté le 12 novembre 2010].

¹⁰³¹ Rappelons toutefois que si le premier est publié en 1980, le deuxième l'est en 2002, c'est-à-dire à un moment où le processus de gentrification s'est largement développé dans les villes du monde entier : « Pas plus les agglomérations de vieille industrie lourde telles Manchester, Bilbao ou Liverpool que des villes régionales telles Lyon, Malmö, Ljubljana ou Leipzig n'échappent aujourd'hui au phénomène. En outre, la gentrification est désormais d'actualité sur les cinq continents, de Melbourne à Moscou, Istanbul, Séoul, Le Cap ou Sao Paulo ». Mathieu Van Criekingen, *op. cit.*.

¹⁰³² Ibán Díaz Parra, *op. cit.* : « deteriorado, devaluado por su escaso nivel de conservación y a menudo por su degradación social, pero a su vez céntrico o progresivamente céntrico ».

¹⁰³³ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 169. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 113 : « operación limpieza, de cara al 92 ».

international que sont les Jeux Olympiques. Ces locataires se voient contraints à s'éloigner du centre ville pour pouvoir se reloger. Les politiques urbaines de réhabilitation et de nouvelles constructions mises en place à Barcelone dès 1986 participent-elles de la gentrification ?

Aujourd'hui, la gentrification est devenue « un objectif majeur des politiques urbaines dans de nombreuses villes à travers le monde » et elle « inclut de multiples formes de transformation d'espaces populaires, pas nécessairement résidentiels »¹⁰³⁴ comme nous verrons dans les exemples empruntés dans les romans policiers. Le concept s'est donc élargi :

[II] désigne aujourd'hui aussi bien des processus de renouvellement social et de transformation du bâti observables à l'échelle d'un quartier que des politiques mises en œuvre par certaines villes pour attirer en leur centre les élites de la « classe créative » dans un triple contexte de restructuration des économies capitalistes, de concurrence inter-villes et de diffusion des nouvelles théories du développement économique local, en recourant parfois pour cela à des opérations de construction neuve [...].¹⁰³⁵

Cependant, on préfère parler de « renaissance urbaine », de « revitalisation », de « renouveau » car tous ces termes « partagent la caractéristique d'être socialement lisses ». ¹⁰³⁶

Si les phénomènes urbains présentés par nos auteurs relèvent de la gentrification, quelle est la place qu'ils leur donnent dans le récit policier ? En quoi le remodelage urbanistique des quartiers de Madrid, telle qu'il est présenté par Juan

¹⁰³⁴ Anne Clerval, *op. cit.*

¹⁰³⁵ Jean-Yves Authier et Catherine Bidou-Zachariasen, « Editorial » in *La question de la gentrification urbaine, Espaces et Sociétés*, érés, 2008/1 n° 132-133, p. 13-21, p. 14. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2008-1-page-13.htm>. [Consulté le 15 novembre 2010]. Pour preuve de cet élargissement de la notion, les auteurs de l'article proposent tout un éventail d'expressions utilisées aujourd'hui pour désigner les différents types de gentrification : « gentrification marginale », « gentrification émergente », « gentrification de consommation », « gentrification institutionnelle », « gentrification stratégique », « gentrification sporadique », etc.

¹⁰³⁶ Mathieu Van Criekingen, *op. cit.*. Déjà en 1974, dans son ouvrage *La cuestión urbana*, M. Castells parle de « reconquête urbaine » pour se référer au processus de réhabilitation entrepris entre 1955 et 1970 dans de nombreux quartiers de Paris. Voir *La cuestión urbana*, Madrid, Siglo XXI, 1974.

Madrid dès 1980, ressemble-t-il à celui qui s'est mis en œuvre à Barcelone, à partir de 1986 et qui est décrit par Andreu Martín ou observé par Alicia Giménez Bartlett une dizaine d'années plus tard ? Quelle est leur position sur ces phénomènes urbains de migration forcée, source supplémentaire de fragmentation spatiale et sociale ?

3. 1. L'espace urbain madrilène : la violence immobilière au cœur de l'investigation

À deux reprises, dans sa série sur Antonio Carpintero, Juan Madrid construit sa trame policière sur les stratégies de harcèlement dont font l'objet les habitants des quartiers vétustes de Madrid susceptibles d'entrer dans un processus de réhabilitation urbaine, c'est dire si l'écrivain en fait une préoccupation majeure. Une vingtaine d'années sépare l'écriture des deux romans, pourtant le thème reste d'actualité.

Comment son investigateur se retrouve-t-il impliqué dans une affaire concernant la « violence immobilière » ou le « harcèlement immobilier »¹⁰³⁷ ? Pouvons-nous parler, dans ces deux romans, de ségrégation spatiale et sociale, de mobilité forcée et donc de gentrification ?

Que ce soit dans *Un beso de amigo*, comme dans *Grupo de noche*, Antonio Carpintero enquête sur la disparition de personnes qui ont dérobé des documents compromettants pour l'entreprise de construction qui les employait. Il se sent

¹⁰³⁷ VVAA, *El cielo está enladrillado. Entre el mobbing y la violencia inmobiliaria y urbanística*, Barcelone, Ediciones Bellaterra, 2006, p. 42 : « violencia inmobiliaria », « acoso inmobiliario ». En ligne : www.ed-bellaterra.com/uploads/pdfs/mobbing.pdf. [Consulté le 25 octobre 2011]. À la fin de l'année 2004, un collectif regroupant des Barcelonais de différents horizons se réunit afin de réfléchir sur le phénomène du harcèlement immobilier – connu également sous le nom de *mobbing* immobilier - qui affecte les habitants de certains quartiers et de trouver des moyens d'y répondre juridiquement parlant. Ils créent alors un atelier de discussion dans lequel ils travaillent à partir de témoignages procédant de plusieurs villes espagnoles. Ce livre rassemble leurs réflexions ainsi qu'une partie des témoignages recueillis.

impliqué personnellement dans les deux enquêtes : son unique neveu est mêlé à l'affaire du vol dont il est, en partie, l'instigateur, dans le premier roman ; et dans *Grupo de noche*, c'est Nico, son ancien collègue policier et ami, qui s'est enfui après avoir soustrait une disquette contenant des informations secrètes.

Dans les deux cas, les documents volés démontrent les liens étroits entre les sociétés immobilières, les instances dirigeantes et les procédés de violence immobilière mis en œuvre dans les quartiers de Malasaña, *Un beso de amigo*, et de Lavapiés, *Grupo de noche*, dans une stratégie de rénovation urbanistique qui aboutira au déplacement des populations les plus pauvres vers les zones périphériques. Comme nous allons le voir, l'univers romanesque se greffe sur l'univers réel.

L'objectif urbanistique, dans le roman, est de transformer le quartier populaire de Malasaña grâce à « un grand projet immobilier »¹⁰³⁸ en un « nouveau quartier [...] presque une ville en miniature »¹⁰³⁹.

En 1980, l'espace urbain madrilène est en pleine mutation mais on ne sait pas encore ce qu'il va devenir, aussi Juan Madrid ne se risque pas à détailler ce projet urbanistique qui concerne le centre ville.

Vingt ans plus tard, l'écrivain n'hésite plus à décrire la maquette de la future place de Lavapiés parce qu'il possède de multiples exemples de réhabilitations à Madrid :

Il y avait un édifice au fond, l'édifice Murguía d'après l'affiche, entouré de sculptures de dignitaires. Au centre de la place, une fontaine qui se voulait allégorique magnifiait le travail des hommes de mer et des champs. Au rez-de-chaussée du bâtiment se trouvaient de salles de cinéma, des théâtres, des boutiques, des centres culturels et le siège de la Fondation Eliecer Murguía, d'après une autre affiche. L'espace restant était occupé par des appartements et des bureaux de luxe. Les sous-sols étaient des parkings.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁸ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 30 : « un gran proyecto inmobiliario ».

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 47 : « nuevo barrio [...] casi una ciudad en miniatura ».

¹⁰⁴⁰ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 36 : « Había un edificio al fondo, el edificio Murguía, según el cartelito, rodeado de esculturas de prohombres. En el centro de la plaza una fuente servía de alegoría al trabajo de la mar y del campo. En la planta baja del edificio había multicines, teatros, *boutiques*, centros culturales y la sede de la Fundación Eliecer Murguía, según otro cartelito. El resto del espacio estaba dedicado a pisos y oficinas de

A l'aube du XXI^{ème} siècle, la ville est devenue « l'espace de la consommation »¹⁰⁴¹ par excellence, et on y consomme, entre autres, des services, des loisirs et de la culture¹⁰⁴². Toute une partie de la population se voit contrainte à quitter le quartier, ne pouvant assumer les loyers des nouveaux appartements.

Si la rénovation a lieu, la place de Lavapiés, point stratégique de l'espace public madrilène, ne sera plus ni un lieu de rencontres ni un lieu d'échanges parce qu'elle aura disparu, se lamente Delforo, l'ami écrivain du détective et le porte-parole privilégié de Juan Madrid :

Les places sont la dernière chance pour que nous nous réunissions, pour que nous nous fréquentions en dehors du lieu de travail, en dehors de nos tanières. Elles remplacent l'ancienne agora, l'endroit où les citoyens se retrouvaient en toute liberté. Bientôt, il ne restera plus de places à Madrid, plus d'espaces publics.¹⁰⁴³

lujo. Los sótanos eran aparcamientos ».

¹⁰⁴¹ Jordi Borja, *op. cit.*, p. 120 : « el espacio del consumo ».

¹⁰⁴² Quelques phrases suffisent à Juan Madrid pour résumer l'évolution urbanistique de Madrid en accord avec le passage d'une société industrielle à une société en voie de tertiarisation : « Au milieu des années 80, le 'monde développé' se trouvait plongé dans un processus de désindustrialisation et de conversion en sociétés du tertiaire. Ces changements impliquaient, en premier lieu, la conversion des villes en centres de services et de loisir. Pour ce faire, il fallait des bureaux, des centres commerciaux et de loisir dans les centres urbains » (a mediados de los años 80, el 'mundo desarrollado' se hallaba inmerso en un proceso de desindustrialización y de conversión en sociedades del terciario. Estos procesos implicaban, en un primer paso, la conversión de las ciudades en centros de servicios y ocio. Para esto, hacían falta despachos, centros comerciales y de ocio en los centros urbanos), in *El cielo está enladrillado*, *op. cit.*, p. 12. Le décret Boyer de 1985 permet de remplacer des logements par des bureaux et des lieux d'activités économiques dans les centres urbains. Si bien qu'en quelques années, la ville devient « un lieu privilégié de consommation et d'accumulation de richesses, mais de consommation et d'accumulation différenciées qui finit par prendre de plus en plus une forme immobilière ». Voir l'article de Fernando Roch, « Naturaleza de la conurbación madrileña y sus tendencias actuales. Primera parte. Agentes sociales y tendencias urbanísticas: hegemonía inmobiliaria y pérdida de urbanidad » in Jordi Borja – Zaida Muxí (eds.), *op. cit.*, p. 88-90.

¹⁰⁴³ *Grupo de noche*, *op. cit.*, p. 114 : « Las plazas son la última oportunidad para que nos reunamos, para relacionarnos fuera del trabajo, fuera de nuestras madrigueras. Sustituyen a la antigua ágora, el lugar libre donde los ciudadanos se reunían. Dentro de poco no quedarán plazas en Madrid, espacios públicos ».

Cependant, pour que cette transformation urbanistique soit possible, il faut d'abord chasser les classes populaires installées dans le centre ville souvent dégradé¹⁰⁴⁴. Et c'est alors qu'intervient la violence immobilière dont fait usage l'entreprise de construction afin 'd'inciter' cette population 'indésirable' à abandonner le quartier qu'elle souhaite rénover.

Juan Madrid décrit la même stratégie dans ses deux romans : il s'agit de faire en sorte que le quartier soit perçu comme un lieu 'dangereux', peu sûr. Ainsi, ses habitants, apeurés, se satisferont de vendre leurs biens à bas prix, à condition de partir rapidement vers des quartiers périphériques moins chers, et les entreprises immobilières légitimeront largement « l'assainissement » du quartier : ils construiront des bureaux et des appartements de luxe qui accueilleront une population de classe aisée.

Néanmoins, comme les moments d'écriture de *Un beso de amigo* et *Grupo de noche* diffèrent, l'écrivain, soucieux de rendre son récit vraisemblable, et toujours dans le respect des règles du roman noir qui commandent d'ancrer l'histoire dans le réel, raconte des situations différentes.

Qu'est-ce qui peut pousser les Espagnols à déménager vers la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt ? Que craignent-ils ?

À la mort du général Franco, s'initie le processus de démocratisation du pays, connu sous le nom de Transición¹⁰⁴⁵. Cette toute jeune démocratie qui se construit reste instable et fragile, d'autant plus qu'elle subit les attaques répétées des secteurs les plus radicaux – les actes terroristes de ETA, de GRAPO ou encore de

¹⁰⁴⁴ *El cielo está enladrillado*, *op. cit.*, p. 12. La gentrification est un processus qui suit celui de la suburbanisation dans les villes industrielles : les classes aisées s'établissent d'abord à la périphérie urbaine avant de réinvestir le centre ville rénové. Voir Henri Laborit, *op. cit.*, p. 154-155.

¹⁰⁴⁵ Cependant, l'historien Javier Tusell rappelle que la Transition n'est pas un événement mais bel et bien un processus qui s'est enclenché avant la mort du dictateur, survenue en novembre 1975. Il observe, dès l'année 1973, des bouleversements précurseurs dans ce qu'il appelle une « société en ébullition » (*una sociedad en ebullición*) qui expliquent et préparent ce processus. Voir Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 1-16.

corpuscules de l'extrême droite¹⁰⁴⁶ se multiplient entre 1976 et 1980 - qui la mettent en péril et qui alimentent la crainte des citoyens.

Voici un extrait tiré de *Crónica sentimental de la Transición*, dans lequel Manuel Vázquez Montalbán retranscrit les propos de Federico Ysart qui résumant en quelques lignes les bouleversements et le climat de violence qui s'abattent sur l'Espagne d'alors :

« [Pendant] la semaine du 22 au 29¹⁰⁴⁷ d'autres événements se sont déroulés. La moitié du pays subissait les grèves des professeurs, du transport public, du ramassage des poubelles, etc. Le samedi 22, une mutinerie éclate dans la prison de Carabanchel. Le 23, l'extrême droite tue un jeune, Arturo Ruiz, qui participait à une manifestation pour l'amnistie dans la Gran Vía. Le matin du 24, deux membres du Grapo enlèvent le général Villaescusa. A midi, un pot fumigène lancé par la police tue l'étudiante María Luz Nájera. Et le soir, également à Madrid, a lieu le massacre d'Atocha, 55. Deux tueurs, identifiés un mois plus tard comme des membres de l'extrême droite, à la solde du secrétaire intérimaire du Syndicat des Transports de Madrid, [...] ont assassiné quatre avocats et un employé du cabinet juridique [...].¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁶ D'aucuns font remarquer, à juste titre, que la police elle-même, qui continue à jouer son rôle répressif contribue à cette vulnérabilité : « La police, la *guardia civil* et l'extrême droite provoquent plus d'une centaine de morts, lors d'interventions répressives institutionnelles ou lors d'agressions 'incontrôlables' à caractère 'ultra' entre 1976 et 1980. [...] La plupart des agressions se produisent dans des interventions disproportionnées des Forces de l'Ordre Public contre de pacifiques manifestants ou grévistes et dans des attentats criminels organisés par des bandes fascistes » (La policía, la Guardia Civil y la extrema derecha provocan más de un centenar de muertes, en intervenciones represivas institucionales o en 'incontroladas' agresiones de carácter 'ultra', entre 1976 y 1980. [...] . La mayor parte de las víctimas se producen a consecuencia de intervenciones desproporcionadas de las Fuerzas de Orden Público contra pacíficos manifestantes o huelguistas y también como resultado de criminales agresiones y atentados protagonizados por bandas fascistas.). Voir le document « Franquismo sin Franco. La 'modélica' transición » d'Alfredo Grimaldos, auteur de nombreux essais concernant cette période de l'histoire espagnole, http://madrid.antifa.es/docs/documento_franquismo_sin_franco.pdf. [Consulté le 21 avril 2012]. Pour la seule année 1980, année de publication de *Un beso de amigo*, Alfredo Grimaldos parle d'une vingtaine d'attentats commis par des corpuscules d'extrême droite ; ces chiffres coïncident avec ceux de Carlos Barrera in « La España democrática (1978-1997) », *op. cit.*, p. 922.

¹⁰⁴⁷ Il s'agit de la semaine du 22 au 29 janvier 1977.

¹⁰⁴⁸ Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 130-131 : « la semana del 22 al 29, ocurrieron otros acontecimientos. Medio país era víctima de las huelgas de profesores, transporte privado, recogida de basuras, etc. El sábado 22, estalla un motín en la cárcel de

Dans la fiction, l'homme d'affaires Elósegui paye des bandes de jeunes fascistes pour semer la terreur dans le quartier de Malasaña : le soir, ils s'introduisent dans les bars¹⁰⁴⁹, armés de matraques et de chaînes, et agressent les clients en criant « Viva España ». Or, Elósegui a créé voici un an une société immobilière, Promadrid, S.A., dont il est président, et parmi le Conseil d'Administration se trouvent « des gros bonnets, deux anciens conseillers municipaux et un certain Ruperto Calzada, secrétaire privé de Blas Sandoval, le président de Résurrection espagnole, le parti fasciste »¹⁰⁵⁰.

Carabanchel. El 23, la extrema derecha mata en Madrid a un joven, Arturo Ruiz, participante en la manifestación proamnistía que se desarrollaba en gran vía. En la mañana del 24, dos grapos secuestran al general Villaescusa. A mediodía un bote de humo lanzado por la policía mata a la estudiante María Luz Nájera. Y por la noche se produce, también en Madrid, la matanza de Atocha, 55. Dos pistoleros, identificados un mes más tarde como miembros de la extrema derecha, a sueldo del secretario provisional del Sindicato de transportes de Madrid, [...] asesinaron a cuatro abogados y a un empleado del bufete jurídico ».

¹⁰⁴⁹ Ce sont des pratiques courantes, à ce moment-là, pour déstabiliser l'Etat. Les agressions se produisent la plupart du temps dans des bars de quartiers populaires. Pour exemple, le 6 mai 1980, un bar madrilène appelé San Bao est pris d'assaut par un commando de la phalange espagnole, et il en résulte un mort et plusieurs blessés.

¹⁰⁵⁰ *Un beso de amigo, op. cit.*, p. 109 : « peces gordos, dos antiguos concejales del Ayuntamiento y un tal Ruperto Calzada, secretario privado de Blas Sandoval, el presidente de Resurrección Española, el partido fascista ». Pour faire le lien avec l'actualité politique espagnole, rappelons qu'un certain Blas Piñar est le fondateur de Fuerza Nueva, parti politique fasciste.

L'écrivain établit un lien entre deux phénomènes qui sont d'actualité au moment de l'écriture de son roman. Il associe la spéculation immobilière¹⁰⁵¹ aux actes criminels perpétrés par des bandes fascistes.

Il insinue également les liens entre l'entrepreneur et les instances politiques : Elósegui offre au neveu d'Antonio Carpintero un contrat pour ouvrir un bar « dans un Ministère dans lequel il a de bonnes relations »¹⁰⁵².

Vingt ans plus tard, dans *Grupo de noche*, Juan Madrid recourt à la même trame et il pousse plus loin sa dénonciation : la spéculation immobilière, toujours liée aux actes criminels, trouve sa légitimation dans la politique urbanistique de réhabilitation des quartiers du centre madrilène.

Les peurs urbaines de la population ont changé : que craignent les Espagnols en cette fin de siècle ?

Ce ne sont plus les attaques de bandes fascistes mais « l'invasion » des quartiers populaires par les immigrants. Il n'est plus question d'agressions mais de vols commis en plein jour, comme l'explique Reinosa, un habitant de Lavapiés :

Ils volent tout le monde : les ménagères qui vont faire les courses, les enfants des écoles, ils s'introduisent dans les maisons. Des maisons modestes, celles du quartier,

¹⁰⁵¹ En 1957 est créé le Ministère du Logement et c'est l'architecte José Luis Arrese qui en est nommé ministre. Dès le début de son mandat, Arrese met en place « une politique de propriété du logement » (una política de propiedad de la vivienda) qui se résume avec cette phrase : « Construisons un pays de propriétaires, non de prolétaires » (Hagamos un país de propietarios, no de proletarios). Pour y parvenir, on chercha à développer le secteur privé pour la construction de logements à vendre. Encouragés par cette politique, les promoteurs agissent comme ils l'entendent et ce sont les banques qui traitent directement avec les futurs propriétaires. Dès lors, la spéculation immobilière peut se développer. Voir Carlos Sambricio, *Madrid, vivienda y urbanismo : 1900-1960*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 407-409. Au milieu des années quatre-vingt, l'objectif de cette politique urbanistique est atteint : Madrid, cas unique en Europe, est devenue « une ville de propriétaires (plus de 85 %) qui ont consolidé leur patrimoine immobilier depuis la fin des années cinquante » (una ciudad de propietarios (más del 85 %) que han consolidado su patrimonio inmobiliario desde finales de los años cincuenta). Bien sûr, l'accumulation patrimoniale favorise la spéculation à outrance : de 1987 à 1991, les prix des logements se sont multipliés, en moyenne, par 4. Voir Fernando Roch, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵² *Un beso de amigo*, *op. cit.*, p. 178 : « en un Ministerio donde Elósegui tenía mucha mano ».

je ne sais pas ce qu'ils y cherchent. Et ils entrent dans les bars, dans les magasins. Aucune pharmacie n'a été épargnée. C'est un fléau.¹⁰⁵³

Évidemment, ce sont les immigrés que l'on accuse, et surtout « les Arabes, qui sont tous des salauds. Et ne parlons pas des Nègres. Ils viennent en Espagne pour voler, ce sont des voleurs »¹⁰⁵⁴.

Or, la présence dans certains quartiers populaires d'un collectif dont l'image est associée au danger – nous parlons bien sûr des immigrés de pays non communautaires - suffit pour qu'une partie importante de l'opinion publique « surévalue le degré d'insécurité réel »¹⁰⁵⁵.

Dès lors, tous les actes délictuels leur sont imputés, qu'ils soient ou non réellement coupables. Et quand dans la fiction Reinoso tente en vain de les défendre – « Nous n'accusons pas les émigrés. La plupart sont intégrés dans le quartier, ce sont des travailleurs »¹⁰⁵⁶ - la riposte, parfois violente, ne se fait pas attendre : « Ce sont ces voyous d'Arabes. [...] Il faudrait les tuer tous autant qu'ils sont »¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵³ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 110 : « Roban a todo el mundo : a las amas de casa que van a la compra, a los niños de los colegios, , hacen *desparrames* en las casas. Casas modestas, , las del barrio, no sé lo que buscan allí. No hay una sola farmacia que no haya sido asaltada. Es una plaga ».

¹⁰⁵⁴ *Ibidem* : « los moros, que son unos cabrones. Y no digamos los negratos. Vienen a España a robar, son unos mangantes». La présence d'immigrants, nationaux ou internationaux, dans les centres villes, parfois dans des logements insalubres et détériorés, n'est pas une nouveauté puisque, dès 1920, les chercheurs de l'École de Chicago constataient que « le centre administratif urbain était entouré de ce qu'ils appelèrent une 'zone de transition' dégradée et en attente d'être remodelée, où les immigrants s'installaient provisoirement à leur arrivée en ville » (el centro administrativo urbano estaba rodeado de la que denominaron zona de transición degradada y a la espera de ser remodelada, donde se asentaban los inmigrantes provisionalmente al llegar a la ciudad). Cité par María Alba Sargatal, dans son article: « Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del barrio del Raval en Barcelona », in www.ub.edu/geocrit/sn-94-66.htm. [Consulté le 28 avril 2012].

¹⁰⁵⁵ Jordi Borja, *op. cit.*, p. 205 : «sobrevalore el grado de inseguridad real ».

¹⁰⁵⁶ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 110 : « no le echamos la culpa a los emigrantes. La mayoría están integrados en el barrio, son gente trabajadora ».

¹⁰⁵⁷ *Ibid*, p. 111 : « Han sido los Moros, los desgraciados. [...] Tenían que matarlos a todos ».

Le quartier est alors reconnu par tous comme une 'zone dangereuse' et, parce qu'il est habité par des immigrants, il est « criminalis[é] » et « indésirable »¹⁰⁵⁸. Les habitants qui s'y sentent insécurisés réclament plus de contrôles policiers afin de faire régner « l'ordre et la sécurité »¹⁰⁵⁹. Dans la fiction cette demande s'inscrit dans le paysage linguistique urbain au moyen d'affiches accrochées aux fenêtres sur lesquelles il est possible de lire : « Nous voulons être protégés. Plus de policiers ! »¹⁰⁶⁰.

En transformant l'arrivée des policiers sur la Plaza Ave María en spectacle, Juan Madrid montre l'aspect artificiel du dispositif et la manipulation dont les habitants du quartier font l'objet. La scène est décrite par le détective qui, assis sur un banc, y assiste en spectateur.

L'arrivée du commissaire est annoncée par des effets spéciaux de son et lumière : il arrive dans une BMW argentée, avec « le gyrophare allumé et la sirène hurlante »¹⁰⁶¹. Il porte « un costume clair »¹⁰⁶², et maîtrise parfaitement son rôle : on reconnaît tout de suite en lui le protagoniste.

Hors champ, les « plaintes et les cris d'une femme »¹⁰⁶³ que les spectateurs entendent augmentent la tension dramatique qui atteint le climax à la vue du sang de la victime (« un tissu ensanglanté »¹⁰⁶⁴). Les affiches sur les balcons plantent le décor (« ils avaient accroché sur le balcon de nouvelles affiches »¹⁰⁶⁵). Et à la fin de la représentation, l'acteur chevronné « se tourne vers le cercle de curieux, les mains dans les poches »¹⁰⁶⁶ en attendant l'approbation du public qui ne tarde pas à réagir en applaudissant.

¹⁰⁵⁸ Jordi Borja, *op. cit.*, p. 206 : « criminalizados », « indeseable ».

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 205 : « orden y seguridad ».

¹⁰⁶⁰ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 112 : « ¡Queremos protección. Más policías!»

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 111 : « el pirulo centelleante y la sirena a todo meter ».

¹⁰⁶² *Ibidem* : « un traje claro ».

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 112 : « lamentos y los gritos de una mujer ».

¹⁰⁶⁴ *Ibidem* : « un trapo ensangrentado ».

¹⁰⁶⁵ *Ibidem* : « habían colgado de las ventanas otros carteles nuevos ».

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 112 : « se volvió hacia el círculo de curiosos con las manos en los bolsillos».

Certes, les applaudissements sont timides car tous ne sont pas dupes. Et Delforo le premier, toujours porte-parole de l'écrivain, qui déconstruit la manœuvre en la nommant tout simplement : « Tu as vu le spectacle ? »¹⁰⁶⁷ demande-t-il à Antonio Carpintero.

Pour lui, tout cela, ce n'est que du marketing pour préparer l'arrivée dans les quartiers des spéculateurs, les véritables « sauveurs » :

Maintenant, tout le monde sait que ce quartier est un lieu inhabitable, sale, violent, dans lequel les délinquants, presque tous des émigrants, font la loi. Les spéculateurs se présentent comme des sauveurs : ils vont construire un centre commercial géant et des appartements luxueux, sans aucun respect de l'environnement, évidemment. Tu as vu le projet ? Il est exposé à la mairie. Tout le monde trouvera normal qu'on détruise le quartier pour en reconstruire un autre, disons que c'est devenu une exigence.¹⁰⁶⁸

À Madrid, ce genre d'opération participe du programme de « rénovation sélective et dépurative »¹⁰⁶⁹, mis en place dans le centre ville, qui légitime la destruction de certains quartiers afin de remodeler, non seulement l'espace mais aussi le tissu social par la nécessité de les assainir. La « dangerosité » de certains quartiers, Lavapiés dans le roman, fait baisser les prix de vente des logements, si bien que les sociétés immobilières achètent à des prix dérisoires, rénovent et revendent à des prix exorbitants, chassant les populations les plus pauvres vers les quartiers périphériques moins chers.

Juan Madrid dénonce la politique urbanistique qui favorise non seulement la spéculation immobilière mais également la fragmentation et la ségrégation spatiales et sociales : les anciens habitants sont obligés de quitter leur quartier et d'aller vivre

¹⁰⁶⁷ *Ibidem* : « ¿Has visto el espectáculo ? ».

¹⁰⁶⁸ *Ibid*, p. 113 : « Ahora todo el mundo sabe que éste es un lugar inhabitable, sucio, violento, en el que mandan los delincuentes, casi todos emigrantes. Los especuladores se presentan como salvadores: van a construir un centro comercial gigante y apartamentos de lujo, sin respetar el entorno, por supuesto. ¿Has visto el proyecto? Está expuesto en la Casa de la Villa. Todo el mundo encontrará normal que se tire el barrio y que se haga uno nuevo, es una exigencia, digamos ».

¹⁰⁶⁹ Fernando Roch, *op. cit.*, p. 98 : « renovación selectiva y depurativa ». Voir aussi l'article de Lola Huete Machado, « Puerto Lavapiés, el Madrid castizo y global » *El País*, 05/04/2009. En ligne : http://www.elpais.com/articulo/portada/Puerto/Lavapies/Madrid/castizo/global/elpepusoceps/20090405elpep_spor_9/Tes [Consulté le 13 janvier 2012].

à la périphérie, tandis que les espaces vides laissés derrière eux se remplissent de bureaux, de centres de loisir et de logements pour les classes les plus aisées.

Juan Madrid s'insurge également, toujours à travers Delforo, contre les médias qui contribuent non seulement à l'acceptation de la part de la population de ce projet urbanistique, mais qui de plus finissent par favoriser le développement de cette criminalité. L'écrivain reprend l'idée développée par Alain Bourdin qui parle « des prédictions créatrices » :

[...] l'effet des images que véhiculent les différents dispositifs de communication, en adéquation avec les processus socioéconomiques ou à contre-courant, est considérable. Ces images fonctionnent très souvent comme des prédictions créatrices : tel lieu représenté comme dangereux finira sans doute par le devenir, car cette image suscitera les mouvements de population ou les comportements qui le rendront dangereux. [...] les dispositifs de communication diffusent des cadres d'appréhension ou de jugement, des images diverses qui peuvent servir de référence ou de repoussoir, et qui contribuent à la formation de représentations et de pratiques chez les usagers de la ville.¹⁰⁷⁰

En effet, son personnage Delforo imagine bien que le quartier fera la une dans les journaux du lendemain et il déplore la manipulation dont fait l'objet la population : « On nous manipule, se plaint-il, on nous manipule toujours. La dénommée liberté de la presse est l'une des plus grandes supercheries de la modernité »¹⁰⁷¹.

Enfin, l'écrivain fait le lien entre la violence que subit la population du quartier et les sociétés immobilières qui s'enrichissent grâce à la spéculation. Mais, si dans les années quatre-vingt l'homme d'affaires Elósegui utilisait les bandes fascistes pour parvenir à ses fins, dans les années deux mille ce sont des membres de la police, anciens collègues du détective, qui organisent la délinquance « pour que Arévalo [PDG de la société immobilière] et ses associés achètent à bas prix »¹⁰⁷².

¹⁰⁷⁰ Alain Bourdin, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁰⁷¹ *Grupo de noche, op. cit.*, p. 113 : « Nos manipulan, siempre nos manipulan. La llamada libertad de prensa es una de las más grandes falacias de la Edad Moderna ».

¹⁰⁷² *Ibid*, p. 192 : « para que Arévalo y sus socios compraran barato ».

C'est reconnaître, en quelque sorte, que la violence immobilière est institutionnalisée et légitimée par la politique urbanistique¹⁰⁷³.

3. 2. L'espace urbain barcelonais

Nous appuierons notre travail sur des exemples pris dans *Jesús en los infiernos*, d'Andreu Martín, puis dans *Ritos de muerte*, et *Nido vacío*, d'Alicia Giménez Bartlett.

Juan Madrid insiste sur un des aspects de la gentrification : la violence immobilière qui pousse les classes populaires à se déplacer du centre vers la périphérie, cédant la place aux promoteurs avides de rénovation. Andreu Martín présente le phénomène sous un autre angle : la volonté de laisser un quartier se dégrader - El Raval, appartenant au centre historique barcelonais et plus connu par les Barcelonais comme le *barrio chino*¹⁰⁷⁴ - devient une stratégie urbanistique. Son récit est un état des lieux du quartier à la fin des années quatre-vingt : sorte de ghetto de pauvres avant sa réhabilitation et le déplacement d'une partie de ses habitants vers la périphérie.

¹⁰⁷³ La violence urbanistique se comprend « comme un contexte qui permet et requiert pour s'imposer différentes formes d'agressions de la population et du territoire, et comme un mécanisme institutionnel étroitement lié aux plans et réformes urbanistiques et à la propre volonté politique des administrations et des instances dirigeantes » (como un contexto que permite y requiere para imponerse diferentes formas de agresión a la población y el territorio, y como un mecanismo institucional estrechamente ligado a los planes y reformas urbanísticas y a la propia voluntad política de las administraciones y los partidos gobernantes), in *El cielo está enladrillado*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁷⁴ En réalité, le quartier du Raval ne correspond pas tout à fait avec l'ancien Barrio Chino, même si, pour beaucoup de gens, les limites et les noms des deux secteurs se confondent. Le Raval est enclavé entre la Rambla, les rondas de Sant Antoni et de Sant Pau, l'avenue du Paral.lel et le port. Le Barrio Chino était moins étendu. Il est communément accepté que le terme de Barrio Chino ait été forgé par le journaliste et écrivain Paco Madrid (1900-1952) qui, en 1925, utilise cette appellation pour désigner le quartier dans la revue de critique littéraire *El Escándalo*. Pour Manuel Vázquez Montalbán, le Barrio Chino barcelonais est une création de la critique internationale. On l'a affublé du nom de 'chinois', alors qu'il n'y en avait pas un seul dans le quartier, à cause du nombre important d'enseignes qui rappellent celles qui se trouvent dans les quartiers chinois authentiques, de San Francisco ou New-York. Voir *Barcelonas*, *op. cit.*, p. 176.

Enfin, les exemples d'Alicia Giménez Bartlett sont intéressants parce qu'ils montrent que la gentrification s'étend aujourd'hui vers des quartiers qui ne sont pas forcément détériorés ni occupés par une population pauvre.

El Raval

Nous n'insisterons pas sur la lecture que donne Andreu Martín de ce quartier l'ayant déjà fait dans notre deuxième partie. Nous nous intéresserons aux liens que l'écrivain établit entre sa détérioration physique et la gentrification.

Ce quartier central mais dégradé dont « la plupart des appartements [...] peuvent être déclarés insalubres », occupés par des locataires qui « doivent des montagnes de loyers impayés [...] qui vivent au jour le jour, des malheureux qui ne payent parfois même pas mille pesetas de loyer » et dont certains « n'ont aucun papier »¹⁰⁷⁵ est l'exemple même du quartier *gentrifiable*, véritable mine d'or pour les spéculateurs de l'immobilier.

Sans utiliser le terme de gentrification, l'avocat véreux explique impudemment à Jésus le processus de « nettoyage » que va subir le quartier, dans un souci d'assainissement et de sécurité urbaine, et bien sûr, pour préparer la ville aux jeux Olympiques de 1992¹⁰⁷⁶ :

[...] une fois que le quartier aura été « nettoyé » et qu'il sera devenu Greenwich Village, moi, je ferai comme ça, tu vois, je fais comme ça et je les fous tous à la rue, et personne pourra rien nous dire. C'est l'opération nettoyage pour 92. Dehors les

¹⁰⁷⁵ *Jésus aux Enfers, op. cit.*, p. 168. *Jesús en los infiernos, op. cit.*, p. 112 : « La mayoría de pisos de esta zona pueden ser declarados ruinosos [...] deben montañas de recibos atrasados [...] gente que vive al día, desgraciados que, a veces, no pagan ni mil pelas de alquiler [...] no tienen ni documentación personal ».

¹⁰⁷⁶ Horacio Capel, professeur de Géographie rappelle que « l'utilisation d'un événement exceptionnel tel que les Jeux Olympiques pour restructurer la ville [...] était devenue une tradition à Barcelone. Cela s'était fait à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1888 et de l'Exposition Internationale de 1929 » (La utilización de un acontecimiento excepcional como son los Juegos Olímpicos para reestructurar la ciudad [...] ya tenía una tradición en la ciudad. Había sido usado con ocasión de la Exposición Universal de 1888 y de la Exposición Internacional de 1929). Voir *El modelo Barcelona : un examen crítico*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2005, 2009, p. 15.

putes, les macs, les voleurs. Sécurité urbaine. Il y a des citoyens qui réclament le droit de se promener en ville sans risquer d'être tués ou dévalisés. Des efforts sont faits pour l'amélioration du quartier.¹⁰⁷⁷

Évidemment, c'est le bon moment pour acheter les appartements et les terrains car après la réhabilitation des quartiers du centre, les prix augmenteront. Vicente donne l'exemple du restaurateur pour qui il travaille, Guillermo Prat, qui possède, outre un restaurant de luxe dans le quartier, « dix ou douze terrains à bâtir dans ces quartiers, entre le Raval et le Casc Antic, tout le quartier gothique, et ça représente des millions en puissance »¹⁰⁷⁸.

Cette rénovation du centre ville dont il est question dans la fiction romanesque correspond à une réalité dans l'histoire urbanistique de Barcelone dès les années 1980 où il devient urgent de combler les « grands déficits urbanistiques et d'équipements hérités du passé »¹⁰⁷⁹. Le mot d'ordre est donné par le titre d'un ouvrage d'Oriol Bohigas, architecte délégué à l'Urbanisme de Barcelone, *La reconstrucció de Barcelone*, paru en 1985, et l'une des priorités est de « régénérer ses tissus les plus vieux ou malades »¹⁰⁸⁰, c'est-à-dire, les quartiers du vieux centre.

Cette régénération urbaine prend de l'ampleur et s'intensifie à partir de 1986, année où Barcelone gagne la candidature des Jeux Olympiques. Cet événement participe ainsi de ce processus de développement urbain et d'exhibition de la ville après les années de répression franquiste¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁷ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 168-169. *Jésus en los infiernos*, *op. cit.*, p. 113 : « 'esponjado' el barrio y esto se haya convertido en Greewich Village, entonces yo hago así, comprendes, hago así y todos a la calle, y nadie podrá decirnos nada. No sé si me entiendes. Es la operación limpieza, de cara al 92. Fuera putas, fuera chulos, fuera chorizos. Seguridad ciudadana. Hay ciudadanos que reclaman su derecho a pasear por estas calles sin correr peligro de muerte, ni de ser asaltados. Se está haciendo un esfuerzo para mejorar el barrio ».

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 169. *Jésus en los infiernos*, *ibidem* : « diez o doce solares por estos barrios, entre el Raval y el Casc Antic, la Ciutat Vella y todo eso, y eso significa muchos millones potenciales ».

¹⁰⁷⁹ Horacio Capel, *op. cit.*, p. 13 : « grandes déficits urbanísticos y de equipamiento procedentes del pasado ».

¹⁰⁸⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 329 : « regenerar sus tejidos más viejos o enfermos ».

¹⁰⁸¹ Marisol García y Mónica Degen, *op. cit.*, p. 11.

Dès le début des travaux, la mairie de Barcelone se déclare prête à reloger les habitants concernés par ce processus de réhabilitation du centre ville¹⁰⁸², mais cela concerne principalement les propriétaires en titre qui sont nombreux à avoir profité de la rénovation pour augmenter les loyers.

On peut parler de gentrification dans la mesure où la politique urbanistique de la ville « fragmente le territoire »¹⁰⁸³ : elle favorise la ségrégation sociale en chassant du centre ville les populations les plus pauvres et les plus vulnérables¹⁰⁸⁴ qui ont été contraintes, pour la plupart, à se déplacer vers la périphérie de l'espace urbain.

Comme Juan Madrid, Andreu Martín établit un lien dans son intrigue policière entre les spéculateurs immobiliers, les hommes politiques et la pègre. Il raconte, dans *Jesús en los infiernos*, l'assassinat du célèbre journaliste Carlos Rierol qui enquêtait sur une organisation souterraine contrôlant le « trafic de drogue, d'armes, de la prostitution, du jeu »¹⁰⁸⁵. Il devait écrire un reportage sur Prat : « le nouveau restaurateur barcelonais, l'ami des *conseillers* et des *regidors*, des politiciens et des hommes d'affaires de la dernière fournée, celle qui est en train de passer des marchés gigantesques pour les travaux de transformation de la *Ciutat Vella* »¹⁰⁸⁶. Son article mettrait en lumière « ses relations avec la faune des bas-fonds »¹⁰⁸⁷, d'où la nécessité de le faire taire à jamais. Le soir de l'assassinat, Pedro se trouvait sur

¹⁰⁸² Le maire déclare sa volonté d'éviter que la réhabilitation des quartiers s'accompagne de l'exil des populations. Voir Oriol Bohigas, *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Ediciones 62, 1985, p. 21.

¹⁰⁸³ Jordi Borja, « Barcelona y su urbanismo. Éxitos pasados, desafíos presentes, oportunidades futuras » in Jordi Borja-Zaida Muxí (eds.), *op. cit.*, p. 179 : « fragmenta el territorio ».

¹⁰⁸⁴ Le centre historique de Barcelone accueille une population importante de personnes âgées de plus de 65 ans, avec des difficultés pour survivre et pour payer les loyers. De nombreux cas de suicides de personnes ne pouvant assumer une augmentation de loyer ont été recensés par la presse. Voir Horacio Capel, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁸⁵ *Jésus aux Enfers*, *op. cit.*, p. 116. *Jesús en los infiernos*, *op. cit.*, p. 78 : « los negocios de la droga, de las armas, de la prostitución, del juego ».

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 342. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 223 : « el nuevo restaurador barcelonés, el amigo de *consellers* y *regidors*, de políticos y empresarios de nueva hornada, que está ligando importantes negocios de cara a la reforma de la *Ciutat Vella*. »

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 343. *Jesús en los infiernos*, *ibidem* : « su relación con la gentuza de los bajos fondos ».

les lieux du crime, une salle de jeu clandestine. Il devenait donc un témoin gênant dont il fallait se débarrasser tout en lui faisant endosser le crime : « il faisait le meilleur des boucs émissaires possibles, un bouc émissaire mort »¹⁰⁸⁸.

D'autres formes de gentrification à Barcelone : les exemples de Gracia et de Poblenou

Dans *Nido vacío*, l'enquête sur le meurtre de Giorgui Andrase conduit l'inspectrice Petra Delicado jusqu'au quartier barcelonais de Gracia¹⁰⁸⁹ qui subit, depuis quelques années, un processus de gentrification.

Sa morphologie diffère, cependant, du quartier *gentrifiable* typique : ce n'est pas une zone urbaine dégradée et sa revalorisation ne serait se légitimer par un

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 322. *Jesús en los infiernos*, *ibid.*, p. 210 : « el mejor chivo expiatorio, que es el chivo expiatorio muerto ».

¹⁰⁸⁹ Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, Gracia est un village situé à deux kilomètres des murailles qui encerclent Barcelone. Une dizaine de familles y habitent, vivant de leurs exploitations agricoles et des vacheries qui pouvoient en lait une partie des habitants de Barcelone. Puis, des artisans s'y installent, principalement des tisserands, et les riches bourgeois barcelonais y construisent leurs résidences secondaires pour leur villégiature d'été, et ce d'autant plus fréquemment qu'à partir de 1827 le Paseo de Gracia, alors simple chemin de terre, relie la ville à la campagne et à Gracia. Dès lors, Gracia ne cesse de se développer et en 1837, elle accueille la première cotonnerie, arrivée du Raval, el Vapor Vilaregut, dans la Calle Perill (dans *Nido vacío*, c'est dans cette rue qu'est découvert le cadavre de Giorgui Andrase). D'autres fabriques s'y installent tout au long du XIX^{ème} siècle, principalement textiles et typographiques, et pour répondre aux besoins des ouvriers qui y travaillent, des bâtiments commencent à s'ériger près des usines afin de les abriter (il reste quelques exemples de maisons ouvrières dans la Calle Fraternitat). D'autre part, à l'entrée de Gracia, dans la Calle Gran de Gracia, les maisons somptueuses construites par la bourgeoisie catalane du début du XX^{ème} siècle témoignent de la richesse des industriels. Enfin, en 1897, Barcelone absorbe administrativement Gracia et aujourd'hui il est l'un de ses quartiers les plus peuplés. Si l'industrie a remplacé l'activité agricole de Gracia au milieu du XIX^{ème} siècle, les activités relevant du secteur tertiaire remplacent aujourd'hui l'industrie, et cette évolution économique transparaît dans la morphologie du quartier. Voir Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, *op. cit.*, p. 79 et p. 81 ; VVAA, *El Enladrillamiento*, *op. cit.*, p. 118 ; et Glòria Bohigas y Jorge Montenegro, *Trabajos de campo e itinerarios urbanos. Un recorrido por Gràcia (Barcelona)*, étude effectuée sous la direction de Horacio Capel et mise en ligne dans la revue électronique de Géographie et de Sciences sociales : <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-222.htm>. [[Consulté le 8 juin 2011].

besoin d'assainissement. D'autre part, ses habitants ne constituent pas une population fragilisée parce qu'immigrante ou à faible revenus : ils appartiennent, pour la plupart, à une classe sociale moyenne. Mais, 25 % d'entre eux sont âgées de plus de 65 ans et vivent souvent seuls « ce qui en fait des proies faciles pour le marché immobilier »¹⁰⁹⁰.

C'est sa situation centrale dans l'espace urbain barcelonais qui attise la convoitise des spéculateurs. Le processus est bien résumé, dans la fiction, par l'inspectrice Petra Delicado:

Le quartier de Gracia occupe une surface considérable au centre de Barcelone. C'était, il y a quelques années, un endroit où vivaient des travailleurs ; mais depuis, il s'est modifié progressivement grâce à la place privilégiée qu'il occupait en ville. Encore aujourd'hui ses habitants de toujours sont des personnes âgées, mais ces derniers temps, les appartements ont été revalorisés de façon incroyable et, sans perdre leur aspect extérieur démodé, ils ont été rénovés et vendus à toute sorte de citoyens.¹⁰⁹¹

Qui sont-ils, ces nouveaux habitants du quartier ? Si nous observons le paysage urbain, autour de la Calle Perill où a été découvert le cadavre du jeune roumain, tel qu'il est décrit dans les pages du roman, nous remarquons la présence de nombreux bars et restaurants considérés comme « ethniques »¹⁰⁹² par l'inspectrice qui spécifie qu'il s'agit surtout de restaurants « arabes », et elle donne des exemples précis : « libanais, marocain, égyptiens »¹⁰⁹³. Cela peut nous donner des indications sur la population qui habite dans le quartier, mais également sur les personnes qui le fréquentent.

¹⁰⁹⁰ VVAA, *El enladrillamiento...*, *op. cit.*, p. 119 : « lo que les convierte en objetivos fáciles para el mercado inmobiliario ».

¹⁰⁹¹ *Nido vacío*, *op. cit.*, p. 99 : « El barrio de Gracia ocupa una extensión considerable del centro de Barcelona. Era hace años un lugar donde vivía gente trabajadora, que ha ido reconvirtiéndose gracias al lugar privilegiado que ocupa en la ciudad. Aún hoy en día sus habitantes naturales son personas mayores, pero en los últimos tiempos, los pisos se han revalorizado extraordinariamente, y sin perder su aspecto exterior popular y demodé, se han reformado y vendido a ciudadanos de todo tipo ».

¹⁰⁹² *Ibidem* : « étnicos ».

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 111 : « libaneses, marroquíes, egipcios ».

Toujours d'après la fiction romanesque, ces personnes sont des jeunes qui « s'y rendent pour s'y amuser. Il s'agit habituellement d'étudiants universitaires et aussi de jeunes gens « alternatifs » de tout genre »¹⁰⁹⁴. Les magasins que l'on y trouve sont aussi destinés à cette population jeune : « des boutiques de mode peu conventionnelle » et « des cybercafés »¹⁰⁹⁵. Et, mis à part les propriétaires du restaurant libanais Equinox, que Petra Delicado présente comme « deux frères fortunés, nés au Liban »¹⁰⁹⁶, et la jeune serveuse Jasmina, il n'est question d'aucun immigré dans le quartier.

Qu'en est-il dans la réalité ?

D'après un article des sociologues Carlota Solé et Leonardo Cavalcanti qui étudient l'immigration dans les différents quartiers de Barcelone, il apparaît que Gracia n'accueille que 14,5 % d'étrangers extracommunautaires¹⁰⁹⁷. En revanche, un nombre croissant d'étrangers européens s'installent dans les quartiers de Barcelone les plus en vus, dont celui dont il est question ici : les Italiens, les Français et les Allemands constituent le collectif le plus nombreux de résidents dans Gracia¹⁰⁹⁸. Ces Européens occupent des postes de travail qualifiés en rapport avec les nouvelles industries de l'information et du tourisme.

Un autre collectif important qui habite en continu dans ce quartier central est celui des jeunes étudiants étrangers :

Barcelone est actuellement la deuxième ville dans l'Etat espagnol à accueillir le plus d'étudiants étrangers après Madrid, mais c'est la première ville à recevoir des étudiants étrangers en architecture. La plupart de ces étudiants résident temporellement dans des logements situés dans les trois zones historiques de la ville : Ciutat Vella, el Born et Gracia.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 99 : « acuden allí para divertirse. Suelen ser estudiantes universitarios y también chicos 'alternativos' de diverso pelaje ».

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 100 : « tiendas de moda poco convencional », « cybercafés ».

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 111 : « dos prósperos hermanos nacidos en el Líbano ».

¹⁰⁹⁷ Carlota Solé y Leonardo Cavalcanti, « Las nuevas migraciones », in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *op. cit.*, p. 118. Rappelons que le Raval accueille 45,4 % d'immigrants (chiffres donnés dans le même ouvrage, p. 25).

¹⁰⁹⁸ Marisol García y Mónica Degen, « El camino Barcelona : espacios, culturas y sociedades », *op. cit.*, p. 24.

La confrontation entre la fiction romanesque et la réalité nous permet de mieux définir le processus de gentrification que subit ce quartier « promu par les autorités publiques comme zone de loisir nocturne »¹¹⁰⁰.

Les restaurants « ethniques » s'adressent davantage à une population de jeunes - jeunes cadres, étudiants - qu'il s'agit d'attirer dans le quartier afin qu'ils contribuent à sa revalorisation, d'abord symbolique puis matérielle, plutôt qu'à des immigrants (auquel cas, nous trouverions comme dans le Raval davantage de commerces spécialisés, comme les boucheries halal ou les épiceries marocaines). Cette revalorisation du quartier permet la spéculation immobilière qui oblige les habitants les plus défavorisés à abandonner le quartier dans lequel ils ont vécu toute leur vie.

Nous sommes bien dans une logique urbanistique qui favorise la ségrégation sociale et la fragmentation de l'espace.

Mensajeros de la oscuridad, autre récit d'Alicia Giménez Bartlett, témoigne du passé industriel de Gracia. C'est ce même passé qui a rendu possible la spéculation immobilière dans le quartier à cause de la présence des nombreux locaux qui abritaient les anciennes usines et qu'il a fallu transformer, soit en logements, soit en bureaux.

Dans un passage du roman, l'inspectrice et son équipe sont à la recherche d'un jeune policier qui a été séquestré et caché dans un ancien entrepôt du quartier.

¹⁰⁹⁹ Francesc Muñoz, « *Brandcelona* : de la reconstrucción urbana al *urban sprawl* », in Mónica Degen y Marisol García (eds.), *op. cit.*, p. 165 : « Barcelona es actualmente la segunda ciudad en el Estado español que recibe más estudiantes extranjeros después de Madrid, pero es la primera ciudad que recibe estudiantes extranjeros de arquitectura. La mayor parte de este colectivo habita temporalmente en viviendas de las tres zonas hitóricas de la ciudad: Ciutat Vella, el Born y Gràcia ».

¹¹⁰⁰ VVAA, *El Enladrillamiento...*, *op. cit.*, p. 119 : « promocionada por las autoridades públicas como área de ocio nocturno ». Au sujet de la vie nocturne du quartier qui attire beaucoup de jeunes mais qui cause bien des désagréments, voir l'article de Xavier Barrera et Marina Muñoz paru le 29 mars 2011 dans *El Periódico*, « El ocio nocturno, principal motivo de queja en Gràcia ». Disponible en ligne : www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/ocio-nocturno-principal-motivo-queja-gracia/955808.shtml.

[Consulté le 18 octobre 2011].

La tâche leur paraît ardue car à Gracia, « on trouve en abondance des hangars désaffectés, des bâtisses décrépies qui autrefois étaient des fabriques »¹¹⁰¹ et qui aujourd'hui sont devenues des friches industrielles¹¹⁰². Ils finissent par le retrouver, nu, attaché et exténué, dans une ancienne tannerie fermée depuis quelques années « parce que les habitants s'étaient plaints à de nombreuses occasions des mauvaises odeurs »¹¹⁰³.

Or, « [la] réhabilitation de friches industrielles peut aboutir à un phénomène de gentrification »¹¹⁰⁴, par l'implantation d'activités tertiaires, commerciales ou de loisir et par la construction d'appartements destinés à une nouvelle catégorie de population : les « salariés de la société de service », les « hyper cadres de la mondialisation », ou encore les « élites urbaines circulantes et globalisés »¹¹⁰⁵ :

Des gens d'affaires et des cadres s'installent dans le quartier. Le voisinage se stabilise en tant que quartier reconquis. Les nouveaux commerces n'ont rien à voir avec ceux d'antan : galeries d'art, cafés, boutiques, etc. Les déplacements ne touchent plus seulement les locataires, mais aussi les petits propriétaires. Beaucoup

¹¹⁰¹ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 345 : « abundan los almacenes abandonados, las casonas decrepitas que alguna vez habían servido de almacén ».

¹¹⁰² Le *lexique de géographie humaine et économique* (1992) définit la friche industrielle ainsi : « Espace bâti ou non, terrain ou local, autrefois occupés par l'industrie et désormais en voie de dégradation par suite de leur désaffectation, c'est-à-dire de leur abandon total ou partiel par l'activité industrielle ». Les friches industrielles témoignent, entre autre, du passage d'une société industrielle à une société postindustrielle : le secteur tertiaire se développe dans l'espace urbain au détriment des industries déplacées vers les périphéries. Voir Arnaud Macquat, *Processus de réhabilitation des friches industrielles. Cinq cas de friche industrielle en ville de Delémont*, Mémoire de Licence sous la direction d'Olivier Crevoisier. Université de Neuchâtel, Institut de Géographie. Octobre 2006. p. 18. En ligne : [doc.rero.ch/lm.php?url=1000, 41, 4, 20061213115802-UL/mem_MacquatA.pdf](http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,41,4,20061213115802-UL/mem_MacquatA.pdf). [Consulté le 26 septembre 2012]. Glòria Bohigas et Jorge Montenegro donnent quelques exemples de reconversion de friche industrielle : dans la Calle Travessera de Gràcia se trouvait une bâtisse imposante, siège d'un atelier typographique allemand fermé depuis quelques années. Après sa démolition, l'emplacement a été utilisé par les habitants du quartier comme lieu de stationnement libre. Aujourd'hui, les panneaux d'une entreprise de construction laissent présager un usage résidentiel de cette zone. Voir Glòria Bohigas y Jorge Montenegro, *op. cit.*.

¹¹⁰³ *Mensajeros de la oscuridad, op. cit.*, p. 348 : « los vecinos denunciaron muchas veces los malos olores ».

¹¹⁰⁴ Arnaud Macquat, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁰⁵ Jean-Yves Authier et Catherine Bidou-Zachariasen, *op. cit.*.

d'immeubles non résidentiels sont convertis en copropriété ou en loft. Les immeubles ont maintenant atteint un niveau de prix élevé : ils sont donc vendus par les spéculateurs. Le quartier est très recherché.¹¹⁰⁶

Cette forme d'« élitisation » de l'espace urbain concerne non plus les quartiers dégradés du centre ville, mais ceux qui ont connu une forte industrialisation, comme c'est le cas à Gracia, ou encore, à Poblenou, lieu de résidence choisi par l'inspectrice Petra Delicado :

[...] je me suis efforcée de chercher une petite maison avec jardin en ville. Un objectif difficile, certes, mais que j'ai atteint. [...] La maison se trouvait dans un quartier, Poblenou, pas très éloigné du centre. Autour, il y avait d'autres maisons aussi anciennes et décrépies que celle que j'avais achetée, entourées d'un tas d'un tas de hangars à usage industriel, d'entreprises de transports et des dépôts d'autobus. En somme, un paysage assez désolé, malgré les nombreux efforts pour rénover le quartier.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁶ Arnaud Macquat, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁰⁷ *Ritos de muerte, op. cit.*, p. 7 : « me empeñé en encontrar una casita con jardín en la ciudad. Un objetivo difícil, pero lo logré. [...] La casa estaba en un barrio, Poblenou, no muy apartado del centro. Alrededor había otras casas tan antiguas y decrepitas como la que compré, flanqueadas por un montón de naves industriales, de empresas de transportes y de cocheras de autobuses. Un paisaje bastante desolado por mucho que se hubiera intentado renovar el barrio». Cette description romanesque correspond bien à la réalité du quartier dans les années 90. Voir Mercedes Tatjer, « Diez años de estudios sobre el patrimonio industrial de Barcelona. Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias sociales, 1999-2008 » in *Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. En ligne: <http://www.ub.es/geocrit/-xcol/85.htm> [Consulté le 18 mars 2012].

Or, Poblenou¹¹⁰⁸ est l'un des quartiers de Barcelone les plus affectés par l'anéantissement du patrimoine industriel car la politique urbanistique y repose sur la destruction quasi totale : aujourd'hui, presque vingt ans après *Ritos de muerte*, les édifices manufacturiers de Poblenou, les activités et les postes de travail ont disparu. En effet, le roman d'Alicia Giménez Bartlett date de 1996, c'est-à-dire une dizaine d'années après les travaux de remodelage de la zone maritime de Poblenou qui ont permis la construction d'une cité olympique – Vila Olímpica – qui devait accueillir les athlètes participant aux Jeux Olympiques de 1992. Pour mener à bien ce projet, la politique urbanistique adoptée a été la destruction pure et simple de toute une partie de Poblenou, le quartier appelé « Icària¹¹⁰⁹ », sans aucun respect, ni pour le riche

¹¹⁰⁸ Poblenou est l'un des quatre quartiers appartenant au district de Sant Martí de Provençals qui, comme Gràcia, est une agglomération rurale développée à l'extérieur des murailles de Barcelone (à laquelle elle sera rattachée en 1897). Situé à l'embouchure du fleuve Besòs, Poblenou était une zone humide et marécageuse et ce n'est qu'à partir des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles qu'elle devient lieu de pâturage du bétail destiné à approvisionner Barcelone. Puis, quelques fermiers qui cultivent des céréales et du fourrage s'y installent. Au milieu du XVIII^{ème} siècle, apparaissent les fabricants d'indiennes qui nécessitent une grande quantité d'eau et des terrains pour y étendre les tissus afin de les blanchir et les sécher au soleil avant leur impression. Puis, dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle l'industrie, principalement textile mais aussi métallique, chimique et alimentaire, commence à s'y développer de façon extraordinaire. Parallèlement à l'installation des premières fabriques et ateliers, Sant Martí accueille une population de plus en plus nombreuse et la construction de logements ouvriers – souvent mal construits et insalubres - s'impose : au sud de Sant Martí, autour de la Calle Taulat, une concentration d'habitations reçoit le nom de « Pueblo Nuevo » (village nouveau), d'où le nom actuel du quartier. Ce sont donc, principalement, des ouvriers qui habitent dans le Sant Martí industriel, mais aussi une classe moyenne composée de commerçants, d'artisans, et de petits industriels, et une classe aisée représentée par les riches industriels. À partir des années 1970, le quartier de Poblenou pâtit sérieusement de la crise du textile et de nombreuses usines disparaissent laissant des centaines d'ouvrier au chômage et des hangars vides. Aujourd'hui, le remodelage de Poblenou, commencé avec la villa Olímpica, se poursuit. Voir l'ouvrage de Mercè Vallejo et David Escamilla, *La barcelona del viento. Un viaje por los lugares de la Barcelona secreta inspirados por La sombra del viento*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007, p. 223-229; ainsi que les archives historiques de Poblenou, consultables en ligne : <http://arxiuhistoricpoblenou.es/index.html>. [Consulté le 24 octobre 2010].

¹¹⁰⁹ Nom donné en 1855 au quartier par l'ingénieur Ildefons Cerdà, influencé certainement par la pensée d'Etienne Cabet (1788-1856), socialiste utopique et philosophe français qui recueille ses idées dans l'ouvrage *Voyage en Icarie*, inspiré de l'*Utopie*, de Thomas More.

patrimoine industriel, ni pour les habitants expropriés (il est vrai que certains ont été relogés dans des logements sociaux du nouveau quartier prévus à cet effet, mais la plupart ont été évacués vers les périphéries).

Cette opération urbanistique a été le premier pas « vers une privatisation et un vide de l'espace public car une partie des rue intérieures, passages et pâté de maisons [...] ont été progressivement privatisés »¹¹¹⁰ :

[...] la vertigineuse transformation de Barcelone en ville de services et tourisme a trouvé dans les espaces manufacturiers (certains obsolètes, mais d'autres en plein fonctionnement) des terrains à usage tertiaire ou résidentiel [...]. Dans cet espace autrefois industriel on a construit, majoritairement, des bureaux, des locaux de services, des hôtels et des logements de grand standing [...].¹¹¹¹

Les deux romans d'Alicia Giménez Bartlett permettent donc de faire un état des lieux de deux quartiers barcelonais, Gracia et Poble Nou, à un moment précis de leur histoire, la fin du XX^{ème} siècle, et de comprendre les raisons pour lesquelles ces lieux fortement marqués par l'évolution industrielle de la ville, au cours du XIX^{ème} siècle, subissent aujourd'hui le processus de gentrification.

Ils témoignent également des choix urbanistiques des différentes municipalités dans la conversion de Barcelone, ville industrielle, en ville de production et de consommation, ainsi que du tourisme : « Barcelone est devenue une ville touristique parce que la municipalité de la ville a fait du tourisme une priorité. Cette priorité a favorisé le secteur privé et les investissements privés »¹¹¹², et donc, la spéculation immobilière. Les critères pris en compte lors de la réhabilitation des quartiers barcelonais sont exclusivement économiques sans aucun respect des habitants qui, la plupart du temps, se voient obligés à déménager en périphérie. C'est un

¹¹¹⁰ Josep María Montaner, *op. cit.*, p. 211 : « hacia una privatización y vaciado del espacio público ya que una parte de las calles interiores, pasajes y centros de manzanas [...] han sido progresivamente privatizados ». Il déplore aussi le fait que les rues du quartier se voient réduites à une fonction de viabilité, car les activités de loisir et de consommation se concentrent sur deux zones : l'avenue Icària et le centre commercial.

¹¹¹¹ Mercedes Tatjer, *op. cit.*.

¹¹¹² Marisol García y Mónica Degen, *op. cit.*, p. 16 : « Barcelona se ha convertido en una ciudad turística porque el gobierno de la ciudad ha hecho del turismo una prioridad. Tal prioridad ha favorecido al sector privado, así como la inversión privada ».

urbanisme partiel et fragmentaire parce qu'il n'a pas d'autre proposition que la « ségrégation et la fragmentation de la ville par la privatisation de l'espace public »¹¹¹³.

Quelle sont les positions d'Alicia Giménez Bartlett, elle-même Barcelonaise, sur cette politique urbanistique ?

Elle reste simple observatrice des mutations de sa ville : elle constate les modifications, certes, mais n'émet aucune critique. L'espace urbain, dans ses romans, n'est perçu qu'à travers les affects de Petra Delicado qui constituent l'axe principal de ses histoires. Si Andreu Martín utilise les émotions et les sensations de son personnage, Jésus, pour critiquer l'état d'abandon - volontaire, nous l'avons compris - du Raval et les relations entre les classes dirigeantes et les spéculateurs ; si Juan Madrid construit toute sa trame policière sur les moyens utilisés pour évincer les habitants des quartiers gentrifiables ; Alicia Giménez Bartlett privilégie l'itinéraire humain de son inspectrice, tout le reste devenant accessoire.

Il n'y a pas, chez elle, de réflexion sur l'espace urbain, et donc, pas d'engagement ni d'appropriation de cet espace, à l'inverse de Juan Madrid et d'Andreu Martín :

Pour moi, la ville n'est pas une entité abstraite, mais au contraire une création collective, expression formelle et culturelle de ses habitants à travers l'histoire. De cette réalité historique découle le droit des citoyens d'intervenir directement dans la gestion municipale sous toutes ses formes et spécialement dans celles qui définiront la forme de la ville et la distribution du terrain urbain. Ceci est tellement important que nous ne pouvons pas le laisser aux mains des prophètes de l'urbanisme, des savants, qui fréquemment agissent pour leur propre intérêt. C'est ainsi que je comprends le droit à la ville, c'est-à-dire, comme la prise volontaire de la ville par les citoyens, car outre leur propre logement, la ville est un bien auquel ils ont droit.¹¹¹⁴

¹¹¹³ Zaida Muxí, « Privatización del espacio público : Diagonal Mar, Barcelona », in Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, *op. cit.*, p. 104 : « segregar y fragmentar, privatizando el espacio público ».

¹¹¹⁴ E. Moreno et M. Vázquez Montalbán, *Barcelona, cap a on vas?* Barcelona, Llibres de l'Índex, 1991; cité par Glòria Bohigas et Jorge Montenegro, *op. cit.*: « Para mí, la ciudad no es un ente abstracto, sino que es una creación colectiva como expresión formal y cultural de sus habitantes a través de la historia. De esta realidad histórica se desprende un derecho de los ciudadanos a intervenir directamente en la gestión municipal en todos sus aspectos y especialmente en aquellos que definirán la forma de la ciudad y la distribución de su suelo urbano. Esto es tan importante que no podemos dejarlo en manos de los profetas del urbanismo, de los

Cette réflexion d'Eduard Moreno sur Barcelone résume bien les intentions des deux écrivains : agir sur la ville par leur engagement contre les politiques urbanistiques qui privatisent et morcellent l'espace public, bien qu'il appartienne à tous les citoyens.

3. 3. Le processus de gentrification aujourd'hui

Qu'en est-il aujourd'hui de la gentrification aussi bien dans le Lavapiés madrilène que dans le Raval barcelonais, tous deux vieux quartiers marginaux et d'immigration, nationale et internationale ?

Les habitants du Lavapiés du XXI^{ème} siècle se regroupent, d'après Mayte Gómez, professeur d'Etudes Hispaniques à l'Université de Nottingham, en quatre catégories. D'abord, les immigrants nationaux, et leurs descendants, qui constituent aujourd'hui une population âgée. Puis, les nouveaux résidents, c'est-à-dire les immigrants internationaux qui arrivent dès les années soixante et soixante-dix et surtout à partir des années quatre-vingt-dix et qui s'installent dans les centres dégradés de l'espace urbain parce qu'ils ne peuvent accéder, économiquement parlant, qu'aux logements qui s'y trouvent. Enfin, une communauté importante « d'activistes », appartenant à l'association *Red de Lavapiés* qui tente depuis plusieurs décennies de faire du quartier un laboratoire de démocratie participative, et pour finir, les nouveaux colons, une population constituée de citoyens de classe

sabios, que a menudo actúan para su lucimiento personal. Así es como entiendo yo el derecho a la ciudad, es decir, como la asunción voluntaria de los ciudadanos, que más allá de su propia vivienda, existe la ciudad como objeto al que tienen derecho ».

moyenne, plus ou moins progressiste socialement et politiquement parlant, dont certains artistes¹¹¹⁵ aussi¹¹¹⁶.

Lavapiés abrite environ trente mille personnes dont un tiers sont des immigrants originaires d'une centaine de pays différents¹¹¹⁷ et le Raval, accueille aujourd'hui « la dernière vague venant d'Amérique latine et d'Asie » qui s'entasse « dans des immeubles 'taudifiés' »¹¹¹⁸. Dans ces deux quartiers en cours de gentrification, l'objectif est le même : faire en sorte que l'espace se libère de sa marginalité, qu'il intègre le parcours touristique du centre, et qu'il devienne un lieu résidentiel pour les classes sociales les plus aisées¹¹¹⁹.

En effet, les immeubles restaurés, nouvellement construits ou en voie de construction – « l'existence de grands espaces ouverts en chantier [...] témoignent de la permanence des opérations de récupération urbanistique dans le Raval »¹¹²⁰ -

¹¹¹⁵ Elsa Vivant, maître de conférences en Urbanisme, a constaté que les processus de gentrification « procédaient dans un premier temps par l'installation d'artistes, d'étudiants, d'homosexuels », et que cette présence permettait « l'enclenchement d'une valorisation d'abord symbolique puis économique ». Aujourd'hui, dit-elle, on reproduit ce mouvement qui était à l'origine spontané dans « les opérations de régénération urbaine, où la présence d'artistes et de lieux culturels est l'avant-garde du réinvestissement dans le quartier et devient l'instrument d'une reconquête urbaine ». Si bien que « l'imbrication de la culture dans les politiques urbaines dissimule aujourd'hui son instrumentalisation dans le cadre de politiques de peuplement, ciblant les populations plus privilégiées qu'il s'agit d'attirer et de maintenir dans les centres urbains » et cette instrumentalisation « est permise par un relatif aveuglement des acteurs associatifs et des artistes qui, par leurs activités culturelles et artistiques, tirent profit de telles politiques ». Voir Elsa Vivant, « Sécurisation, pacification, animation » in *Terrains & travaux* 2/2007 (n° 13), p. 169-188. URL: www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-169.htm. [Consulté le 8 mai 2010].

¹¹¹⁶ Mayte Gómez, « El barrio de Lavapiés, laboratorio de interculturalidad » in *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. En ligne : <http://www.dissidences/Lavapiés.html>. [Consulté le 16 février 2012].

¹¹¹⁷ Chiffres donnés par la journaliste Lola Huete Machado dans son article « Puerto Lavapiés, el Madrid castizo y global » *op. cit.*.

¹¹¹⁸ Vincent Berdoulay et Sylvie Clarimont, *op. cit.*, p. 38.

¹¹¹⁹ Mayte Gómez, *op. cit.*.

¹¹²⁰ Hovig Ter Minassian, « Le paysage urbain du centre ancien de Barcelone : outil d'analyse des processus de gentrification », *op. cit.*. La filmographie s'intéresse également aux processus de gentrification dans les quartiers historiques de Barcelone. Nous pensons au film de José Luis Guérin, *En construcción*, sorti en 2001, qui a reçu le Prix Spécial du Jury Festival de San Sébastian et le Prix Fipresci Festival de Cannes.

sont réservés à une population avec un pouvoir d'achat supérieur à celui des résidents actuels.

Si bien que, dans les deux quartiers, on trouve sur le marché immobilier deux formules qui coexistent : d'une part, des appartements en location en mauvais état destinés aux immigrants et, d'autre part, des bâtiments remodelés et destinés à des couches sociales aisées, en location ou en vente. La gentrification reste donc partielle¹¹²¹ et n'affecte qu'une partie de l'espace qu'elle contribue cependant à fragmenter car elle favorise la ségrégation sociale à micro-échelle :

Tourné sur dix-huit mois au cours de la construction d'un immeuble au cœur du Barrio Chino, le film nous montre comment la mutation du paysage urbain implique une modification du paysage social. Il met en scène les divers corps de métier du bâtiment et les personnages qui composent socialement cet espace urbain : personnes âgées enracinées dans le quartier ; jeunes drogués et prostitués représentant d'un nouveau sous-prolétariat urbain, citadins de passage remplacés par les nouveaux résidents appartenant à la bourgeoisie d'une grande métropole. Citons encore deux documentaires, *El Forat* (2004) et *Oscuros portales* (2011), de Chema Falconetti Peña. Le premier raconte l'expérience d'un quartier du centre en cours de réhabilitation et les moyens de résistance des habitants contre la spéculation immobilière ; le deuxième, la récente offensive de la mairie de Barcelone contre la prostitution dans le Barrio Chino qui s'inscrit, selon Chema Falconetti, dans un dessein plus vaste : mener à terme le lucratif projet urbanistique en cours qui exclut les classes populaires du centre-ville pour les remplacer par des habitants plus fortunés. L'article de Manuel Delgado, « El 'forat de la vergonya' », publié dans *El País*, 10/10/2006, permet de bien comprendre la situation exposée dans le documentaire. En ligne : http://www.elpais.com/articulo/cataluna/forat/vergonya/elpepiespcat/20061010elpcat_12/Tes. [Consulté le 10 mars 2012].

¹¹²¹ Les travaux de Hovig Ter Minassian centrés sur l'étude du paysage urbain du Raval à partir d'une démarche photographique confirment ce constat, et en particulier ses photographies de la Rambla del Raval. Celle-ci, inaugurée en 2000, s'inscrit dans la politique de rénovation du Raval de même que les nouveaux équipements culturels – par exemple, l'implantation au cœur du Raval du Musée d'Art Contemporain de Barcelone – et la redynamisation du marché immobilier. Les photos lui permettent d'émettre des hypothèses et de s'interroger sur « la multiplicité des usages de la Rambla del Raval ». Il constate que trois formes de commerce coexistent autour de la Rambla, et donc, trois pratiques commerciales : « un commerce de proximité, à forte composante migratoire » constitué de boutiques alimentaires spécifiques et de services de télécommunication vers l'étranger, « un commerce, pas nécessairement de proximité, qui s'adresse à une clientèle plus aisée, qui a les moyens d'investir dans l'immobilier ; enfin, un commerce plus touristique mais aussi à destination d'une clientèle locale plus aisée ». Ces pratiques commerciales différentes témoignent-elles d'une mixité sociale ou d'une juxtaposition ? Voir son article « Le paysage de la gentrification à Barcelone », *op. cit.*.

L'idée simpliste que la proximité spatiale réduit automatiquement les distances sociales est infirmée par de nombreux travaux de sociologie urbaine. En fin de compte, le plus solide fondement de l'imagerie contemporaine de la « mixité sociale » appliquée à l'espace urbain est ancré dans la légitimation de la gentrification : il s'agit d'embellir l'image des quartiers populaires à l'attention d'une population, dynamique, instruite, consommatrice...que l'on verrait bien s'y installer en nombre croissant.¹¹²²

La réponse de l'acteur Marc Martínez, ancien habitant du quartier, à la question posée par le journaliste Jaume V. Aroca sur la situation du Raval aujourd'hui, confirme cette thèse :

Comment je vois le quartier aujourd'hui ? Il y a des choses bien et des choses qui ne vont pas [...]. Le quartier n'est plus comme un village, un groupe. On ne s'y retrouve plus. Et il y a toujours des ghettos, avec des gens qui ont de l'argent, des gens ordinaires qui essaient de prospérer comme ils peuvent et des pauvres plus pauvres que jamais.¹¹²³

Finalement, dans ces deux quartiers multiculturels¹¹²⁴ dans lesquels la cohabitation avec l'autre est souvent difficile, la gentrification ne fait qu'accentuer les inégalités sociales en renforçant le sentiment d'isolement et d'enfermement des différentes communautés.

En conclusion, Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano donnent à lire un espace urbain où la mobilité se généralise. Les avancées technologiques permettent aux personnages de se déplacer de plus en plus vite et de plus en plus loin : la voiture devient un outil indispensable pour se rendre dans les différents quartiers mais aussi dans les communes de la conurbation ; l'avion permet de mener des enquêtes parallèles dans deux villes différentes et d'approfondir les investigations à l'étranger ; les portables et les ordinateurs simplifient les recherches

¹¹²² Mathieu Van Criekingen, *op. cit.*.

¹¹²³ Jaume V. Aroca, *op. cit.*.

¹¹²⁴ Suivant le sens donné à multiculturalité comme « diversité culturelle, linguistique [et] religieuse », d'après Carlos Giménez, in *¿Qué es la inmigración?* Barcelona, RBA/Integral, 2003, p. 161. Nous parlons de société multiculturelle même s'il n'y a pas de métissage entre les différents groupes ethniques, culturels et/ou religieux et même s'il existe un certain degré de ségrégation.

en abolissant les distances. Le mouvement incessant des détectives pourrait donner l'impression que les frontières qui traversent la ville ont perdu de leurs consistances. Néanmoins, et paradoxalement, cette même mobilité rend manifeste les contrastes criants entre les différents quartiers et révèle l'existence d'un autre espace urbain, souterrain et tentaculaire : celui du crime, de la corruption, de la violence.

Enfin, les déplacements des personnages montrent aussi les transformations de l'espace urbain en accord avec l'évolution de la société : les non-lieux – autoroutes, aéroports, centres commerciaux, etc. - font leur apparition ; l'espace public se transforme en lieu de transit ; la ville se tourne vers les activités de loisir, de tourisme et de commerce (ville des services).

CONCLUSION

Les multiples définitions du roman policier proposées par les écrivains de notre corpus - roman noir, roman réaliste social, roman urbain, roman psychologique etc. - révèlent les différentes possibilités d'un genre qui n'a cessé d'évoluer et de se développer au cours des trois dernières décennies, comme le corrobore l'augmentation du nombre de titres publiés, aussi bien d'œuvres inédites que de rééditions¹¹²⁵. Aujourd'hui, la plupart des grandes maisons d'éditions en Espagne proposent dans leurs catalogues des romans policiers¹¹²⁶.

Pour notre travail, nous nous sommes appuyée essentiellement sur la définition de Juan Madrid – « roman réaliste et urbain » – en nous intéressant aux déplacements des détectives dans un espace urbain bien précis : Juan Madrid situe son action à Madrid, Andreu Martín et Alicia Giménez Bartlett à Barcelone et Antonio Lozano à Tanger et Las Palmas.

L'ancrage dans un réel spatio-temporel comme stratégie narrative a permis d'enrichir notre travail d'une approche sociologique et urbaine : les itinéraires humains dessinent une cartographie physique et humaine d'un espace urbain dont les transformations révèlent une société espagnole en mutation.

La mobilité – parfois l'immobilité – des personnages permet de dégager trois lectures possibles : un espace urbain de proximité, un espace urbain traversé de frontières et un espace urbain forgé pour favoriser cette mobilité.

Ce sont essentiellement les romans de Juan Madrid qui proposent un espace de proximité. À travers son héros, Antonio Carpintero, qui arpente inlassablement le centre historique de Madrid, l'écrivain dépeint une ville-quartier constituée d'une combinaison de lieux anthropologiques (identitaires, relationnels, historiques)

¹¹²⁵ José Antonio Cordón avance les chiffres suivants pour l'année 2007 : 408 nouveaux titres, 2.986.000 exemplaires mis en vente, et 2.685.000 vendus. Voir J. A. Cordón, « La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial » in A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, op. cit., p. 79-96.

¹¹²⁶ Certaines maisons d'éditions ont créé des collections spécialisées comme RBA, Almuzara, Siruela o Àmbar. Voir Javier Sánchez Zapatero, « El género negro : entre la convención y la transformación » in Javier Rivero Grandoso (ed.), *La página : Anatomía de la novela policial*, 89/90, 1-2, 2011, Tenerife, La Página Ediciones, 2011, p. 7.

porteurs d'histoire : les rues, les places et les monuments sont nommés, situés précisément dans la cartographie urbaine de Madrid, et décrits comme des lieux relationnels.

La mémoire du détective, Antonio Carpintero, sert de fil conducteur entre le passé et le présent et inscrit ces lieux dans l'histoire espagnole, tout en soulignant une continuité entre le régime dictatorial et la jeune transition démocratique (répression policière sur la Plaza Dos de Mayo, rappel de l'idéologie franquiste au travers de la statue équestre de la Plaza Mayor, le rôle du bâtiment abritant la Sûreté Général, aujourd'hui Casa de Correos, sous le franquisme, etc.). À un moment de l'histoire espagnole – la Transition - où le pacte de silence impose l'oubli de la répression menée par le régime dictatorial, l'écrivain invite son lecteur à regarder l'espace public comme un fragment d'histoire afin, précisément, de ne pas oublier.

Dans les romans policiers de Juan Madrid, certains espaces de communication (bars, restaurants, etc.) sont également décrits comme des lieux anthropologiques par le biais des souvenirs de son personnage – toujours la mémoire - qui leur confèrent une histoire propre en lien avec celle d'Antonio Carpintero. Ainsi, son histoire personnelle est inextricablement liée à celle des quartiers populaires, avec qui il entretient des liens d'appartenance, et qui possèdent, aux yeux de l'écrivain, autant de mémoire historique que les monuments civils ou religieux.

L'auteur donne vie à ces vieux quartiers en les faisant évoluer tout au long de la journée à travers la perception du personnage focalisateur. Au cours de la matinée, l'effervescence des femmes allant aux courses avec leurs enfants anime l'espace public qui semble s'apaiser, en fin d'après-midi, lors des rassemblements de groupes humains sous une lumière déclinante. Enfin, pendant la nuit, il devient inquiétant et angoissant, comme ces êtres fantomatiques qui en prennent possession.

Juan Madrid utilise la description des intérieurs pour représenter, par métonymie, la cartographie physique et humaine d'un espace dichotomique et

tridimensionnel. Les quartiers de l'Ensanche de Madrid abritent des villas somptueuses qui s'élèvent sur deux niveaux, alors que le vieux centre historique renferme sous ses entrailles des taudis caverneux et souterrains où se terrent des êtres grotesques marqués physiquement et moralement.

Des êtres semblables hantent les périphéries madrilènes et barcelonaises décrites par Juan Madrid et Andreu Martín dans leurs romans policiers où une deuxième lecture de l'espace urbain est possible : celle d'un espace traversé de frontières visibles et invisibles.

Ces périphéries sont décrites par ces deux auteurs comme des zones dangereuses et de non-droit. Leur difficulté d'accès, rendue dans les romans par la peur des chauffeurs de taxi ou par l'absence de moyens de transport directs qui les relient au centre, constitue une barrière qui les maintient dans la marginalité. Elles sont situées dans des zones frontalières (Pan Bendito se trouve aux limites de l'agglomération, Ciudad Meridiana au bord de l'autoroute) et se définissent par leur étrangeté (Ciudad Meridiana est construite sur les versants d'une colline, la Mina est entourée d'une voie ferrée) et leur hybridité (Pan Bendito n'est ni tout à fait un village ni tout à fait une ville). Ces banlieues ghettoïsées sont révélatrices d'une fragmentation de l'espace urbain et de la ségrégation sociale dont leurs habitants font l'objet.

Les descriptions détaillées et réalistes autorisent le parallélisme entre l'univers romanesque et l'univers réel tel qu'il est présenté dans les journaux¹¹²⁷, rappelant à quel point l'écriture de Juan Madrid et d'Andreu Martín se veut proche de la réalité.

¹¹²⁷ Andreu Martín, d'ailleurs, ne cesse d'insister sur le lien étroit qui unit la fiction policière et la chronique journalistique : « L'univers de héros et de antiéros, d'événements héroïques et antiheroïques, de cadres quotidiens, de peurs urbaines et de basses passions que ces romans offrent coïncide sous tous ses aspects avec la littérature quotidienne de la presse » (El universo de héroes y antiheroes, de acontecimientos heroicos y antiheroicos, de marcos cotidianos, de miedos urbanos y de bajas pasiones que se ofrece en estas novelas coincide en todos sus aspectos con la literatura diaria de la prensa). Voir « Género negro, género, claro » *El Urogallo*, 9-10, enero-febrero, p. 27-28.

En revanche, Antonio Lozano propose une description de la banlieue tangéroise plus symbolique – par choix ou par nécessité puisqu’il ne réside plus à Tanger et s’appuie sur ses souvenirs - forgée à travers les impressions du personnage. La stratégie narrative est différente mais l’espace périphérique tangérois coïncide en tout point avec les espaces périphériques madrilènes et barcelonais décrits comme des non-lieux. Les personnages déshumanisés qui y habitent semblent enfermés dans un vide spatio-temporel : condamnés à une immobilité qui les exclut de la société, au milieu d’une attente absurde.

Les espaces ghettoïsés ne se limitent pas aux zones périphériques. Au cœur même de la ville, les ghettos ethniques (Antonio Lozano), les centres historiques détériorés (Andreu Martín), les locaux désaffectés ou les friches industrielles (Alicia Giménez Bartlett), abritent les laissés-pour-compte de la société de consommation : une population pauvre et vulnérable composée principalement de jeunes désœuvrés qui survivent de petits délits, d’immigrants sans-papiers, de sans-abri pour qui le temps semble s’être interrompu.

À l’opposé de ces ghettos urbains se dressent des zones réservées et protégées dans lesquelles une population plus aisée fuit la mixité sociale et les désagréments de la ville (bruit, pollution, foule) en érigeant volontairement des barrières.

La cartographie de la ville hypermoderne, telle qu’elle est représentée dans les romans de ces auteurs, est constituée d’une multitude d’espaces, séparés par des frontières plus ou moins visibles, qui enferment volontairement ou pas des groupes humains de plus en plus homogènes. La représentation de la ville-frontière que propose Antonio Lozano montre l’enfermement d’individus obligés à suivre, jour après jour, un parcours balisé qui entrave leur itinéraire vital.

Enfin, l’espace urbain se transforme en espace des mobilités dans les romans policiers écrits à partir des années quatre-vingt-dix et deux mille.

Les détectives ne cessent de se mouvoir de plus en plus loin et de plus en plus vite. Alors qu’Antonio Carpintero menait la plupart de ses enquêtes à pied, et que celles-ci se déroulaient essentiellement autour de son quartier, Petra Delicado,

personnage hypermoderne s'il en est, utilise la voiture au quotidien pour se déplacer d'un quartier à l'autre. Les progrès technologiques – l'avion, le téléphone cellulaire, l'ordinateur - permettent à l'inspectrice et à son coéquipier de mener leur investigation simultanément dans deux villes, Barcelone et Madrid. Le rétrécissement de l'espace modifie alors la perception du temps chez Petra Delicado qui, toujours dans l'urgence, éprouve des difficultés à se situer dans le temps réel.

Dans les romans d'Andreu Martín et d'Alicia Giménez Bartlett, la mobilité des personnages permet de dépeindre la cartographie physique et humaine de Barcelone qui, rappelons-le, se transforme à la fin de la décennie 1980 en une ville fortement dépendante de l'économie de services. D'abord, nous y trouvons un pôle touristique situé autour des Ramblas, la Plaza Catalunya, et le Paseo de Gracia caractérisés par un flux incessants de touristes qui envahissent l'espace. On y célèbre la culture (les maisons modernistes), la consommation (les boutiques de luxe sur le Paseo, le Corte Inglés sur la Plaza), les loisirs (les cinémas, la promenade le long des Ramblas). Puis, les détectives se déplacent jusqu'aux zones les plus nobles de la ville, comme Pedralbes ou l'Ensanche qui accueillent une population bourgeoise, en passant par un Hospitalet ou un Carmelo plus prolétaires, ou encore un Raval dégradé abritant des groupes humains marginaux. L'espace public se métamorphose en lieu de transit et les non-lieux, propres à la société hypermoderne, font leur apparition : les autoroutes qui pénètrent jusqu'au cœur de la ville, les centres commerciaux devenus de véritables centres de loisirs, les aéroports.

Au cours de leurs enquêtes, les détectives sont parfois témoins des modifications que subit l'espace urbain : Petra Delicado constate les changements aussi bien physiques qu'humains dans les quartiers de Gracia ou de Poblenou, en cours de gentrification et Jésus découvre l'état d'extrême détérioration du Raval qui justifiera la mise en place du même processus avec la rénovation des bâtiments et le déplacement obligé des populations les plus pauvres vers les banlieues.

L'espace urbain possède un fort pouvoir d'attraction qui attire les émigrants et les touristes parce qu'il cristallise tous leurs désirs : espace de consommation où tout est possible. Néanmoins, les uns comme les autres sont priés de suivre un parcours

balisé (celui de la précarité pour les émigrants, celui de la culture et des loisirs pour les touristes), au risque d'y perdre la vie.

Ces trois lectures proposées par les auteurs sont superposables et donnent une vue d'ensemble de l'espace urbain d'aujourd'hui, mélange de modernité (espace de proximité) et d'hypermodernité (espace de la mobilité et, paradoxalement, des frontières).

En même temps qu'ils nous renseignent sur les changements de l'espace urbain en accord avec une nouvelle société, ces romans policiers sont révélateurs de l'évolution du genre.

Juan Madrid et Andreu Martín font partie de ces premiers écrivains engagés, journalistes, pour qui le roman policier se doit d'être une chronique critique de la société espagnole. Par exemple, les deux écrivains insistent sur la corruption qui touche aussi bien des hommes de pouvoir, qu'ils soient chefs d'entreprise ou politiciens, que des policiers : la corruption liée aux biens immobiliers est au cœur de *Jesús en los infiernos*, *Un beso de amigo*¹¹²⁸ et *Grupo de noche* ; celle liée au trafic de drogue est mise en scène dans *Barcelona Connection* qui raconte l'installation, à Barcelone, d'un réseau de trafic de drogue international.

Alicia Giménez Bartlett et Antonio Lozano se sont lancés dans l'écriture policière un peu plus tardivement. Ils sont représentatifs des deux tendances qu'il est possible de rencontrer d'aujourd'hui : une littérature engagée et une littérature plus consensuelle qui questionne sans remettre en question l'ordre établi.

En effet, la littérature policière d'Antonio Lozano, focalisée sur l'émigration africaine, montre son fort engagement. Lors d'une rencontre à Strasbourg¹¹²⁹ où nous avons eu la chance de lui parler, il avait expliqué à quel point ce thème l'affectait : chaque jour il assistait, impuissant, à l'arrivée d'émigrants – épuisés, parfois morts -

¹¹²⁸ Georges Tyras rappelle que *Un beso de amigo* était au départ un reportage sur la spéculation du sol dans le quartier de Malasaña. La revue dans laquelle Juan Madrid travaillait ne voulant pas publier ce dossier explosif, Juan Madrid en fit son premier roman. Voir Georges Tyras, « La novela negra española después de 1975 : ¿renovación de un género? » in Paul Aubert (éd.), *La novela en España (siglo XIX-XX)*, Madrid, Colección de la Casa Velázquez, 2001, p. 252.

¹¹²⁹ Voir Annexe A.

dans des embarcations de fortune, sur les plages de Las Palmas. L'écriture devient sa façon d'agir en racontant sa révolte face à une situation insoutenable qu'il dénonce.

Alicia Giménez Bartlett, en revanche, s'attache davantage à décrire des faits sociaux. Elle s'interroge essentiellement sur les relations humaines, sur la place de la femme dans la société. Le questionnement incessant de son personnage, sur les choix à prendre, sur ses relations avec son entourage, etc., met en lumière les contradictions de notre société hypermoderne.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, *Ritos de muerte*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección

Booket, 2003.

_ *Día de perros*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección Booket, 2003.

_ *Mensajeros de la oscuridad*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección Booket, 2005.

_ *Muertos de papel*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección Booket, 2005.

_ *Serpientes en el paraíso*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección Booket, 2003.

_ *Un barco cargado de arroz*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

_ *Nido vacío*, Barcelona, Editorial Planeta, 2007.

LOZANO, Antonio, *Harraga*, Granada, Zoela Ediciones, Colección « Negrura », 2002.

_ *Donde mueren los ríos*, Granada, Zoela Ediciones, Colección « Negrura », 2003.

MADRID, Juan, *Un beso de amigo*, Madrid, Alfaguara, 1995.

_ *Las apariencias no engañan*, Madrid, Ediciones Júcar, Colección « Nueva Etiqueta Negra »,

1995.

_ *Regalo de la casa*, Madrid, Ediciones Júcar, Colección « Etiqueta Negra », 1986.

_ *Grupo de noche*, Madrid, Espasa, 2002.

MARTÍN, Andreu, *Si es no es*, Barcelona, Planeta, 1983.

_ *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B, 2006.

_ *Jesús en los infiernos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

_ *Jésus aux Enfers*, Paris, Gallimard, 1996.

II. ROMAN POLICIER

II. 1. LE GENRE POLICIER

- ALONSO, P., SANTAMARÍA, j., *Antología del relato policial*, Barcelona, Vicens Vives, 1991.
- BADOU, Jacques, SCHLERET, Jean-Jacques, *Meurtres en série*, Éditions du VIII^{ème} Art, 1990.
- _ *Le Polar*, Paris, Larousse, 2001.
- BARBA, David (ed.), *Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Primer Encuentro Europeo de Novela Negra*, Barcelona, Planeta, 2005.
- CABRERA INFANTE, G. « La ficción es el crimen que paga Poe » *Novela criminal*, Los Cuadernos del Norte n° 19, 1983, p. 2-7.
- CERNUDA, Luis « Dashiell Hammet » in *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- CHANDLER, Raymond, *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos escogidos*, Barcelona, Emecé Editores, 2004.
- _ *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- DELEUSE, Robert, *Les maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991.
- DUBOIS, J., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993.
- LACOURBE Roland, *Quatre-vingt-dix-neuf chambres closes*, Paris, Encrages, 1991.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, « Ensayo sobre la novela policiaca » in *Vestigios: Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Espasa, 1948.
- MANCHETTE, Jean-Pierre, *Chroniques*, Paris, Payot & Rivages, 1996.
- MADRID, Juan, « El viejo placer de leer intrigas », *El País*, 24 de diciembre de 1986.
- _ « La novela negra », in *Introducción a Los cuadernos del asfalto*, Madrid, Grupo 16, 1990.
- MARTÍN, Andreu, « Género negro, género, claro », *El Urugallo*, n° 9-10, 1987.

- _ « La novela negra tiende al análisis social », *A Tiro Limpio II*, 2009, p. 11.
- MARTÍN CERREZO, Iván, *Poética del relato policiaco*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- MARTÍN ESCRIBÁ, Álex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca, Librería Cervantes, 2006.
- _ *informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, 2007.
- _ *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Córdoba, Almuzara, 2008.
- _ *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009.
- _ *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Valladolid, Difácil, 2010.
- _ *Género negro para el siglo XXI : Nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes, 2011.
- MESPLÈDE, Claude, SCHLERET, Jean-Jacques, *Voyage au bout de la Noire*, 2 volumes, Futuropolis, 1982 et 1985.
- _ *Les Auteurs de la Série Noire*, Paris, Joseph K., 1996.
- MESPLÈDE, Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K., 2003.
- MONTESINOS, J. F., « Mitos imperfectos. Observaciones de un lector continental en torno a la novela policiaca », *Revista de Occidente*, n° 21, serie 19.55, 1967, p. 1-13.
- PADURA, L., *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*, La Habana, Unión, 2000.
- REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, 2011.
- RIVIÈRE François, *Les couleurs du noir, Biographie du genre*, Éditions du Chêne, 1989, 2005.

- RODRÍGUEZ ALCALDE, Luis, « Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy », *in Hora actual de la novela en el mundo*, Madrid, Taurus, 1959.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. *Cómo leer a Umberto Eco : El nombre de la rosa*, Madrid-Gijón, Júcar, 1994.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (ed.), *Actas de Mayo Negro. 13 miradas al género criminal*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2009.
- SYMONS, J., *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- VANONCINI, André, *Le roman policier, Paris*, Presses Universitaires de France, 1993.

II. 2. LE ROMAN POLICIER ESPAGNOL

- ARIAS, Juan-Carlos, *Confesiones de un detective privado*, Madrid, La Esfera, 2004.
- BANCO CHIVITE, Manuel, *Carvalho, biografía de un detective de ficción*, Madrid, VOSA, 1997.
- BLAS, Juan Antonio de, *La novela de espías y los espías de novela*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- BOUSSOUGHOU, Jean-Félicien, *Le roman policier espagnol de 1975 à 1985 : image(s) d'une société en proie au doute et au désespoir*, Lille, ANRT, 2002.
- BUSCHMANN, Albert, « ¿La novela policiaca española? Cambio social reflejado en un género popular », *in Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Ingenschay, D., Neuschafer, Barcelona, Lumen, 1994.
- CAMPOS, Jorge, (ed.), *El clavo y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 1984.
- COMA, Javier, *La novela negra*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.
- COLMEIRO, José, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ESTRADE, Florence, *Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, La Tempestad, 2004.

- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco, « La prehistoria de la novela negra », *Los cuadernos del norte*, nº41, 1987, p. 10-14.
- MILLÁS, Juan José, « Introducción a la novela policiaca », in *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Madrid, Anaya, 1990.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan, « La novela policiaca en España » in *La Novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- PEÑATE RIVERO, Julio, (ed.), *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Madrid, Visor Libros, colección « Biblioteca Filológica Hispana/116 », 2010.
- PÉREZ MERINERO, Carlos, « Contra la inmensa mayoría », *El Urogallo*, nº 9-10, 1987, p. 30-31.
- RAMÓN RESINA, Joan, *El cadaver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- SÁNCHEZ BARBA, francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, « El género negro : entre la convención y la transformación », in Javier Rivero Grandoso (ed.) *Anatomía de la novela policial*, Madrid, La Página Ediciones, 89/90, nº 1/2, 2011.
- SAVAL, José V., *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
- SILVA, Lorenzo, *Líneas de sombra : Historias de criminales y policias*, Barcelona, Ediciones

- Destino, Colección « imago mundi », 2005.
- TYRAS, Georges, « Le noir espagnol : postmodernité et écriture du consensus » *Mouvements* 3, 2001, n°15-16, p. 74-81, www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-74.htm.
- _ « La novela negra española después de 1975 : ¿renovación de un género ? » in Paul Aubert (éd.), *La novela en España (siglo XIX-XX)*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez (66), 2001, p. 249-264.
- _ *Geometrías de la memoria : Conversación con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2003.
- VALLES CALATRAVA, José R., *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- _ *Teoría de la novela criminal. La narrativa criminal española desde 1965*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- _ *La novela criminal*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1990.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Editorial Ronsel, 1993.
- _ *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 1981.
- _ « El origen de la novela negra » *Los Cuadernos del Norte*, n°41, 1987, p. 42-45.
- _ « La novela policiaca española » *Los Cuadernos del norte*, n°19, 1983, p. 24-37.
- _ « Viaje por la novela policiaca actual, *El Urogallo*, n°9-10, 1987, p. 20-25.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1988.
- _ « Contra la novela policiaca » *Insula*, 1989, p. 512-513.
- _ « Contra la pretextualidad », Prólogo in José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

_« Lacruz o el editor que aplazó el favor del mar », *El País*, 15 de febrero del 2000.
VIDAL SANTOS, M., « Novela policiaca y transición » *Dossier: Género policiaco español*,
Gimlet n°7, 1981, p.65-72.

III. BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS DU CORPUS

III. 1. ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT

III. 1. 1. BIBLIOGRAPHIE

III.1 .1. 1. Romans policiers

Ritos de muerte, Barcelona, Editorial Planeta, 1996, Colección Booket, 2003.
Día de perros, Barcelona, Editorial Planeta, 1997, Colección Booket, 2003.
Mensajeros de la oscuridad, Barcelona, Editorial Planeta, 1999, Colección Booket,
2005.
Muertos de papel, Barcelona, Editorial Planeta, 2000, Colección Booket, 2005.
Serpientes en el paraíso, Barcelona, Editorial Planeta, 2002, Colección Booket,
2003.
Un barco cargado de arroz, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.
Nido vacío, Barcelona, Editorial Planeta, 2007.
El silencio de los claustros, Barcelona, Ediciones Destino, 2009.
Nadie quiere saber, Barcelona, Destino, 2013.

III. 1. 1. 2. Nouvelles policières

« Modelados en barro » *in Damas del crimen*, Qué leer, 1998.
« El mejor perfume de una mujer » *in Amores de mujer: de los 15 a los 70*,
Barcelona,

Comunicación y publicaciones, 1998.

« La voz de la sangre » 2001, in Álex MARTÍN ESCRIBÁ, Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

(eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Librería Cervantes, 2006.

« Serpiente en el paraíso » in *Negra y criminal*, Granada, Zoela, colección « Negrura »,

2003.

« La frase nunca dicha » in *Tu nombre flotando en el adiós*, Madrid, Ediciones B, 2003.

III. 1. 1. 3. Autres ouvrages

Torrente Ballester, Barcelona, Editorial Barcanova, 1981.

Exit, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Pájaros de oro, Barcelona, Montesinos Editor, 1986.

Gonzalo Torrente Ballester: premio de literatura, Barcelona, Anthropos, 1987.

Caídos en el valle, Barcelona, Montesinos Editor, 1989.

El cuarto corazón, Barcelona, Versal Ediciones, 1991.

Vida sentimental de un camionero, Barcelona, Lumen, 1993.

La última copa del verano, Barcelona, Grijalbo, 1995.

Una habitación ajena, Barcelona, Lumen, 1997.

El misterio de los sexos, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.

La deuda de Eva, Barcelona, Lumen, 2002.

Secreta Penélope, Barcelona, Seix Barral, 2003.

Días de amor y engaños, Barcelona, Planeta, 2006.

Donde nadie te encuentre, Barcelona, Destino, 2011.

Nadie quiere saber, Barcelona, Destino, 2013.

III. 1. 2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT

AYDA-DIP, J. Ernesto, « Doble personalidad narrativa », *El País*, 6 de enero de 2011.

www.elpais.com/articulo/cultura/Doble/personalidad/narrativa/elpepucul/20110106elp.AZANCOT,Nuria, « La novela negra se dispara. Lorenzo Silva, Jorge M. Reverte, Andreu

Martín y Alicia Giménez Bartlett descubren las claves del género », *El Cultural*, 5 de julio de 2007: www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20900/la_novela_negra_se_dispara/

— « Póquer de damas » *El Cultural*, 20 de febrero de 2009.

BADOS CIRIA, Concepción « Novela policiaca (V). La serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett », http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/31102008_01.a

LOZANO, Antonio, « Envidio la consideración crítica de la novela negra en otros países »,

entrevista de Alicia Giménez Bartlett: www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2008/mercurio-99

MORA, Rosa, « Maestros de la España negra. Francisco González Ledesma y Alicia Giménez Bartlett conversan sobre su obra y dan claves de los derroteros de la actual novela policiaca. », *El País*, 30 de mayo de 2009.

RODRÍGUEZ, Marie-Soledad « Las novelas policiacas de Alicia Giménez Bartlett : un nuevo enfoque sobre la identidad femenina », in Pilar Nieva de La Paz (coord.), *Foro hispánico : revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 34, 2009. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, p. 249-262.

III. 2. ANTONIO LOZANO

III. 2. 1. BIBLIOGRAPHIE

III. 2. 1. 1. Romans policiers

Harraga, Granada, Zoela Ediciones, Colección « Negrura », 2002.

Donde mueren los ríos, Granada, Zoela Ediciones, Colección « Negrura », 2003.

El caso Sankara, Córdoba, Almuzara, Colección « Tapa negra », 2006.

Preludio para una muerte, Barcelona, Ediciones B, 2006.

Las cenizas de Bagdad, Córdoba, Almuzara, 2009.

La sombra del minotauro, Córdoba, Almuzara, 2011.

III. 2. 1. 2. Littérature de jeunesse

Diente, el calcetín y el perro astronauta, Barcelona, Thule, 2007.

El cuerno y el centro de la luna, en colaboración con Alex Omist, Barcelona, Beascoa, 2009.

El chico que vivía encerrado en una habitación, en colaboración con Álvaro Colomer, Barcelona, Edebé, 2012.

III. 2. 2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR ANTONIO LOZANO

D. F., « 'Las cenizas de Bagdad' gana el XXIII Premio de Novela Benito Pérez Armas »,

<http://www.eldia.es/2007-11-01/cultura/cultura0.htm>

DÍAZ, Saro, « El escritor Antonio Lozano, premio Benito Pérez Armas »,

<http://www.laopinion.es/cultura/2941/escritor-antonio-lozano--premio-benito-peacuterez-armas/111535.html>

MORA, Rosa, « La novela negra se convierte, según sus autores, en el barómetro de cambios

sociales », *El País*, 23 de enero de 2005.

III. 3. JUAN MADRID

III. 3. 1. BIBLIOGRAPHIE

III. 3. 1. 1. Romans policiers

Un beso de amigo,(serie Toni Romano), Barcelona, Bruguera, 1980, 1983, Madrid, Alfaguara,

1995, Madrid, Ediciones B, colección z bolsillo, 2008.

Las apariencias no engañan, (serie Toni Romano), Madrid, Noguer, 1982, Ediciones Júcar,

Colección « Nueva Etiqueta Negra », 1995, Madrid, Ediciones B, colección Z bolsillo, 2008.

Nada que hacer, Barcelona, Seix Barral, 1984, 1992, Espasa, 1999.

Regalo de la casa,(serie Toni Romano) Madrid, Ediciones Júcar, Colección « Etiqueta

Negra », 1986, Madrid, Ediciones B, colección Z bolsillo, 2008.

Flores, el gitano, Serie Brigada Central, IR. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

Vistas al mar, Serie Brigada Central, I. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa, 2000.

Último modelo, Serie Brigada Central, O. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

Pies de plomo, Serie Brigada Central, A. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

Asuntos de rutina, Serie Brigada central, D. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

Noche sin final, Serie Brigada Central, A. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

El ángel de la muerte, Serie Brigada Central, C. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid,

Espasa, 2000.

El cebo, Serie Brigada Central, E. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa, 2000.

Antigüedades, Serie Brigada Central, N. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa, 2000.

Desde le pasado, Serie brigada Central, T. Barcelona, Ediciones B, 1989, Madrid, Espasa,

2000.

Potitos, Serie Brigada central, R. Barcelona, Ediciones B, 1990, Madrid, Espasa, 2000.

El hombre del reloj, Serie Brigada central, A. Barcelona, Ediciones B, 1990, Madrid, Espasa,

2000.

Turno de noche, Serie Brigada Central, L. Barcelona, Ediciones B, 1990, Madrid, Espasa,

2000.

La série *Brigada central* a été rééditée depuis en 3 volumes : *Brigada Central 1, Flores el*

gitano ; Brigada Central 2, Asuntos de rutina ; Brigada Central 3, El hombre del reloj, Ediciones B, 2010.

Días Contados, Madrid, Alfaguara, 1993, Bibliotex, 2001.

Cuentas pendientes, (serie Toni Romano), 1995, Madrid, Ediciones Z, 2009.

Mujeres & Mujeres, (serie Toni Romano), 1996, Madrid, Ediciones Z, 2009.

Tánger, 1997, Madrid, Suma de Letras, Colección « Punto de lectura », 2004.

Restos de carmín, Madrid, espasa, 1999.

Gente bastante extraña, Madrid, Espasa, 2001.
Grupo de noche, (serie Toni Romano), Madrid, Espasa, 2002.
Pájaro en mano, Madrid, Ediciones B, 2007.
Bares nocturnos, Barcelona, EDEBÉ, 2009.
Adios, princesa, (serie Toni Romano), Madrid, Ediciones B, 2008.
Viejos amores, Barcelona, Flamma, 2011.
Los hombres mojados no temen la lluvia, Madrid, Alianza, 2013.

III. 3. 1. 2. Nouvelles policières

« El trato, cuento corto del hampa », *Los cuadernos del Norte*, n° 27, 1984, p. 78-80.
Un trabajo fácil, (Recueil de récits), Barcelona, Alfa, 1985.
« Cuestión de peso », *El País semanal*, 13 de septiembre de 1987, Relatos de verano,
p. 1-16.
Jungla (Recueil de récits), Barcelona, Ediciones B, 1988.
Crónicas del Madrid oscuro, (Recueil de récits), Madrid, Aguilar, 1994.
Malos tiempos, (Recueil de récits), Madrid, Lengua de trapo, 1995.
Vidas criminales, (Recueil de récits), in *Cuentos completos*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
Cuentos completos, (reprend les recueils *Un trabajo fácil*, *Jungla*, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Malos tiempos*), Barcelona, Ediciones B, 2009.
« Vidas por oficio », in Álex MARTÍN ESCRIBÁ, Javier SÁNCHEZ ZAPATERO (eds.),
Geografías en negro. Escenarios del género criminal, Editorial Montesinos, 2009.

III. 3. 1. 3. Littérature de jeunesse

Hotel paraíso, Madrid, Anaya, 1987.
Cuartos oscuros, Madrid, Editorial SM, 1993.
Los cañones de Durango, Madrid, Alfaguara, 1996.
Los piratas de Ranghun, Edebé, Barcelona, 1996.
En el mar de China, Barcelona, Edebé, 1997.
El fugitivo de Borneo, Barcelona, Edebé, 1998.
El hijo de Sandokán, Madrid, La Esfera, 2003.
Los senderos del tigre, Madrid, Alfaguara, 2005.
Huida la sur, Barcelona, Edebé, 2008.
El rey del mar, Barcelona, Edebé, 2010.

III. 3. 1. 4. Autres ouvrages

Amazonas, un viaje imposible, Madrid, Espasa, 2001.
La ruta de Washington Irving, Guadalajara (México), Pandora, 2004.

III. 3. 2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR JUAN MADRID

Entrevue de David G. Panadero, pour la revue *Prótesis*:

www.revistaprotesis.com/2010/06/entrevista_con_juan_madrid.html

FERNÁNDEZ, Juan, « Juan Madrid se venga en un libro de la censura policial de 'Brigada

Central' », *El Periódico*, 23 de octubre del 2010.

HERNÁNDEZ, Jesús, « Juan Madrid : la característica de la novela negra es que no tiene

característica, pero es el género más ideologizado »,

http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008110600_2_312718_Zamora-Juan-Madrid-caracteristica-novela-negra-tiene-caracteristica-pero-genero-ideologizado.

LERONES MATA, Juan Carlos(2010): “Metamorfosis de Madrid como escenario de la

novela negra”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1, 2010.
<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia05.htm>.

MARTÍN, Andreu, prólogo in Juan Madrid, *Junglas*, Barcelona, Ediciones B, 1988.

_ « Prólogo » in *Días contados*, Juan Madrid, Madrid, Bibliotex, 2001.

Revue *A Tiro Limpio II*, 31 août 2009, p. 9 : « Juan Madrid: fuente inagotable de buenas

historias ». Disponible sur le site http://www.santiagonegro.cl/SN/index.php?option=com_content&view=article&id=143:juan-madrid-fuente-inagotable-de-buenas-historias.

RIVERO GRANDOSO, Javier, Entrevista a Juan Madrid, in *Anatomía de la novela policial*,

Madrid, La Página Ediciones, 89/90, n° 1/2, 2011.

III. 4. ANDREU MARTÍN

III. 4. 1. BIBLIOGRAPHIE

III. 4. 1. 1. Romans policiers

Aprende y calla, Madrid, SEDMAY ediciones, colección « Club del crimen », 1979, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

El señor Capone no está en casa, Madrid, SEDMAY ediciones, colección « Club del crimen », 1979, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

A la vejez navajazos, Madrid, SERMAY ediciones, 1980. Réédité sous le titre *A Navajazos*, Madrid, Júcar, 1988.

Prótesis, 1980, Barcelona, Planeta, 1984.

La otra gota de agua, Barcelona, Planeta, 1981, Plaza y Janés, 1989.
Por amor al arte, Barcelona, Bruguera, 1982, Ediciones B, 1987.
Si es no es, Barcelona, Planeta, 1983.
La camisa del revés, Barcelona, Ultramar, 1983.
Sucesos, Barcelona, Alfa, 1984.
El caballo y el mono, Barcelona, Anagrama, 1984.
Amores que matan. ¿Y qué?, Barcelona, Alfa, 1984.
Memento de difuntos, Barcelona, Alfa, 1984.
El día menos pensado, Barcelona, Laia, 1986, Edigrabel, 2008.
Crímenes de aficionado, Barcelona, Timun Mas, 1987.
Barcelona Connection, Barcelona, Ediciones B, 1988, 2006.
A martillazos, Madrid, Júcar, colección « Etiqueta negra », 1988.
El que persigue al ladrón, Madrid, Aresa, 1988.
Jesús en los infiernos, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, Flamma, 2011.
Cuidados intensivos, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.
El hombre de la navaja, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.
Lo que más quieras, Córdoba, Diario Córdoba, 1993.
Por el amor de Dios, 1993, Barcelona, Edigrabel, 2007.
Jugar a matar, Barcelona, Plaza y Janés, 1995.
Fantasmas cotidianos, 1996, Barcelona, Planeta, 1999.
Bellísimas personas, Seville, Algaida, 2000.
Corpus delicti, Barcelona, Planeta, 2002.
Juez y parte, Madrid, Espasa, 2002.
Asalto a la virreina (en collaboration avec Carles Quílez), Barcelona, Grijalbo, 2004.
Con los muertos no se juega (en collaboration avec Jaume Ribera), Barcelona, Umbriel, 2005.
La clave de las llaves (en collaboration avec Jaume Ribera), Barcelona, Umbriel, 2005, 2011.
Piel de policía (en collaboration avec Carles Quílez), Madrid, Roca Editorial, 2006.
El blues del detective inmortal, Barcelona, Edebé, 2006

La monja que perdió la cabeza (en collaboration avec Jaume Ribera), Barcelona, Umbriel,

2007.

El blues de la semana más negra, Barcelona, Edebé, 2007.

El día menos pensado, Barcelona, Belacqua, 2008.

De todo corazón, Madrid, Nowtilus, 2008.

Por el amor de Dios, Barcelona, Belacqua, 2008.

Hat trick, Barcelona, Edebé, 2008.

Con los muertos no se juega, Barcelona, Book4pocket, 2009.

El blues de la semana inverosímil, Barcelona, Edebé, 2009.

El blues de una sola baldosa, Barcelona, Edebé, 2009.

Si hay que matar, se mata, (en collaboration avec Jaume Ribera), Barcelona, Flamma, 2010.

Cabaret Pompeya, Madrid, Alevosía, 2012.

Sociedad negra, Barcelona, RBA, 2013.

III. 4. 1. 2. Littérature de jeunesse

El viejo que jugaba a matar indios, Madrid, Editorial SM, 1996.

Cero a la izquierda, Madrid, Anaya, 1997.

Me llaman Tres Catorce, Madrid, Editorial SM, 1998.

Flanagan 007, (toute la série est écrite en collaboration avec Jaume Ribera), Madrid, Anaya,

1998, 2009.

No pidas sardinas fuera de temporada, (série Flanagan), Madrid, Alfaguara, 2000.

Flanagan, sólo Flanagan, Madrid, Anaya, 2000.

Vampiro a mi pesar, Madrid, Anaya, 2002.

Como cazamos al hombre del saco, Barcelona, Planeta, 2003.

El diario rojo de Flanagan, Barcelona, Destino, 2004.

Los dueños del paraíso, Barcelona, Edebé, 2005.

Ideas de bombero, Barcelona, Edebé, 2005.

Como cazamos a Drácula, Barcelona, Planeta, 2005.

Yo tampoco me llamo Flanagan, Madrid, Anaya, 2006.

Todos los detectives se llaman Flanagan, Madrid, Anaya, 2006.

No te laves las manos Flanagan, Madrid, Anaya, 2006.

Flanagan de luxe, Madrid, Anaya, 2006.

La noche en que Wendy aprendió a volar, Barcelona, Bromera, 2007.

Chats, Alzira, Algar, 2008.

Wendy ataca, Alzira, Algar, 2009.

Los vampiros no creen en Flanagan, Madrid, Anaya, 2009.

Flanagan flashback, Madrid, Anaya, 2009.

Flanagan blues band, Madrid, Anaya, 2009.

Alfagann es Flanagan, Madrid, Anaya, 2009.

La cadena mágica. La princesa y el traidor, (en collaboration avec Jauma Ribera), Madrid,
Anaya, 2010.

La cadena mágica. El eslabón de cristal, en collaboration avec Jaume Ribera), Madrid,
Anaya, 2010.

Wendy y el enemigo invisible, Barcelona, Bromera, 2010.

La cadena mágica. El zoo de los monstruos, (en collaboration avec Jaume Ribera), Madrid,
Anaya, 2011.

La cadena mágica. El vendedor de humo, (en collaboration avec Jaume Ribera), Madrid,
Anaya, 2011.

Hijas únicas, Madrid, Editorial SM, 2012.

III. 4. 2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR ANDREU MARTÍN

Entrevue de Francesc Arroyo, « La novela es un hecho lúdico », *El País*, Libros, 24 de julio de 1986.

Entrevue de Jordi Costa Vila, « Por amor al relato », *Quimera*, n° 78-79, 1988, p. 61.

Entrevue d'Esther L. Calderón, « Los gurús de la cultura ignoran la novela negra », *El Mundo*, 7 de julio de 2004.

LÓPEZ MERINO, Juan Miguel, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 29, 2005, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/amartin.html>.

MARTÍN, Andreu, « A través del espejo. Las dos caras del alma », *El Mundo*, suplemento *El Cultural*, 29 de enero de 2004.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, « El hampa no es lo que era », in Andreu Martín, *Barcelona Connection*, Barcelona, Ediciones B, 2006, p. 7.

WOLFE, Roger, « Paranoiacos con causa », *El Mundo*, Suplemento, *La Esfera*, 5 de noviembre de 1995.

IV. ROMANS POLICIERS D'AUTEURS CITÉS

IV. 1. AUTEURS ESPAGNOLS

Nous rassemblons ici les romans policiers d'autres auteurs que les auteurs de notre corpus, mentionnés dans notre travail.

ALARCON, Pedro Antonio, *El clavo y otros relatos de misterio y crimen*, Barcelona, Fontamara, 1982. « Historia de mis libros » in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973.

BELDA, *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1909.

- FUSTER, Jaume, *Tarda, sessió contínua*, 3.45, Barcelona, Bruguera, 1976. La version castillane paraît en 1982.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Historias de Plinio*, (« El carnaval » et « El charco de sangre»), Barcelona, Plaza & Janés, 1968, 1972.
- _ *El reinado de Witiza*, Barcelona, Destino, 1968.
- _ *El rapto de las sabinas*, Barcelona, Destino, 1969.
- _ *Plinio, policia de Tomelloso*, (*Las hermanas coloradas, Una semana de lluvia, Nuevas historias de Plinio*), Barcelona, Destino, 1972.
- _ *Vendimiario de Plinio*, Barcelona, Destino, 1972.
- _ *Voces en ruidera*, Barcelona, Destino, 1973, 1975.
- _ *El último sábado*, Barcelona, Destino, 1974.
- _ *Otra vez domingo*, Madrid, Sedmay, 1978.
- _ *El caso mudo y otras historias de Plinio*, Madrid, Alce, 1980.
- _ *El hospital de los dormidos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- _ *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1983.
- _ *Cuentos de amor...vagamente*, Barcelona, Destino, 1985.
- _ *Plinio. Todos los cuentos*, Unión Europea, REY LEAR, 2010.
- IBAÑEZ, Julián, *La triple dama*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1980, Edelvives, 1996.
- LACRUZ, Mario, *El inocente*, 1953, Madrid, Anaya, 1984, Debate, 2000.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge, *Demasiado para Gálvez*, Barcelona, ANAGRAMA, 1979, Madrid, Suma de Letras, 2001.
- MENDOZA, Eduardo, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1975, 1986.
- _ *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979, 1986, 1999, 2000, 2001, 2002.
- _ *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 1982, 2003, 2004.

_ *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001, 2003, 2004.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, 2001.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1972.

_ *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 1976.

IV. 2. AUTEURS ÉTRANGERS

CONAN DOYLE, Arthur, *Le signe des quatre*, in *Œuvres complètes, I*, Paris, Robert Laffont, 1987.

CHESTERTON, G. K., *Obras completas, II*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

HAMMET, D., *La moisson rouge*, Saint-Amand, Gallimard, 1950.

GABORIAU, Émile, *L'affaire Lerouge*, Paris, Editions Liana Levi, 1991.

V. OUVRAGES DE SOCIOLOGIE

V.1. SOCIOLOGIE

ASCHER, François, *Journal d'un hypermoderne*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, collection « l'aube document », 2007.

AUBERT, Nicole (sous la direction de), *L'individu Hypermoderne*, Ramonville Saint-Agne, Éditions érès, collection « Sociologie clinique », 2004.

_ *La société hypermoderne. Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, collection « Monde en cours », 2000, 2005.

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

- _ *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.
- BALIBAR, Étienne, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, Paris, Éditions La Découverte, 2001.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Editions Denöel, Collection « Folio Essais », 2006.
- BAUDRILLARD, Jean, MORIN, Edgar, *La violence du monde*, Paris, Editions du Félin/ Institut du Monde Arabe, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 1998.
- _ *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 2003.
- _ *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Paris, Éditions Payot & Rivages, poche, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Contre-feux (Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale)*, Paris, Editions Raisons d'Agir, 1998.
- _ *Sur la télévision*, suivi de *L'emprise du journalisme*, Liber Éditions, 1996.
- _ *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Liber », 1998.
- _ *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- BOYER, R., « La Globalisation, mythes et réalité » in *Actes du GERPISA Réseau International, n°18*, « Mondialisation ou régionalisation ? », novembre 1996, Université d'Evry-Val d'Essonne.
- CATHELAT, Bernard, *Publicité et société*, Paris, Éditions Payot, 1968, 1976, 1987, 1992.

DUBET, François, et MARTUCCELLI, Danilo, *Dans quelle société vivons-nous ?* Paris, Éditions du Seuil, 1998.

EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998, 2000.

ENRIQUEZ, Eugène, HAROCHE, Claudine, *la face obscure des démocraties modernes*, Ramonville Saint-Agne, Éditions érès, collection « Sociologie clinique », 2002.

GIDDENS, Anthony, *Les conséquences de la modernité*, Paris, Éditions L'Harmattan, collection « théorie sociale contemporaine », 1994.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, collection « Les travaux de l'Année sociologique », 1925.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1983, et 1993 pour la postface.

_ *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1987.

_ *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1992.

_ *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Folio essais », 1997.

_ *Le bonheur paradoxal*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Folio Essais », 2006.

LIPOVETSKY, Gilles, et CHARLES, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Paris, Editions Grasset, Collection « Nouveau Collège de Philosophie », 2004.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

MAFFESOLI, Michel, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Paris, Editions du Félin,

Institut du monde arabe, 2003.

PAGÈS, M., BONETTI, M., GAULEJAC, V. de, DESCENDRE, D., *L'emprise de l'organisation*, Paris, PUF, 1979.

PUIGVERT, Lídia, *Las otras mujeres*, Barcelona, El Roure Editorial, 2001.

ROCHEFORT, Robert, *La société des consommateurs*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995,

2001.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Pilar (ed.), *Mujeres, trabajos y empleos en tiempos de globalización*, Barcelona, Icaria Editorial, 2008.

V. 2. SOCIOLOGIE URBAINE

ANTOLINI, André, BONELLO, Yves-Henri, *Les villes du désir*, Paris, Éditions Galilée, 1994.

ASCHER, François, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de

L'Aube, collection « l'Aube poche », 2001.

AUTHIER, Jean-Yves, BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, « Editorial » *La question de la*

gentrification urbaine, *Espaces et Sociétés*, érés, 2008/1 n° 132-133, p. 13-21. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2008-1-page-13.htm>.

BERDOULAY, Vincent, CLARIMONT, Sylvie, *Espaces publics et mise en scène de la ville*

- touristique*, Mémoire sous la direction de Vincent Vlès, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Laboratoire SET, UMR 5603 CNRS-UPPA, octobre 2005.
- BOURDIN, Alain, *La métropole des individus*, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, collection « Monde en cours », 2005.
- CASTELL, M., *La cuestión urbana*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, 1998.
- CLERVAL, Anne, « Gentrification », www.hypergeo.eu/spip.php?article497.
- CUCÓ I GINER, Josepa, *Antropología urbana*, Barcelona, Editorial Ariel, 2004, 2008.
- DÍAZ PARRA, Ibán, *Gentrificación y clase social. La producción del gentrificador*. Departamento de Geografía humana, Universidad de Sevilla, 2004.
- GARCÍA HERRERA, Luz Marina, « Elitización : propuesta en español para el término *gentrificación* », www.ub.edu/geocrit/b3w-332.htm.
- HAMNETT, Chris, « Les aveugles et l'éléphant : l'explication de la gentrification », *Strates* [en ligne], 9,1997, mis en ligne le 19 octobre 2005, <http://strates.revues.org/611>.
- LARDELLIER, Pascal, « Les 'nouvelles fêtes ritualisées', entre poétique urbaine et politiques de communication » http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review012/upload/16/1215076042/12_10.pdf.
- LABORIT, Henri, *L'homme et la ville*, Paris, Flammarion, 1971.
- MACQUAT, Arnaud, *Processus de réhabilitation des friches industrielles. Cinq cas de friche industrielle en ville de Delémont*, Mémoire de Licence sous la direction d'Olivier Crevoisier. Université de Neuchâtel, Institut de Géographie, octobre 2006.
- MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.

- RIMBERT, Sylvie, *Les paysages urbains*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SIMMEL, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007,
extraits du Cahier Les Symboles du Lieu, n° 44, 1983.
- VAN CRIEKINGEN, Mathieu, « Comment la gentrification est devenue, de phénomène marginal, un projet politique global », *revue Agone*, 38-39 / 2008, <http://revueagone.revues.org/201>.
- VIVANT, Elsa, « Sécurisation, pacification, animation », *Terrains & travaux* 2/2007 (n° 13),
p. 169-188, www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-169.htm.
- VELTZ, Pierre, *Des lieux et des liens. Essai sur les politiques du territoire à l'heure de la mondialisation*, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, collection « Aube poche », 2002.

V. 3. BARCELONE ET MADRID

- AROCA, Jaume V., « El barrio chino, una llaga abierta en el corazón de Barcelona »
La Vanguardia, 9 de octubre de 1997.
- BARRERA, Xavier, MUÑOZ, Marina, « El ocio nocturno, principal motivo de queja en Gràcia », *El Periódico*, 29 de marzo de 2011.
www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/ocio-nocturno-principal-motivo-queja-gracia/955808.shtml.
- BOHIGAS, Oriol, *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Ediciones 62, 1985.
- BOHIGAS, Glòria, MONTENEGRO, Jorge, *Trabajos de campo e itinerarios urbanos. Un recorrido por Gràcia (Barcelona)*. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-222.htm>.

- BORJA, Jordi, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, 2005, 2010.
- BORJA, Jordi, MUXÍ, Zaida (eds.), *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Barcelona, Ediciones UPC, 2004.
- CAPEL, Horacio, *El modelo barcelona : un exámen crítico*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2005, 2009.
- DEGEN, Mónica, GARCÍA, Marisol (eds.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- DELGADO, Manuel, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*, Barcelona, Libros de la Catarata, 2007.
- _ « El 'forat de la vergonya' », *El País*, 10 de octubre de 2006. En ligne : http://www.elpais.com/articulo/cataluna/forat/vergonya/elpepiespcat/20061010/elpcat_12/Tes
- FERNÁNDEZ I VALENTÍ, Ricard, « Breve historia de Nou Barris VI : el 'desarrollismo' » disponible sur le site : <http://eltranvia48.blogspot.com/2010/06/breve-historia-de-nou-barris-vi-el.html>
- FERNÁNDEZ MAESO, María, « La Tabacalera : dos años más de experimento » *El País*, 22 de enero de 2012. En ligne: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/01/21/madrid/1327141947_402721.html.
- GARRIDO, Luis, « El barrio de La Mina tendrá un lavado de cara de 14,7 millones », <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/02/12/suvienda/1202815888.html>
- GÓMEZ, Mayte, « El barrio de Lavapiés, laboratorio de interculturalidad », *Dissidences*. *Hispanic Journal of Theory and Criticism*. En ligne: <http://www.dissidences/Lavapies.html>

HUETE MACHADO, Lola, « Puerto Lavapiés, el Madrid castizo y global » *El País*, 5 de

abril de 2009. En línea:

http://www.elpais.com/articulo/portada/Puerto/Lavapies/Madrid/castizo/global/elpepusocepts/20090405elpepspor_9/Tes

MASCARELL, Ferrán, *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*,

Barcelona, Editorial Gedisa, 2007.

PAUNÉ, Meritxell M., DOMÈNECH, Albert, « Ciudad Meridiana se queda sin la mitad de

sus proyectos de mejora » <http://www.lavanguardia.com/vida/20110203/ciutat-meridiana-se-queda-sin-la-mitad-de-sus-proyectos-de-mejora.html>

PAUNÉ, Meritxell M., « La calle de los desahucios »

<http://www.lavanguardia.com/vida/20120210/54252208749/perafita-calle-desahucios-en-ciutat-meridiana.html>

POZO RIVERA, Enrique, « El crecimiento urbano en el inicio de la carretera de Extremadura : El barrio de la Puerta del Angel », Memoria de Licenciatura, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, núm. 3. Ed. Univ. Complutense, 1983.

RÉPIDE (de) GALLEGOS, Pedro, *Las calles de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería,

1995, 1997, 1999, 2003, 2005, 2007.

SAMBRICIO, Carlos, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid, Ediciones Akal,

2004.

SARGATAL, María, « Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del

barrio del Raval en Barcelona », www.ub.edu/geocrit/sn-94-66.htm.

SEN TATO, José María, *Reflexión sobre el ensanche Cerdá. Una propuesta para el siglo*

XXI, Barcelona, Viena Ediciones, 2010

TATJER, Mercedes, « Diez años de estudios sobre el patrimonio industrial de Barcelona.

Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias sociales, 1999-2008 » *in Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. En ligne: <http://www.ub.es/geocrit/-xcol/85.htm>

TER MINASSIAN, Hovig, « le paysage de la gentrification à Barcelone », *Strates* [En ligne], 13 / 2007. URL : <http://strates.revues.org/6312>.

_ « Le paysage urbain du centre ancien de Barcelone : outil d'analyse des processus de

gentrification » *Projets de paysage*, 18 juillet 2010, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_paysage_urbain_du_centre_ancien_de_barcelone_outil_d_analyse_des_processus_de_gentrification.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Barcelonas*, Barcelona, Editorial Empúries, 1990.

VORMS, Charlotte, « La ville sans plan ? Le faubourg de la Prosperidad à Madrid (1860-

1940) », Madrid, Casa de Velázquez, www.cairn.info/revue/histoire/urbaine/2003-2-page.103.htm.

VVAA, *El cielo está enladrillado. Entre el mobbing y la violencia inmobiliaria y urbanística*,

Barcelone, Ediciones Bellaterra, 2006. En ligne: www.ed-bellaterra.com/uploads/pdfs/mobbing.pdf.

VI. HISTOIRE DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE

BENNASSAR, Bartolomé, *Histoire des espagnols*, Paris, Editions Robert Laffont, 2 volumes,

Collection « Bouquins », 1992, 1994, 1996.

- BESSIÈRE, Bernard, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1992.
- CARRILLO, Santiago, *Memoria de la transición*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1983.
_ *La memoria en retazos*, Barcelona, DeBolsillo, Colección « Ensayo. Memorias », 2004.
- GONZÁLEZ, Juan Jesús, REQUENA, Miguel (eds.), *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza, 2005, 2006.
- GRIMALDOS, Alfredo, « Franquismo sin Franco. La 'modélica' transición »
http://madrid.antifa.es/docs/documento_franquismo_sin_franco.pdf.
- MARAVALL, José María, *La política de la transición (1975-1980)*, Madrid, Taurus, 1984.
- MENÉNDEZ-REIGADA, (prólogo de Hilari Raguer), *Catecismo patriótico español. El libro de lectura obligatoria en las escuelas franquistas*, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la posguerra, 1939-1946. Los años de la represión*, Madrid, Sílex editorial, 2005.
- MUNIESA, Bernat, *Dictadura y Transición. La España lampedusiana, vol.2*, Barcelona, Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2005.
- PAREDES, Javier (coordinador), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998, 2000, 2002.
- PÉREZ PICAZO, Maria Teresa, LEMEUNIER, Guy, *L'Espagne au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin Editeur, Collection « Coursus », 1994.
- PREGO, Victoria, *Así se hizo la transición*, Barcelona, Plaza y Janes Editores, 1997.
_ *Diccionario de la transición*, DeBolsillo.

SANTOS, Juliá, GARCÍA DELGADO, José Luis, GIMÉNEZ, Juan Carlos, FUSI, Juan Pablo, *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, colección « Bolsillo », 2003 (col. Manuales), 2005, 2007 (col. Bolsillo).

SOTO, Alvaro, *De la transición a la democracia. España 1975-1982*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

SOTO, Alvaro, TUSELL, Javier, *Historia de la transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

TUSELL, Javier, *Dictadura franquista y Democracia, 1939-2004, Historia de España, XIV*, Barcelona, Crítica, 2005.

_ *La transición democrática y el gobierno socialista, Historia de España vol. IV*, Taurus Ediciones, 2007.

TUSELL, Javier, G. QUEIPO DE LLANO, Genoveva, *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición*, Barcelona, Crítica, 2003.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Mis almuerzos con gente inquietante*, Barcelona, DeBols!llo, Colección « Ensayo. Crónica », 2004.

_ *Crónica sentimental de España*, Barcelona, DeBols!llo, Colección « Ensayo. Crónica », 1971, 1998, 2003.

_ *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Debols!llo, Colección « Historia », 2005.

VII. SUR L'IMMIGRATION

VII. 1. ESSAIS ET ARTICLES

- ABELLA VÁZQUEZ, Carlos María, « La constucción de la inmigración como problema en la prensa escrita » in *Sociedad y utopía. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 19, 2002.
- ALMÉIDA-TOPOR, Hélène, *L'Afrique au XXè siècle*, Paris, Editions Armand Colin / HER, 1993, 1999.
- BESSIS, Sophie, *L'Occident et les autres : Histoire d'une suprématie*, Paris, La Découverte, 2001.
- BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, *De l'indigène à l'immigré*, Evreux, Découvertes Gallimard Histoire, 1998.
- CARDINI, Franco, *Europe et Islam. Histoire d'un malentendu*, Paris, Seuil, 2002.
- DUQUE, Felix (coord.), *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.
- GREE, Nancy L. *Repenser les migrations*, Paris, P.U.F., 2002.
- GUILD, Elspeth, BIGO, Didier, « 1) Le visa Schengen : expression d'une stratégie de 'police' à distance », *Cultures & Conflits*, 49, printemps 2003, mis en ligne le 29 septembre 2003, <http://conflits.revues.org/index924.html>.
- _ « Schengen et la politique des visas », *Cultures & Conflits*, 49, printemps 2003, <http://conflits.revues.org/index921.html>.
- HARO TECGLLEN, Eduardo, « Nuestros esclavos », *El País*, 12 de diciembre del 2003.
- INTRAND, Caroline, PERROUTY, Pierre-Arnaud, « La diversité des camps d'étrangers en

- Europe : présentation de la carte des camps de Migreurop », *Cultures & Conflits*, 57, printemps 2005, mis en ligne le 06 janvier 2010, <http://conflits.revues.org/index1727.html>.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.
- MANCERON, Gilles, *Marianne et les colonies : une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris, Editions La Découverte, 2003.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema, « Marruecos en España », *El País, Babelia*, n° 446, 13 d mayo de 2000.
- POTOT, Swanie, *Vivre à l'Est, travailler à l'Ouest : les routes roumaines de l'Europe*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- _ « Quand les migrants balkaniques rencontrent ceux venus du sud » *in Balkanologie, vol. VII*, n°1, juin 2003, p. 65-86.
- Revue « L'Histoire », n° 318, mars 2007, dossier : Les massacres oubliés de la colonie (Sétif 1945. Madagascar 1947. Cameroun 1955).
- SÉNARCLENS, P. de, *L'humanitaire en catastrophe*, Paris, Presses de Science-po, 1999.
- TELLO Antonio, *Extraños en el paraíso. Inmigrantes desterrados y otras gentes de extranjera condición*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du seuil, 1989.
- _ *L'homme dépaysé*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
- TOMÁS , M. C., « Los inmigrantes sin papeles tienen miedo a salir a la calle », <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/temadia/los-inmigrantes-sin-papeles-tienen-miedo-a-salir-a-calle84636.html>.

TORRÈS, Dominique, *Esclaves : 200 millions d'esclaves aujourd'hui*. Paris, Editions Phébus, 1996.

VVAA, *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona, Virus Editorial, 2008.

WIHTOL DE WENDEN, Catherine, « Les flux migratoires légaux et illégaux », <http://ceriscope.sciences-po.fr/content/part4/les-flux-migratoires-legaux-et-illegaux>.

VII. 2. SUR LA LITTÉRATURE DE L'IMMIGRATION

ABRIGHACH, Mohamed, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española*

actual. Agadir, Publicaciones del Ormes, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2006.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, KUNZ, Marco, D'ORS, Inés, *La inmigración en la literatura*

contemporánea española, Madrid, Verbum.

KUNZ, Marco, *Juan Goytisolo: metáforas de la migración*, Madrid, Verbum, 2003.

LOZANO, Antonio, « Por qué escribir novela negra sobre inmigración », *in Homenaje a*

Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona, Planeta, 2005.

LOZANO, Antonio, MÁRKARIS, Petros, ARJOUNI, Jacob, « Inmigración y novela negra »,

in Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona, Planeta, 2005.

SOLER-ESPILUBA, Dolores (coord.), *Literatura y pateras*, Madrid, Akal, 2004.

VIII. Critique littéraire

- ALARCÓN BENITO, Juan, prólogo, *in* Anónimo, *El Lazarillo de Tormes*, Madrid, Edimat
Libros, colección « Clásicos de la literatura », 2007.
- ARON, Paul, SAIN-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (éds.), *Le dictionnaire du littéraire*,
Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BERGUEZ, D., GÉRAUD, V., ROBRIEUX, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris,
Dunod, 1994.
- BEYRIE, Jacques, JAMMES, Robert, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Presses
Universitaires de France, 1994.
- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, (Tome I), Montpellier, Éditions du CERS, 1998.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996
(pour la traduction française).
- FLOECK, Wilfried, VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2004.
- GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- MAINER, José Carlos, *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.

MÉGROZ, François, *Lire La Divine Comédie de Dante, T. 1 L'enfer*, Lausanne, Éditions

l'Age d'Homme, 1992.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions

du Seuil, 1971, 1978.

WELLEK, R., WAREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993.

IX. AUTRES OUVRAGES CITÉS

LORENZO RIVERA, Luis, *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, La Coruña, Ediciones do

Castro, 1998.

SALAÜN, Serge, « Valle-Inclán y la pintura » in *Le tragique espagnol dans les années 20 et*

30, Textes réunis par Serge Salaün, Paris, Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine, Université de la Sorbone Nouvelle, octobre 2007.

VALÉRY, Paul, *Œuvres, T. II*, Paris, Pléiade, 1960.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Lucas de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Editorial Espasa

Calpe, 2006.

VIÑUALES FERREIRO, Gonzalo, « Los judíos de Madrid en el siglo XV : las minutas de los

escribanos » in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval, t. 15*, UNED, 2002.

ANNEXES

ANNEXE A

Conférence donnée par Antonio Lozano à Strasbourg, LE 12 avril 2009.

« IMAGINER LA TRAVERSÉE DE L'AUTRE »

Bonsoir. Je veux avant tout remercier les organisateurs de ce séminaire, de m'offrir la possibilité de partager ici avec vous quelques réflexions sur la littérature et l'immigration. C'est un sujet qui constitue, d'après moi, un des grands drames que vit l'humanité de nos jours : l'immigration clandestine, mal nommée illégale car on ne peut qualifier d'illégal qu'un être humain recherche, pour lui et pour les siens, le droit universel à une vie digne, à l'accès à l'alimentation, aux soins et à l'éducation.

Le phénomène de l'immigration marque un tournant dans le traitement du sujet du Maroc dans la littérature espagnole. Les relations étroites entre les deux pays voisins se sont toujours reflétées dans leur littérature. Mais le traitement de la société marocaine et du marocain dans la littérature espagnole a très souvent été marqué par les stéréotypes séculaires de l'Espagnol envers le Marocain.

Une profonde méconnaissance de la réalité de la société marocaine et du Marocain envahit la mentalité espagnole depuis toujours, comme une mauvaise herbe impossible à éliminer et qui avilit le jardin commun qui s'étend entre les deux rives du Détroit de Gibraltar. Cette méconnaissance, avec des exceptions dont la plus notoire est celle de Juan Goytisolo, s'est évidemment reflétée dans la littérature, puisque les mauvaises herbes se fauillent partout.

Mais l'immigration, l'arrivée d'une grande quantité de Marocains dans notre pays, dans les conditions dramatiques que nous connaissons tous, l'incorporation de milliers de Marocains à notre société et la prise de conscience qu'il est temps d'aborder nos relations avec l'Autre à partir d'un plan d'égalité et non plus du regard colonial, que tendre la main à ceux qui viennent faire partie de notre communauté est un devoir impératif, que nous devons regarder notre voisin dans les yeux et cesser de lui montrer le dos, tout cela a fait que dès les années 90 plusieurs écrivains espagnols se mettent au travail dans la tâche d'utiliser la littérature comme

instrument d'explication à la société espagnole de ce que signifie l'immigration, l'importance de connaître l'Autre, la nécessité absolue de comprendre les origines historiques, économiques et politiques de cette immigration.

Pour la première fois donc on voit apparaître en Espagne une littérature qui aborde la vision du Maroc et du Marocain d'une perspective nouvelle, proche de la réalité, éloignée des stéréotypes. Il s'agit surtout d'une littérature militante, créée par des écrivains qui pensent que la littérature n'est pas seulement un divertissement mais surtout une voie pour aborder de façon critique les grands problèmes de notre société, les grands problèmes du monde, et l'immigration se trouve sans doute, parmi ceux-ci, en première ligne.

Pour citer quelques noms et quelques titres à avoir abordé le sujet, et tel que le reprend le livre *Regards croisés*, je nommerai *Las voces del estrecho*, de Andrés Sorel, *Ahogados*, de Carlos Eugenio Fuentes, *Ramito de hierbabuena*, de Gerardo Muñoz Llorente, *La cazadora*, de Encarna Cabello, *Vías de extinción*, de Ángela Vallvey, *Al-Mi-Rat*, de Nieves García Benito, *Rasgos occidentales*, de Isaac Rosa, *Enseguida vuelvo*, de Juan Madrid, *La última batalla de Abdelkrim*, de Juan José Téllez, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de Manuel Vázquez Montalbán, *Tánger*, de Juan Madrid, *Gálvez en la frontera*, de Jorge Martínez Reverte, et dans la littérature pour enfants *El marroquí que vendía primaveras*, de Eduardo Alonso.

Et moi-même j'ai consacré une partie importante de mon travail à ce sujet, qui constitue, comme je le disais au début, le grand drame humain de nos jours. Il faut savoir qu'entre les côtes de l'Afrique et des Iles Canaries, où j'habite, au moins 12 000 personnes ont perdu la vie, probablement plus que ça, et une quantité similaire sur la route entre l'Afrique noire et le nord du Maroc pour ceux qui essaient de rentrer en Europe par le détroit de Gibraltar ou par les villes de Ceuta et Melilla, en territoire marocain mais appartenant à l'Espagne. Et ça continue : les morts se multiplient jour après jour.

Mais écrire sur l'immigration ne doit pas être uniquement un hommage à ces héros qui sont morts en route parce qu'ils ont décidé de mettre leur vie en péril pour sauver les leurs. Écrire sur l'immigration est aussi un devoir de partager les questions que nous nous posons à ce sujet. Et de dénoncer bien des maux en lien avec ce phénomène.

Je viens d'un pays où l'arrivée d'embarcations s'est convertie en un fait quotidien. Je viens plus concrètement des îles Canaries, la région espagnole où cette situation est la plus importante, avec des arrivées quasiment quotidiennes. Lire les manchettes des journaux, voir ces images d'Africains arrivant exténués jusque chez nous est devenu, pour beaucoup, un fait routinier. Je crois qu'il est très important de faire ressortir de la masse uniforme qui est, pour notre société, le phénomène de l'immigration, l'individu, l'être humain qui, porteur de sa vie unique, de ses problèmes particuliers, entreprend l'aventure d'arriver jusque chez nous. De voir en lui une personne et non pas un numéro, celui du mort n° tel, de l'Africain numéro trente-six, cette semaine. Je pense que les motifs qui l'obligent à partir, que son acte d'héroïsme pour sauver les siens, que les souffrances extrêmes qu'il subit pendant son voyage méritent de notre part un effort plus important que celui de le reléguer à la catégorie de l'anonymat, de le dissoudre dans cette masse uniforme sans doute moins gênante pour notre conscience.

C'est pourquoi j'ai voulu écrire l'histoire de Khalid, d'un harraga entre tant d'autres, de son voyage intérieur, de son aventure particulière et unique, le repêcher de cette mer parsemée de cadavres, mais aussi de cette autre mer également lugubre qui est l'oubli d'une société repue qui a d'autres chats à fouetter.

L'arrivée massive dans un pays de personnes venues de loin est toujours accompagnée de craintes, d'incompréhension, de rejet, même si souvent et au fil des générations, cette situation finit par se convertir en un facteur de richesse, et pas seulement de richesse économique, pour la société qui les a reçues. Mais dans les premiers temps, il est important d'entreprendre des initiatives qui montrent à la société réceptrice des aspects de cette situation, aspects qui sont occultés par la peur produite par celui qui est perçu comme un envahisseur. Je pense qu'il est tout a

fait naturel que, face à un phénomène comme celui que nous vivons en Espagne, notamment aux îles Canaries, la société réagisse avec crainte et se pose des questions.

Qu'est ce qu'il va advenir de notre travail, s'il faut le partager avec d'autres ? Que va-t-il advenir de notre sécurité ? Et de notre identité, face à l'arrivée d'autres cultures si différentes de la nôtre ? Mais je crois que s'il est vrai que ces questions sont compréhensibles et même nécessaires, elles sont par contre insuffisantes pour affronter le problème. Nos questions ne peuvent pas se diriger seulement vers nous-mêmes, vers nos seules inquiétudes. Elles doivent se diriger également vers l'autre rive, celle d'où partent ceux qui arrivent jusqu'à nous, se demander quelles sont les raisons qui poussent ces milliers de personnes à entreprendre ce voyage extraordinaire qui va les mener parfois à la mort, souvent au désarroi, presque toujours à la plus haute des solitudes, pour reprendre le titre du livre de Tahar Ben Jelloun. Et la littérature doit s'occuper d'immigration pour essayer, sinon de répondre à ces questions, du moins de les poser.

Je disais avant que l'immigration est un des grands défis que doit affronter l'humanité aujourd'hui. Il s'agit d'un drame de dimensions extraordinaires, qui concerne une énorme quantité de personnes, qui mène à la mort tous les jours des dizaines d'êtres humains. Mais quand on parle d'immigration, ce n'est pas seulement d'immigrés que nous devons parler, de ceux qui ont pris la décision de partir de leur pays dans les conditions connues par tous. Eux, ils ne sont que la pointe de l'iceberg d'un drame de dimensions majeures, un drame que vivent ceux qui n'ont pas pu partir, ceux qui restent.

L'immigration n'est pas un phénomène isolé, c'est la conséquence d'une situation déterminée. Cela, nous le savons tous, mais il est important d'insister face à la société, parce que la réflexion sur ce problème sans l'aborder de façon intégrale, sans parler des facteurs qui le causent, est une réflexion stérile. L'immigration, telle que nous la vivons aujourd'hui, est la conséquence d'un système économique et politique international extrêmement déséquilibré, extrêmement injuste. Un système économique qui condamne les pays sans ressources à la misère pour que puisse

fonctionner ailleurs la société du bien être. Un continent comme l'Afrique, qui garde d'immenses richesses naturelles, est destiné par ce système à fournir des matières premières aux pays développés.

Nous pouvons trouver, par exemple, si nous nous promenons dans les rues de Ouagadougou, de magnifiques mangues au prix de dix centimes. Des mangues qui sont achetées par tonnes par une compagnie européenne à un prix imposé et qui sont revendus sur le marché européen à 7 ou 8 euros le kilo, absorbant ainsi une des richesses du pays et ne lui laissant que les miettes. Il faut parler de tous les moyens qui ont été utilisés, et le sont toujours après la décolonisation, pour continuer d'exercer un contrôle direct sur ces ressources. Il faut parler de la façon dont on a placé au pouvoir des leaders corrompus et soumis, voire Moboutou et tant d'autres, afin qu'ils servent nos intérêts, indifférents au pillage des ressources du pays, aux conflits sociaux et politiques, aux massacres et à la répression que tout cela produit.

Nous avons des dizaines d'exemples, comme celui de la Guinée Équatoriale, un pays avec une immense richesse pétrolière dont les 500 000 habitants pourraient vivre dans l'abondance et non pas dans la misère, si les entreprises américaines qui l'exploitent signaient ses contrats avec l'État et non avec le Président Obiang, récepteur de cette fortune. Il faut dire également comment on a retiré du pouvoir les leaders rebelles au seul objectif de l'obtention des matières premières et, au temps de la guerre froide, de la valeur stratégique du territoire. Ou comment la dette extérieure fonctionne comme un mécanisme pervers qui empêche toute possibilité de développement.

Ou bien comment l'inexistence de transfert technologique condamne l'Afrique à ne servir que de producteur de cette matière première. Sans compter des siècles d'esclavage qui privèrent l'Afrique de ses meilleurs bras et ont permis à l'Occident d'accumuler le capital nécessaire pour construire son édifice du bien-être. Je pense que, quand nous parlons d'immigration, nous devons parler également de tout cela, car là se trouvent les causes qui sont à l'origine des conditions qui obligent des milliers de personnes à se lancer sur la mer à la recherche de leur subsistance. Et que pour cette raison aussi, la littérature doit s'occuper de l'immigration.

Et pour d'autres raisons encore. Ils sont beaucoup à arriver. Les uns suivent leur route, parce que les Iles Canaries ne sont pour eux que la porte d'entrée. D'autres sont renvoyés dans leur pays, mais ils essaieront peut-être à nouveau. Beaucoup d'autres resteront et passeront à faire partie de notre société. De mon point de vue, chaque nouvelle culture qui arrive dans une communauté enrichit cette communauté, la diversifie, la rend plus ouverte. L'intégration d'hommes et de femmes venues d'Afrique est un défi nouveau, un défi qui met à l'épreuve notre capacité de solidarité et d'accueil, un beau défi qui ne laissera voir ses meilleurs fruits que dans quelque temps, après avoir passé par des moments douloureux, des moments d'incompréhension, de refus et de xénophobie, d'opportunisme politique.

Un des grands dangers sur ce chemin vient des voix qui parviennent à notre société, des voix publiques comme celle du maire de Las Palmas qui affirma que sa ville était en danger de « désoccidentalisation ». ou celle du ministre de l'intérieur espagnol du gouvernement Aznar, Angel Acebes, qui déclara qu'il fallait faire attention avec les pateras parce elles pourraient transporter des terroristes. Ou encore les voix de ceux qui promettent en campagne électorale plus de sécurité, donc moins d'Africains, quand les enquêtes confirment qu'il n'y a pas en Espagne, de lien entre immigration et augmentation de la délinquance ; ou bien cet éditorial d'un journal de Tenerife qui exigeait des Arabes et des Noirs qu'ils retournent chez eux et nous laissent en paix ; ou bien encore ce juge de Las Palmas qui a déclaré à la presse, en parlant d'un psychologue imposteur condamné, qui se défendait en disant qu'il avait été formé par des Ulemas à Casablanca, qu'il avait de la chance d'avoir été arrêté en Espagne, parce qu'au Maroc il se serait fait empaler en place publique.

Des voix qui transmettent la panique, des voix menteuses et irresponsables qui recherchent dans la peur des autres leur propre bénéfice. Quand les responsables publics se lancent entre eux des enfants immigrants d'île en île comme s'il s'agissait de ballons, comme c'est arrivé il n'y a pas longtemps quand un groupe de mineurs marocains a passé toute une journée en avion de Grande Canarie à Fuerteventura, jusqu'à ce que enfin quelqu'un décide les prendre en charge ; quand tout cela arrive, il faut chercher ailleurs, loin de ces voix, les questions que nous

devons nous poser, et je crois que c'est là aussi le rôle de la littérature, celui de faire défiler devant nos yeux la vie de ceux qui ont pris la décision dramatique de tout abandonner pour parvenir jusqu'ici.

Et il y a aussi la mémoire à préserver. La mémoire, ce qu'il y a de plus inconsistant chez l'être humain. L'histoire de l'humanité est celle des migrations. Pas un seul pays, pas une seule communauté n'a échappé à un moment donné de son histoire au besoin d'émigrer. Des Canaries, jusqu'aux années cinquante, partaient des voiliers vers l'Amérique, les pateras d'antan, où voyageaient entassés des centaines de personnes fuyant de la misère. Beaucoup mouraient en route. Ceux qui parvenaient à arriver étaient souvent gardés dans des camps de réfugiés d'où ils ne sortaient qu'après de longs mois. Aujourd'hui, eux et leurs enfants sont devenus des Vénézuéliens, des Cubains, des Argentins... Ils sont nos héros, ceux qui ont eu le courage et la générosité de tout laisser, au péril de leur vie, pour que ceux qui restaient ici survivent avec l'argent qu'ils leur faisaient parvenir. Des héros, tout comme ceux qui arrivent aujourd'hui du Sénégal, du Mali, du Burkina, de la Guinée, ou même du Congo, ou du Gabon.

Comme Khalid, Amadou. Ousmane, Fatiha et Tierno, Souleymane, ces Africains que j'ai essayé de tirer de l'anonymat, de cette masse informe et uniforme que l'on essaie d'associer au phénomène de l'immigration, afin qu'ils puissent nous expliquer ce qu'ils ont laissé derrière eux, et ce qu'ils sont venus chercher auprès de nous. Tranquillement, d'homme à femme, de femme à homme, loin des voix de la peur.

Richard Kapuscinsky dit que l'Afrique est trop vaste pour être décrite. Il s'agit d'un vrai océan, d'un monde à part, d'un cosmos hétérogène et d'une richesse immense. Nous disons Afrique, mais c'est seulement une façon de simplifier les choses. En réalité, notion géographique mise à part, l'Afrique n'existe pas. Et il a raison, parce que la diversité culturelle de l'Afrique est impressionnante, sa richesse linguistique immense, sa création artistique magnifique. Même si pour nous, trop souvent, l'Afrique est simplement l'Afrique, un continent où s'accumulent tous les

désastres, toutes les calamités, toutes les guerres, toute la misère du monde. Égale à elle même, toute elle, dans l'horreur. Et c'est aussi le rôle de la littérature que de nous faire découvrir ce monde fabuleux qui a tant à nous offrir, que nous méconnaissons tellement.

ANNEXE B

BIOGRAPHIE SUCCINTE DES AUTEURS DU CORPUS

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia

Alicia Giménez Bartlett est née à Almansa (Albacete) en 1951 et vit depuis 1975 à Barcelone. Elle a obtenu son diplôme de Littérature et de Philologie Moderne à l'Université de Valence, puis a soutenu un doctorat à l'Université de Barcelone. L'écrivain a enseigné pendant treize ans la littérature espagnole. Son premier roman, *Exit*, date de 1984 mais ce n'est qu'à partir de la publication de sa série policière 'Petra Delicado', qui obtient tout de suite un énorme succès, qu'elle peut se consacrer exclusivement à l'écriture. Parallèlement à cette série, elle publie des romans dont la thématique tourne autour des relations hommes et femmes, ou de la place de la femme dans la société (sujets que nous retrouvons dans ses romans policiers). La série Petra Delicado a été adaptée pour la télévision en 1999 avec Ana Belén dans le rôle de l'inspectrice et Santiago Seguro dans celui de Fermín Garzón.

LOZANO, Antonio

Antonio Lozano est né à Tanger en 1956 et vit depuis 1984 à Agüimes (Gran Canaria) où il travaille comme professeur de français dans le secondaire. Il dirige depuis 1988 un festival international consacré au conte et à la créativité théâtrale : Festival Internacional de Narración oral « Cuenta con Agüimes » et Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes. Écrivain engagé, il s'intéresse notamment à l'histoire de l'Afrique et aux problèmes de l'immigration africaine. Outre *Harraga* et *Donde mueren los ríos*, il a écrit *El caso Sankara*, roman noir politique dans lequel il s'interroge sur les motifs de l'assassinat du président du Burkina Faso. Antonio Lozano a participé à divers séminaires sur ce sujet, parmi lesquels « Thomas Sankara : un espoir pour l'Afrique », organisé à l'Université de Maspalomas (Gran

Canaria) les 16 et 17 juillet 2007 et dans lequel il était coordinateur. Il était également présent à Strasbourg lors des journées Hispano-arabes « Littérature et Immigration en Espagne et au Maghreb », organisées par le groupe de recherche CHER, les 12 et 13 avril 2009 (voir annexe A).

MADRID, Juan

Juan Madrid est né à Málaga en 1947. Écrivain, journaliste et scénariste de cinéma et de TV, il est surtout connu pour sa série 'Toni Romano'. Il a fait des études d'Histoire contemporaine à l'Université de Salamanca et il s'installe à Madrid où il devient journaliste à partir de 1973 : chroniqueur de faits divers, critique littéraire mais aussi reporter pour plusieurs revues et magazines espagnols. Aujourd'hui, il partage son temps entre l'écriture de romans et l'enseignement, aussi bien en Espagne qu'à l'étranger, des techniques d'écriture : par exemple, il donne des cours à l'École Internationale de Cinéma et TV de San Antonio de los Baños (Cuba). Certains de ses romans ont été adaptés au cinéma, comme *Días contados* ou *Tánger* qu'il a lui-même réalisé. Il a aussi écrit des scénarios pour la télévision, comme *Brigada Central*, qu'il a ensuite publié sous forme de romans. Il est considéré comme l'un des principaux représentants du roman noir européen.

MARTÍN, Andreu

Andreu Martín est né à Barcelone en 1949. Il y a obtenu son diplôme de Psychologie à l'Université mais n'a jamais exercé. Néanmoins, son oeuvre témoigne de sa profonde connaissance des pathologies autour de la folie et des différentes perversions. C'est un écrivain très prolifique et polyvalent. Avant de se lancer dans le roman policier, il a écrit des textes de bandes dessinées (*Pulgarcito*, *Mortadelo*, *Sacarino*, etc.) pour la maison d'édition Bruguera et Grijalbo (dès 1969). Il a également écrit des scénarios de films pour la télévision et le cinéma (*Barcelona*

Connection qui deviendrait un de ses romans les plus connus), des articles pour des journaux et revues telles que *Destino*, *Cambio 16*, *El Jueves*, etc. Il s'intéresse aussi à la littérature jeunesse et a écrit de nombreux romans en collaboration avec d'autres écrivains, comme Jaume Ribera.



Marie-Thérèse KILIDJIAN née VIDA
ITINÉRAIRES HUMAINS DANS L'ESPACE
URBAIN À PARTIR DE LA LECTURE DE
QUATRE AUTEURS DE ROMAN POLICIER :
ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT, ANTONIO
LOZANO, JUAN MADRID, ANDREU MARTÍN

Résumé

Le roman policier espagnol écrit au cours des trois dernières décennies se définit essentiellement comme un roman social urbain. Les déplacements des détectives mettent en lumière la cartographie d'un espace urbain espagnol en mutation, en accord avec les transformations subies par la société espagnole. Cette thèse se propose, à partir d'œuvres de quatre écrivains, Alicia Giménez Bartlett, Antonio Lozano, Juan Madrid et Andreu Martín, de dégager les lectures possibles de l'espace urbain qui permettent de mieux comprendre l'évolution de la société espagnole. Nous verrons d'abord un espace de proximité constitué d'une combinaison de lieux anthropologiques ; puis, un espace traversé de frontières visibles et invisibles qui entravent le mouvement d'une partie de la population ; enfin, un espace dans lequel la mobilité se généralise accentuant les inégalités entre ceux qui y ont accès et ceux qui sont condamnés à l'immobilité. Cette thèse propose une approche littéraire et sociologique du roman policier espagnol contemporain.

MOTS-CLÉS

Roman policier, espace urbain, mobilité, lieux/non-lieux, frontières, ghéttoïsation.

Résumé en anglais

The Spanish crime novel that has been written over the last three decades can be essentially defined as an urban social novel. The movements of the detectives reveal the cartography of a Spanish urban space which is in mutation, reflecting the transformations undergone by Spanish society. Based on the work of four authors, Juan Madrid, Andreu Martín, Alicia Giménez Bartlett and Antonio Lozano, this thesis proposes various possible ways of interpreting that urban space, thus enabling a better understanding of the evolution of Spanish society. First of all, we encounter a space of proximity comprising a combination of places - as defined by Marc Augé; then a space across which visible and invisible frontiers run, hindering mobility for a part of the population; finally a space in which mobility is widespread, so emphasizing the inequality between those who have access to it and those who are condemned to staying put. This thesis thus proposes a literary and sociological approach to the contemporary Spanish crime novel.

