HAL
open science

Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)

Anne-Laure Rebreyend

To cite this version:

Anne-Laure Rebreyend. Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011). Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. NNT : 2017BOR30043 . tel-01746009

HAL Id: tel-01746009

https://theses.hal.science/tel-01746009v1

Submitted on 28 Mar 2018

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

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

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN

ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES

Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)

Présentée et soutenue publiquement le 08 décembre 2017 par

Anne-Laure REBREYEND

Sous la direction de Geneviève Champeau et de Philippe Roussin

Membres du jury

Jean-François Carcelen, Professeur, Université Grenoble 3

Geneviève Champeau, Professeur émérite, Université Bordeaux Montaigne

Amélie Florenchie, Maîtresse de Conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

Jesús Izquierdo Martín, Professeur, Universidad Autónoma de Madrid

Catherine Orsini-Saillet, Professeure, Université de Bourgogne

Philippe Roussin, Directeur de recherches, CNRS - EHESS

À mes parents

À mes grands-parents

Remerciements

Avant toute chose, je voudrais remercier mes directeurs de thèse, Geneviève Champeau et Philippe Roussin, de m'avoir formée, encadrée et encouragée tout au long de ce doctorat. Je leur voue une grande admiration intellectuelle et leur suis très reconnaissante pour leur patience et leur investissement, les opportunités qu'ils m'ont offertes et les astuces qu'ils ont trouvées pour me sortir des ornières de ce chemin escarpé. Un merci tout particulier et ému à Geneviève Champeau, dont le dévouement indéfectible, la disponibilité, l'exigence et la bienveillance m'ont donné le goût de la recherche dès le master et permis d'aller au bout de cette thèse. Je mesure la chance rare que j'ai eue d'être dirigée ainsi.

J'ai également de la chance que ma thèse soit à présent confiée à des chercheurs dont j'admire les travaux, qui ont nourri mon approche du sujet et mes analyses. Que Jean-François Carcelen, Amélie Florenchie, Jesús Izquierdo et Catherine Orsini soient sincèrement remerciés d'avoir accepté de faire partie du jury, du temps qu'ils consacrent à cette lecture et de leurs remarques.

Je remercie mon équipe d'accueil, AMERIBER, qui m'a offert le premier environnement intellectuel, très actif, dans lequel j'ai évolué, avec une pensée particulière pour Aránzazu Sarria Buil, Cécilia González, Elvire Gómez-Vidal, Isabelle Touton, Jesús Alonso et Julia Roumier. L'Université Bordeaux Montaigne abrite également une École Doctorale remarquable, qui confie aux doctorants un cadre stimulant et chaleureux, les enrichit intellectuellement et les aide dans leurs projets, dans lesquels j'ai pu m'investir grâce au contrat doctoral dont j'ai bénéficié. Merci à Sandro Landi et à Isabelle Poulin pour leur rôle moteur, leur engagement auprès de nous tous et leur enthousiasme interdisciplinaire, pour l'expérience collective de la revue *Essais*, pour les ateliers et les festivités. Le groupe d'amis chercheurs qui s'y est constitué a illuminé ces années : Bertrand Guest, Brice Chamouleau, Clément Kabs, François Trahais, Giovanni Stiffoni, Hugo Remark, Magali Fourgnaud, Marco Salucci, Mélanie Sadler et Sandra Lemeilleur. C'est aussi à l'E.D. que j'ai rencontré François Godicheau, qui m'a conseillée et encouragée à toutes les étapes de cette recherche. Elle doit beaucoup à son énergie, à sa générosité, à sa pratique de l'histoire contemporaine

attentive aux constructions sémiotiques, et aux nombreux projets dans lesquels il m'a impliquée.

Deux autres environnements d'amitié et de recherche ont été très importants dans mon travail. Ma gratitude va à Annick Louis, pour l'atmosphère de partage confiant qu'elle suscite autour de son séminaire d'épistémologie du littéraire à l'EHESS, les réflexions interdisciplinaires passionnantes qu'elle y insuffle et qui ont été décisives pour mon appréhension du fait littéraire. Son soutien moral et intellectuel a été constant. Au sein de notre petit groupe, je remercie Ioana Andreescu et Paula Klein, ainsi que Luca Martignani, pour nos discussions et leurs relectures.

Enfin, j'ai passé deux années dans des conditions exceptionnelles à la Casa de Velázquez de Madrid. Je remercie non seulement l'institution et son personnel dans son ensemble, mais plus particulièrement Stéphane Michonneau pour son suivi attentif et bienveillant ainsi que pour ses suggestions sur la réception et son historicité, qui ont changé le cours de ma réflexion. En Espagne, mais aussi aux États-Unis, certains chercheurs que j'ai eu la chance de rencontrer ont pris des heures pour me conseiller, répondre à mes questions ou m'engager dans leurs projets, comme Germán Labrador Méndez, dont les travaux m'ont fascinée, Pilar Lozano Mijares, Pablo Sánchez León, Darío Villanueva, José María Pozuelo Yvancos, Fernando Larraz, Luis Fernández-Cifuentes, Guillaume Juin, Jesús Casals, Carmen Valcárcel et Françoise Dubosquet. Pour leur aide, un grand merci aussi à Gabriel Gatti, Danilo Martuccelli, Samuel Hayat, Géraud Létang et Alice Béja.

Mes amis rencontrés à Madrid m'ont apporté sans compter leurs relectures, leur expertise, leurs conseils méthodologiques ou un coin de leur appartement : j'ai une pensée complice et reconnaissante pour Célia Keren, Aude Plagnard, Mathieu Aguilera, Martin Lamotte, Amélie de las Heras et Julien Demade, Lucas Merlos, Anna Perraudin, Marie et Johan Comparat, Arnaud Dolidier, Lasse-Emil Paulsen, Jesús Cano, la famille Rubio Álvarez, et surtout pour Alexandre Dupont, qui m'a formée sur bon nombre de points historiographiques au pied levé et sans compter.

J'en arrive à ces amis et chercheurs avec qui j'ai écrit ce travail main dans la main, parce que leur pensée m'a fait progresser, que j'ai aimé discuter sans cesse avec eux du contenu, des doutes, des solutions, et qu'ils se sont chargés avec dévouement d'un soutien moral de longue durée ainsi que d'un nombre indécent de chapitres à relire : je pense à Brice Chamouleau, à Anne-Laure Bonvalot et à Aurélie Petiot. Merci de tout

cœur. Merci au roc Hélène Marchais, à la fantastique Lise Jankovic, à Murielle Fabre, Victoria Gélébart, Laure-Amélie Poisson, Marie Flutre et son expertise fulgurante, ainsi qu'à Alice Martins, Alice Thobois et aux Herbert, qui m'ont toutes prodigué messages de motivation, colis de thèse et cartes postales à gommettes ; merci à la Permanence, et à mes colocataires de la rue Judaïque pour l'environnement chaleureux des premières années de thèse. Un agradecimiento especial para José Díaz Morfa, por el apoyo, la disponibilidad y los carteles.

Je termine en remerciant avec émotion ma famille, chez qui j'ai vécu à plusieurs moments clés de ces sept années, qui me soutient dans ma vie et dans mes études, m'a appris à tâcher de faire de mon mieux et à aller chercher les pays dans les atlas et les mots dans le dictionnaire. Enfin, parce que sans lui tout aurait été infiniment moins drôle et moins intéressant, un merci à vie à Alex, qui m'a poussée, épaulée à chaque instant, et m'a donné confiance.

Table des matières

Remerciements ***5***

Table des matières ***9***

Introduction ***15***

I. Constellation des usages actuels de la catégorie de « réalisme » 18

I.1. 1950-1980 : de l'hégémonie à la disgrâce 19

I.2. Actualité critique. Un retour sujet à caution 21

I.3. Généalogie littéraire et roman national 24

I.4. Chez les écrivains : un partage littéraire et politique 26

I.5. Rupture ou continuité ? Une veine réaliste depuis 1960 30

II. La lecture réaliste et son historicité 33

II.1. Le réalisme dans l'œil du lecteur 34

II.2. Des communautés interprétatives dépendant du contexte 35

III. Une crise des imaginaires sociaux de la modernité 37

III.1. La modernité au centre du canon de l'histoire littéraire 38

III.2. La modernité, processus et imaginaire social 39

III.3. De la Transition au *boom* de la construction : l'euphorie de la normalisation 41

III.4. Mémoire historique et relecture de la Transition 46

III.5. 2008. Crise de la modernisation 48

IV. Le réalisme comme représentation au second degré 55

IV.1. Contre une copie du réel 55

IV.2. Représenter les codes littéraires et les discours sociaux 58

IV.3. Entre positivisme et constructivisme : un carrefour épistémologique 61

IV.1. Productivité réaliste de l'autoréférence 63

V. Référentialité réaliste, modernité et interdiscursivité. Étapes de l'étude des textes 66

Première Partie. Documenter le passé violent. Identité démocratique moderne, roman et historiographie ***69***

Introduction. Des réalismes documentaires **71**

Chapitre 1. Les jeux du document **76**

I. Narrativiser les témoignages, entrer dans l'Europe des traumas 77

I.1. Une mystique de la littérature 78

I.2. L'expression poétique des témoignages 80

I.3. L'Espagne dans l'ère du témoin 84

II. Le fétichisme de l'archive 91

II.1. L'authentification par l'image 92

II.2. Un montage elliptique : entre réalisme génétique et réalisme formel 94

Chapitre 2. Problématiser la représentation ? La fiction sous haute surveillance. ... **100**

I. La fiction sous conditions 102
I.1. Le monde comme réservoir de documents 102
I.2. Le réalisme intentionnel ou la projection du lecteur 108
II. La réalité comme expérience individuelle de la souffrance 111
II.1. Contre les abstractions, une rhétorique de l'illusion 111
II.2. Vertus civiques de la fiction empathique 114
II.3. Au croisement des voix et des champs de vision. Des expériences médiatisées 118
III. Une rhétorique de la factualité 123
III.1. Des fictionality aux factionality studies 123
III.2. Répondre devant la réalité 126
III.3. La caution de la recherche historiographique 130
IV. Effets de structure, effets d'autorité 134
IV.1. Clôture interprétative 135
IV.2. Stratégie des conjectures 138
IV.3. Le style du savoir 142

Chapitre 3. Débats historiographiques, débats socio-politiques. Faire justice transitionnelle 152

I. Pacte compassionnel et discours social sur la vulnérabilité 153
I.1. Une figure universelle et déshistoricisée de la victime 154
I.2. Le citoyen-victime. Extension du domaine de la vulnérabilité 157
II. Une pensée libérale de l'antitotalitarisme 163
III. Révisionnisme de gauche et débat sur l'identité collective 167
III.1. Démythifier la République contre le « frontpopulisme » 168
III.2. Restaurer l'instance de l'auteur ? 174

Chapitre 4. « L'angoisse du réalisme », entre ontologie et épistémologie 180

I. La tentation de l'ontologie face à l'instabilité du social 181
I.1. Identité individuelle et apparences 182
I.2. Identité nationale et expérience de la modernité 185
II. La construction sociale de la normalité 194
II.1. L'irréalisme des fantasmes collectifs 195
II.2. La documentalité, au fondement de la réalité sociale 201
II.3. Prendre en charge l' « inamendabilité » du réel ? 204
III. Une épistémologie objectiviste 207
III.1. Performances de la transparence 208
III.2. L'orthodoxie d'une épistémologie anachronique ? 215
IV. Un point aveugle : violence et expérience démocratique 224
IV.1. Familiariser le passé 225
IV.2. La peur, fait et/ou fiction 228
IV.3. L'anarchisme comme objet du consensus 232

Conclusion. Référentialité et document : enjeux d'une légitimation 237

Deuxième partie. Contre-épopée à l'aube de la crise. Un regard sociologique sur le capitalisme de la brique ***243***

Introduction. Des métarécits de la crise de la modernisation socio-économique espagnole **245**

Chapitre 1. La polyphonie médiocratique **251**

I. Narrer l'espace privé des personnages 251

II. Personnages-type, société de classes 254

II.1. Contre une poétique de la labilité 255

II.2. La famille, fiction sociale réalisée 258

III. L'imaginaire collectif de la médiocratie 263

Chapitre 2. Historiciser le récit de la modernisation **269**

I. Critique des identités post-franquistes 270

II. Le réalisme pragmatique de la Transition 273

II.1. De la résistance à l'abondance 273

II.2. Téléologie pragmatique de la modernisation 277

II.3. Entre Marx et Darwin. Un double réalisme 280

III. Du *desarrollismo* au *boom*. Mimésis sociale et transmission de représentations 283

III.1. Des animaux symbiotiques 284

III.2. Sous tutelle langagière 288

III.3. L'anti-légende noire 292

IV. Une théorie surplombante de la domination ? 296

Chapitre 3. Émancipations ? Des mémoires paramodernes récalcitrantes **299**

I. Politique des formes de vie 300

I.1. Retour à la terre 300

I.2. Quête d'identités collectives 303

I.3. Mystification du passé 306

I.4. La schizophrénie de l'espagnolitude 309

II. Dénaturaliser les codes. Pour un métaréalisme critique 313

II.1. Derrière le voile du spectacle baroque 314

II.2. L'expression du code 319

Chapitre 4. Reconstruire un langage pour la communauté **325**

I. Langages de l'énergie 326

I.1. Consommer, consumer 327

I.2. Cannibalisme et prédation 331

I.3. Morale de l'épuration 335

II. Le réalisme, raison et contention des sentiments 340

II.1. Les filets de l'ordre sur la vie quotidienne 341

II.2. Effets d'opacité 346

II.3. Réalisme et rationalité 350

III. L'énergie des rebuts 353

III.1. Le cru et le cuit 353
III.2. Les ressources naturelles, point aveugle du capitalisme 356
III.3. Une autre épique nationale 360

Conclusion 371

Troisième Partie. L'aporie de la visibilité. Métaphores du lien social dans le néo-libéralisme 377

Introduction 379

Chapitre 1. Une représentation au second degré. Dialogue avec la théorie économique et morale d'Adam Smith 384

I. Avatars de la métaphore dans *La mano invisible* 384
I.1. Contre le « roman de la crise » 385
I.2. S'approprier la représentation de la « main invisible » 387
I.3. Le retour d'une idéologie dans les discours sociaux espagnols 394
II. La fiction d'être continuellement regardé. Libre-échange et morale sociale 397
II.1. La théorie smithienne des affects 397
II.2. Théâtralité du « spectateur impartial » 400

Chapitre 2. Du « spectateur impartial » au contrôle fictionnel 405

I. De la providence à l'hyper-surveillance 406
I.1. Le panoptique au théâtre. Surveillance et spectacle de la réalité. 407
I.1.1 Surveillance verticale 408
I.1.2 Gouverner à partir du réel 410
I.2. Le régime scopique entre deux paradigmes de la modernité 413
II. Théâtralité brechtienne et *estrangement* 417
II.1. Réinterpréter les codes classiques 418
II.2. Se déprendre des représentations : entre littérature et SHS 420
II.3. Rôles sociaux, types littéraires et rapports de domination. 425
II.3.1 Le personnage, de la métonymie à la métaphore 425
II.3.2 Intériorisation de la domination 428
III. Nouvel esprit du capitalisme et instrumentalisation des affects 431
III.1. Le biopouvoir managérial 431
III.2. Spectateur impartial et taylorisme émotionnel 436
III.3. Modernisation et théorie de l'autocontrôle des émotions 442

Chapitre 3. Habiter l'aporie de la visibilité. Critique méta-narrative du réalisme 445

I. En obra(s). Le réalisme au travail 446
I.1. Dignité et visibilité 447
I.2. Productivité sociale de l'art. Entre réalisme et formalisme 451
II. De la description à la normativité 456
II.1. Enjeux de la classification 456
II.2. Naturalisation de la classe ouvrière 459

II.2.1 Fonctions endotélique et idéologique de la fiction 460
II.2.2 « Le Roumain » ou le caractère réglé de la vraisemblance 462
II.3. Paradoxes historiques du réalisme 468
III. Répression, rébellion, expulsion de l'imagination désirante 472
III.1. Désirs de classe sans logos politique 473
III.2. Éviter l'explosion structurale 481
III.2.1 Transgresser la typicité 482
III.2.2 Le ridicule inhibiteur 485
III.2.3 Expulsion de l'espace romanesque 487
III.3. Infléchir ou excéder le réalisme ? 489

Chapitre 4. Résister à la transparence. Un réalisme amoral 494

I. Construire une communauté empathique ? 495
I.1. Identifications affectives, identifications symboliques 495
I.2. Visibilité *vs* réflexivité 499
II. Une sympathie de la médiation 501
III. L'antinomie de la solidarité 506
III.1. La compassion comme convenance sociale 507
III.2. La fiction non compromettante 510
IV. Stratégies du dévoilement anti-hégémonique 511
IV.1. Esthétique démocratique des métaphores 512
IV.2. Harmonie *vs* conflit 516
IV.3. Politique du sous-titre 520
V. Une conception étroite de la rationalité 523

Conclusion : fiction réaliste et économie politique, des « sciences morales » ? 526

Conclusion : Quelques enjeux poétiques, socio-politiques et épistémologiques du réalisme dans le roman espagnol depuis 2000 531

I. Référentialité réaliste : en quête d'une légitimité propre. Typologie diachronique 534
II. Poétiques et postures idéologiques. Typologie synchronique 541

Bibliographie 551

Introduction

En 2014, alors que l'Espagne commence tout juste à se relever économiquement de la terrible crise sociale, politique, financière qui la secoue depuis 2008, le prestigieux Prix National du Roman (Premio Nacional de Narrativa) est remis à *En la orilla* de Rafael Chirbes, un portrait littéraire acéré de l'Espagne corrompue et ruinée[1]. Le jury célèbre un ouvrage qui « traite de la réalité actuelle, mais ne se limite pas au réalisme, qu'il dépasse par la richesse formelle et par les procédés poétiques dont il fait usage »[2]. Aujourd'hui, dans le champ littéraire espagnol, qu'y a-t-il derrière cette double injonction à représenter la réalité sociale du pays et à « ne pas se limiter au réalisme » ?

De nombreux romanciers espagnols se sont engagés dans de nouvelles formes d'écriture du social et de l'histoire au cours de la dernière décennie, notamment depuis que le refoulé traumatique fait retour autour de la thématique de la « récupération de la mémoire historique ». La réécriture du passé récent va de pair avec des débats aigus sur le lien social, alors que des mouvements sociaux et politiques demandent que la lumière et la justice soient faites sur la Guerre Civile, le franquisme et la transition démocratique. Ils ont été démultipliés par l'éclatement de la bulle immobilière en 2008 et ses conséquences sociales dramatiques. Ce « retour du réel » suscite un grand intérêt dans le monde éditorial, la critique littéraire et la recherche. Pourtant, le terme de réalisme souffre des sévères jugements auxquels il a donné lieu dès la fin des années 1960, qui conditionnent, aujourd'hui encore, la réception de la génération des écrivains du « réalisme social » sous le franquisme. D'un côté, dans une partie de la production narrative actuelle, une relation étroite unit le texte et le réel contextualisé, situé et expliqué dans le temps et dans l'espace[3]. De l'autre, l'usage de cette catégorie d'analyse du littéraire qu'est le réalisme, qui implique une généalogie dans l'histoire littéraire espagnole, est controversé. Cet écart paradoxal est au cœur de cette thèse, qui porte sur les formes et les enjeux du renouvellement de l'esthétique réaliste dans la production narrative espagnole des années 2000.

L'introduction qui va suivre propose, dans un premier temps, de cartographier les marques académiques, critiques et éditoriales du retour du réalisme et de sa généalogie littéraire, en prenant en compte la variété des usages de la catégorie de réalisme et des sens qui lui sont attribués dans le champ littéraire des vingt dernières années. Puis j'exposerai deux bases théoriques, axées sur la réception et son historicité,

---

[1] Rafael Chirbes, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013.
[2] « [T]ratando de la realidad actual, no se limita al realismo, mostrando una riqueza formal y recursos poéticos que lo trascienden ». Discours du jury du Premio Nacional de Narrativa, site du Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports, http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/10/20141007-narrativa.html, dernière consultation le 22/09/2017.
[3] Amélie Florenchie, « Presentación », in Amélie Florenchie (dir.), *Últimas noticias del realismo en España*, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n°1, hiver 2014, p. 7-10, cf. p. 8.

sur lesquelles s'appuie mon approche, avant d'analyser, dans un troisième temps, les conditions de possibilité historiques, socio-économiques et culturelles d'un renouveau du réalisme. On verra que le réalisme ressurgit du fait que, d'une part, les débats de mémoire historique depuis 2000 et, d'autre part, la crise économique, sociale et politique depuis 2008 engagent une révision du mythe de la Transition et du projet de la modernité qui structurait les imaginaires sociaux espagnols depuis les années 1960. De cette hypothèse découlera ensuite une interprétation interdiscursive du réalisme, qui sera analysé comme représentation de représentations, représentation des codes littéraires et des discours sociaux de son temps. Cette introduction s'achèvera par la présentation des étapes de l'analyse des quatre textes choisis pour former le corpus : *Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina (2001), *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón (2005), *Crematorio*, de Rafael Chirbes (2007) et *La mano invisible*, d'Isaac Rosa (2011)[4].

I. Constellation des usages actuels de la catégorie de « réalisme »

Nouveau, c'est vieux tout de suite.
Yves Klein, « La vérité sur le Nouveau réalisme »

Dans le champ littéraire, on entend par « réalisme » soit un universel esthétique – l'entreprise de représenter la réalité par la littérature[5] – qui serait consubstantiel à la littérature occidentale, soit un modèle de référence, l'école historiquement localisée au XIXe siècle, par rapport auquel sont situées les productions postérieures. Le projet réaliste de représenter de manière la plus fidèle possible le monde empirique par le langage et d'atteindre le maximum de vraisemblance[6] implique des questions de techniques et de valeurs, comme la nature de la réalité décrite ou des objets construits (quels sujets de prédilection, quels groupes, quels événements, quels phénomènes sont

[4] Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001 ; Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005 ; Rafael Chirbes, *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2007 ; Isaac Rosa, *La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011.
[5] Aristote, *Poétique*, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980 ; Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 [version allemande 1946].
[6] Roman Jakobson, « Du réalisme artistique » [1921], in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

racontés), le rapport à l'histoire[7], le style qui donne l'impression de la transcription du réel[8], l'objectivité[9] ou encore la portée critique[10], qui parcourent les mouvements antérieurs du réalisme espagnol. Ses emplois historiques, leur sens dans le champ littéraire, en lien avec la sphère sociale, ainsi que les pratiques d'écriture, montrent qu'il n'y a pas *une* poétique réaliste, mais plutôt une esthétique en constante évolution tout au long de l'histoire littéraire occidentale[11], y compris au XIXe siècle[12] et peut-être à plus juste titre encore aujourd'hui en Espagne, si l'on en croit le pluriel de l'étiquette de « nouveaux réalismes » utilisée par certains observateurs.

Celle-ci invite à cerner les relations de filiation et de démarcation entre les différentes étapes de la modernité littéraire et à mettre en perspective les traces laissées par le postmodernisme en Espagne ainsi que son dépassement. En outre, les variations des usages de la catégorie de réalisme dans le champ littéraire actuel, la façon dont les écrivains, la critique ou les éditeurs l'assument ou la rejettent, montrent qu'au-delà de sa fonction classificatoire, elle constitue une catégorie métalittéraire qui implique un appareil stratégique de positionnement et de légitimation. C'est pourquoi, avant d'analyser, dans le corps de ce travail, les dispositifs textuels développés par des romans qui s'approprient l'objet du social dans les années 2000, il importe d'ébaucher d'abord une approche externe[13] des « nouveaux réalismes », c'est-à-dire de cartographier succinctement les usages de cette catégorie durant les vingt dernières années, et de mettre au jour les enjeux de positionnement, y compris politiques, qui les sous-tendent.

I.1. 1950-1980 : de l'hégémonie à la disgrâce

Durant les années 1950 et au début des années 1960, en Espagne, le canon littéraire dominant est le « réalisme social ». Nourrissant des objectifs révolutionnaires, il entretient des liens avec le cinéma néo-réaliste italien et avec le réalisme socialiste, et répond à une fonction socio-politique de lutte contre la dictature de Franco, notamment

---

[7] Georg Lukács, *Problème du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975 [1971].
[8] Tzvetan Torodov, « Présentation », in Tzvetan Todorov et Gérard Genette (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-10.
[9] René Wellek, « The Concept of Realism in Literary Scholarship », *Neophilologus*, n°45, 1961, p. 1-20.
[10] Bertold Brecht, « Against Georg Lukács », in Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertold Brecht et Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*, London/New York, Verso, 2007 [1977], p. 68-85.
[11] Erich Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*.
[12] Yvan Lissorgues (dir.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos / Université Toulouse le-Mirail, 1988 ; *idem*, « Hacia una estética de la novela realista (1860-1897) », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 53-72 ; Peter Brooks, *Realist Vision*, New Haven/London, Yale University Press, 2005 ; Fredric Jameson, *The antinomies of realism*, London/New York, Verso, 2013.
[13] Walter T. Pattison, *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1969.

de démythification des représentations franquistes et de dévoilement d'une réalité sociale occultée par le contrôle autoritaire de l'information. Il entre en crise avec la disparition de l'espoir d'une chute imminente du régime, qui avait alimenté une littérature de combat, avec la stratégie de stabilisation économique et institutionnelle du pays, et sous l'influence de la littérature du Nouveau Roman français et du *boom* latino-américain ; sans compter que la censure s'est appliquée contre la littérature la plus critique avant de s'atténuer à partir de 1966[14]. La période qui s'écoule ensuite entre le milieu des années 1960 et des années 1980 est marquée par l'esprit de concorde qui présidera à la transition démocratique, par le rejet de l'intervention littéraire dans les luttes de son temps et l'abandon de la représentation des conditions matérielles d'existence. L'accent est désormais placé sur le prestige de l'expérimentalisme formel et la dimension autoréférentielle de l'écriture, notamment sous le magistère de Juan Benet, de Juan Goytisolo et des « Novísimos » rassemblés par Castellet, qui rappellent l'avènement des avant-gardes espagnoles des années 1920 et leur rejet du réalisme national au nom de l'insuffisance de l'esthétique mimético-naturaliste[15]. Le réalisme, et avec lui toute idée d'engagement littéraire, sont frappés d'anathème[16].

De ce fait, à la fin des années 1980, « s'il y avait bien une chose que voulait éviter un jeune écrivain, c'était être un écrivain réaliste », déclare Ignacio Martínez de Pisón[17]. En particulier sur le modèle de Sartre, si l'on en croit Javier Cercas, qui, jusqu'en 2000, voyait en lui « un écrivain réaliste barbant de seconde catégorie, qui […] prêchait l'impératif de subordonner la littérature à la politique. […] Quel genre de littérature rêvais-je alors d'écrire ? […] [U]ne nouvelle littérature : la littérature postmoderne […] ; je savais seulement, ou j'avais l'intuition, qu'elle devait être antiréaliste, anti-solennelle, ironique, métalittéraire »[18]. C'est par contraste avec ce type de production,

---

[14] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, 1993 ; Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea, 2014, cf. chapitres 7 et 9, p. 203-278 et 309-370.

[15] Grégory Coste, « Le récit d'avant-garde espagnol: les avatars d'une tentative de renouvellement sur les marges du roman », *Pandora*, n°9, 2009, p. 235-252, cf. p. 236.

[16] Geneviève Champeau, « Recepción de la novela realista de postguerra » in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 207-219 ; Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 148-152 ; Santos Sanz Villanueva, « Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas », in José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María-Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba et Antonio Ansón Anadón (dir.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-42, cf. p. 15-19 ; Isabel De Castro et Lucía Montejo, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual : 1975-1988*, Madrid, UNED, 1990, cf. p. 52.

[17] « Lo último que entonces querría [sic] ser un escritor joven era un escritor realista ». Carmen Valcárcel, « Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, n°1, hiver 2013, p. 153-162, citation p. 153.

[18] « […] un pesado escritor realista de segunda categoría que, para desgracia de la literatura […], predicaba la obligación de subordinar la literatura a la política. […]¿Qué clase de literatura soñaba con escribir? […] [U]na nueva literatura: la literatura posmoderna […]; sólo sabía o intuía que debía ser antirrealista, antisolemne, irónica, metaliteraria ». Javier Cercas, *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelone, Literatura Random House, 2016, p. 108-110. Je traduis.

que Gonzalo Sobejano a qualifié avec succès de « roman poématique » puis de « roman introverti »[19], et avec cette orientation du discours critique qui affirmait une séparation nette entre la réalité et le roman, que de nombreux observateurs s'accordent pour signaler qu'une écriture et une visée réalistes font retour dans la production espagnole de la fin des années 1990 et des années 2000, et que de nombreux écrivains s'en réclament pour leur propre pratique.

I.2. Actualité critique. Un retour sujet à caution

En témoignent, au niveau académique d'abord, plusieurs monographies sur le réalisme ou sur la représentation littéraire de la réalité espagnole, publiées au cours des dix dernières années en Espagne, en France ou aux États-Unis[20], la parution et la réédition d'une théorie du réalisme actualisée en Espagne[21], des thèses de doctorat portant, en tout ou partie, sur le renouvellement du réalisme littéraire espagnol[22] ou encore un séminaire très récent à l'Université d'Alcalá de Henares[23]. Précédés des appels pionniers de Joan Oleza, durant la première moitié des années 1990, à une « exploration romanesque renouvelée de la réalité » qu'il nomme « réalisme postmoderne »[24], de nombreux articles d'ouvrages et de revues universitaires, mais aussi de revues de critique littéraire, contribuent à ce phénomène. Dans ces discours critiques, l'emploi de

---

[19] Gonzalo Sobejano, « La novela poemática y sus alrededores », *Ínsula*, n°464-465, 1985, p. 1 ; *idem*, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, t. 1, n°1, hiver 1988, p. 9-26.

[20] Matías Escalera Cordero (dir.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid/Barcelone, Tierradenadie, 2007 ; Geneviève Fabry et Claudio Canaparo (dir.), *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*, Bern, Peter Lang, 2007 ; Lloyd Hughes Davies et Elizabeth Emery (dir.), *Realism revisited*, *Romance Studies*, vol. 30, n°3-4, novembre 2012 ; Catherine Orsini (dir.), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Presses Universitaires de Bourgogne, coll. Hispanística XX, 2013 ; Francisco Aroca et Elisabeth Delrue (dir.), *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*, Éditions Indigo/Côté-femmes, 2013 ; Amélie Florenchie (dir.), *Últimas noticias del realismo en España*, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n°1, hiver 2014.

[21] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1992 et Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

[22] Mélanie Valle Dietry, *Por un realismo combativo: transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, thèse de doctorat soutenue le 30/01/2014, Université de Tours/Universidad Autónoma de Madrid, disponible en ligne sur le site https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle_%20detry_melanie.pdf?sequence=1, dernière consultation le 27/09/2017 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat soutenue le 5/12/2014 à l'Université Montpellier III, chapitre 6 (« Vers un réalisme de la médiation ») p. 295-340 du manuscrit inédit, à paraître aux éditions Gallimard ; Alex Marín Canals « Le roman espagnol actuel et le nouveau réalisme », thèse en cours sous la direction de Catherine Orsini, Université de Bourgogne.

[23] Fernando Larraz (dir.), « Direcciones de las literaturas hispánicas actuales », Séminaire de Littérature espagnole et latino-américaine contemporaine et actuelle, printemps 2015, Université d'Alcalá de Henares : deux sessions (les 23/02/2015 et 26/02/2015) ont été consacrées à « Rafael Chirbes y la tradición realista en la novela española actual », à partir d'œuvres de Rafael Chirbes et d'Isaac Rosa.

[24] Joan Oleza Simó, « La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo », *Compás de Letras*, n° 3, 1993, p. 113-126 ; *idem*, « Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, n°1, 1994, p. 79-106 ; *idem*, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42 ; *idem*, « *Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela », in *Bulletin Hispanique*, t. 98, n°2, 1996, p. 363-383.

périphrases autour de la représentation littéraire de la réalité ou du retour du réel, presque plus fréquent que le terme de réalisme lui-même, cherche à manifester une évolution des formes, c'est-à-dire la différence entre les procédés des écrivains actuels et ceux de la tradition en dépit d'une visée commune[25] – à moins que le mot de « réalisme » ne connote franchement, aux yeux du critique, une esthétique limitée ou anachronique[26]. Dans tous les cas, le soupçon instillé depuis les années 1960 a laissé des traces, et l'invocation du réalisme s'avère toujours soumise à l'impératif de sa rénovation[27], même lorsque les critiques s'inscrivent dans une démarche de revendication assumée, libre de précautions lexicales. Ce positionnement est plus fréquent depuis la première moitié de la décennie 2010, comme sous la plume de Fernando Larraz qui célèbre les tentatives de

> replacer au centre de notre champ littéraire les potentialités du réalisme littéraire, alors que ses adversaires ont acquis, via le phénomène « Afterpop », une force inédite au cours des quarante dernières années. […] La plus récente de ces dénominations [d'une conception du roman comme pont dialectique vers la réalité], celle de « nouveau réalisme », regroupe des auteurs qui […] sont nés durant la seconde moitié des années 1960 ou dans les années 1970, et qui cherchent à

---

[25] Santos Sanz Villanueva, « Isaac Rosa o la reinvención del realismo social », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 703, 2009, p. 87-94 ; Catherine Orsini, « Avant-propos », in Catherine Orsini (dir.), *Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010)*, *Langues néo-latines*, vol. 3, n° 354, septembre 2010, p. 3-4 (« la très nette tendance d'un retour au réel, d'un roman aux prises avec la réalité immédiate ou passée », « nouvelle forme de littérature réaliste ») ; Anne-Laure Bonvalot, « Entre la espada y la pared : nouvelles écritures engagées dans le roman espagnol contemporain (Belén Gopegui, Isaac Rosa »), *Langues néo-latines*, vol. 3, *ibidem*, p. 25-44 (cf. p. 30 : « reconfiguration du réalisme critique ») ; Magali Vion, « Génération X : les romans d'une génération », *Langues néo-latines*, vol. 3, *ibidem*, p. 5-23 (un « retour au réel » dans les années 1990, les « agents du réalisme » dans des romans de la Generación X) ; Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 9-19, cf. p. 15-18 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *ibidem*, p. 51-68, cf. p. 51-52 (« retour des réalismes », « rénovation des réalismes ») ; Mélanie Valle-Detry, « Presente y futuro del realismo social. Un acercamiento brechtiano », *Revista de crítica literaria marxista*, n°5, 2011, p. 31-46 (cf. p. 31 : « sugeriré una posible renovación, "reinvención" o "reconquista" del realismo social por algunos novelistas actuales, entre ellos Gopegui y Rosa ») ; Ángel Basanta, « Reinvención de la novela social », in Fernando Valls (dir.), *La nueva novela española actual (1995-2015): descubrimientos, perplejidades y estrategias*, *Ínsula*, n°835-836, 2016, p. 3-7.

[26] Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *Poetics Today*, vol. 28, n°1, printemps 2007, p. 89-116, cf. p. 103 (elle entend par « compte-rendu réaliste » de la Guerre civile et de l'après-guerre, dans des romans et films à partir de la fin des années 1990, un traitement romantique et nostalgique du passé qui cherche à y plonger le lecteur, effaçant la difficulté du processus de mise en récit du passé violent) ; Vicente Luis Mora, « La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual », Blog *Diario de Lecturas*, 10/05/2014, http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html, dernière consultation le 10/10/2017 ; Jordi Carrión et Jordi Gracia, « La ficción narrativa en castellano en las últimas décadas », in Roberto Valencia (dir.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 239-265, cf. p. 254-255.

[27] Jakobson expliquait déjà en 1921 que le réalisme se renouvelle toujours au nom du réalisme, qu'il lutte périodiquement contre ses formes, une fois qu'elles se sont figées et ne se représentent plus qu'elles mêmes, afin de mieux se rapprocher de ce qui paraît être la réalité. Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », *op. cit.*.

réexaminer, depuis les discours narratifs, des conflits contemporains auxquels, en lieu et place de réponses satisfaisantes, n'ont été apportés que des discours de légitimation du *statu quo*.[28]

Parmi les écrivains mentionnés dans toutes ces propositions, à cheval sur deux générations, Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Belén Gopegui, Almudena Grandes, Javier Cercas, Marta Sanz, Isaac Rosa, Ignacio Martínez de Pisón, ou encore Pablo Gutiérrez, Eva Fernández et Elvira Navarro sont les noms qui reviennent le plus souvent, selon que les analystes mettent l'accent sur des œuvres qui prétendent offrir un accès à une vérité historique et sociale, ou bien, selon une acception plus restreinte, sur des convergences avec des types d'action sociopolitiques de gauche radicale. Quant à la presse généraliste, elle aussi entérine l'intérêt de la littérature pour la réalité sociale actuelle, ses emprunts au journalisme, voire l'idée d'une « littérature d'urgence » face à la crise[29] ; au sujet du triomphe éditorial des dernières œuvres de Rafael Chirbes, qui coïncide avec l'explosion de la bulle immobilière espagnole et les premières années de la crise financière, elle assumera le terme de littérature réaliste[30]. On verra que cette évolution chronologique et cette conjoncture ne sont pas fortuites.

---

[28] « […] reponer en el centro de nuestro campo literario las potencialidades del realismo literario, justo cuando sus refutadores habían adquirido una fuerza inédita en los últimos cuarenta años vía "Afterpop". […] La más reciente de estas denominaciones [de una concepción de la novela como puente dialéctico a la realidad], la de "nuevo realismo", agrupa autores que, como Rosa, han nacido en la segunda mitad de la década de los sesenta o en los setenta y buscan replantear, desde discursos narrativos, conflictos contemporáneos para los que no hay una respuesta satisfactoria, pero sí discursos legitimadores del *statu quo* ». Fernando Larraz, « Transitando por las vías del realismo », *Puentes de crítica literaria y cultural*, n°1, janvier 2014, p. 46-49, citation p. 46-47. Voir aussi Philippe Merlo, *Littérature espagnole contemporaine*, chapitre V, Paris, PUF, 2009 ; Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », in Raquel Macciuci et María Teresa Pochat *(dir.), Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual,* La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17-50, cf. p. 32-36 (« los ya recuperados discursos realistas ») ; Santos Sanz Villanueva, « Crisis y encrucijada de la novela actual », *La Página*, n° 93-94, 2011, p. 145-166, cf. p. 155-157 ; Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el *campo* de las narrativas españolas (siglo XXI) », in Roberto Valencia (dir.), *Todos somos autores y público…, op cit.*, p. 11-61, cf. p. 35-48 ; Cristina Somolinos Molina, « "Lo personal es político". Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz », *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas*, n°2, 2015, p. 91-103, cf. p. 92 (« los planteamientos estéticos de los denominados "nuevos realismos" »).

[29] Javier Rodríguez Marcos, « Una crisis de novela », *El País*, 2013, https://elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363470608_130051.html ; Sergio del Molino et Juan Jacinto Muñoz Rengel, « ¿Se impone una literatura basada en hechos reales? », *Babelia-El País*, 3/12/2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934_127171.html, dernière consultation le 13/05/2015 ; « La literatura cruza la frontera entre la realidad y la ficción », *El País*, n° spécial Cultura- 35 aniversario ; Peio H. Riaño, « La novela que no gustará a Gallardón », *El Confidencial*, 03/05/2013, http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-05-03/la-novela-que-no-gustara-a-gallardon_496238/, dernière consultation le 27/11/2014.

[30] « La Fiesta del chivo, novela del año », *ABC*, 19/05/2013, http://www.abc.es/cultura/libros/20130519/abci-noveladelsiglo-201305191751.html, dernière consultation le 10/10/2017 (« la obra de Rafael Chirbes, que desde la óptica realista ha sabido retratar la profunda crisis (económica, moral, casi total) de la sociedad española de manera dolorosa y fidedigna »).

I.3. Généalogie littéraire et roman national

Ces symptômes et vecteurs d'un progressif retour en grâce du réalisme s'accompagnent d'une revalorisation de sa généalogie littéraire, celle du XIXe siècle, des années 1930 et 1950-60, qui a largement été expulsée du canon – aujourd'hui encore, « cracher sur la tombe de Galdós tient du divertissement national », constatent Julio José Ordovàs et Rafael Chirbes[31]. Elle prend notamment la forme de travaux de recherches et d'actes d'hommage, dans lesquels Santos Sanz Villanueva, Constantino Bértolo et, plus récemment, Fernando Larraz et David Becerra, jouent souvent un rôle moteur au sein de l'académie et du monde éditorial espagnols[32]. Elle se concrétise aussi par de nombreuses éditions récentes des écrivains du « réalisme social »[33] et du XIXe siècle[34], dont les éditeurs réactualisent la démarche d'observation sociale pour le monde contemporain, voire qu'ils célèbrent comme des guides précurseurs pour les temps actuels. Ainsi vingt-

---

[31] Julio José Ordovàs, « Rafael Chirbes: "Sin Historia no hay novela" », *Turia*, n°109-110, mars-mai 2014, p. 324-340, cf. p. 328.

[32] « Siete editoriales rinden homenaje a García Hortelano y reeditan su obra », *El País*, 17/11/1992, http://elpais.com/diario/1992/11/17/cultura/721954802_850215.html, dernière consultation le 11/09/2013 ; Manuel Abellán (dir.), *Revisión Historiográfica del realismo social en España*, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, t. 4, vol. 1, 1993 ; Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, 1993 ; *Quadern extra: Blasco Ibáñez*, Revue *Debats*, n°64-65, 1999 ; Fundación Domingo Malagón, *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, 2007 ; Fundación de Investigaciones Marxistas, *Armando López Salinas y el realismo social en España*, *Revista de crítica literaria marxista*, n°5, 2011 ; Francisco Caudet, *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011 ; *El legado de Carmen Martín Gaite*, *Ínsula*, n°769-770, 2011 ; Jo Labanyi, *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra, 2011 [*Gender and Modernization in the Spanish Realist Model*, Oxford University Press, 2000]; Joan Oleza, *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012 ; Santos Sanz Villanueva, « Cincuentenario de una crisis: 1962-1963. Carcoma en el realismo social español », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, n°1-2, 2013, p. 403-439 ; Jesús Fernández Palacios et Santos Sanz Villanueva (dir.), *Homenaje a Juan García Hortelano (1928-1992)*, *Campo de Agramante*, n°21, automne-hiver 2014 ; Fernando Larraz, *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea : en homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015 ; David Becerra, *El realismo social en España: historia de un olvido*, Macerata, Quodlibet, 2017.

[33] Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, Alfaguara, 1996 ; *idem*, *Gran Sol*, Alfaguara, 2001 ; *idem*, *Con el viento solano,* Alfaguara, 2007 ; Arturo Barea, *La raíz rota*, Salto de página, ed. Nigel Townson, 2009 [1951] ; Antonio Ferres et Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes*, Madrid, Gadir Editorial, 2006 ; Antonio Ferres, *La piqueta*, Madrid, Gadir Editorial, 2009 ; Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*, Barcelona, Seix Barral, 1991 ; *idem*, *Invenciones urbanas*, Madrid, Cuatro Ediciones, 2001 ; *idem*, *Tormenta de verano*, Barcelona, Lumen, 2009 ; Jesús Fernández Santos, *Aunque no sé tu nombre*, Edhasa, 1991 ; *idem*, *El reino de los niños*, SM ediciones, 2000 ; *idem*, *Los bravos*, Castalia, 2006 ; Jesús López Pacheco, *La hoja de parra*, Bruguera, Barcelona, 1997 ; *idem*, *El homóvil o la desorbitación*, Madrid, Debate, 2002 ; *idem*, *El tiempo de mi vida: antología*, Valencia, Alzira, 2002 ; Armando López Salinas, *La mina*, ed. David Becerra, Akal, 2013 ; Carmen Martín Gaite, *Obras completas*, ed. José Teruel, prologue de José Carlos Mainer, Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.

[34] Emilia Pardo Bazán, *La quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991, 2007, et ed. Marisa Sotelo, Barcelona, P.P.U., 1992, 2009. Benito Pérez Galdós est massivement réédité au cours des années 2000 et 2010, notamment ses *Episodios Nacionales*, par les éditions Crítica, Destino, Alianza et Espasa Calpe. Voir par exemple Benito Pérez Galdós, *Trafalgar* et *La corte de Carlos IV,* chez Madrid, Crítica, 2001, chez Madrid, Espasa Calpe, 2008, et chez Madrid, Alianza, 2005, 2015, 2016 ; *idem*, *Episodios nacionales. Quinta serie: Revolución y Restauración*, Barcelona, Destino, 2010 ; *idem*, *La de Bringas*, Madrid, Alianza, 2015; *idem*, *Doña Perfecta*, ed. José Montero Padilla, Penguin Clásicos, 2015 ; *idem*, *Diez novelas y un discurso*, ed. Germán Gullón et Francisco Estévez, Madrid, Cátedra, 2016 ; *idem*, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Espasa Calpe, 2017 ; *idem*, *Un voluntario realista*, Madrid, JdeJ Editores, 2017. *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín fait l'objet de nombreuses rééditions, chez Siruela, 2012, chez Alianza, 2014 ou chez Penguin Clásicos, 2015 ; ses œuvres complètes sont éditées aux Ediciones Nobel (Oviedo) entre 2003 et 2014.

cinq écrivains ont-ils été invités, sur le modèle de la série historique de Pérez Galdós, à écrire chacun un « épisode national » de la démocratie, tantôt sur le scandale des GAL (groupes parapoliciers dirigés par l'État socialiste contre l'ETA durant les années 1980), sur la victoire du Partido Popular en 1996, sur la commercialisation du viagra en 1998, etc.[35]. Dans un cadre similaire, qui relève de l'élaboration d'une sorte de roman national contemporain, les éditions Cátedra présentent l'édition de *Diez novelas y un discurso* de Galdós (2016 [1876-1897]) en ces termes :

> [les] piliers [de l'œuvre de Galdós] sont ceux d'un humanisme progressiste. C'est sans doute pour cela que, face à l'accélération de notre époque, sa vision assurée de l'Espagne et le portrait qu'il réalise de ses citoyens éclairent d'une durable lumière l'obscurité qui nous entoure. Leur sens des convenances, de la mesure, de la décence a disparu peu à peu du domaine public, mais nous en avons plus que jamais besoin aujourd'hui pour préserver la qualité morale d'un lien social citoyen.[36]

Les éditions Akal, quant à elles, introduisent la réédition de *La mina* (2013 [1960]) selon une orientation politique différente, qui fait plutôt écho au mouvement des « Indignés » qui a ouvert, en 2011, un cycle de contestation sociale trois ans après le début de l'effondrement économique de 2008 :

> l'un des romans les plus significatifs du réalisme social espagnol, *La mina*, a été condamné au silence et à l'oubli par la critique littéraire espagnole, […], car […] il brise le récit de la Transition; un récit qui a été construit sur le mythe selon lequel de grands hommes à la geste grandiose ont apporté la démocratie à l'Espagne, alors qu'en réalité la démocratie est le fruit de la lutte de milliers d'hommes et de femmes – comme ceux que décrit *La mina* – qui ont donné leur vie pour la liberté et pour la dignité d'un peuple opprimé. La démocratie n'a pas été *concédée*, elle est le résultat d'années de résistance et de lutte. Le germe de cette lutte est présent dans *La mina* d'Armando López Salinas.[37]

---

[35] Luis G. Martín, Fernando Royuela, Enrique Vila-Matas, Juan Cruz, José Ovejero, Rosa Regàs, Lorenzo Silva, Loca Beccaria, Ramon Pernas, Juan Madrid, Ana María Moix, Pilar Pedrazza, Juana Salabert, Audrey Martin, Espido Feire, Alfredo Conde, José María Merino, Margarita Rivière, Javier Tomeo, Juan Antonio Bueno Álvarez, Pedro Zarraluki, Tomás Onaindia, Carme Riera, Jesús Ferrero et Alicia Giménez Bartlett, *Nuevos episodios nacionales. 25 historias de la democracia 1975-2000*, Madrid, Edaff, 2000.

[36] « [Los] pilares básicos [de la obra de Pérez Galdós] resultan siempre los del humanismo progresista. Por eso, quizás, en la acelerada era presente, la seguridad de su visión de España y el retrato de sus ciudadanos […] sirven para iluminar con perenne brillantez esa oscuridad que nos rodea. Hay en ellas un sentido de la propiedad, de la medida, de la decencia, que poco a poco ha ido desapareciendo del dominio público, pero que seguimos necesitando para mantener una convivencia ciudadana con calidad moral ».

[37] « [U]na de las novelas más significativas del realismo social español, *La mina*, ha sido condenada al silencio y al olvido por la crítica literaria española, […] porque […] quiebra el relato de la Transición; un relato que se ha construido sobre el mito de que grandes hombres con grandes gestos trajeron a España la democracia, cuando, en realidad, la democracia fue consecuencia de la lucha de miles de hombres y mujeres –como los que *La mina* describe– que dieron su vida por la libertad y la dignidad de un pueblo

Le sens et les implications historiques, culturelles et politiques de la convocation du canon réaliste du XIXe siècle et des années 1950 confirment les dissonances que l'on commence à voir apparaître, à partir de la mémoire des formes littéraires, au sein de cet ensemble hétérogène du « réalisme », et permet de voir se dessiner la place de la littérature sur la scène nationale actuelle, dans un contexte de remise en question de l'héritage de la transition postfranquiste démultipliée par la « crise » de 2008.

I.4. Chez les écrivains : un partage littéraire et politique

Enfin, les écrivains eux-mêmes, grands lecteurs et souvent professeurs de littérature (Marta Sanz, Javier Cercas), critiques littéraires (Rafael Chirbes, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Muñoz Molina) ou diplômés de philologie (Ignacio Martínez de Pisón), sont étroitement impliqués dans ces différentes démarches. Ils s'approprient la catégorie de réalisme et, à contre-courant d'une dévalorisation qui reste répandue dans le monde littéraire, en revendiquent la tradition espagnole[38]. Leur discours marque clairement des dynamiques de filiation différentes, qui dessinent un axe de partage politique entre deux conceptions du réalisme littéraire.

D'un côté, des auteurs comme Antonio Muñoz Molina[39], Almudena Grandes[40] ou Ignacio Martínez de Pisón[41] revendiquent une filiation romanesque que Luis Goytisolo a

---

subyugado. La democracia no ha sido una *concesión*, sino el resultado de años de resistencia y de lucha. Los gérmenes de esa lucha están presentes en *La mina* de Armando López Salinas ».

[38] Manuel Rico, « La Transición en la novela de hoy », in José Luis Calvo Carilla *et al.*, *El relato de la Transición. La Transición como relato*, *op. cit.*, p. 43-52, cf. p. 45.

[39] Antonio Muñoz Molina, « La novela como relato del mundo », *La novela española del XXI*…, séminaire Lorenzo Silva, 2/07/2012.

[40] Almudena Grandes *et alii*, « Los escritores españoles de hoy hablan sobre Blasco Ibáñez », *Debats*, n°64-65, 1999, p. 205-207.

[41] Rosa Mora et Ignacio Martínez de Pisón, « Soy un escritor realista, y me encanta », *El País*, 1/02/2003, http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612_850215.html, dernière consultation le 12/10/2015 (« Reivindico el placer de contar historias. Luchar contra el aburrimiento es la primera misión de la narrativa y me siento afín a esta tradición. Después de tantos años, he descubierto que soy un escritor realista y, me encanta ») ; Carmen Valcárcel, « Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón », *op. cit.*, p. 154 (« Todos somos producto de una sociedad y una época determinadas, y los grandes acontecimientos de nuestra historia colectiva no pueden sernos ajenos, menos aún para un novelista. La gran tradición realista siempre lo ha tenido muy claro, y a través de la peripecia de sus mejores personajes podemos atisbar cómo fue el momento histórico que le tocó vivir al autor ») ; Carles Geli, « Ignacio Martínez de Pisón: A los autores jóvenes no les va el realismo… pero ven "Los Soprano" », *El País*, 29/04/2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/28/actualidad/1398712941_135331.html, dernière consultation le 12/10/2015 (« "No todas las novelas han de ser autoreferenciales y metaliterarias como parece ahora; en EEUU no se ha roto nunca la línea realista […]; desdeñamos el realismo español y apreciamos el de fuera, olvidándonos de Galdós, y yo quería tirar atrás, vincularme a una novela con estructura y desarrollo y personajes clásicos de la gran tradición realista. […] [M]e gustaría hacer, con diferentes personajes, la gran comedia humana de esa España". Una ambición así igual reclama ese realismo que, admite, "no tiene ni pizca de prestigio entre los escritores jóvenes y me sorprende porque el cine y la televisión que consumen es realista: *Mad men* o *Los Soprano* hablan de una cultura popular como Balzac o Dickens lo hacían del XIX ») ; Daniel Gascón et Ignacio Martínez de Pisón, « Ignacio Martínez de Pisón: "Quiero escribir sobre la clase media" », *Letras libres*, n°40, avril 2013, p. 40-45, http://www.revistasculturales.com/xrevistas/PDF/91/1627.pdf, dernière consultation le 6/10/2017 (cf.

appelée « néo-dixneuviémiste »[42] et Gonzalo Sobejano « néo-narrative »[43], qui se réclame des romans réalistes du XIXe siècle, plus précisément de Galdós, sous l'angle de la fresque historique et sociale mais aussi du plaisir de raconter des histoires, de communiquer avec un public sans verser dans les procédés autoréférentiels. Ils s'engagent à construire, selon l'expression balzacienne, « l'histoire privée des nations », à poser un regard sur l'histoire collective du pays attentif aux expériences affectives et quotidiennes qu'ont les individus des grands événements historiques, suivant une démarche de (re)construction du vécu de personnages mineurs, oubliés de l'historiographie, souvent dans leur sphère familiale.

Cela se traduit, chez ces trois écrivains, par une production au format plutôt monumental, à l'échelle d'œuvres singulières ou de la production complète de l'auteur, et aux thématiques centrées sur la période 1936-1980, de la Guerre Civile aux toutes premières années de la Transition, que l'on pense à la saga des *Épisodes d'une guerre interminable* de Grandes, en cours depuis 2010 voire depuis 2007, à la production complète de Martínez de Pisón, qu'il envisage comme une unité, ou aux volumineux *Sefarad* et *La noche de los tiempos* de Muñoz Molina. Cette tendance se distingue de celle que Fernando Valls, moqueur, identifie comme la préférence de la critique actuelle pour les formes de littérature les plus métalittéraires, parmi lesquelles figurerait le « nouveau réalisme critique »[44] qui correspond à un second pôle d'écrivains.

En effet, de l'autre côté du spectre, Rafael Chirbes[45], Belén Gopegui[46], Isaac Rosa[47] ou Marta Sanz[48] – qui, pour ce qui est des trois derniers, évoluent dans le cercle de

---

p. 41 : « El escritor que ahora soy es un escritor que el Pisón de hace treinta años detestaría. Si algo me desagradaba entonces, era el realismo, las novelas que dialogan con la tradición más clásica del siglo XIX. Y casualmente he terminado siendo esa clase de escritor […] A partir de [*Carreteras secundarias*, 1996], cuento historias de personajes menores, que no tienen mayor relevancia ni mayor protagonismo, pero que están sometidos a la influencia de los acontecimientos históricos. Es el paso que doy para convertirme en un escritor realista: por primera vez el entorno y la sociedad son importantes para mis historias. Y cada vez van a ir cobrando más peso »).

[42] Luis Goytisolo, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002, p. 19.

[43] Gonzalo Sobejano, « Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones », *Arbor*, n°693, septembre 2003, p. 99-114, cf. p. 108.

[44] Fernando Valls, « La nueva novela en un país difícil », *Ínsula*, n°835-836, 2016, p. 2-3, cf. p. 2.

[45] Rafael Chirbes, *Por cuenta propia*, Barcelone, Anagrama, 2010 ; *idem*, « Puntos de fuga », *Ínsula*, n°769-770, 2011, p. 2-4 ; Julio José Ordovàs, « Rafael Chirbes: "Sin Historia no hay novela" », *op. cit.*, p. 327-328, cf. p. 330-332 (revendique Clarín, Galdós, Marsé, Martín Gaite).

[46] Belén Gopegui, « Literatura y política bajo el capitalismo », *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, n° 21, 9e année, hiver 2005, disponible sur http://www.rebelion.org/noticia.php?id=26876, dernière consultation le 11/10/2017 ; *idem*, « Recuerdo de la obra de Armando López Salinas », in *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*, *op. cit.*, 2007, p. 21-25 ; *idem*, « A la espera de los grandes temporales », in Matías Escalera Cordero (dir.), *La (re)conquista de la realidad…*, *op. cit.*, p. 53-68 ; *idem*, « Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaite », *Ínsula*, n°769-770, 2011, p. 45-46.

[47] Isaac Rosa, « García Hortelano: un diálogo », in *Campo de Agramante*, n°21, 2014, *op. cit.*, p. 41-46 ; Fernando Larraz et Isaac Rosa, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *Puentes de crítica literaria y cultural*, n°1, janvier 2014, p. 88-95, cf. p. 91-92.

l'éditeur Constantino Bértolo – assument le matérialisme historique marxiste et dialoguent avec l'héritage d'un roman social qui s'attelle à la lutte des classes, plutôt du côté du dernier Galdós ou de Blasco Ibáñez mais surtout du « réalisme social » antifranquiste. Ils attribuent unanimement son exclusion du canon valorisé à l'avènement de la social-démocratie, qui aurait exclu la politique de la littérature au nom d'un critère de qualité esthétique qui signait en fait la victoire du conservatisme social et la désactivation d'une culture de résistance. Ils affirment qu'existe aujourd'hui une réalité sociale problématique, conflictuelle, qui mérite d'être racontée.

Cependant, ils s'élèvent, d'une part, contre ce que Gopegui appelle un « réalisme tautologique », un réalisme acritique qui constaterait un état de faits sans mettre en valeur ses liens de causalité socio-économiques et politiques et, d'autre part, insistent particulièrement sur des problématiques de rénovation formelle, au service d'une distanciation par rapport au passé et aux discours. Dans les termes d'Isaac Rosa, il s'agit de combler « l'écart entre une littérature formellement réaliste et la réalité à laquelle elle dit se référer »[49] et « d'entendre le réalisme social selon des intérêts formels […] à la recherche d'une plus grande efficacité critique »[50] ; chez Marta Sanz, de se détacher, par le travail sur les genres littéraires, d'un réalisme qui engluerait le lecteur dans une routine narrative qui n'est pas propice à la défamiliarisation des clichés[51].

D'autres écrivains ne renient pas non plus le réalisme dans les années 2010, comme Javier Calvo, Carlos Zanón et Lorenzo Silva[52] ou encore Ricardo Menéndez Salmón, qui avance en 2012 : « finalement, nous appartenons tous à l'école réaliste »[53] tout en n'y rangeant pas son œuvre[54]. Ce que tous ces écrivains partagent depuis quelques années – y compris ceux qui, comme Javier Cercas, cherchent à donner dans

---

[48] Marta Sanz, « La literatura social en el mundo actual », in *El realismo social en la literatura española…*, *op. cit.*, 2007, p. 27-37; David Becerra, Raquel Arias, Julio Rodríguez Puértolas et Marta Sanz, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013, p. 11 ; Marta Sanz, « Una lectura de "Nuevas amistades" », *Campo de Agramante*, n°21, 2014, *op. cit.*, p. 35-40 ; *idem*, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014.

[49] « […] la brecha entre una literatura formalmente realista, y la realidad a la que dice referirse ». Daniel Arjona et Isaac Rosa, « Isaac Rosa: "Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia" », *El Cultural*, 18/09/2008, http://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/23876, dernière consultation le 25/08/2013.

[50] « [Y]o entiendo el realismo sociald desde otros intereses formales […] en busca de una mayor eficacia crítica ». *idem* et Fernando Larraz, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *op. cit.*, p. 92.

[51] Marta Sanz, « Por qué no elegí escribir novela negra: las opciones del escritor en el campo cultural », intervention lors du séminaire *La novela española del XXI (y por dónde seguimos)*, organisé par Lorenzo Silva, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 4/07/12 ; idem, *No tan incendiario*, *op. cit.*, p. 93 : « podemos optar por géneros "decimonónicos" –novela realista– que sirven para dar cuenta, para visibilizar y para intervenir en un mundo […]. Pese a proponer una reflexión sobre los géneros, aun confío en el realismo como marco ético y estético ».

[52] Interventions lors du séminaire *La novela española del XXI (y por dónde seguimos)*, *op. cit.*, 2-6/07/12.

[53] « Todos pertenecemos a la escuela realista, finalmente ». Ricardo Menéndez Salmón, conférence délivrée lors de la journée d'études *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain* organisée par Isabelle Touton et Amélie Florenchie à Bordeaux 3, les 24-25/03/2010.

[54] Ricardo Menéndez Salmón, table ronde « Historia y literatura » modérée par François Godicheau, Solange Hibbs et Anne-Laure Rebreyend, Institut Cervantès de Toulouse, le 17/10/2017.

leurs livres une très forte impression de réalité mais renient le roman réaliste ainsi que la littérature engagée au sens sartrien[55] – c'est, d'une part, le sentiment de leur responsabilité, d'une intervention dans l'espace public par la littérature, du rôle (moral ou politique) de cette dernière dans la configuration des imaginaires sociaux[56]. En outre, plus généralement, l'idée que la littérature se collette à la représentation de la réalité a pris de l'ampleur au point que même certains écrivains du cercle des « Mutants », autour d'Agustín Fernández Mallo, de Vicente Luis Mora et de Juan Francisco Ferré, envisagent leur œuvre comme « un réalisme haute définition ». Pourtant, loin de connecter avec la mémoire littéraire du réalisme, ils invoquent majoritairement l'héritage des expérimentalismes des années 1960-70 et des penseurs du postmodernisme, et puisent leur référent dans la réalité virtuelle des *massmedias*[57]. Ainsi, au-delà des interprétations différentes que recouvre le terme de réalisme aujourd'hui, et qui seront rassemblées dans le corpus d'analyse afin de déterminer si le partage politique correspond à des procédés formels différenciés, on peut isoler deux dénominateurs communs, finalement assez classiques, aux usages du terme. Le premier relève de la force thématique de la réalité, du monde d'expérience empirique, qui s'impose comme matière littéraire. Le

---

[55] « Mi intento, visible en *Soldados de Salamina* y en *Anatomía de un instante*, es romper […] el gran modelo de realista-clásico. Vivimos todavía ahí por desgracia. […] Es que yo no tengo nada que ver […] con el realismo, aunque admire a determinados escritores. Lo mío, si acaso, tiene que ver con cierto hiperrealismo. […] ». Fernando del Val et Javier Cercas, « Javier Cercas: "Quien no asuma riesgos, que no sea escritor" », *Turia. Revista cultural*, n°112, novembre 2014-février 2015, p. 309-338, citation p. 319-320. Pour son avis sur Sartre, voir Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 114-115.

[56] Marta Sanz : « Yo busco, modestamente, intervenir en la cosa pública. Para mí la literatura siempre fue un espejo crítico de la realidad ». Javier Rodríguez Marcos, « Una crisis de novela », *op. cit. ;* Sergio del Molino : « En mi generación hay una vuelta, no a rescatar la solemnidad, pero sí a tomarse la literatura en serio, no como un juego intelectual como había sido hasta ahora, sino como una exploración, una indagación ». Paula Corroto et Sergio del Molino, « En mi generación hay una vuelta a tomarse la literatura en serio porque nos han jodido », *Eldiario*, 25/09/2014, http://www.eldiario.es/cultura/libros/generacion-vuelta-tomarse-literatura-jodido_0_306570312.html, dernière consultation le 10/10/2017 ; Javier Cercas : « Sin responsabilidad no hay nada », Fernando del Val et Javier Cercas, « Javier Cercas: "Quien no asuma riesgos… " », *op. cit.*, p. 326 ; Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 112-118 ; Ricardo Menéndez Salmón, « Apuntes para otra estética de la resistencia », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 35-42 ; *idem* dans Roberto Valencia ; Isaac Rosa, « La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », in *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea…*, *op. cit.*, p. 27-34 ; Fernando Larraz et Isaac Rosa, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *Puentes de Crítica Literaria y Cultural, n°1, janvier 2014*, p. 88-95, cf. p. 90-91, 94-95.

[57] « […] un realismo de alta definición, esto es, un realismo que tome plena conciencia del creciente dominio de lo artificial sobre todos los ámbitos de la realidad ». Juan Francisco Ferré, *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace),* Málaga, e.d.a. libros, 2011, p. 12 ; *idem*, « Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI », *Letral*, n°11, décembre 2013, p. 206-213 ; Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, http://vicenteluismora.blogspot.fr/2007/07/generacin-nocilla.html, dernière consultation le 21/10/2017 ; Juan Manuel Freire, « Agustín Fernández Mallo: "Mi novela es fragmentaria porque así es el mundo" », *elPeriódico.com*, 18/01/2007, http://www.candaya.com/nocillaelperiodico.pdf. Sur ce corpus et ses liens avec le réalisme, voir Jean-François Carcelen et Alice Pantel, « L'ère de la post-fiction : *Generación Nocilla* et littérature "mutante" », in *Les Langues Néo-Latines*, n°354, juillet-septembre 2010, p. 111-125 ; Genara Pulido Tirado, « Narrativa española última: contra la memoria histórica y por un mundo global », in Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (dir.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 215-231, cf. p. 223-225 et p. 228 ; Amélie Florenchie, « El realismo "Full HD" de Juan Francisco Ferré », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, n° 2, été 2013, p. 265-281.

second repose sur la conviction que le langage est apte à dire quelque chose à propos du réel et à prendre une position qui peut avoir une incidence sur ce dernier[58].

I.5. Rupture ou continuité ? Une veine réaliste depuis 1960

Ce parcours a exposé quelques manifestations critiques, éditoriales et auctoriales d'un retour du réalisme depuis la fin des années 1990 dans la littérature espagnole, et les termes par lesquels il s'exprime. Il reste à préciser qu'à l'issue d'une étude des archives de la critique on peut, en fait, repérer ce phénomène dès les années 1980, si tant est que la perspective réaliste ait un jour *disparu* des productions narratives. Comme le dit Luz Horne du cas latino-américain, « on pourrait soutenir que ce retour n'implique pas, en réalité, de rupture avec les formes antérieures mais plutôt une continuité, car il n'a jamais cessé d'y avoir une littérature réaliste au XXe siècle »[59]. Autrement dit, déclarer qu'il y eu abandon du réalisme au sein de la création littéraire au milieu des années 1960 relèverait sans doute d'une simplification, ou d'un parti-pris. On pourrait plutôt considérer que de constantes évolutions et rénovations de cette esthétique ont en fait été mises en œuvre au cours de ces décennies[60], en incluant *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos et *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo[61], généralement lus comme des œuvres qui ont signé l'arrêt de mort du réalisme et non interprétés comme des propositions de renouvellement.

---

[58] C'est là une base classique du réalisme, même chez des écrivains que l'on a l'habitude de ranger parmi les plus acerbes opposants à cette esthétique. Par exemple, selon Annick Louis, si celle de Borges est anti-réaliste dans le sens d'une opposition à toute « tradition esthétique qui thématise le référent », à toute « assignation d'un genre spécifique pour dire la réalité », il préserve pourtant bien l'aspiration de la littérature à se projeter sur le réel, à être référentielle, tout comme le Nouveau Roman avait rompu avec le modèle romanesque réaliste institutionnalisé mais pas avec la référentialité. Annick Louis, « L'œuvre sans politique confrontéeà l'Histoire : le cas de Jorge Luis Borges », in Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (dir.), *L'interprétation politique des œuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 151-165, cf. p. 155 et 158-159.

[59] « [P]odría alegarse que este retorno no implica en realidad una ruptura con lo anterior sino más bien una continuidad, pues nunca ha dejado de haber literatura realista en el siglo veinte ». Luz Horne, *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea,* Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2011, Introduction. Je dois cette référence à Paula Klein, auteure d'une thèse intitulée « La mémoire à l'épreuve du quotidien: expérience du réel et écriture de soi dans la littérature française (Perec, Roubaud) et rioplatense (Cortazar, Levrero) », soutenue à Université de Poitiers le 22/11/2017, que je remercie chaleureusement pour son expertise sur le retour du réalisme en Amérique Latine.

[60] Jacques Soubeyroux, « La emergencia de la "nueva novela" y el debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* (1960-1975) », in Jean-Michel Desvois (dir.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Bordeaux, Presses de l'Université Bordeaux 3, 2005, p. 323-334 ; Josefa Parra Ramos (dir.), *Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*, Jerez, Fundación Caballero Bonald, 2001 ; Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelone, Crítica, 1998.

[61] Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1961 ; Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1966.

Les projets successifs de revivification des conventions réalistes existantes et devenues inefficaces, les continuités que certains observateurs vétérans se sont attachés à maintenir à contre-courant des discours critiques majoritaires, passent notamment par l'usage du roman policier et du modèle du roman noir nord-américain des années 1930 chez Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza ou Manuel Vázquez Montalbán[62]. Lissorgues qualifiait ainsi en 1991 de « nouveau réalisme » la littérature qui, après 1975, empruntait au policier et le mâtinait d'ironie[63], et Vázquez Montalbán déclare avoir cherché à se « colleter à la convention d'un récit à caractère réaliste » en rénovant le réalisme social qui, à ses yeux, avait perdu son pouvoir de subversion, tout en maintenant son engagement consistant à « refléter le réel et à filtrer un message critique vers la société »[64]. Non seulement cette perspective critique sur la Transition, qui accompagne le développement urbain à un moment de désenchantement de la gauche face à l'absence de rupture franche avec le franquisme, « reste extrêmement pertinente de nos jours », selon José Colmeiro[65], mais en outre certains auteurs actuels, comme Marta Sanz, ont choisi de s'inscrire dans cette lignée du renouvellement de l'esthétique réaliste par le roman noir[66]. En plus de cette solution narrative, d'autres productions des années 1970-1980, notamment celles de Juan Marsé, de Rafael Chirbes et d'Antonio Muñoz Molina, optent pour une écriture « testimoniale » de l'histoire qui préfigure le roman de la mémoire des années 2000[67]. Elles comprennent par exemple *Luz de la*

---

[62] Juan Paredes Núñez, *La novela policíaca española. Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Julián Ibáñez, Manuel Vázquez Montalbán*, Grenade, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989 ; Yvan Lissorgues, « Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975 », in *idem* (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 27-37 ; José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Grenade, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991 ; Georges Tyras, « Manuel Vázquez Montalbán », et Jean Alsina, « Antonio Muñoz Molina », in Annie Bussière-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives (1975-2000)*, t.1, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier III, 1998, p. 179-222 et 275-300 ; José Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994 ; *idem*, *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005 ; *idem*, *El ruido y la furia*. *Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana, 2013 ; *idem*, « Novela policíaca, novela política », *Lectora*, n°21, 2015, p. 15-29, cf. p. 18 et suivantes ; Georges Tyras, « La novela negra española después de 1975: ¿renovación de un género? », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, *op. cit.*, p. 249-264 ; Malgorzata Janerka, *La novela policíaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

[63] Yvan Lissorgues, « Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975 », *op. cit.*.

[64] Manuel Vázquez Montalbán, « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », in Yvan Lissorgues (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, *op. cit.,* p. 13-26.

[65] José Colmeiro, *El ruido y la furia…*, *op. cit.,* p. 18.

[66] Marta Sanz, *Black black black*, Barcelone, Anagrama, 2010 ; *idem*, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelone, Anagrama, 2012. Voir Francisco Álamo Felices, « La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica alternativa: la reconversión del subgénero negro en *Black black black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) de Marta Sanz », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, n°2, été 2017, p. 357-381.

[67] Gonzalo Sobejano, « Testimonio y novela contemporánea » (1983), in *Novela española contemporánea 1940-1995 (Doce estudios)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, p. 95-122 ; *Ínsula*, n°464-465, 1985, notamment Santos Sanz Villanueva, « El realismo en la nueva novela española », in *ibidem*, p. 7 ; *idem*, « Relatos del postfranquismo… », *op. cit.*, p. 14 ; Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 151-152 ; Antonio Muñoz Molina, « En folio y medio », *El País*, 9/10/1996, http://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012_850215.html, dernière consultation le 9/04/2014 ; *idem*, « Desmemorias », *El País*, 6/09/2008,

memoria de Lourdes Ortiz, *Últimas tardes con Teresa* et *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *Beatus Ille* et *El jinete polaco* de Muñoz Molina, *Día de llamas* de Juan Iturralde, et les premiers romans de Rafael Chirbes[68].

Cette continuité littéraire établie, on peut dire tout de même, en premier lieu, que le nombre de productions qui relèvent d'une esthétique réaliste et de ses thématiques de prédilection (renouvelées, on le verra au cours de ce travail) a effectivement augmenté, autour de l'écriture des violences dictatoriales d'abord, puis de la transition démocratique. Toutefois, on ne peut pas parler d'une *dominante* réaliste dans les productions contemporaines, du fait que le champ littéraire en démocratie est caractérisé par sa pluralité[69]. En second lieu, une particularité du champ actuel est que des discussions constructives autour du réalisme et sa généalogie ont refait leur apparition, surtout depuis la crise de 2008[70].

Non seulement en Espagne mais, plus généralement, dans le contexte occidental, ce phénomène est indissociable voire est sans doute le fruit d'un intérêt intellectuel croissant pour les relations entre société et littérature, auquel répond mon travail. Pour José-Carlos Mainer, depuis les années 1980, à l'échelle internationale, le type de

---

http://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220657954_850215.html, dernière consultation le 13/06/2015 *; idem*, « Un adiós », *El País*, 16/08/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/15/actualidad/1439668626_814993.html, dernière consultation le 16/08/2015 ; Catherine Orsini-Saillet, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », in Catherine Orsini-Saillet (dir.), *Transmission/transgression. Culture hispanique contemporaine, Hispanística XX*, Dijon, Éditions de l'Université de Bourgogne, 2011, p. 180-188, cf. p. 180-181.

[68] Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, Madrid, Akal, 1976 ; Juan Iturralde, *Día de llamas*, Gaya Ciencia, 1979 ; Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelone, Seix Barral, 1966 ; *idem*, *Si te dicen que caí*, Barcelone, Seix Barral, 1976 (México, Editorial Novaro, 1973) ; Julio Llamazares, *Luna de lobos*,, Barcelone, Seix Barral, 1985 ; Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelone, Seix Barral, 1986 ; *idem*, *El jinete polaco*, Barcelone, Planeta, 1991 ; Rafael Chirbes, *Mimoun*, Barcelone, Anagrama, 1988 ; *idem*, *En la lucha final*, Barcelone, Anagrama, 1991 ; *idem*, *La buena letra*, Barcelone, Anagrama, 1992 ; *idem*, *Los disparos del cazador*, Barcelone, Anagrama, 1994 ; *idem*, *La larga marcha*, Barcelone, Anagrama, 1996.

[69] Manuel Vázquez Montalbán, « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », *op. cit.* ; Santos Sanz Villanueva, « El archipiélago de la ficción », *Ínsula,* n°589-590, janvier-février 1996 ; *idem*, « La literatura », in *Cuenta y Razón*, n°35, 1988, p. 13-22 ; Darío Villanueva, « La nueva narrativa española » in Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica*…, 1992, p. 292 ; « [S]i […] c'est à partir de la réception et du regard critique que l'on cherche à identifier une « unité » de la production littéraire contemporaine […] [a]lors un certain nombre de phénomènes sont repérables qui disent certainement notre époque. Pour autant aucun d'eux ne rassemble la « totalité » des œuvres publiées aujourd'hui – mais quelle période littéraire pourrait ainsi prétendre à l'unification esthétique de son moment ? Parmi ces phénomènes on note le plus souvent la tendance aux « retours » : retour du sujet, retour du réel, retour du récit ». Bruno Blanckman et Dominique Viart, « Littératures au pluriel : entretien avec Dominique Viart », *Prétexte*, 24/01/2011, disponible sur http://www.raison-publique.fr/article400.html, dernière consultation le 10/05/2016.

[70] « Con esto, no sólo el realismo se renueva sino también las viejas discusiones y polémicas que lo habían acompañado históricamente, dándole visibilidad no sólo por las producciones culturales realistas que efectivamente se producen sino porque se instala como tema dentro de la crítica ». Luz Horne, *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, *op. cit.* ; Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », in Raquel Macciuci et María Teresa Pochat *(dir.), Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual,* La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17-50, cf. p. 36 : « Entre los lectores y críticos españoles el término realismo no sólo ha perdido el estigma que lo marcó en los setenta, además su campo de significación es más denso, en consonancia con una tradición literaria rica en escritores y obras realistas canónicas ».

réception de récits liés à la connaissance du passé proche « reproduit l'alliance entre roman et connaissance qui a eu cours entre 1860 et 1880 et, à une moindre échelle, dans la production narrative des années 1940-1960 »[71]. Cet intérêt se porte sur les façons dont la littérature représente et contribue à construire les conditions sociales, économiques et politiques passées et actuelles, pour ses effets sociaux, son savoir et sa place par rapport aux sciences humaines et sociales[72]. Au-delà des initiatives personnelles des écrivains, de leur éventuel rôle de précurseurs, au-delà aussi des mouvements de balancier classiques de l'histoire littéraire entre autonomie et engagement, les formes littéraires et leurs transformations sont en lien – certes non mécanique – avec les usages sociaux, qui sont éminemment circonstanciels[73]. Si, de manière générale, « l'histoire littéraire est une histoire des changements de fonction(s) de la littérature »[74], le réalisme fait partie de ces esthétiques dont la place dans la production, la critique et l'histoire littéraire d'une époque interroge de façon aiguë et spécifique le rôle que peut ou doit jouer l'art dans la vie sociale et la vie sociale dans l'art, rôle lui-même déterminé par des facteurs historiques, politiques, sociaux, économiques.

II. La lecture réaliste et son historicité

---

[71] « […] (siempre en parámetros internacionales) se crea un público interesado en esa indagación, lo que reproduce –en cierto modo– la alianza de novela y conocimiento que se dio en 1860-1880 y, en menor escala, en la narrativa de 1940-1960 ». José Carlos Mainer, « Dos fenómenos convergentes », *La Página*, n°93, 2011, p. 207-208, citation p. 207.

[72] Outre les séminaires du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage de l'EHESS depuis 2010, la bibliographie théorique interdisciplinaire en français compte Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Jean Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, 2001 ; Pierre-Henri Castel (dir.), *La littérature, laboratoire des sciences humaines ?*, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 2, n°5, 2001 ; Sophie Klimis et Laurent Van Eynde (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002 ; François Flahaut et Nathalie Heinich (dir.), *Vérités de la fiction*, *L'Homme : revue française d'anthropologie*, n°175-176, juillet-septembre 2005 ; Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Cahiers du Groupe Phi, 2005 ; Michel Collomb (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis les années 1980*, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier III, 2005 ; Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Agone, 2008 ; Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Folio, 2009 ; Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 ; Anne Duprat et Françoise Lavocat (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010 ; Etienne Anheim et Antoine Lilti (dir.), *Savoirs de la littérature*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°2, 2010 ; Alexandre Gefen et Émilie Brière (dir.), *Fiction et démocratie*, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°6, 2013 ; Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert (dir.), *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, n°103, 2013 ; Philippe Roussin et Sébastien Veg (dir.), *Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques*, *Communications*, n° 99, 2016.

[73] Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 278 et 336-341 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998 [1992], Post-Scriptum, p. 545-558, cf. p. 548.

[74] Peter Bürger, « On Literary History », *Poetics*, n°14, 3-4, 1985, p. 199-207, citation p. 204.

Aussi, dans ce travail, je prendrai en compte que le réalisme relève autant d'un programme littéraire, du point de vue de la création, que d'un effet de la lecture, du côté de la réception. Il ne s'agit pas seulement de dire que la vraisemblance est une illusion référentielle ou un effet de réel, mais d'adopter une pragmatique qui fait du réalisme un pacte et un mode de lecture – une interaction entre la posture par laquelle la littérature nous persuade qu'elle copie la réalité et la disposition du lecteur –, d'observer empiriquement l'historicité des formes, et de considérer qu'interpréter un texte comme étant réaliste dépend étroitement du contexte socio-politique de sa réception.

II.1. Le réalisme dans l'œil du lecteur

Pour cela, je m'appuie d'abord sur la démarche à laquelle appelle Darío Villanueva, dans *Teorías del realismo literario*, un ouvrage qui n'a pas encore rencontré beaucoup d'écho en Espagne ni en France[75]. Le réalisme, vu selon sa perspective phénoménologique et pragmatique, axée sur la réception, n'est ni le fruit d'un rapport de correspondance du langage avec la réalité (la référence positiviste), ni une question de cohérence interne au texte littéraire (autoréférence et autonomie totale du texte)[76]. Il relève d'une disposition humaine à la représentation réaliste, et est le produit de la coopération du lecteur par lequel ce dernier projette son champ de référence[77], c'est-à-dire sa propre expérience empirique de la réalité (l'univers social et historique, mais aussi l'univers artistique et littéraire, à travers les œuvres préexistantes), sur l'univers créé par le récit (le réseau de personnages et d'évènements que le langage du texte institue en même temps qu'il s'y réfère), et ainsi l'actualise. Adaptant la théorie communicationnelle de Grice au monde de la fiction, Villanueva postule que le lecteur suppose naturellement que ce qui est écrit dans le texte est sérieux pour mieux le décoder sur le mode réaliste[78].

Le caractère spontané de cette attitude rejoint, d'une part, l'approche anthropologique et pragmatique de Jean-Marie Schaeffer, pour qui la référentialité est la

---

[75] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*. J'ai développé ce point dans Anne-Laure Rebreyend, « Autoréférence et réalisme intentionnel dans *La Velocidad de la luz* (J. Cercas) et *El vano ayer* (I. Rosa) », in Amélie Florenchie et Maylis Santa-Cruz (dir.), *Référentialité/autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives*, *Bulletin Hispanique*, t. 116, n°2, Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2014, p. 733-753.
[76] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, édition 1992, p. 69.
[77] Benjamin Harshaw, « Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a theoretical framework », *Poetics Today*, 5, 2, 1984, p. 227-251.
[78] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 108. D'où une nouvelle définition, phénoménologique et pragmatique : « el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que [...] cada lector aporta sobre un mundo […] que el texto sugiere ». *Ibidem*, p. 119.

seule attitude modale de représentation que l'on sait pratiquer[79] ; si c'est la lecture réaliste qui active le projet du texte, tout texte peut être réaliste du moment qu'il favorise l'immersion fictionnelle et la suspension de l'incrédulité[80]. D'autre part, cette nouvelle opérativité de la notion de référence tisse un lien avec l'héritage de la théorie de la réception réapproprié par Paul Ricœur dans sa triple conception de la mimésis, et notamment la « mimésis III », qui marque l'intersection du monde du texte en attente de lecture avec le monde du lecteur qui « refigure » la référence[81]. Ce qui m'intéresse notamment dans cette approche est qu'en renversant ainsi la perspective traditionnelle qui voudrait que le texte renvoie le lecteur vers la réalité, on restitue la question du pouvoir cognitif de la fiction à ce qu'en fait le lecteur, ce que l'on appliquera à l'analyse des textes.

II.2. Des communautés interprétatives dépendant du contexte

L'ambition anthropologique commune à Villanueva et à Schaeffer (qui tient à envisager la lecture en termes de compétence fictionnelle « naturelle » de l'homme) est l'une des modalités d'un moment actuel de reconfiguration disciplinaire de la place des études littéraires, qui va de pair avec la réflexion sur les fonctions de la littérature dans le monde. Villanueva choisit de privilégier ce qu'il pourrait y avoir d'inné, d'ahistorique et d'agéographique dans les processus cognitifs qu'il analyse.

Pourtant, il concède fugacement dans son ouvrage, en rappelant que l'école réaliste du XIXe siècle a tout particulièrement modelé la lecture réaliste[82], que la pratique du réalisme intentionnel est bien le fait d'une « communauté interprétative »[83], c'est-à-

---

[79] « Nous pouvons certes former des modèles posant des entités inexistantes, [...] inventer les univers les plus fantaisistes, mais [...] ces entités et ces univers seront des variantes conformes à ce que signifie pour nous "être une réalité", parce que nos compétences représentationnelles sont toujours-déjà relatives à la réalité [...] dans laquelle nous vivons ». Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 218.
[80] Darío *Villanueva*, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 135.
[81] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983.
[82] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 150. Cf. Isabel Román Román, « El juego con las expectativas del lector realista: la narrativa de la primera vanguardia española » in Geneviève Fabry et Claudio Canaparo (dir.), *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*, *op. cit.*, p. 49-64, cf. p. 58-59 : l'indistinction entre lecteur traditionnel de roman et lecteur de romans du XIXe siècle confirme que les canons du XIXe siècle ont durablement modelé le mode de lecture. Cependant, au lieu de considérer le réalisme du XIXe siècle comme le seul réalisme authentique voire naturel, Beatriz Peñas Ibáñez préfère l'appeler la norme « standard » du réalisme, afin de rappeler qu'il est bien une construction de l'histoire littéraire de chaque pays ; Beatriz Peñas-Ibáñez, « Emergent Narratological Explanatory Frames: From (non)naturalness to (non)standardness (the case of haiku-like narratives) », in John Pier (dir.), *Narratological concepts across Languages and Cultures*, *Amsterdam International Journal for Cultural Narratology*, n°7-8, automne 2012-automne 2014, p. 9-37
[83] Stanley Fish, « Interpreting the *Variorum* », *Critical Inquiry*, 2, 3, 1976, p. 465-485.

dire d'un ensemble de personnes qui partagent les mêmes stratégies d'interprétation conditionnant le sens des textes, qui évoluent donc avec le contexte, les traditions, les institutions. En somme, l'enjeu n'est pas seulement de se demander comment on pratique le réalisme dans l'écriture, et pourquoi on le revendique, mais aussi de se demander ce qu'on lit, dans l'Espagne contemporaine, comme réaliste.

Je prends ainsi en compte qu'une époque et une culture spécifiques déterminent la façon dont le lecteur interprète les signes d'une œuvre pour en constituer le sens. La question devient : quels facteurs historiques, socio-économiques, politiques et culturels contribuent à ce que le public et la critique recommencent à pratiquer une *lecture réaliste* décomplexée des textes – ce qui, réciproquement, du faits des circulations entre production et réception, favorise des écritures littéraires réalistes ? C'est dans cette perspective, celle de l'historicité du fait littéraire et du pouvoir cognitif que le lectorat attribue à la littérature, que Judith Lyon-Caen ainsi qu'Antoine Lilti et Etienne Anheim proposent de saisir dans le temps le rapport à la référentialité des textes réalistes, comme objet de recherche historiographique[84]. Ils encouragent à

> reposer [la question] du réalisme, non pas dans le sens restreint que lui a donné l'histoire littéraire, mais dans le sens plus large de la vocation référentielle de la littérature, de sa tentative de décrire et de donner sens au monde. […] Dans cette optique, il s'agit moins de s'interroger sur les genres traditionnels de l'histoire littéraire que sur ceux qu'une histoire des capacités cognitives de la littérature met en lumière.[85]

Sur les traces de ces travaux, se demander comment penser l'avènement du réalisme comme catégorie dans les débats politiques et scientifiques très contemporains, et examiner l'injonction faite à l'institution littéraire aujourd'hui de dire le passé et le social et de les mettre en débat, implique de chercher à comprendre dans quelle mesure, dans l'Espagne contemporaine, les conventions, le contexte culturel et les conditions du savoir qui attribuent un pouvoir cognitif à la littérature ont changé. Ces enjeux exigent d'articuler pratiques d'écriture, idéologie et rôle de la littérature dans la construction du social.

---

[84] Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie*, Paris, Taillandier, 2006 ; *idem*, « La littérature historiographe ? "Savoirs de la littérature" et histoire du littéraire », conférence prononcée lors de l'Atelier Doctoral « Histoire et Littérature » coordonné par Juan Pro et Stéphane Michonneau, Madrid, Casa de Velázquez, 17-19/10/12, podcast disponible sur https://www.casadevelazquez.org/fileadmin/fichiers/investigacion/Podcasts/Epoque_moderne_contemporaine/20131017_Judith_LYON_CAEN_Historiayliteratura.mp3 ; Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

[85] Antoine Lilti et Etienne Anheim, « Introduction », *Annales*, n°2, mars-avril 2010, p. 253-260, citation p. 258.

III. Une crise des imaginaires sociaux de la modernité

Nunca, en las últimas cuatro décadas, la Transición había sido tan cuestionada como ahora. […] La Transición ya es historia, y como tal se estudia, pero también es presente: un debate sin resolver. La interpretación de este periodo, entre la muerte de Franco en 1975 y la consolidación de la democracia en los años ochenta, se encuentra en el centro de la pelea política en España: una seña de identidad de movimientos como Podemos o el independentismo catalán es el cuestionamiento del consenso de 1978.

Marc Bassets, « La Transición y la firma de la paz », avril 2015.

Dans ce cadre, les années 2000 en Espagne semblent favorables à un « régime de lecture transitif-référentiel »[86], c'est-à-dire qui fait percevoir aux lecteurs le texte littéraire comme un discours sur le monde, par opposition à un régime de littérarité selon lequel le texte ne renverrait qu'au symbole. On peut appliquer aux récits contemporains l'invitation de Geneviève Champeau, au sujet de la littérature des années 1950, à

> mettre l'accent sur le rapport qu'entretient le texte avec son contexte quand il s'agit du roman des années [deux mille] étant donné la prégnance du contexte historique qui affecte de manière particulièrement aiguë tous les aspects de la vie culturelle et artistique ainsi que l'importance déterminante que lui accordent les romanciers de cette période qui prétendent porter témoignage de leur temps.[87]

Comment, dans l'Espagne contemporaine, le contexte et les conditions du savoir qui définissent la place du roman sur la scène publique et attribuent un pouvoir cognitif à la littérature favorisent-ils le retour d'une communauté interprétative de lecteurs réalistes ?

---

[86] Mircea Marghescu, *Le concept de littérarité. Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, 2009 [1974]. Voir les excellentes discussions de Sébastien Marlair, « La littérarité en questions », *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, octobre 2009, http://www.fabula.org/revue/document5208.php, qui discute le sens de la « référence », et de Dominique Maingueneau, « Le régime littéraire en question », *Acta fabula*, vol. 12, n° 1, Essais critiques, Janvier 2011, http://www.fabula.org/revue/document6058.php, dernières consultations le 19/04/2016.

[87] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme, op. cit.*, p. 12-13.

III.1. La modernité au centre du canon de l'histoire littéraire

J'ai été amenée à repérer, à partir du questionnement diachronique du canon réaliste national espagnol dans le discours critique, un certain nombre de constantes entre le retour des réalismes à la fin du XXe et au début du XXIe siècles et la crise de la modernité dans l'Espagne de la fin du XIXe siècle, au moment de la construction de l'État-nation. Le réalisme a émergé à cette époque en rapport avec la construction du roman national, notamment comme instrument de pouvoir des libéraux dans la marche du pays vers la modernité et le capitalisme. Les débats apparemment esthétiques autour de la réception espagnole du naturalisme français à la fin du XIXe siècle, qui cachaient une lutte politique entre traditionnalistes et libéraux, ont généré la formule d'un « réalisme modéré » compris comme l'essence de l'identité nationale. Or, l'évolution du traitement du réalisme dans le discours critique, surtout dans les histoires littéraires publiées de la fin des années 1970 à aujourd'hui, m'a conduite à faire l'hypothèse que le réalisme entretient encore un rapport avec les imaginaires politiques en débat alors que l'Espagne construit son rapport problématique à la modernité depuis le XIXe siècle. Derrière la question des retours du réalisme aujourd'hui est en jeu le rapport de l'Espagne à sa modernité, qui génère le besoin d'une fiction au statut singulier dans son avènement historique.

Les formes littéraires valorisées et canonisées à une époque donnée correspondent à ce qui est acceptable à cette époque selon des normes qui sont tout sauf exclusivement littéraires, mais bien plutôt idéologiques, au sens large[88]. Elles s'organisent, selon José María Pozuelo Yvancos, selon l'axe de canonisation d'une histoire littéraire, c'est-à-dire selon la perspective axiologique de l'époque à partir de laquelle on écrit et on classe, selon un point de référence qui détermine le choix et l'interprétation des faits et des œuvres. Or il démontre, et avec lui Germán Labrador, qu'en Espagne, à partir des années 1950, le centre du système de canonisation est occupé par le projet de la modernité nationale[89]. La fin du franquisme mais surtout la

---

[88] Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : la Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 ; *idem*, « Lecture politique, lecture culturelle », in Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (dir.), *L'interprétation politique des œuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 17-26 ; Annick Louis, « L'œuvre sans politique confrontée à l'Histoire : le cas de Jorge Luis Borges », *op. cit.*. Jean-Marie Schaeffer a aussi démontré de manière convaincante qu'aucun type de définition en art ne s'abstrait d'un jugement de valeur. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

[89] José María Pozuelo Yvancos, « Clarín: lecturas desde el canon », en *Actas del Congreso Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001),* Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, p. 415-435 ; Germán Labrador Méndez, *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*, Thèse de doctorat dans sa version inédite, téléchargeable sur

Transition sont étroitement associées, dans l'imaginaire social, à la transformation de l'Espagne en un pays *moderne*, avec toute l'ambiguïté et la force évocatrice du mot. C'est ce récit, très prégnant dans les imaginaires sociaux, qui est questionné aujourd'hui, surtout depuis la crise de 2008.

Aussi, c'est par rapport à la collusion actuelle entre des discours sociaux, des discours critiques et des discours romanesques autour de la modernité espagnole, qui rappellent des débats associés à l'avènement du mouvement réaliste au XIXe siècle, que je propose d'interpréter le réalisme contemporain. Il serait une contribution des romanciers à un mouvement de relecture du mythe de la Transition en tant qu'il est lié au récit de l'accomplissement de la modernisation du pays dans la démocratie après la mort de Franco. Sa construction et sa déconstruction, au cœur de la crise des représentations de la Transition, sont l'objet des nouveaux réalismes actuels. Autrement dit, l'esthétique et la lecture réalistes font retour dans l'Espagne contemporaine en participant et en répondant à des bouleversements de représentations autour du rapport du pays à sa modernité, dans le contexte des débats sur la construction de la démocratie espagnole.

III.2. La modernité, processus et imaginaire social

On peut d'abord comprendre le terme de « moderne » au sens courant, à savoir : ce qui est perçu comme actuel, par rapport à anachronique. Mais qu'est-ce qui détermine le sentiment d'actualité ? Si le « réalisme social » est jugé anachronique depuis les années 1960, en 1950 il constituait au contraire une manière de « s'engager enfin dans l'entreprise de rénovation qui se développait en Europe depuis le début du siècle »[90]. À partir des années 1960 en Espagne, et de manière exacerbée depuis la mort de Franco, l'élan politique, économique et social de modernisation de l'Espagne s'est accompagnée d'une déclaration d'autonomie de l'art par rapport à la sphère politique. Dans ce cadre, est jugée dépassée l'implication des écrivains et des lecteurs dans la pratique sociale, tandis que, d'après Teresa Vilarós et Ana Luengo, la majorité des textes produits durant l'après-dictature peignaient une Espagne pleinement occidentalisée, « qui ne reflétaient pas tant l'Espagne telle qu'elle était que celle qu'elle voulait être, loin

---

http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=german+labrador+mendez&inicio=21, p. 111.

[90] Santos Sanz Villanueva, « La prosa narrativa desde 1936 », in José María Diez Borque (dir.), *Historia de la literatura española*, tome IV, Siglo XX, Taurus, p. 254 ; Geneviève Champeau, « Recepción de la novela de posguerra », *op. cit.* .

de la mémoire et de la présence écrasantes de Franco »[91]. Ainsi, plus profondément, le concept de modernité ne peut s'entendre hors de la comparaison avec un idéal que représentent d'autres pays occidentaux, et il est à aborder dans le sens historico-politique, qualitatif et normatif qu'il recouvre en Espagne depuis sa densification sémantique à partir de la seconde moitié du XXe siècle.

Inséparable de la quête de convergence avec le modèle d'une Europe capitaliste libérale, le concept de modernité se réfère, par opposition à ce qu'on entend par « sociétés traditionnelles », « à un large éventail de caractères abstraits des sociétés modernes, jusqu'à constituer un type idéal qui inclut la conceptualisation d'une nouvelle expérience du temps »[92]. Il désigne un ensemble de croyances partagées composé par différentes tendances historiques, sociologiques et intellectuelles, dont la sécularisation, le rationalisme, l'affirmation de l'autonomie individuelle, l'accélération, le processus de migration de la campagne à la ville, la transformation urbaine, l'industrialisation, le marché, l'élargissement de la fonction publique, la démocratie, ainsi qu'une vision du monde centrée sur le futur, qui tient à percevoir ce dernier comme un sujet de rénovation constante dans un présent très fugace – l'adjectif « nouveau » associé au réalisme actuel n'échappe d'ailleurs pas à la dynamique du renouvellement permanent propre à la modernité.

La modernité est donc à la fois un ensemble de processus et de représentations sociales, de projections très structurantes pour les imaginaires sociaux espagnols. Francisco Caudet la présente effectivement, en 2002, comme un « processus long et difficile de transformations des structures sociales, économiques et politiques qui ont maintenu l'Espagne en haleine durant les deux siècles derniers et ce début de XXIe siècle » et ont conduit à « un profond changement des mentalités »[93]. J'envisagerai le projet de la « modernité » en tant qu'il est absorbé et produit par les *imaginaires collectifs* (ou sociaux) espagnols, c'est-à-dire comme un ensemble de *représentations* sensibles, de récits et d'images, que produisent des communautés pour interpréter le

---

[91] Teresa Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XX, 1998, p. 241 ; Ana Luengo *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea,* Berlin, Tranvía-Verlag Walter Frey, 2004, p. 95. On retrouve l'argument de Jacques Leenhardt au sujet de l'autonomie de l'art dans la France postcoloniale et consumériste des années 1970.

[92] Javier Fernández Sebastián, « Modernidad », in Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español,* Madrid, Alianza, 2008, p. 775-791, p. 782-783.

[93] « […] difícil y largo proceso de transformación de las estructuras sociales, económicas y políticas que han mantenido en vilo a España durante los dos últimos siglos y durante lo que llevamos de este siglo XXI […] y algo que en ese camino aún cuesta más de conseguir: el cambio profundo de mentalidades ». Francisco Caudet, *El parto de la modernidad*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, p. 11, cité par Elisabeth Delrue, « La emergencia de la modernidad en *La esfinge maragata* de Concha Espina », in Francisco Aroca et Elisabeth Delrue (dir.), *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*, *op. cit.*, p. 171-192, cf. p. 171.

monde qui les entourent, et de perceptions symboliques des langages qui les informent. J'utiliserai donc le concept d' « imaginaire social » plutôt à la manière de la sociocritique et sans nécessairement le lester des fondements théoriques complexes que lui ont donné l'anthropologie culturelle et la sémiotique[94]. Il sera au cœur de l'« inconscient politique » romanesque[95] dans ma description et mon herméneutique des textes.

Ce concept et ce récit de la modernité comme horizon, ce « désir collectif »[96] s'avèrent encore très prégnants aujourd'hui en Espagne ; ils n'ont pas cessé de structurer l'imaginaire national depuis la transition démocratique.

III.3. De la Transition au *boom* de la construction : l'euphorie de la normalisation

Durant les années 1980 en effet, la modernité représente « la récupération du temps perdu pour compenser le retard de l'Espagne, hérité de la longue période de gouvernement autoritaire depuis la guerre civile, en dépit des changements économiques et des expériences des années 1960 »[97]. Parallèlement au

---

[94] Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975 ; *idem* et Paul Ricœur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016 ; Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97, juillet-décembre 1994, p. 415-434 ; Maurice Godelier, *L'Imaginé, l'imaginaire et le symbolique,* Paris, CNRS, 2015 ; Colloque *Le concept d'imaginaire social. Nouvelles avenues et nouveaux défis*, organisé par Sylvano Santini et Alex Gagnon, 14-16/09/2017, Uquam Faculté des Arts, Université du Québec à Montréal. L'un des problèmes principaux que soulève le concept concerne la nature des liens entre réel et imaginaire, notamment le rôle de l'imaginaire dans l'édification sociale, que la notion complexe de « communauté politique imaginée » (Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983) ne clarifie pas non plus (Christine Chivallon, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *La démocratie peut-elle se passer de fictions ?*, *Raisons Politiques*, n°27, vol. 3, 2007, p. 131-172). « On ne peut […] mécaniquement opposer le réel à l'imaginaire et au symbolique pour deux raisons au moins. La première c'est que tout ce qui est pensé, fabriqué et agi par les humains ne peut être pensé sans support symbolique et que le symbolique se retrouve donc dans tout ce qui est pensé, produit et agi par les humains. La seconde c'est qu'une grande partie de la réalité sociale est de l'imaginaire transformé en rapports sociaux et matériels réels […] ». Maurice Godelier, *L'Imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, *op. cit.*, p. 237.

[95] Fredric Jameson, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Lyon, Éditions Questions théoriques, 2012 [*The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981].

[96] « El último medio siglo de la historia española ha estado profundamente marcado por el deseo colectivo de estar en Europa (metonimia que se refiere en realidad a los países de Europa Occidental), de alcanzar la calidad de vida atribuida a sus habitantes […] y disfrutar de la suma de derechos que fundaban su ciudadanía plural ». Juan Pan-Montojo, « Las claves del período », in Jordi Canal (dir.), *España 1960-2010. La búsqueda de la democracia,* Tome 5, Fundación Mapfre/Penguin Random House, 2015, p. 15-28, citation p. 27-28. Voir aussi José-Luis Abellán, « El significado de la idea de Europa en la política y en la historia de España », *Sistema*, n°86-87, 1988 ; Emilio Lamo de Espinosa, « La normalización de España. España, Europa y la modernidad », *Claves de Razón Práctica,* n°111, 2001 ; Antonio Moreno Juste, « Del "problema de España" a la "España europeizada": excepcionalidad y normalización en la posición de España en Europa », in Juan Carlos Pereira (dir.), *La política exterior de España (1800-2003): Historia, condicionantes y escenario*, Barcelona, Ariel, 2006.

[97] « En la década de 1980 [...] la modernidad solía entenderse como la recuperación del tiempo perdido para compensar el atraso de España, legado del prolongado periodo de gobierno autoritario desde la guerra civil, a pesar de los cambios económicos y los experimentos de la década de 1960 ». Michael

« désenchantement » de la fin des années 1970 et du début des années 1980 à l'égard des possibles politiques[98], le discours triomphal des années 1980, encore largement répandu jusqu'au *boom* des années 2000, dans la continuité de ce processus économique, célèbre le succès d'une Espagne enfin « normale », « homologuée » avec les puissances occidentales grâce à la Transition démocratique. « Soudain nous étions beaux, nous étions modernes, nous étions à la mode », écrit la romancière Almudena Grandes[99] ; « en 1988, nous étions un pays euphorique, européen, "socialdémocrate-heureux" », déclare Rafael Chirbes[100], et avec lui l'écrivain José Ángel Mañas : « Les ibères vécurent fiévreusement le climax historico-festif de l'Exposition Universelle et des Olympiades Catalanes. Ils entraient dans les années 1990 chargés de médailles, de cocaïne, de convictions démocratiques et de dynamisme d'entreprise. Enfin ils pouvaient oublier leurs racines africaines ; enfin ils étaient EUROPÉENS »[101].

Les historiens s'emploient alors, à partir des années 1980, à conjurer le paradigme du retard qui structurait l'historiographie (y compris littéraire) espagnole depuis la perte des colonies au XIXe siècle. Ce paradigme héritait de la « légende noire »[102] de l'Espagne, diffusée par l'Angleterre et la France depuis le XVIe siècle, qui

---

Richards, *Historias para después de una guerra. Memoria, política y cambio social en España desde 1936*, Barcelone, Pasado y Presente, 2013, p. 313.

[98] La question du *desencanto* est épineuse. Prend-il fin après le coup d'État du 1981, grâce à un élan de foi dans la démocratie, ou commence-t-il au contraire à ce moment-là, après des années de luttes sociales très intenses ? Parler de désenchantement consiste à interpréter des comportements, des expériences sociales (des jeunes notamment) en termes de détournement du politique, alors qu'ils pourraient bien constituer des pratiques politiques contestataires à part entière si l'on ne partait pas d'une conception du politique, scellée lors de la Transition, qui se réduit à la politique des partis. Germán Labrador, « Popular Filmic Narratives and the Spanish Transition », in Luis Martín Estudillo et Roberto Ampuero (dir.), *Consent and Its Discontents: Post-Authoritarian Culture in Spain and Latin America's Southern Cone*, Tennessee, University Vanderbilt Press, 2008, p. 144-174 ; *idem*, « La Habitación del Quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española », in Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín et Roberto Robles Valencia (dir.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la transición española,* Grenade, Editorial Comares, 2015, p. 27-64 ; Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto. Representaciones de clase media y poética de la participación democrática en la transición española », *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n°4, décembre 2014, p. 63-99 ; Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014 ; Brice Chamouleau, « Las empatías consensuales. Afectos *queer* tras la Transición », en María Ángeles Naval et Zoraida Carandell (dir.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor, 2016, p. 199-218 ; *idem*, *Tiran al maricón. Los fantasmas « queer » de la democracia (1970-1988). Una interpretación de las subjetividades gays ante el estado español*, Madrid, Akal, 2017, p. 119-123.

[99] « De repente éramos guapos, éramos modernos, estábamos de moda... » Almudena Grandes, « Los besos en el pan », *The New York Times*, 13/12/2013, disponible sur http://www.nytimes.com/2013/12/14/opinion/los-besos-en-el-pan.html?_r=0, dernière consultation le 1/12/2015.

[100] « [E]n un en el año 1988, éramos un país eufórico, europeo, "socialdemócrata-feliz" », Rafael Chirbes, « Rafael Chirbes: "los libros siempre saben más que su autor" », Entretien avec Santiago Fernández, *Babab.com*, n°11, 2002, http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm, dernière consultation le 13/01/2016.

[101] « Los íberos vivieron enfebrecidos el clímax histórico-festivo de la Expo Universal y las Olimpíadas Catalanas. Entraban en los noventa cargados de medallas, cocaína, convicciones democráticas y dinamismo empresarial. Por fin podían olvidar sus raíces africanas; por fin eran EUROPEOS ». José Ángel Mañas, *Un (casi) Nadal en medio de los noventa,* in Victoria Prego (dir.), *Historia de la democracia*, Ed. *El mundo*, 1994, cité par Magali Vion, « Génération X : les romans d'une génération », *op. cit.*, p. 8.

[102] José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 ; José Varela Ortega, Fernando Rodríguez Lafuente et Andrea Donofrio (dir.), *La mirada del otro : la imagen de España,*

faisait de l'Espagne un pays toujours à la traîne du développement économique, politique et culturel des puissances occidentales – à l'aune, du moins, du modèle d'une certaine Europe et des États-Unis. Tension vers un idéal perçu comme non accompli et complexe d'infériorité caractérisent cette vision de l'Espagne par elle-même depuis des siècles, que l'on retrouve dans son histoire littéraire. Sorte d'avatar inversé de la légende noire, le paradigme de l' « exceptionnalité » espagnole a été promu par le second franquisme comme une politique culturelle qui vienne remplacer la propagande phalangiste en inventant « une façon spécifiquement espagnole d'accéder à la modernité »[103] ; son fameux slogan touristique « España es diferente » justifiait aux yeux de l'Europe et des Espagnols une alliance de prospérité et d'autoritarisme. La Transition est donc le moment de la révision de ce fantasme national et international de l'« exceptionnalisme ». Y contribuent aujourd'hui, dans le champ académique, l'historiographie des fascismes dans la perspective historique de l'après guerre froide, les études sur les processus de mémoire transnationales ou sur un ordre global néolibéral, ou encore les études sur les transferts culturels, qui intègrent la culture et la vie intellectuelle espagnole dans un réseau européen de circulations et d'influences mutuelles, dans une sphère publique transnationale[104]. Les romans *Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina, et *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón, s'intègrent résolument dans cette démarche.

Les historiens et les acteurs du champ culturel et socio-politique démocratique remplacent le paradigme de l'exceptionnalisme par celui de la normalité, qui entend la Guerre Civile et la dictature (et, par ricochet, la littérature qui les combattait) comme anomalie[105]. En même temps que se déploie un discours modernisateur au niveau politique, dans le domaine culturel le postmodernisme apparaît comme ce qui permet de surmonter une modernité espagnole diabolisée, et fait office de déclaration d'autonomie

---

ayer y hoy, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2016 ; Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelone, Penguin Random House, 2016.

[103] José Álvarez Junco, « Prólogo », in Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España (1976-1986)*, *op. cit.*, p. 13-19, citation p. 14-15. Elle trouve son prolongement dans la « marca España », par laquelle l'Espagne s'insère dans l'occident du capitalisme tardif en cherchant à façonner une cohésion nationale par l'exportation de ses pratiques culturelles. Rafael Núñez Florencio, « La imagen de España en el mundo : la "marca España" », in Juan Carlos Pereira (dir.), *La política exterior de España (1800-2003): Historia, condicionantes y escenario*, Ariel, 2006 ; Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI, 2014, chapitre 2.

[104] Antonio Sánchez et Henrique Leitão (dir.), *El papel esencial de España y Portugal en la ciencia moderna*, *Revista de Occidente*, n°433, juin 2017, notamment Antonio Sánchez et Henrique Leitão, « La ciencia ibérica: ¿aparte o parte de la ciencia moderna? », p. 5-18 ; Raquel Sánchez García (dir.), « Circulación de ideas y transferencias culturales: España y Europa en el siglo XIX. Presentación », *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea,* n°14, 2016, disponible sur http://www.uc3m.es/hispanianova ; Gayle Rogers, *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

[105] Juan Pan-Montojo, « Las claves del período », *op. cit.*, p. 17 et 20.

du champ culturel et d'abandon des sujets collectifs[106]. Les appropriations politiques, médiatiques et mercantiles dont a fait l'objet le phénomène culturel de la Movida madrilène pour articuler l'identité espagnole au nouveau concept de modernité sont au cœur de ce processus[107]. À la fin des années 1990, la littérature proclame majoritairement l'homologation européenne et cosmopolite du pays[108] ; elle a rompu avec l'histoire de la pauvreté, en écartant par exemple la représentation des subjectivités non modernisées au profit de celle des classes moyennes urbaines[109]. Du franquisme développementaliste à la globalisation, la modernisation articule l'identité nationale vécue selon ce qu'Elena Delgado a appelé un « fantasme de normalité » qui constitue le mythe de fondation de la culture démocratique espagnole, d'une culture pensée pour redéfinir l'image et l'identité collective de la démocratie[110].

Or, les dix années durant lesquelles sont publiés les romans de mon corpus, entre 2001 et 2011, connaissent justement une mutation et une crise autour desquelles s'articule cet imaginaire collectif de la modernité ainsi que la représentation de la « normalité » ou de l'« anormalité » espagnole par rapport aux pays occidentaux. En premier lieu, l'utopie modernisatrice, qui semblait avoir été accomplie avec les fastes commémoratifs de 1992, autour des Jeux Olympiques, de l'Exposition Universelle et du cinquième centenaire de la colonisation de l'Amérique, est réactivée depuis la crise de

---

[106] Eduardo Subirats, « Posmoderna modernidad: La España de los felices ochenta », *Quimera*, juillet 2002, p. 11-18, cf. p. 16 ; Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultura en España (1976-1986)*, Madrid, Alianza, 2014 ; Susan Larson et Eva Woods, « Visualizing Spanish Modernity: Introduction », *op. cit.*, p. 4 ; Germán Labrador Méndez, *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas, op. cit.*, note 6 p. 114-115 ; Constantino Bértolo, « La narrativa de los realismos », in *El realismo social en la literatura española…*, *op. cit.*, p. 13-19, cf. p. 16-17 ; Rafael Chirbes *El novelista perplejo, op. cit.*, p. 155-160.

[107] Héctor Fouce, « De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la Transición española », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 13, 2009, p. 143-153, cf. p. 143-144 ; William J. Nichols et H. Rosi Song (dir.), *Toward a Cultural Archive of* La Movida*: Back to the Future,* Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

[108] Carlos Alvar, José Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 2005 [1997], p. 674.

[109] Germán Labrador Méndez, « La Quimera Esférica. La experiencia estética de la crisis española y su simbolización quijotista en la Eurocopa de 2012 », *Revista de Alces XXI*, n°1, 2013, p. 355-417, cf. p. 365-366 et 383-384 ; *idem*, « Las vidas *subprime*. La circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *Hispanic Review*, 80.4, 2012, p. 557-581.

[110] Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, *op. cit.* ; Germán Labrador Méndez, « Afterword. Regarding the Spain of others: Sociopolitical Framing of New Literatures/Cultures in Democratic Spain », in Luis Martín-Estudillo Luis et Nicholas Spadaccini (dir.), *New Spain, New Literatures, Hispanic Issues*, n°37, Nashville, Vanderbilt University Press, 2010, p. 261-276, cf. p. 262 ; *idem*, « ¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M », in Violeta Ros (dir.), « Contar la transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España », *Kamchatka: revista de análisis cultural*, nº 4, 2014, p. 11-61, cf. p. 37 ; *idem*, « De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática: democracia y novelas de la transición española », in Anne-Laure Bonvalot, Agnès Delage, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin (dir.), *Escribir la democracia. Literaturas y transiciones democráticas (siglos XX-XXI)*, Madrid, Casa de Velázquez, à paraître, 2018.

1993 jusqu'en 2007[111]. La croissance économique de la deuxième moitié des années 1990 et des années 2000, fondée sur le secteur de la construction immobilière, semble achever, sur les plans de l'économie et de l'emploi, l'homologation avec les pays européens développés : le « *boom* de la brique » consacre l'Espagne sur la scène internationale et voit culminer l'épique de la modernisation et de l'homologation européenne de l'Espagne.

En témoignent la médiatisation des victoires sportives espagnoles, notamment dans le domaine du football[112], ou les constructions princières et démesurées (aéroports, stades, salles de concert, arènes, musées) construites par les municipalités avec l'argent de la corruption durant les années 2000. La brique génère une mythologie de l'ascension sociale fulgurante[113], que dessine le roman *Crematorio* de Rafael Chirbes, et devient le symbole de la croissance nationale, qui a des conséquences économiques, sociales, urbaines, mais aussi environnementales et culturelles, contribuant notamment à transformer l'Espagne en un pays de services pour des citoyens européens à la recherche de soleil[114]. La modernisation opère également sur le plan des réformes sociales, avec l'adoption des lois axées sur l'égalité de genre (*Ley contra la violencia de género* en 2004, *Ley de igualdad* en 2007), facilitant les procédures de divorce (2005), légalisant le mariage homosexuel (2005) et l'avortement (1985 puis 2010) ou encore renforçant les prestations sociales de l'État-providence (*Ley de dependencia* en 2006, chèque-bébé en 2007). On reconnaît le principe de la théorie de la modernisation étatsunienne, qui sous-tend la « normalisation » espagnole à l'égard des standards occidentaux, et selon laquelle la libéralisation économique est l'élément primordial de la modernisation politique et culturelle[115]. Ces phénomènes modifient la perception qu'ont

---

[111] Jesús Izquierdo Martín, « Reabrir el objeto oscuro de la transición: un enfoque poscolonial », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua. Lo que el posfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Ediciones Contratiempo, 2015, p. 21-38, cf. p. 27.

[112] Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, *op. cit.*, cf. chapitre IV sur la la médiatisation de la victoire espagnole à la Coupe du Monde de football de 2010.

[113] Quentin Ravelli, « Le charme du *ladrillo* », *Vacarme*, 63, 2013, p. 143-161 citation p. 146.

[114] Xavier Monteys et Maria Rubert, « Transformación urbana y espacio público » in Jordi Gracia et Domingo Ródenas de Moya (dir.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 43-70, cf. p. 65.

[115] Cette conception, exportée par les États-Unis en Europe occidentale avec le plan Marshall et jusqu'aux années 1960 et 1970, est largement répandue en Espagne à l'échelle académique et politique. Des recherches récentes portant sur le contexte historique de la Guerre Froide dans lequel elle a germé, ses facteurs idéologiques, la façon dont elle a exporté des modèles de référence, son lien avec les projets globaux des États-Unis et son impact sur les sociétés qui l'ont reçue analysent son orientation idéologique pro-étatsunienne et anti-communiste. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla (dir.), *Modernización* made in USA *y su impacto en el ámbito iberoamericano*, *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales,* n°34, juillet-décembre 2015, cf. en particulier Lorenzo Delgado, « Modernization and "Nationalist Globalism" », p. 13-26 ; Carles Sirera Miralles, « Neglecting the 19th Century: Democracy, the Consensus Trap and Modernization Theory in Spain », *History of the Human Sciences*, vol. 28, n°3, 2015, p. 51-67 ; Ismael Saz, « Introducción », *Ayer,* n°68, vol. 4, 2007, p. 27-30 ; Roberto López Torrijos, « Franco's Technocracy and Spain's European Integration: Historiographic Paradoxes and New Conclusions », *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vol. 39, n°1, 2014, p. 108-119.

les Européens de l'Espagne et celle qu'ont les Espagnols de leur propre territoire. Pour Jordi Gracia et Domingo Ródenas de Moya, ces transformations ont créé chez eux « une perception de soi différente, plus sûre, et intégrée de manière plus satisfaisante dans des coordonnées européennes communes »[116]. Ainsi, au niveau des imaginaires sociaux, le *boom* économique s'inscrit-t-il dans la continuité de la logique de la Transition et de ses langages.

III.4. Mémoire historique et relecture de la Transition

Mais, en second lieu, au cours des années 2000, l'évaluation de la bénéfique occidentalisation nationale et, en parallèle, celle des vertus de l'éloignement de l'art par rapport à la vie sociale, se modifient. On peut l'attribuer à différents éléments complémentaires, déjà bien connus des observateurs de la sphère publique espagnole contemporaine. Ils convergent vers un retour critique sur les logiques politique et culturelle modernisatrices de la transition postfranquiste, auquel participent les romans, et constituent ainsi les conditions de possibilité sociales, politiques, économiques et culturelles d'un réalisme contemporain.

D'abord, depuis l'arrivée au pouvoir de la droite (Partido Popular) en 1996, s'opère dans la sphère publique, à l'initiative d'associations civiles, une relecture du passé récent du pays, appelée « mémoire historique » dans le sens des usages politiques du passé depuis le présent[117], ou, plus spécifiquement, « récupération de la mémoire historique »[118], qui implique la réappropriation de l'histoire collective du point de vue des vaincus de la Guerre Civile, et débouchera sur le vote de la Loi de Mémoire Historique de 2007. Depuis la fin des années 1990 et surtout au cours des années 2000,

---

[116] Jordi Gracia et Domingo Ródenas de Moya, « Introducción », in *Más es más…*, *op. cit.*, p. 13. Au contraire, pour Monteys et Rubert le tourisme massif reconduit à « présenter une caricature triviale de notre vie et de nos coutumes. Ainsi, spontanéité, sympathie, sieste, *sangria*, *rambla*, taureaux, plage, *tapas*, fête et bar s'entremêlent et finissent par nous montrer leur côté le plus abrutissant. […] Tout cela finit par faire de nous une attraction de plus ». Xavier Monteys et Maria Rubert, « Transformación urbana y espacio público », *op. cit.*, p. 65.

[117] Stéphane Michonneau, « Belchite, entre lieu de mémoire et lieu de reconnaissance (1937-2013) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* vol. 3, n°127, 2015, p. 117-131, cf. p. 117 ; Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », in Julio Aróstegui Sánchez et François Godicheau (dir.), *Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Marcia Pons, 2006, p. 31-55.

[118] « [T]erme controversé, mais qui désigne, malgré tout, la forme discursive prise par la reconstruction du passé récent en Espagne », axée notamment sur l'héritage politique et social des vaincus du franquisme, « la volonté de faire connaître et de repenser les faits historiques à partir de l'histoire des vaincus du franquisme, des résistants clandestins à l'intérieur et à l'extérieur du pays et des exilés et des déportés dans les différents camps européens » et « ceux qui ont repris leur héritage politique et social », Marta Marín-Dòmine et Esteban Mate, « Présentation », in Marta Marín-Dòmine et Esteban Mate (dir.), *Témoigner. Entre histoire et mémoire. L'Espagne en construction mémorielle,* mars 2013, p. 12-15, citation p. 13.

le roman contribue à ce mouvement et intervient dans les débats en répondant à une forte demande sociale de récits sur la guerre et sur le franquisme, face à l'échec des institutions à proposer à la fois un traitement juridique des crimes de la dictature et des récits collectifs réparateurs[119]. En effet, le post-franquisme n'a pas suturé la rupture des récits identitaires personnels et collectifs causée par la Guerre Civile[120], faute de justice transitionnelle et d'espace public dans lequel la mémoire collective des vaincus de la guerre aurait pu se développer. C'est cette place, délaissée par les acteurs institutionnels et étatiques, que les associations de citoyens ainsi que les fictions (roman, cinéma, théâtre, séries télévisées, bande dessinée), progressivement relayées par des partis politiques et des médias, ont occupée et occupent encore, signe et facteur d'un pouvoir cognitif bien particulier de la fiction dans l'Espagne des années 2000.

La « récupération de la mémoire historique » s'accompagne d'un désenchantement face à l'héritage de la Transition démocratique. Celle-ci, au nom d'un accord général de réconciliation pour éviter une nouvelle guerre civile, alimenté (y compris depuis les productions culturelles) par le souvenir constant du conflit et du spectre de la IIe République de 1931-1936 construit par le franquisme, n'a pas jugé les responsables du régime dictatorial ni ôté les symboles franquistes de l'espace public. Elle a aussi maintenu en place les fonctionnaires du régime et instauré un pacte politique, éthique et juridique d'oubli du passé, lequel a réduit à l'espace privé la transmission déficiente du souvenir[121]. Or, durant le post-franquisme, l'oubli ou la dépolitisation du patrimoine démocratique antifranquiste et républicain ainsi que l'oubli institutionnel de la dictature sont allés de pair avec la conversion du processus de transition en mythe de fondation pour l'Espagne : celui d'une fondation de la démocratie pactée, pacifique, consensuelle, gérée par des élites politiques modérées, instituée comme « temps zéro » de la démocratie espagnole – *i.e.* sans l'héritage des expériences démocratiques précédentes, notamment celle de la IIe République, ce à quoi répond spécifiquement *Enterrar a los muertos* de Martínez de Pisón – et envisagée dans une conception téléologique de l'histoire. Ricard Vinyes voit dans ce récit collectif et modèle

---

[119] Élodie Richard et Isaac Rosa, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n°127, 2015, p. 77-84, cf. p. 79-80.

[120] Michael Richards, « From War culture to Civil Society. Francoism, social change and memories of the Spanish Civil War », *History and Memory*, 14, 1-2, 2002, p. 93-120, cf. p. 109, 104 et 110. Je conserve parfois l'appellation de « Guerre Civile », en dépit des critiques historiographiques faites à ce terme par certains historiens comme François Godicheau, Pablo Sánchez León et Jesús Izquierdo (cf. Jesús Izquierdo et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, *op. cit.,* p. 220-221), parce qu'elle est le terme le plus massivement utilisé en Espagne et que je mets l'accent sur l'interaction des discours littéraires avec les autres discours sociaux de la période.

[121] Ricard Vinyes, « Le processus de construction d'une mémoire publique par l'état espagnol. Politiques et conflits, impunités et éthiques (1975-2008) », in Marta Marín et Esteban Mate (dir.), *L'Espagne en construction mémorielle*, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, mars 2013, p. 16-43.

exportable, qui favorise la cohésion et l'unité de la communauté, la fonction de totem national jouée par la Transition, qui cache les difficultés et aléas rencontrés au cours du processus compliqué de transition de la dictature à la démocratie, qui, eux, sont le tabou[122]. Cette dimension de construction sociale du réel par les gouvernements est très importante ; elle est le terrain sur lequel joue la fiction littéraire.

III.5. 2008. Crise de la modernisation

Au fendillement du métarécit d'une transition démocratique modèle et exportable s'ajoute celui de l'imaginaire national comme projection dans l'espace occidental libéral. Il est démultiplié par la crise de 2008 et ses signes sociaux avant-coureurs qui se manifestaient déjà durant les années précédentes (phénomène du « mileurismo », précarité du travail, départ des travailleurs pauvres des centre-ville, etc.), et met à mal le récit de la modernisation espagnole qui a culminé durant les années de la croissance fondée sur le secteur de la construction, entre 1995 et 2007. La « fièvre de la brique », la fête de la croissance et de la convergence avec l'Europe associée à une esthétique de la spectacularisation qu'on trouve réinterprétée dans *El vano ayer* d'Isaac Rosa ou dans *Crematorio* de Chirbes, laisse la place à la « gueule de bois » (*resaca del ladrillo*) après l'éclatement de la bulle immobilière. La crise voit ressurgir en Espagne une réalité politique et sociale problématique, qui réveille le spectre de l'imaginaire du sous-développement.

Elle suscite un sentiment de défaillance du système de représentation démocratique, au niveau politique et médiatique, qui creuse l'écart entre une société paupérisée et des dirigeants corrompus. Les « indignés » du 15 mai 2011 et leur slogan « ils appellent ça démocratie, mais ça n'en est pas une » brisent l'identification de la démocratie avec la Constitution de 1978 et font trembler ses valeurs politiques, qui président à la narration du métarécit dominant de l'histoire espagnole du XXe siècle[123]. De plus, cette situation renoue, d'une certaine façon, avec la grande conflictualité sociale des années 1970, puisque la Transition et ses Pactes de la Moncloa s'étaient aussi élaborés dans un contexte de forte crise économique venue briser la paix sociale que le second franquisme avait basée sur la généralisation de l'accès à la

[122] *Ibidem.*, p. 25.
[123] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* vol. 3, n°127, 2015, p. 59-75, cf. p. 60 et 75.

consommation[124]. De ce fait, la crise accroît la visibilité et la crédibilité des critiques du développement espagnol et de sa démocratie formulées durant les décennies précédentes depuis des positions anticapitalistes[125], y compris au sein des associations civiles de lutte pour la mémoire[126], mais aussi depuis la crise morale due aux scandales de corruption au sein du PSOE dans les années 1990, qui avait été à l'origine d'une première désaffection démocratique, une première crise politico-morale dont avait témoigné, du côté des écrivains, l'apparition de la *Generación X*[127].

En signalant les failles d'un modèle de développement économique qui n'a pas produit de bénéfices économiques pour le plus grand nombre (emplois précaires et chômage présents depuis des années en dépit des indicateurs de croissance, énormes disparités des salaires) et d'un système politique qui a rompu le principe de la représentation (corruption des politiques, faiblesse des mécanismes de contrôle des usages privés des institutions publiques, sentiment des citoyens de ne pas être représentés ni écoutés), en provoquant l'écroulement de milliers de foyers plongés dans des situations catastrophiques d'endettement et d'expulsion de leur domicile, la crise conduit une partie des citoyens à un retour critique sur le mythe heureux de la modernisation des années 1960-85, consolidé des années 1980 aux années 2000. Cela fonctionne comme un conflit entre réalité et représentations, mais aussi entre différentes représentations.

Dans le contexte d'un pays qui, depuis plus d'un siècle, est « obsédé par son statut, entre fantasmes de grandeur et complexes d'infériorité – syndrome commun d'ailleurs aux autres ex-empires »[128] ; qui, peut-être plus que n'importe quel pays

---

[124] Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », in Patricia Arroyo Calderón *et alii* (dir.), *Pensar los estudios culturales desde España: reflexiones fragmentadas,* Madrid, Verbum, 2012, p. 205-229, cf. p. 213.

[125] Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *ibidem* ; Luis Moreno Caballud, « La imaginación sostenible. Culturas y crisis económica en la España actual », *Hispanic Review,* automne 2012, p. 535-555, cf. p. 542 ; Francisco J. Sánchez, « Historical Memory in Post-Transition Narratives: Between the Canon and the Market », in Luis Martín-Estudillo et Nicholas Spadaccini (dir.), *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, *Hispanic Issues On Line*, 11, automne 2012, p. 178–195, cf. p. 179 et 190 ; Pablo Sánchez León, « Memoria de las luchas de ahora », Blog *La Universidad del Barrio,* 7/01/2016, http://blogs.publico.es/universidad-del-barrio/2016/01/07/memoria-de-las-luchas-de-ahora-por-pablo-sanchez-leon/, dernière consultation le 11/01/2016 ; Cecilia González et Aránzazu Sarría Buil (dir.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid/Buenos Aires, Postmetropolis Editorial/Prohistoria Ediciones, 2016 ;

[126] Sebastiaan Faber, *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*, « Introduction: Joining the Battle: Spanish History and Academic Engagement », Nashville, Vanderbilt University Press, à paraître, 2018, p. 1-10. Je remercie beaucoup l'auteur pour l'envoi de ce texte.

[127] Ángel Duarte, « La vida política », in Juan Pan-Montojo (dir.), *España. La búsqueda de la democracia*, *op. cit.*, p. 29-89, cf. p. 76 ; Germán Labrador Méndez, « Afterword. Regarding the Spain of others: Sociopolitical Framing of New Literatures/Cultures in Democratic Spain », *op. cit.*, p. 265-266 ; Magali Vion, « Génération X : les romans d'une génération », *op. cit.*, p. 5-8.

[128] « Como los pobres personajes de Galdós, España lleva más de un siglo obsesionada por su estatus, presa entre fantasías de grandeza y complejos de inferioridad – síndrome común, por otro lado, de los ex imperios–. De ahí no sólo el fetiche de la marca España sino también los millones invertidos en el Instituto Cervantes y el gusto morboso por los rankings mundiales, sea de cocineros, tenistas o universidades ». Sebastiaan Faber, « ¡Todos mediocres! Crítica e inclemencia en España. El caso Gregorio Morán »,

occidental, s'est attaché depuis quarante ans à célébrer sa propre normalité ; et dont l'histoire est scandée, depuis le XIXe siècle au moins, par la question de la « régénération »[129], la crise de 2008, pour reprendre une expression d'Elena Delgado, a sorti l'Espagne de ses gonds[130]. « Nous ne sommes plus modernes », publie en 2014 Jota Martínez Galiana[131]. L'heure est à la remise en question d'imaginaires politiques et culturels, qui puise volontiers dans le lexique baroque du trompe-l'œil, du déguisement, de l'illusion.

Si, d'après Jesús López Pacheco, « [l]es situations historiques qui provoquent le resurgissement du réalisme sont souvent marquées par la douleur, l'injustice, le désenchantement à l'égard de certains idéaux antérieurs »[132], Philippe Dufour formule l'hypothèse que

> [l]'œuvre réaliste veut comprendre ce qui arrive [...], une nouvelle société vient d'apparaître, dont le fonctionnement est à éclaircir. Un nouveau monde s'est constitué et avec lui une nouvelle manière de percevoir et de représenter le réel. [...] Le réalisme n'imite pas la nature, il dévoile les dessous de l'Histoire, il explore l'inconscient collectif d'une époque.[133]

Face à un moment de discontinuité historique, c'est-à-dire à des ruptures de langages et de reconnaissances identitaires, les documentaires animés *Españistán* et *Simiocracia*[134] (« Simiocracie ») d'Aleix Saló, et sa transformation graphique de l'icône du célèbre taureau noir, symbole international de la « marque Espagne », en vache famélique,

---

Fronterad. Revista digital, 24/09/2015, disponible sur http://www.fronterad.com/?q=¡todos-mediocres-critica-e-inclemencia-en-espana-caso-gregorio-moran, consulté le 4/07/2016.

[129] « Certains ont vu dans une histoire scandée par la question de la régénération une caractéristique propre de l'Espagne dont "l'être transitionnel" serait essentiel et perpétuel ». Stéphane Michonneau, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, p. 4-5, www.histoire-politique.fr; Pablo Sánchez León, « Decadencia y regeneración. La temporalidad en los conceptos fundamentales de la modernidad española », in Javier Fernández Sebastián et Gonzalo Capellán de Miguel (dir.), *Conceptos políticos, tiempo e historia. Nuevos enfoques en historia conceptual*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria/McGraw Hill Interamericana de España, 2013, p. 271-300.

[130] « Hasta el momento en que la crisis sacó literalmente de quicio las cosas [...], la articulación de la idea de la España democrática fue en efecto inseparable de los conceptos de "normalización" y "normalidad" ». Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, *op. cit.*.

[131] Jota Martínez Galiana, *Ya no somos modernos*, Eutelequia, 2014.

[132] « Las situaciones históricas que provocan el rebrote del realismo suelen estar marcadas por signos de dolor, de injusticia, de desengaño respecto a ciertos ideales anteriores ». Jesús López Pacheco, « Realismo sin realidad », *Acento cultural*, n°1, novembre 1958, p. 3-7.

[133] Philippe Dufour, *Le réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. Voir aussi Colette Becker, *Lire le réalisme et le Naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2005 [Dunod, 1992], p. 34 ; Yvan Lissorgues, « Hacia una estética de la novela realista », *op. cit.*, p. 55-56 : « cualquier realismo está siempre relacionado con un momento histórico en que el hombre tiene conciencia de que hace o puede hacer o debe hacer la historia o por lo menos de que puede influir en ella y por tanto va movido por certidumbres [...] un cierto sentimiento de urgencia histórica que impone como imperativo cívico la necesidad de contribuir a la evolución de las cosas ».

[134] Aleix Saló, *Españistán, La burbuja inmobiliaria*, présenté sur le site de la PACD et visible sur https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=WcbKHPBL5G8 ; *Simiocracia* est la suite du volume *Españistan*, *op. cit.*, vidéo visible sur https://www.youtube.com/watch?v=x9KhyEjDMR0.

résument bien la stupeur générale face au constat que la croissance et la richesse du pays reposaient en très grande part sur la dette, que le pays n'avait jamais été riche et avait « vécu au-dessus de ses moyens », selon une expression extrêmement répandue et discutée dans certains romans contemporains, comme dans *La habitación oscura* (2013) d'Isaac Rosa.

L'impression d'illusion nationale massive, autour du thème de l'aveuglement collectif, et celle de la manipulation et du maquillage des chiffres par le pouvoir et les banques, n'est pas sans rapport avec le travail sur les notions de fiction, de non-fiction et de vérité dans la production culturelle actuelle, dont mon corpus se fera écho. Le réalisme littéraire pourrait bien surgir, comme cela fut le cas sous le franquisme des années 1950[135], d'une réaction à la manipulation du langage par les autorités politiques, financières et médiatiques, dont traitait déjà le court roman *El corrector*, de Ricardo Menéndez Salmón, au sujet de la gestion par le Partido Popular au pouvoir (PP) des attentats terroristes de la gare d'Atocha en 2004. L'écrivain chilien Luis Sepúlveda n'hésite pas à parler de « perversion néolibérale du vocabulaire » et en appelle à un récit de la société qui commence par réconcilier les mots et les choses, ce qui n'est autre que l'une des utopies du réalisme[136]. Cela n'est pas sans lien avec le retour d'un réalisme à entendre au sens courant du terme, opposé à une inconscience des failles du *boom* illusionniste qui cachait la réalité du mode de croissance du pays. Antonio Muñoz Molina écrit par exemple, dans un essai sur la crise espagnole paru en 2013 : « J'avais vécu trop longtemps absorbé dans mon imagination, complice, moi aussi, de la longue *irréalité* espagnole »[137]. Repensé à nouveaux frais à la faveur de la crise économique, le rôle de l'écrivain dans la société semble amené à dépasser l'observation critique restreinte, qui s'était généralisée en Espagne à partir des années 1960, surtout à partir du déclin du communisme[138], et à revêtir une autre fonction sociale, liée à une forme d'engagement

---

[135] Juan Goytisolo soulignait que le réalisme était pour ses contemporains une nécessité parce que le discours dominant provoquait chez eux le sentiment de vivre en pleine fiction : « En una sociedad en que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta, el español cree vivir en un sueño. Alrededor de él, todo contribuye a desarraigarle del tiempo en que vive, y acaba por sentirse habitante de otro planeta, caído allí por equivocación. Este desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar. Para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión ». Juan Goytisolo, *El furgón de cola,* Paris, Ruedo Ibérico, 1967, p. 172.

[136] Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *Le monde diplomatique*, édition chilienne, n°202, 2012, http://www.monde-diplomatique.es/?url=mostrar/pagLibre/?nodo=6d1ef750-1296-4611-8583-3c670a6cacf1, dernière consultation le 23/10/2017.

[137] « Demasiado tiempo había vivido absorto en mis imaginaciones, cómplice yo también de la larga irrealidad española », Antonio Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*, Barcelona, Seix Barral, p. 238. C'est moi qui souligne.

[138] L'historien Santos Juliá adopte, pour l'Espagne post-franquiste, la définition de l'intellectuel démocrate proposée par Todorov : « des intellectuels démocrates, qui ne rejettent pas le présent au nom de quelque lendemain qui chante, mais assument les principes constitutifs de la société démocratique et exercent leur critique sur des questions spécifiques en matière desquelles ils possèdent une certaine compétence » (« intelectuales demócratas, que no rechazan el presente en nombre de algún amanecer que canta, sino que asumen los principios constitutivos de la sociedad democrática y ejercen la crítica sobre cuestiones

littéraire[139] et à une forme de lucidité citoyenne face aux processus qui se déroulent sous les yeux de tous[140].

En somme, ces éléments de contexte – aussi bien les questions de mémoire historique que la crise de 2008 – favorisent, d'une part, l'émergence de nouveaux imaginaires sociaux critiques du canon transitionnel tel qu'il a été fondé sur un projet libéral moderne, et, d'autre part, le retour d'une rencontre de l'art et de la vie sociale, d'une fonction de connaissance voire de transformation du monde pour la littérature, justifiant ainsi la configuration d'une production et d'une réception (demande sociale et mode de lecture) réalistes. D'après Jameson, « le réalisme requiert la conviction que le présent a, en soi, un poids massif et persistant »[141]. Depuis 2008 particulièrement, la crise économique, sociale et politique conduit à un vaste mouvement de relecture politique, sociale et culturelle du récit de la Transition pour la démocratie espagnole actuelle, tout particulièrement autour des modalités de la modernisation du pays et de son épique discursive, et, au-delà, du rapport de l'Espagne à la modernité comme temporalité (européiste) du progrès[142]. La crise vient ainsi cristalliser différents éléments complémentaires qui ont à voir avec des carences ou des modifications de

---

especificas, en las que poseen cierta competencia »). Santos Juliá, entrée « Intelectual », in Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social…*, *op. cit.*, p. 694-701, citation p. 700-701.

[139] Voir l'enquête lancée par la revue *Puentes* auprès de vingt-sept écrivains espagnols autour de trois questions sur les liens actuels entre politique et littérature, dans « Preguntas al aire », *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, n°3, septembre 2014, p. 6-16 et *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, n°4, avril 2015, p. 4-17.

[140] Au sujet de Chirbes : « Hay quien le tacha de pesimista. -Sí, pero yo creo que lo mío es realismo. Intento contar las cosas que veo. Cuento el mundo de mi tiempo ». Ferrán Coscolluela, « Rafael Chirbes: "El país apesta a franquismo por todos los lados" », *El Periódico*, 20/04/2015, http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/rafael-chirbes-pais-apesta-franquismo-por-todos-lados-4114124, dernière consultation le 04/05/2016. Voir l'analyse pénétrante que propose Labrador des termes dans lesquels Chirbes a été porté aux nues à partir de *Crematorio* : Germán Labrador Méndez, « Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 69, n°2, décembre 2016, p. 165-192, cf. p. 188-189. Au sujet de Marta Sanz en ce sens, voir Javier Rodríguez Marcos, « Marta Sanz: "La lucidez es una navaja que se te clava en el ojo », *El País,* 11/12/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html, dernière consultation le 25/01/2016.

[141] « [R]ealism requires a conviction as to the massive weight and persistence of the present as such ». Fredric Jameson, « A note on literary realism in conclusion », in Matthew Beaumont (dir.), *Adventures in Realism*, Singapour, Blackwell Publishing, 2007, p. 261-271, citation p. 263.

[142] Les hispanistes anglo-saxons, en particulier, au lieu de chercher à prouver que l'Espagne atteint le standard européen et étatsunien avec la fin du franquisme, documentent la nature fantasmatique de ce « grand récit » centré sur les événements historiques ayant eu lieu en Angleterre et au centre géographique de l'Europe, et reformulent les fondements théoriques et l'origine de la modernité pour intégrer ses ambivalences et toutes les réalités socio-économiques qui la composent, depuis le XIXe siècle au moins. Anthony L. Geist et José B. Montleón (dir.), *Modernity and its margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America,* New York, Garland, 1999 ; Wadda Ríos-Font, *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*, Bucknell University Press, 2004 ; Susan Larson et Eva Woods, *Visualizing Spanish Modernity,* Oxford/New York, Berg, 2005, notamment Susan Larson et Eva Woods, « Visualizing Spanish Modernity: Introduction », p. 1-22 ; Bradley Epps et Luis Fernández Cifuentes (dir.), *Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005 ; Luisa Elena Delgado, Jordana Mendelson et Oscar Vázquez, (dir.), « Recalcitrant Modernities. Spain, cultural difference and the location of modernism », *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies,* vol. 13, n° 2-3, août-décembre 2007 ; Nigel Townson (dir.), *Is Spain different ? A Comparative Look at the 19th and 20th Centuries,* Sussex Academic Press, 2015.

représentations de communautés sociales et politiques, ainsi qu'avec un rapport au temps historique et à la vérité. Elles constituent une part importante des conditions de possibilité d'un réalisme contemporain : Chirbes a vu, depuis la crise, changer « le paysage humain (une fois épuisés l'euphorie et le désir infini de superflu, on voit revenir la nécessité, la peur du futur sur les visages) » et augmenter « le nombre de lecteurs qui demandent que la littérature ait conscience qu'elle est un signe de son temps »[143].

Si l'Espagne n'est en fin de compte pas si « normale », « homologuée » avec les puissances occidentales, c'est tout un imaginaire national de l' « anomalie » espagnole qui ressurgit[144]. Qu'en est-il de l'identité espagnole démocratique et moderne quand la modernisation et l'européisation semblent n'avoir été qu'une représentation illusoire, un simulacre, une « longue irréalité », selon l'expression d'Antonio Muñoz Molina ? Quelle relation avec les productions romanesques ? Faut-il aller puiser dans une tradition culturelle antérieure à la modernisation des représentations qui correspondent à la réalité sociale du présent, à de nouveaux imaginaires sociaux ? La réappropriation actuelle du réalisme prendra tout son sens dans cette perspective.

De fait, la crise du discours de la modernisation espagnole, des imaginaires sociaux de l'Espagne démocratique, peut être envisagée comme une crise d'identités, dans un sens non pas essentialiste mais phénoménologique, et génère des démarches pour retracer une continuité entre différentes expériences historiques du XXe siècle afin de reconstruire (phénoménologiquement) une ou plutôt des communautés socio-politiques. Dans ce cadre, d'après Vázquez Montalbán, Chirbes et Labrador, la récupération du réalisme en tant que l'un des modèles littéraires associés à la modernité espagnole répond à un questionnement des normes génériques fondatrices de la culture démocratique en Espagne, en écho à la critique du « pacte d'oubli » dans la sphère politique. Je fais l'hypothèse que l'éclosion de la possibilité d'une remise en cause d'un récit hégémonique de la modernité, la possibilité de contre-récits, ou de récits multiples et alternatifs de la modernité, depuis la fin des années 1990, ré-ouvre une place pour le

---

[143] « [C]ambió el paisaje humano (agotada la euforia y el deseo infinito de lo superfluo, regreso a la necesidad, el miedo al futuro en la cara) [...]. Sí que tengo la impresión de que ha crecido el número de lectores que piden que la literatura tenga conciencia de que es signo de su tiempo ». Ángel Ferrero et Rafael Chirbes, « *En la orilla* es un testamento que cuenta el fin de una época », in *Sin Permiso*, 17/11/2013, http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//rch.pdf, dernière consultation le 04/05/2016.

[144] « ¿Es posible que la indignación del 15M escondiera una dimensión racial o étnica? ¿Los españoles acaso no creían que por fin iban a entrar a Europa, abandonando la periferia del Sur para aprovechar los beneficios del centro, cuando de repente se les birló esa oportunidad? ¿La indignación no radicaba en la conciencia de que iban a seguir siendo el Sur, una especie de colonia del Norte europeo? ». Tucuma Peters, propos rapportés par Sebastiaan Faber, « Lecciones españolas. La izquierda norteamericana busca modelos », *Ctxt*, 19/10/2016, http://ctxt.es/es/20161012/Politica/8981/elecciones-USA-15M-PAH-Occupy-Wall-Street-Black-Lives-Matter.htm, dernière consultation le 28/10/2016.

réalisme littéraire, y compris chargé de ses connotations et de ses traditions, parce qu'il fait retour précisément en tant que (mémoire d'une) forme littéraire qui accompagne l'entrée de l'Espagne dans la modernité. On se demandera si, au niveau de l'histoire littéraire, réécrire la Transition aujourd'hui, en réécrivant la Guerre Civile et le franquisme, suppose pour une partie des écrivains contemporains de renouer avec une mémoire littéraire réaliste de la fin du XIXe siècle, des années 1930 ou des années 1950, une mémoire littéraire de la modernité, c'est-à-dire de textes qui se colletaient déjà avec des moments de crises de la modernité espagnole ou en soulignaient les paradoxes, à la fin du XIXe siècle, durant les années 1930 avec la dictature de Primo de Rivera, puis au cœur du franquisme. Des événements culturels comme la projection du film *El mundo sigue* de Fernán Gómez en juillet 2015 à Madrid[145], la réédition de *La mina* de López Salinas (2013) par David Becerra ou la parution de récits prolétariens de la crise comme *Los besos en el pan* d'Almudena Grandes[146] contribuent à renouer avec une mémoire des luttes pour la démocratie depuis l'expérience collective de la pauvreté.

La périodisation lâche du « retour du réalisme » que l'on a constatée est à rapprocher de cette temporalité progressive et diffuse des bouleversements de l'imaginaire collectif de la modernité. Cette remise en question prend forme en réalité chez les mouvements militants de gauche radicale dès les années 1970, au moment où se définit et se construit le modèle de démocratie que l'Espagne va suivre, et dans lequel ils n'auront que très peu voix au chapitre ; dans les années 1980, avec les voix dissidentes de la modernisation telle qu'elle était promue par le Parti Socialiste, décennies durant lesquelles un certain nombre de romanciers revendiquent déjà une histoire des vaincus de la Guerre Civile (Llamazares, Marsé, Vázquez Montalbán, etc.). Puis la réflexion sur la projection dans l'idéal européen libéral devient plus massive à partir de la fin des années 1990, et contribue au retour de la mémoire historique, qui réciproquement la favorise, même si le terme de « retour du réalisme » n'était pas encore beaucoup utilisé dans le discours de la critique. La crise de 2008 et la trahison des promesses de la modernisation constitue le tournant qui généralise l'émergence de nouveaux

---

[145] Cf. Carlos Revirago, « El mundo sigue igual… y la miseria también », *El Cultural*, 10/07/2015, http://www.elcultural.com/revista/cine/El-mundo-sigue-y-la-miseria-tambien/36728, dernière consultation le 23/10/2017.

[146] Almudena Grandes, *Los besos en el pan*, Barcelona, Tusquets, 2015 ; « Así, renegando de las mujeres sin abrigo, de las maletas de cartón y los besos en el pan, perdimos los vínculos con nuestra propia tradición, las referencias que ahora podrían ayudarnos a superar esta nueva pobreza que nos ha asaltado a traición, desde el corazón de esa Europa que nos iba a hacer ricos y nos ha arrebatado un tesoro que no puede comprarse con dinero ». Almudena Grandes « Los besos en el pan », *The New York Times*, 13/12/2013, disponible sur http://www.nytimes.com/2013/12/14/opinion/los-besos-en-el-pan.html?_r=0, dernière consultation le 1/12/2015 ; Fernando Díaz de Quijano, « Almudena Grandes: "No es una crisis, es una guerra y la hemos perdido », *El Cultural*, 6/11/2015, http://www.elcultural.com/noticias/letras/Almudena-Grandes-No-es-una-crisis-es-una-guerra-y-la-hemos-perdido/8566, consulté le 7/11/2015.

imaginaires sociaux de la modernité, parfois critiques du canon transitionnel tandis que d'autres le réaffirment – le corpus en témoignera – et qui multiplie et généralise à son tour le terme de « réalisme » dans le champ littéraire.

IV. Le réalisme comme représentation au second degré

Cette étude défend la thèse selon laquelle l'esthétique réaliste fait retour dans l'Espagne contemporaine en participant et en répondant à ces bouleversements des représentations, qui touchent au rapport de l'Espagne à sa modernité dans le contexte des débats sur la construction de la démocratie espagnole. Les romanciers problématisent, même avant la crise de 2008, l'identité d'une nouvelle Espagne postfranquiste démocratique, les spécificités de la démocratie espagnole dans son processus de normalisation – son rapport à l'Europe et au monde, son image, ses imaginaires sociaux. En observant le littéraire en lien avec la sphère sociale, en observant, dans la lettre des textes, l'interaction entre l'univers romanesque et les discours extra-littéraires, l'analyse visera à démontrer que les romans réalistes contemporains représentent, autant qu'une « réalité » empirique, c'est-à-dire un état du social ou un moment historique, *les discours sur le réel* qui construisent notre rapport au monde. Les *représentations* de la réalité elles-mêmes, les modalités de représentation des faits passés et présents dans et pour le présent deviennent leurs objets principaux. Tous ces romans questionnent, en fond, l'image de l'Espagne par rapport à l'Occident, la nature de sa démocratie, la représentation de sa modernité, ses récits contemporains et, pour ce faire, signalent la construction de la réalité par les signes, dont ils font leur objet.

IV.1. Contre une copie du réel

Approcher le réalisme en tant qu'il aurait pour objet principal les représentations, et les problématiserait intensément, bat en brèche la conception la plus répandue du réalisme depuis le XIXe siècle, laquelle se fonde souvent sur les déclarations d'intentions des auteurs et sur une interprétation hâtive de la célèbre métaphore du

« miroir au bord du chemin »[147] comme une entreprise littéraire d'imitation fidèle, de copie plus ou moins objective du réel, alors même que Stendhal intègre la question de l'orientation de la représentation, du choix du référent et de la critique sociale[148]. Cette conception caricaturale et très répandue sert souvent de repoussoir épistémologique chez les critiques antiréalistes, notamment chez les critiques français des années 1960[149]. Elle traduit bien mal la complexité de la mimésis réaliste, qui problématise toujours la question de la représentation et les limites du savoir, et ce dès le XIXe siècle, comme le démontre Yvan Lissorgues[150]. De nombreux analystes attentifs à la lettre des textes, qui héritent sûrement, à différents degrés, de l'influence de l'école formaliste des années 1960-1970 ou du tournant linguistique des années 1980, tirent des conclusions semblables de leurs études des réalismes espagnol, français ou anglais du XIXe siècle : le réalisme a été disqualifié, au XXe siècle, au nom de principes épistémologiques, notamment la labilité de la représentation, dont les réalismes du siècle précédent avaient en fait largement l'intuition, voire dont ils avaient fait le cœur de leur esthétique[151].

Geneviève Champeau a analysé, dans la même perspective, la façon dont les pratiques narratives du « réalisme objectif » espagnol des années 1950 « mettent en question toutes les formes de clôture » jusqu'à « ébranler un des présupposés du réalisme : la croyance en la possibilité de formuler une vérité sur le monde »[152]. De nombreux auteurs contemporains contribuent aujourd'hui à ne pas caricaturer les postulats épistémologiques du réalisme et à reconnaître l'importance de sa réflexion sur la représentation. Rafael Chirbes déclare ainsi : « nous ne partons pas d'un art baptismal, innocent et pur comme *nous semble aujourd'hui l'avoir été* celui d'une grande partie des romanciers jusqu'au XIXe siècle animés par une puissante volonté de raconter (*c'est une*

---

[147] La citation complète : « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former ». *Le rouge et le noir*, 2e partie, chapitre 19.

[148] « La transparence pourrait bien être la plus grande illusion réaliste ». Philippe Dufour, *Le réalisme, op. cit.*, p. 2. Selon Roland Barthes, l' « effet de réel » recherché par l'écrivain réaliste tient justement à faire confondre le référent extérieur à l'œuvre littéraire avec la signification produite par la sélection, l'organisation du matériel linguistique. Roland Barthes, « L'effet de réel » in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 81-90.

[149] Pour qui le réalisme du XIXe siècle est devenu l'« écriture incolore des académiciens, ce "degré zéro" du style qui signifie […] un déficit ontologique profond et le stigmate de la médiocrité littéraire ». Roland Barthes, « Écriture et révolution », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

[150] Yvan Lissorgues, « Hacia una estética de la novela realista (1860-1897) », *op. cit.*, p. 68-71.

[151] Luis Fernández Cifuentes, « Signs for sale in the city of Galdós », *MLN,* vol. 103, n°2, 1988, p. 289-311, cf. p. 289-293 ; Marianne Bury, *La poétique de Maupassant,* Paris, Sedes, 1994 ; Francisco Caudet, « La falacia mimética en las *Novelas contemporáneas* de Galdós », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España…*, *op. cit.*, p. 73-90 ; Peter Brooks, *Realist vision*, New Heaven, Yale University Press, 2005, p. 7-20 ; Jo Labanyi, *Género y modernización…*, *op. cit.* ; George Levine, « Literary Realism Reconsidered: "The world in its length and breadth" », in Matthew Beaumont (dir.), *Adventures in Realism*, *op. cit.*, p. 13-32, citation p. 16.

[152] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, p. 2.

simplification : cet âge d'or du roman n'a jamais existé, le roman a toujours été une lutte contre la convention, pour eux aussi) »[153].

Dans cette perspective, et depuis les études culturelles, Labanyi propose une thèse forte qui intéresse de près ce travail : elle relie la problématisation de la représentation intrinsèque au réalisme à l'avènement de la modernité espagnole au XIXe siècle. Sous la Restauration des Bourbons, le roman réaliste exprimerait de nouveaux systèmes de représentation abstraits, construits par des processus politiques, sociaux et économiques contemporains associés à l'entrée dans la modernité – modernisation capitaliste et formation de la nation libérale. Parmi ces phénomènes, comptent les réformes sociales qui instaurent une fiction de communauté et imposent des normes sociales (de genre, pour les femmes) ; l'économie de marché, qui comprend le consumérisme, la monnaie fiduciaire et l'abandon de l'étalon or – des préoccupations dont Labanyi signale qu'elles remontent au Quichotte et au commerce avec le Nouveau Monde[154] ; et un système frauduleux de représentation parlementaire. Ces phénomènes signalent ce qui devient, pour leurs contemporains, une caractéristique essentielle de la modernité, voire sa définition même : que les signes et leurs référents dans le réel ne sont plus attachés que par une relation arbitraire, brisant la possibilité de la croyance dans une valeur fixe inhérente aux choses. La modernité, dans les romans du XIXe siècle espagnol, se définit ainsi comme un processus par lequel la réalité se transforme en représentation, et qui induit des comportements d'imitation et de mimétisme, par la consommation et le contrôle social[155].

Aussi le roman réaliste signale-t-il, à partir de la réalité qu'il représente (l'entrée du pays dans la modernité), que la représentation construit ce qui prétendument lui préexistait. En d'autres termes, Labanyi définit le réalisme comme le courant littéraire qui prend conscience de la place et de l'importance croissante de la représentation dans la société au moment de l'avènement de la modernité en Espagne : « le réalisme, contrairement aux définitions qu'on lui applique d'ordinaire, intègre une problématisation de la représentation, une problématisation de la réalité qui a perdu la

---

[153] « [N]o partimos de un arte bautismal, inocente y puro como *hoy nos parece que era* el de buena parte de los novelistas que escribieron hasta el siglo XIX y en los que destellaba la poderosa voluntad de contar (*es una simplificación: nunca existió esa edad de oro de la novela, que siempre fue una lucha contra la convención, también para ellos*) ». Helmut C. Jacobs et Rafael Chirbes, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana,* n°3-4 (75-76), 1999 p. 183. C'est moi qui souligne.

[154] *Ibidem*, p. 472. On trouve chez Brooks une analyse très similaire de la pensée réaliste du signe soumis à la valeur marchande, avec pour paradigme la monnaie, « représentation de la représentation ». Peter Brook, *Realist vision*, *op. cit.*, p. 14-17. De même Fernández Cifuentes étudie-t-il la problématisation des signes et des codes littéraires et sociaux dans *La novela en el tranvía* (1871) et *La desheredada* (1881) de Galdós, roman qui questionne la beauté en tant que signe en identifiant sa valeur au fétichisme de la marchandise. Luis Fernández Cifuentes, « Signs for sale in the city of Galdós », *op. cit.*, p. 293.

[155] Jo Labanyi, *Género y modernización…*, *op. cit.*, p. 502.

stabilité du référent » car elle est faite de « valeurs arbitraires, relatives et changeantes »[156]. Carlos Serrano avance que le *méta-,* le discours sur le discours et le travail sur les codes, certes toujours plus ou moins à l'œuvre dans toute création, se systématise dans les années 1920, de la création littéraire ou picturale à la réflexion scientifique, « pour devenir […], quelle que soit la valeur, positive ou négative, qu'on veuille accorder au terme, le propre, le véritable signe d'identité de ce qu'il est convenu d'appeler *la modernité* »[157].

Les romans réalistes contemporains viennent exacerber, mais sous des modalités bien spécifiques, renouvelées et souvent beaucoup plus exhibées, la problématisation de la réalité et de ses codes déjà caractéristique du réalisme du XIXe siècle. « L'œuvre réaliste remet en question la représentation donnée de la réalité […] Le réalisme ne représente pas le réel mais le discours sur le réel », écrit Dufour, de façon décisive pour ce travail[158]. Je considèrerai que, pour comprendre l'état du social de leur temps, pour opérer une description et une interprétation du réel, ils se centrent sur le dévoilement de la manière qu'a la société espagnole contemporaine de le percevoir, et élaborent ainsi une représentation, outre du réel, des discours sur le réel : une représentation au second degré.

IV.2. Représenter les codes littéraires et les discours sociaux

À partir de la critique que fait Maupassant des conventions littéraires du mélodrame, Colette Becker considère que « tous les écrivains de la réalité s'accordent pour attaquer les constructions de l'imagination, l'utilisation de conventions et de stéréotypes, l'asservissement aux goûts du lecteur »[159] – on peut en dire de même pour Flaubert et Galdós à l'égard de l'intrigue des romans feuilletons. En effet, comme le dit Geneviève Champeau du réalisme social des années 1950, le réalisme ne se place pas exclusivement « dans le cadre d'une relation duelle entre le texte et son référent social », mais également au niveau des codes littéraires et du contexte discursif extra-littéraire

---

[156] « El realismo, al contrario de las definiciones que se le suelen aplicar, integra una problematización de la representación, problematización de la realidad que ha perdido la estabilidad del referente », « representación de valores arbitrarios, relativos y cambiantes ». *Ibidem*, p. 470-471.
[157] Carlos Serrano, « Le contexte international », in Carlos Serrano et Serge Salaün, *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 7-23, cf. p. 23.
[158] Philippe Dufour, *Le réalisme*, *op. cit.*, p. 90-91.
[159] Colette Becker, *Lire le réalisme et le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 15.

dominant[160]. Avec le roman réaliste, se joue le rapport « transitif » qu'entretient la littérature avec des discours et des documents qui construisent ou contribuent à construire le réel, selon l'expression de Dominique Viart[161]. Selon lui, « le contemporain travaille […] *avec* le soupçon, dans des œuvres profondément dialogiques qui font leur deuil de toute saisie immédiate du réel, parce qu'elles ont fortement conscience de travailler sur des médiations »[162]. Les représentations auxquelles s'attachent et s'attaquent les romans réalistes sont à la fois les codes littéraires dominants et les discours sociaux de leur temps[163]. Il est éloquent que le romancier Ricardo Menéndez Salmón y voie un trait essentiel de la littérature contemporaine espagnole : « l'écrivain contemporain découvre une perspective qui problématise la réalité, qui débouche sur une critique générale de ses systèmes et de ses codes », déclare-t-il en 2011[164]. Ce sont ceux-là en effet, les discours concurrents à la littérature ou par rapport auxquels elle se place, qui déterminent ce qui est perçu comme réaliste à une époque donnée, comme le rappelle Terry Eagleton avec Bertold Brecht[165] .

Non seulement ces codes discursifs dominants sont inévitablement présents dans textes, d'après les thèses de Bakhtine, mais leur thématisation explicite se trouve au fondement des pratiques narratives que l'on s'apprête à étudier. On retrouve cet objectif chez Rafael Chirbes : *Crematorio* « n'est pas un livre sur la corruption urbanistique. C'est un livre sur l'état de notre âme au début du XXIe siècle, […] l'esprit d'un temps, l'atmosphère d'un temps »[166], qui passe par la structure de langage d'une époque,

---

[160] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme… op. cit,* p. 16.
[161] Dominique Viart, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas, 2005, p. 16.
[162] *Idem*, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines,* n°2, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, cité par Laurent Demanze, « Récits de filiation », Prologue à *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008, reproduit sur le site Fabula, http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation#_ednref13.
[163] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme… op. cit*, p. 2.
[164] « El escritor contemporáneo descubre una perspectiva problematizadora de la realidad, concluyendo en una crítica general sobre sus sistemas y códigos », Ricardo Menéndez Salmón, « Apuntes para otra estética de la resistencia », *op. cit.*, p. 38.
[165] « Realism, in [Bertold Brecht's] view, is a matter of what the audience or readers get out of the thing, not what you put into it. […] If realism is taken to mean "represents the world as it actually is", then there is plenty of room for wrangling over what counts in this respect. You cannot decide whether a work is realist simply by inspecting it. […] Artistic realism, then, cannot mean "represents the world as it is", but rather "represents it in accordance with conventional real-life modes of representing it". But there are a variety of such modes in any culture, and "in accordance with" conceals a multitude of problems. We cannot compare an artistic representation with how the world is, since how the world is is itself a matter of representation. We can only compare artistic representations with non-artistic ones, a distinction which can itself be a little shaky ». Terry Eagleton, « Pork Chops and Pineapples », *London Review of Books*, 25(20), 23/10/2003, p. 17-19, disponible sur http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples, dernière consultation 19/01/2016.
[166] « [N]o es un libro sobre la corrupción urbanística. Es un libro sobre el estado de nuestra alma a principios del siglo XXI […], el espíritu de un tiempo, la atmósfera de un tiempo ». Rafael Chirbes, « Todas las luchas literarias son luchas políticas. Entrevista a Rafael Chirbes por Àngel Ferrero », *Sin Permiso,* p. 6-7, http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//RChirbes.pdf, dernière consultation 04/05/2016.

imbibée de la rhétorique idéologique des politiques[167]. Marta Sanz déclare à son tour que le *leitmotiv* de son roman *Daniela Astor y la caja negra* est « la relation entre la réalité et ses représentations »[168], parce qu'elle cherche à montrer le pouvoir des constructions culturelles et indissociablement idéologiques dans nos vies[169]. Enfin, Hans Lauge Hansen repère qu'une partie des romans espagnols sur la guerre d'Espagne publiés au tournant du millénaire relève d'une « mimésis de l'interprétation » en se centrant, au cœur de l'enquête historique, sur le processus créatif lui-même, pour livrer une réflexion sur les modalités de la représentation textuelle d'événements historiques depuis le présent[170]. Que les textes du corpus traitent de la Guerre civile, du franquisme, de la transition démocratique ou des conditions sociales, économiques et politiques actuelles, ils cherchent à « explorer l'inconscient collectif d'une époque »[171] en accordant une attention critique toute particulière au réel dans ce qu'il a de conventionnel et de discursif, selon tout le spectre des langages médiatiques (politique, journalistique, romanesque, télévisuel, filmique...). C'est selon cet angle que l'on analysera les romans du corpus.

Ainsi, *Sefarad* (Muñoz Molina, 2001), outre les expériences de l'exclusion et de la répression durant les guerres et les totalitarismes du XXe siècle, aborde la transmission de la mise en récit, des témoignages de l'expérience de la violence politique et sociale, et l'insertion de l'histoire espagnole dans celle du monde occidental. *Enterrar a los muertos* (Martínez de Pisón, 2005) livre une histoire de la répression opérée par l'URSS dans le camp républicain durant la Guerre Civile, mais aussi travaille sur la mise en scène de l'archive en historiographie et veut nuancer le discours contemporain des historiens sur le camp républicain. *El vano ayer* (Rosa, 2004) dit la répression policière de la fin du

---

[167] « [E]sa lengua comprensible para los mercados [...], todo el armazón ideológico sobre el que se ha sostenido durante seis años esta variante contemporánea de la socialdemocracia, que se ha creído a salvo de los avatares económicos, gracias a una estrategia por la cual los problemas de la vida cotidiana se retiran de la escena pública y son sustituidos […] por […] la puesta en primer plano de conflictos más o menos intrascendentes, amortizados, silenciados u olvidados, y cuya dramática escenificación le ha servido para mantener la ficción de una política progresista ». Rafael Chirbes, « Zapatero: a la mesa con los caníbales », *Sin permiso,* 27/05/2010, http://www.sinpermiso.info/textos/zapatero-a-la-mesa-con-los-canbales, dernière consultation le 04/05/2016.

[168] « […] ese *leitmotiv* de *Daniela Astor* que es la relación entre la realidad y sus representaciones. Ese tema me sigue preocupando porque creo que es una manera de hablar del papel que representa la cultura en nuestras vidas ». Javier Rodríguez Marcos, « Marta Sanz: "La lucidez es una navaja que se te clava en el ojo », *El País,* 11/12/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html, dernière consultation le 25/01/2016).

[169] Marta Sanz, « El cuerpo en el lenguaje y el lenguaje en el cuerpo », conférence prononcée lors du colloque *Littérature et culture de la transition espagnole*, Casa de Velázquez, 25/04/2016.

[170] Hans Lauge Hansen, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum* 66, 2, 2011, p. 148-166, cf. p. 150-166. C'est l'hypothèse d'un changement de paradigme narratif défendue par Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (dir.), *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo*, 2000-2010, Bern, Peter Lang, 2012, et Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (dir.), *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013.

[171] Voir l'idée de symptôme, de réel en psychanalyse dans le premier chapitre de Luisa Elena Delgado, *La nación singular…*, *op. cit.*, et chez Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.

franquisme aux premières années de la transition démocratique et jusqu'à aujourd'hui, tout en exploitant et en démontant les modalités de la mise en fiction du passé, produite durant les années 1990-2000 en Espagne. *Las leyes de la frontera* (Cercas, 2012), en plus de ce fait social spécifique aux années 1980 qu'est la délinquance juvénile, s'intéresse à la mythification par les médias et le cinéma des figures héroïques des délinquants. *Daniela Astor y la caja negra* (Sanz, 2013), analyse la question des droits des femmes et de leur participation sociale et politique dans les années 1980, et la pénalisation de l'avortement notamment, mais aussi l'image de la femme dans les médias espagnols de l'époque, notamment le phénomène du *destape* au cinéma, et leur impact social et politique. *La mano invisible* (Rosa, 2011) et *Crematorio* (Chirbes, 2007), traitent respectivement des conditions du travail à la chaîne dans le capitalisme tardif et de l'ampleur de la bulle immobilière espagnole, tout en mettant en valeur la performativité du discours et de la théorie néolibérale et capitaliste dans l'imaginaire contemporain, occidental en général ou dans une manifestation spécifiquement espagnole. *El corrector* (Menéndez Salmón, 2009) évoque les attentats perpétrés par le terrorisme islamiste à la gare madrilène d'Atocha, le 11 mars 2004, et porte un regard critique sur la construction de cet événement dans le discours du gouvernement et les médias qui l'ont relayé, durant les quelques jours consécutifs à la catastrophe. On distingue que les réalismes contemporains viennent exacerber l'entreprise de réflexion réaliste sur la nature des discours qui font le réel, notamment par leur conscience épistémologique très aiguë de la place centrale des représentations culturelles dans la construction sociale du réel.

IV.3. Entre positivisme et constructivisme : un carrefour épistémologique

Comment se situent alors les romans par rapport à une exacerbation de la nature représentationnelle de la réalité que la théoricienne argentine Josefina Ludmer attribue à ce qu'elle appelle « les littératures post-autonomes », liées à un nouveau mode de lecture et de production du livre à partir des années 2000 ?

> La réalité quotidienne n'[y] est pas la réalité historique, référentielle et vraisemblable de la pensée réaliste et de son histoire politique et sociale (la réalité séparée de la fiction), mais une réalité produite et construite par les médias, les technologies et les sciences. C'est une réalité qui [...] est déjà pure représentation [...]. « La réalité quotidienne » des écritures post-autonomes exhibe, comme dans une exposition universelle ou dans un panorama global sur internet, tous

> les réalismes historiques, sociaux, magiques, les réalismes de mœurs, les surréalismes et les naturalismes.[172]

Dans les romans réalistes actuels, si la réalité est construite par les représentations, n'en est-elle pas moins « la réalité historique, référentielle et vraisemblable de l'histoire politique et sociale du réalisme », si l'on veut bien partir d'une définition moins réductrice et naïve de ce dernier, comme le propose Luz Horne dans sa thèse, d'ailleurs dirigée par Josefina Ludmer[173] ?

Se cristallise ici une question épistémologique fondamentale pour le réalisme contemporain, fondamentale car, pour Jameson, « le réalisme est essentiellement une catégorie épistémologique exprimée et structurée en des termes esthétiques »[174]. Le réalisme a-t-il toujours besoin, dans un ordre ontologique, « de ce monde constitué, de cette vérité antélinguistique, de cette naturalité des choses » qui lui étaient autrefois nécessaires, d'après les réflexions de Viart et de Gefen[175] ? Autrement dit, que devient le réalisme hors d'un paradigme (sans doute caricaturalement) positiviste du XIXe siècle qui postulerait que seuls les faits existent, mais aussi hors d'un paradigme (sans doute caricaturalement) « postmoderne » selon lequel toute la réalité serait socialement construite ? Il semble bien que les romans réalistes actuels se situent à un carrefour épistémologique, qu'ils partagent avec d'autres sciences humaines et sociales, dont la philosophie, l'historiographie et la sociologie. En son centre, la tension entre réalité et construction sociale, discursive. On examinera, dans le corpus, dans quelle mesure les nouveaux réalismes héritent d'une vision constructiviste du monde, informée par le courant linguistique, qui postule que la réalité est indiscernable de ses représentations, et, à l'inverse, on les situera par rapport aux philosophes du « Nouveau réalisme » actuel (John Searle, Umberto Eco, Maurizio Ferraris, Esposito, Markus Gabriel, Quentin

---

[172] « La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación [...] ."La realidad cotidiana" de las escrituras postautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos ». Josefina Ludmer, « Literaturas posautónomas », *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura,* n° 17, juillet 2007, disponible sur http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm, dernière consultation le 11/05/2016.

[173] Luz Horne, thèse intitulée *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*, soutenue à l'Université de Yale en 2005, publiée sous le titre *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea, op. cit.*.

[174] « [R]ealism is essentially an epistemological category framed and staged in aesthetic terms ». Fredric Jameson, « A note on literary realism in conclusion », in Matthew Beaumont, *Adventures in realism*, *op. cit.*, p. 261.

[175] Alexandre Gefen, « Réalisme de François Bon », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray, *François Bon. Eclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne - CIEREC-Travaux 151, 2010, p. 93-105, et Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman français contemporain » in Michel Braudeau *et al.*, *Le Roman français contemporain*, ADPF (Association pour la Diffusion de la Pensée Française), 2002, p. 12.

Meillassoux, Tristan Garcia...), qui proposent de rétablir une ontologie du réel indépendante de la médiation et de l'interprétation humaine.

Cette modalité complexe d'articulation du texte et du contexte par une nouvelle complexité des rapports entre le réel et les représentations – problématique caractéristique de la modernité – concerne de près la rénovation de la place du fait littéraire (productions et discipline) par rapport aux sciences humaines et sociales, la négociation du savoir social dont est porteur le littéraire dans la topographie des savoirs contemporains[176]. Certains philosophes, historiens et sociologues qui repensent la place de la littérature et des arts par rapport aux sciences humaines et sociales s'attachent à la place centrale des représentations culturelles et artistiques dans la construction sociale du réel. Ce type de méthode, d'approche du littéraire et de la culture en général par rapport aux autres discours sociaux et aux autres disciplines des sciences humaines et sociales, implique une réflexion contemporaine sur les processus de fabrication et de mise en spectacle de la réalité au niveau de l'imagination publique, sur la production de représentations et d'images et les formes de la citoyenneté[177].

IV.1. Productivité réaliste de l'autoréférence

Outre ce cadre épistémologique propre aux années 2000, la spécificité de l'attention portée par les écrivains espagnols aux constructions discursives du réel tient peut-être à leur conscience politique aigüe des phénomènes de spectacularisation du monde à l'ère du tout médiatique, du fait qu'ils ont été exacerbés par la politique culturelle d'État modernisatrice durant les années 1980, et aux circonstances particulières de la crise espagnole (crise de représentation politique démocratique). En ce sens, les problématiques analysées par Labanyi anticipent le questionnement de la représentation et de la « société du spectacle » que l'on associe au postmodernisme de la fin du XXe siècle[178] ; pour les réalismes actuels, il s'exacerbe et s'infléchit à la fin des années 2000 avec la crise économique et les mirages du *boom*. Les écrivains, surtout

[176] C'est la réflexion d'Annick Louis à partir de Jean-Louis Fabiani : Annick Louis, « Où nous mène l'interdisciplinarité ? », conférence d'ouverture du séminaire « L'objet littéraire : savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Du littéraire dans les sciences humaines et sociales », EHESS, 23/02/16. De la considération de la littérature comme un discours social parmi d'autres témoignent les orientations du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) à l'EHESS, notamment le séminaire commun « Narratologies contemporaines » ainsi que le séminaire « L'objet littéraire : savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Du littéraire dans les sciences humaines et sociales » dirigé par Annick Louis depuis 2009.

[177] Voir à ce sujet, pour l'Amérique Latine, Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010 et Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo, 2007, « Introduction », disponible in *Comunicação&política*, vol. 24, n°3, p. 159-178, cf. p. 166-167.

[178] Jo Labanyi, *Género y modernización… , op. cit.*, p. 500-501.

Chirbes dans *Crematorio* et Rosa dans *La mano invisible*, analysent une société actuelle très médiatique, objet d'une spectacularisation superlative, avec son lot d'artifices, d'illusions et de manipulations, dont la crise actuelle a révélé le caractère structurel. Les écrivains du corpus qui s'engagent politiquement le plus explicitement cherchent à extirper, mettre au jour « l'idéologie invisible, celle que nous avons naturalisée, les croyances, les valeurs que nous ne remettons plus en question », selon les termes de Marta Sanz[179].

Or, parmi ces représentations, comptent les romans eux-mêmes, qui font donc l'objet d'une observation distanciée au cœur des récits, d'où une métanarrativité et leur autoréflexivité constante. Le récit historique de l'Espagne modernisée fait partie de ceux que les romans réalistes contemporains déstabilisent *en déstabilisant les schémas de la fiction elle-même*[180]. En cela, ils s'avèrent éminemment « méta-réalistes » selon le terme de Monika Fludernik[181], mimétiques au second degré.

Se dessine une continuité, doublée d'une exacerbation du phénomène, avec ce que repère Labanyi dans le roman espagnol à la fin du XIXe siècle, et dans une moindre mesure dès Cervantes : observer et critiquer la construction de la modernité comme représentation exige que les romans prennent leurs propres procédés pour objet, signalent leur propre nature de représentation. « La critique de la représentation est autoréflexive car, en produisant un commentaire sur le processus de représentation qui "construit" la nation, le roman réaliste commente ses propres procédés »[182]. Voilà qui permet de résoudre méthodologiquement une dichotomie persistante qui oppose, dans le discours de la critique, la référence réaliste à l'autoréférence ou à l'autoréflexivité. En effet, dans le cadre de cette approche du réalisme comme représentation de la représentation, comme représentation de la mise en représentation de la réalité, on verra que les procédés autoréférentiels des romans contribuent à la productivité réaliste. Je poserai les enjeux des romans réalistes actuels dans leur rapport permanent aux autres discours littéraires et non-littéraires qui leur sont contemporains, afin d'interroger les modalités poétiques de leur rôle dans les imaginaires sociaux, de leur participation au « code culturel » de Barthes (*S/Z*), ou domaine idéologique commun

---

[179] « Los libros que me interesa escribir son los que hacen visible la ideología invisible, esa que tenemos naturalizada, las creencias, los valores que ya no nos cuestionamos ». Javier Rodríguez Marcos, « Marta Sanz: "La lucidez es una navaja que se te clava en el ojo" », *El País,* 11/12/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html, dernière consultation le 25/01/2016).

[180] Violeta Ros, « Narrativa y transición. Renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española », *Kamchatka*, n°4, décembre 2014, p. 233-251, cf. p. 248.

[181] Monika Fludernik, *Towards a "natural" narratology*, London/New York, Routledge, 1996, p. 35-38.

[182] « La crítica de la representación es autorreflexiva porque, al hacer un comentario sobre el proceso de representación que "construye" la nación, la novela realista hace un comentario sobre sus propios procedimientos ». Jo Labanyi, *Género y modernización…, op. cit.*, p. 467.

entre l'auteur et son public, c'est-à-dire à un fonds d'images commun qui révèle et construit la « structure de sentiment »[183] d'une époque.

En résumé, ce travail vise à démontrer que le réalisme, notamment sous la modalité *méta-* d'un réalisme au second degré, fait retour en Espagne, dans les productions narratives contemporaines, pour prendre part à un bouleversement de représentations de l'Espagne du XXe et XXIe siècle, tout particulièrement autour de la représentation de la modernité espagnole activée par le récit de la Transition démocratique et à présent mise à mal par la crise économique et institutionnelle. Si au XIXe siècle le réalisme participait étroitement à l'entrée de l'Espagne dans la modernité et en réalisait la critique, il fait retour, depuis les années 2000, dans le cadre d'une reconsidération du rapport de l'Espagne à sa modernité, en prenant en charge le réel social selon l'angle de ses représentations.

Tout nous conduira à la question suivante, essentielle pour s'efforcer de cerner ce qu'est le réalisme dans ce contexte culturel espagnol des années 2000 et 2010 en proposant une définition phénoménologique qui en démêle les enjeux à fois formels mais aussi performatifs : quel est ce réel dont veulent parler les auteurs du corpus ? En effet, on observe bien le retour d'une écriture, d'une catégorie qui accompagne, produit, alimente les réappropriations sociales du passé : le réalisme, mais en son sein, la catégorie est profondément tiraillée sur la question, éminemment politique, de ce que « réel » veut dire. S'ils cherchent tous à prendre en charge le réel social, cherchent-ils tous à représenter, selon la phrase de Matías Escalera Cordero « – et peu importe le chemin choisi – les causes historiques et matérielles de "l'état de réalité" que nous habitons et que nous sommes »[184] ? On verra que, justement, le choix du « chemin » et la nature de ces « causes historiques et matérielles » différencient profondément les écrivains du corpus.

---

[183] Raymond Williams, *Marxism and Literature*, 1977 et *Culture and Materialism,* 1980. Le concept est proche de celui d' « idéologie » mais à prendre selon la spécificité du « matérialisme culturel » marxiste de Williams, qui relie expériences subjectives et déterminations sociales en insistant davantage sur les premières, sur leurs structures sémantiques et sur l'action volontaire (*agency*) des individus. Les « structures de sentiment » rassemblent un cadre commun de perceptions et de valeurs vécues et ressenties, partagé par une génération, notamment à travers les formes et les conventions artistiques. Voir l'entrée « Structure of feeling », de Jenny Bourne Taylor in Michael Payne (ed.), *Dictionary of Cultural and Critical Theory*, 1997, et Jean-Jacques Lecercle, « Lire Raymond Williams aujourd'hui », *Culture et matérialisme,* p. 5-24, disponible sur http://www.lesprairiesordinaires.com/uploads/2/1/0/6/21065838/culture_materialisme.pdf, notamment p. 18, 21, 22.

[184] « […] nos lleva –y no importa tanto el camino escogido– a las causas históricas y materiales del "estado de realidad" que habitamos y que somos », Matías Escalera Cordero, « Notas sobre literatura y materialismo: saber la verdad no basta », *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n°3, 2010, p. 95-99, citation p. 99.

V. Référentialité réaliste, modernité et interdiscursivité. Étapes de l'étude des textes

En quoi consiste l'esthétique réaliste actuelle, quelle est son épistémologie et quel lien entretient-elle avec d'autres discours de savoir ? Quel rôle jouent les récits réalistes dans la configuration des imaginaires sociaux, alors que sont remis en question l'héritage de la transition démocratique et le récit de la modernisation espagnole ? Pour répondre à ces questions, l'étude des romans suivra les deux axes d'analyse que je viens de mettre au jour : d'une part, la question de la modernité espagnole ; d'autre part, les modalités de la référentialité au sein d'un réalisme de la représentation, de la médiation, de l'interdiscursivité. Car non seulement les romans construisent une représentation des questions qui agitent les débats sociaux de leur temps, mais ils le font en mobilisant des discours extra-littéraires impliqués dans ces débats, en une sorte de dialogisme ou d'hétéroglossie sociale[185] critique exacerbée qui, loin de replier les discours sur un univers textuel autonome, approfondit l'inscription sociale des discours[186].

Au croisement de ces deux axes d'analyse, l'enjeu est d'identifier des formes par lesquelles s'accomplit aujourd'hui en Espagne une vocation référentielle de la littérature, sa tentative de décrire et de donner sens au monde[187]. Il s'agit de penser l'évolution des pratiques narratives selon les dynamiques culturelles, politiques et sociales qui les structurent à différentes époques, à la manière de courants actuels de la narratologie postclassique, sensibles aux dimensions idéologiques et sociales des récits, qui cherchent à articuler l'analyse formaliste des procédés textuels avec celle des conditions d'avènement des productions textuelles et de la réception[188]. Pour ce faire, on approchera des poétiques réalistes, synchroniquement et diachroniquement, à travers

---

[185] Mikhail Bakhtine, « Discourse in the Novel », *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 259-422, voir p. 263 et suivantes.
[186] Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse des discours littéraires », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n°1, 2006, http://contextes.revues.org/93, dernière consultation le 30/09/2015.
[187] Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales*, 2, 2010, p. 253-260.
[188] C'est le cas de la narratologie historique ou diachronique, de la narratologie féministe, ainsi que d'une plus récente « approche discursive ». Cf. Susan S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981 ; *idem*, « My Narratology », *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, vol. 5, n°1, 2016, p. 81-84 ; Ansgar Nünning, « Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects », in Bernhard Reitz et Sigrid Rieuwerts (dir.), *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*, Trier, 1999, p. 345-73 ; Robyn Warhol, « A Feminist Approach to Narrative » et « Narrative Values, Aesthetic Values », in David Herman, James Phelan, Peter J Rabinowitz, Brian Richardson et Robyn Warhol, *Narrative Theory. Core concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012, p. 9-13 et p. 165-168 ; Paul Dawson, « Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model », *Journal of Narrative Theory*, 42, 1, hiver 2012, p. 91-116, cf. p. 98 et 107 ; *Historical Narratology*, *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, vol. 3, n°2, 2014.

leurs liens avec les discours culturels, idéologiques, sociaux, politiques et économiques qui construisent le réel, par rapport à la remise en question de la modernisation opérée par l'Espagne depuis les années 1980, dont le modèle de croissance économique trouvera une inflexion particulière avec la crise de 2008 et ses prémices. Il s'agit de vérifier l'hypothèse de deux évolutions du mode de référentialité réaliste[189] entre le début des années 2000 et le milieu des années 2010, qui engagent, dans des coordonnées espagnoles mais aussi plus largement, la place du fait littéraire par rapport aux sciences humaines et sociales, la négociation du savoir social dont est porteur le littéraire dans la topographie des savoirs contemporains.

Aussi, à l'échelle générale de cette thèse, j'établis une typologie des discours ou hypotextes qui sont autant de représentations de la réalité avec lesquels les romans entrent en dialogue. Dans la première partie, on envisagera la médiation d'un modèle d'écriture historiographique, dont le cœur est le traitement du document. On s'intéressera à deux romans, *Sefarad*, de Muñoz Molina, et *Enterrar a los muertos*, de Martínez de Pisón, qui, avant le paradigme de la crise qui structurera les parties suivantes, participaient de la fabrication sociale de documents, d'images et de fictions structurants pour les imaginaires sur la Guerre de 1936, le franquisme et la Transition. Le courant de la « mémoire », dont ils participent, constitue un pan des écritures réalistes contemporaines ; si l'on brosse une périodisation à grands traits, il se trouverait chronologiquement premier dans une tendance au retour du réalisme depuis la fin des années 1990. On verra que les deux romans prennent une position assez similaire face à l'histoire, couvrant l'une des deux positions idéologiques qui s'affrontent dans les débats sur la mémoire historique, autour de l'évaluation de l'héritage de la Transition et de la démocratie espagnole actuelle.

Dans la deuxième partie, on examinera la médiation de la sociologie historique, dans *Crematorio* (2007), puis, dans la troisième partie, celle de la théorie politique et économique avec *La mano invisible* (2011). On verra comment ces deux romans, qui offrent une axiologie opposée aux deux romans précédents, représentent et déconstruisent, à l'aube de la crise, l'élaboration d'un récit collectif de l'Espagne développementaliste en dialoguant avec d'autres discours de savoir sur un plan d'égalité épistémologique, signe d'une mutation de la place de la fiction dans les imaginaires contemporains.

---

[189] Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006.

Première Partie.

Documenter le passé violent. Identité démocratique moderne, roman et historiographie.

Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina (2001) et*

Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón (2005)*

Introduction. Des réalismes documentaires

Vamos a iluminarle la cara a Centroeuropa
con nuestra luz atroz, y así en lo sucesivo
quizá no haya vergüenza
en nuestras propias caras
de pan.
Mercedes Cebrián, Mercado común

Depuis les années 1990, dans le cadre de la réévaluation de la politique de la mémoire durant la Transition, le roman espagnol contemporain a amplement thématisé la Guerre civile et la première période du franquisme. En lien avec les débats qui traversent la société espagnole, cela a conduit une part importante de la production romanesque à s'intéresser à l'histoire la plus récente, comme l'a fait, au XIXe siècle, Galdós, dont l'œuvre se divise en « Episodios nacionales » et « novelas contemporáneas ». Cette production qui explore l'histoire de la guerre d'Espagne et du franquisme à partir de ses traces dans le présent, généralement appelée le « roman de la mémoire » – qu'il soit considéré par la critique comme un genre ou un sous-genre, ou bien comme une « matière » [1], une thématique – a suscité une abondante littérature critique[2]. Bien qu'elle nourrisse ce travail, on n'en trouvera pas de synthèse ici. Car si j'aborde à mon tour la question de la réécriture de l'histoire à travers deux

[1] Germán Labrador Méndez, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », dans Palmar Álvarez-Blanco et Toni Dorca (dir.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130.
[2] Parmi les travaux pionniers, on peut mentionner Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Edición Tranvía, 2004 ; José Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Antropos, 2005 et Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

romans : *Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina (2001)[3] et *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón (2005), c'est par une double approche spécifique.

D'une part, la remise en question du « roman de la modernité » de la démocratie espagnole post-franquiste selon des modalités diverses. À travers la question de la modernité, ce travail ouvre la réflexion à d'autres aspects du questionnement actuel de l'héritage de la Transition que ceux de la mémoire de la Guerre Civile et du franquisme. Le courant de la « mémoire » constitue donc un premier pan des écritures réalistes contemporaines. Comment les deux ouvrages que l'on examine dans ce chapitre se situent-ils par rapport au « roman de la modernité » que porte la démocratie espagnole ? Les romans de la mémoire espagnols contestent généralement la modernité triomphante de la Transition en soulignant l'absence de rupture radicale avec le franquisme sur la question de la mémoire historique ; c'est-à-dire qu'ils critiquent souvent le « pacte d'oubli » politique et l'absence de justice transitionnelle. Cependant, on verra que les deux romans étudiés prennent position face à l'histoire en réaffirmant en grande partie l'héritage de la Transition et de la démocratie espagnole actuelle.

D'autre part, le deuxième axe de ce travail qui orientera l'étude des romans tient aux modalités textuelles de la référentialité au sein d'un réalisme de la médiation, du dialogisme exacerbé. Dans cette partie, on envisage la médiation d'un modèle d'écriture historiographique autour des imaginaires de la Guerre de 1936, du franquisme et, obliquement, de la Transition. On analysera des formes de « roman documentaire », qui intègrent leurs sources et qui, dans une certaine mesure, tentent de se présenter au lecteur comme étant sur un même plan de vérité que l'historiographie par leurs stratégies de véridiction. Les parties suivantes, qui porteront sur des textes qui abordent les conditions socio-économiques de la modernité démocratique, envisageront ensuite comment l'écriture romanesque évolue vers un réalisme qui construit son mode de référentialité propre, sa capacité poétique et sa légitimité à parler du monde sans l'indexer sur d'autres discours de savoir.

Sefarad et *Enterrar a los muertos* sont des discours sur le passé, notamment – mais pas exclusivement – sur les dictatures occidentales du XXe siècle, en Espagne ou en lien avec l'Espagne. Leurs modes de référentialité reposent sur un usage particulier d'archives, ou plus largement de documents (coupures de presse, photos, témoignages écrits et oraux, mais aussi discours d'historiens) qui médiatisent *et souvent légitiment* leur rapport au réel. Ce rapport au document, entre le réel et les discours sur le réel,

[3] Édition consultée : Seix Barral, Booket, 2009.

comme moyen pour décrire le monde et lui donner sens, concerne un aspect constitutif de l'épistémologie réaliste : les conditions (socio-politiques, culturelles, épistémologiques) ainsi que les techniques (stylistiques et narratives) de la vocation référentielle du roman, de sa capacité à prendre en charge le partage des savoirs sur le monde[4], notamment, dans le cas qui nous occupe, par rapport au discours de la discipline historique. En partant de l'examen des modalités narratives du rapport au document dans les trois romans, et en prenant appui sur des analyses déjà menées par Amélie Florenchie, Jean-François Carcelen, Catherine Orsini ou Christine Pérès, on cherchera à examiner mais aussi à contextualiser la façon dont les savoirs de ces romans de la mémoire sont construits et investis, ainsi que leur visée.

Plus que par sa nature, qui est variable (« tout écrit, comme toute image, est […] susceptible d'être un jour constitué en document »[5]), le document se définit par rapport à son dehors, et par son usage[6]. En ce sens, d'après Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même : il est circonstanciel. Tout son intérêt tient précisément à la manière dont s'y croisent usages et connaissance »[7]. En effet, le document est censé rendre compte d'un réel extérieur à lui, plutôt dans une culture positiviste du fait, tout en dépendant pourtant étroitement des démonstrations et des interprétations qui s'appuient sur lui : il se situe dans un espace intermédiaire entre ces deux pôles, le réel et les discours sur le réel[8]. La construction dont il fait l'objet, depuis un lieu social et selon une intentionnalité spécifique, est davantage soulignée, en histoire, par la notion d'archive, « document construit et organisé en vue d'un usage historique », « version institutionnelle » du document[9].

Maurizio Ferraris, philosophe du « Nouveau Réalisme » et spécialiste d'une ontologie sociale de la « documentalité » dont on tirera profit plus avant, envisage la place du document à tous les niveaux de la vie sociale. Il définit d'une part le document, au sens étroit, comme « toute inscription ayant une valeur institutionnelle », c'est-à-dire « ces inscriptions qui acquièrent un pouvoir d'une manière qui établit un lien entre documentalité et gouvernabilité »[10]. D'autre part, dans la sphère historique, le document

---

[4] Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *op. cit.*, p. 258-259.
[5] Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines ? », *Littérature*, n°166, vol.2, 2012, p. 7-12, citation p. 7.
[6] *Ibidem*.
[7] Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », in Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n° 79, juin 2006, p. 6.
[8] Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti, « Écrire avec le document… », *op. cit.*, p. 7.
[9] Camille Bloomfield, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littérature*, n°166, vol. 2, 2012, p. 69-83, citation p. 82. Elle s'appuie sur les écrits de Paul Ricœur, in *Temps et récit,* t. III, « Le temps raconté », Paris, Seuil, 1991 [1985], p. 212-213.
[10] Maurizio Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, New York, Free Press, p. 248-249.

recouvre « tout ce qui semble utile pour la reconstruction du passé » ; dans la sphère de l'information, « toutes les choses qui donnent une information », et dans le domaine juridique, toutes celles qui ont un statut juridique[11]. Les deux premiers sens semblent dériver du troisième, si l'on entend par « juridique », au sens large, « le procédé général d'inscription de tout ce qui apparaît comme socialement important, de l'économie à la religion ». Selon sa définition élargie, le document, en tant que procédé d'inscription et d'enregistrement, se trouve à la base de tout le monde social, car il assure la fixation de la mémoire individuelle et collective. On verra que cela éclaire une partie des enjeux du rapport au document dans les romans de la mémoire, associé à la spécificité de sociétés post-dictatoriales ayant tendance à la refondation constante de leur pacte national et à une institutionnalité faible, territoires dans lesquels la mémoire devient essentielle pour reconstruire le récit national[12].

Ferraris pose alors la question que connaît bien l'historiographie – et qui concerne de près le réalisme, philosophique ou littéraire : le document représente-t-il des faits sociaux ou inscrit-il des actes sociaux ? Le document nous renseigne-t-il sur le réel, ou le réel se construit-il par des documents ? Dans l'historiographie, l'usage et le statut épistémologique du document, qu'il soit considéré comme garant de vérité ou au contraire comme signifié à la recherche d'un signifiant et à interroger[13] – autorité de la source pour transcrire un réel extérieur *vs* caractère construit, créatif, du récit –, varie en fonction du débat sur la vérité, qui place le discours historien entre scientificité et littérarité. Cet usage variable et cette question épistémologique se retrouvent non seulement dans l'historiographie mais aussi dans les romans de la mémoire, qui déploient des poétiques documentaires dont on examinera si elles proposent une saisie immédiate du réel et prennent le document pour preuve d'un réel externe qu'il représente, ou si elles en montrent le caractère construit.

Ces deux romans adoptent des stratégies différentes dans l'usage du document et dans le rapport au discours historique, qui nous permettront de comprendre sous quelle forme, dans des romans de la mémoire de la première moitié des années 2000 en Espagne, le réalisme se définit dans un rapport aux discours sociaux qui contribuent à construire le réel social. On traitera, dans chaque chapitre, d'abord de *Sefarad*, puis d'*Enterrar a los muertos*, suivant l'ordre chronologique de publication des œuvres, afin de rendre plus lisible le cheminement général de la thèse. Il s'agit de tester ici

---

[11] *Ibidem*, p. 250.
[12] Gabriel Gatti, « Como la [víctima] española no hay (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor) », *Kamchatka*, n°4, décembre 2014, p. 275-292.
[13] Camille Bloomfield, « Du document à l'archive… », *op. cit.*, p. 73-74.

l'hypothèse d'une première évolution de la référentialité, une rupture dans le traitement littéraire du passé au tournant des années 2000. Elle soumet les romans de la mémoire tels qu'ils avaient cours jusqu'alors, c'est-dire caractérisés par un attachement à la fiction et à une vérité poétique, à une exigence de réel doublée d'un modèle historiographique objectiviste. On verra qu'alors que Sefarad se situe à la jonction entre ces deux types de référentialité, Enterrar a los muertos met pleinement en pratique l'injonction factuelle documentaire.

Chapitre 1. Les jeux du document

Le document, « constitué de toutes les découpures du réel avant qu'elles ne soient triées, classées, […] utilisées », sort de l'état de « signe encore vide » dès lors qu'il fait l'objet d'une pratique[1]. Cela appelle, en premier lieu, un examen de la nature, des usages et des modalités de la convocation du document dans les deux romans. Non pas pour conclure à l'engloutissement de tout élément du monde dans la logique de la fiction[2], mais plutôt pour lire les pratiques hybrides de fictions documentées ou de « docu-fictions »[3] comme des pratiques dialogiques, interdiscursives, qui fondent le rapport à la référentialité des textes réalistes contemporains, qu'on cherche à saisir dans le temps[4]. Comme Tiphaine Samoyault en fait l'hypothèse[5], elles contribuent toutes les trois, dans une certaine mesure, à attribuer à la littérature une « fonction d'attestation » qui la place du côté de l'établissement de la vérité, de l'art du réel et des faits, dans le contexte espagnol politique, social et culturel du début du millénaire où la réalité, surtout le passé récent, s'impose éthiquement et esthétiquement comme source principale du récit. Cependant, les pratiques du document dans les trois récits témoignent d'approches du

---

[1] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, 2012, vol. 2, n°166, p. 3-6, citations p. 3.
[2] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991], p. 115 ; Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 29.
[3] Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *Poetics Today*, vol. 28, n°1, printemps 2007, p. 89-116, cf. p. 105 ; Dagmar Schmelzer et Christian von Tschilschke (dir.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras et Fernando Valls (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68, cf. p. 63 et 67 ; Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », in Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada I*, *op. cit.*, p. 83-103, cf. p. 84-87.
[4] Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie*, Taillandier, 2006 ; Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010 ; Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales*, *op. cit.*, p. 258.
[5] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 5.

passé distinctes, de la modalité testimoniale à la modalité documentaire[6]. Le réalisme s'y redéfinit à l'aune d'un dialogue ininterrompu entre le roman et d'autres champs discursifs[7]. Elles dessinent une échelle allant de la confiance dans la fiction et dans le roman réaliste pour éclairer et interpréter le monde, aussi bien en matière d'imagination que de procédés romanesques, jusqu'au privilège de la dimension factuelle qui renonce aux pouvoirs spécifiques de la fiction et donne pour référence au réalisme le paradigme des sciences humaines.

Sefarad intègre majoritairement des témoignages écrits et oraux de victimes des dictatures du siècle dernier européen, dont il revendique la nature littéraire tout en participant de l' « ère du témoin ». Marquant une rupture dans l'approche littéraire du passé, caractéristique du début du XXIe siècle en Espagne[8], *Enterrar a los muertos* se place du côté de l'archive, en mêlant documents iconographiques, autobiographiques et historiographiques. Ils les convoquent comme sources dans un régime de la preuve, assumé pour l'un, mimé et parodié pour l'autre qui livre une casuistique narrative des formes et des récits disponibles dans l'Espagne démocratique.

I. Narrativiser les témoignages, entrer dans l'Europe des traumas

Composé de seize chapitres discontinus, *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina décline à travers le temps, du XVe siècle à nos jours, la thématique de l'expulsion, du sentiment d'être à l'écart, aussi bien dans le champ de l'histoire – de l'expulsion des juifs d'Espagne sous le règne d'Isabelle la Catholique à leur extermination par les nazis, de la répression dans l'URSS stalinienne à l'émigration des républicains espagnols – que dans la sphère sociale contemporaine – vie dans les périphéries urbaines, marginalité, pauvreté – et

[6] « Dans le premier cas, il s'agit d'élaborer un nouveau récit à partir des témoignages des vaincus, d'assurer la réintégration de la "parole des victimes dans la narration historique et dans la mémoire collective", dans le second, de créer des effets de véridiction aptes à légitimer les récits ». Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », in Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 21-30, citation p. 24. Il cite Georges Tyras et Jean Vila (dir.), *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, p. 16.

[7] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, manuscrit de thèse de doctorat soutenue à l'Université Montpellier 3 le 5/12/2014, à paraître aux éditions Garnier, 2017, p. 252.

[8] José Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile (1960-2000) », in Viviane Alary et Danielle Corrado, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 13-30, cf. p. 28-30.

personnelle – expérience de l'aliénation conjugale et professionnelle, de la maladie et de la mort. Comme le détaille Christine Pérès dans une étude très fouillée sur laquelle on prendra appui, *Sefarad* peut être considéré comme un « roman mosaïque » à plusieurs titres, notamment polyphonique et dialogique, parce qu'il est magistralement composé d'un réseau de voix de témoins et d'écrivains intégrées dans un tissu narratif non linéaire, qui dialoguent avec celle(s) d'un narrateur-écrivain jouant à la fois un rôle de confident lors d'entretiens oraux, et de passeur de textes écrits. L'intégration des intertextes documentaires prend plusieurs formes, de l'exhibition des citations par l'italique à leur absorption masquée, en passant par la réécriture des citations voire leur invention[9].

I.1. Une mystique de la littérature

Certains des hypotextes sont des œuvres littéraires fictionnelles ou poétiques, invoquées souvent par juxtaposition, en lien avec le récit du narrateur-écrivain et comme sous l'effet de son souvenir, pour leur force évocatrice et poétique, leur sens existentiel et leur puissance synthétique. S'insèrent de cette manière dans le récit, sans transition, *La métamorphose* de Kafka (« al salir de la consulta, convertido en otro, ya no te acordarás de recoger [el periódico]. Una mañana, al despertarse, Gregori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto », p. 416), *Le procès* du même auteur (« Hanz Mayer […] comprendió que era judío […] porque otros decretaron que lo era […]. […] Kafka inventó anticipadamente al culpable perfecto, al reo de Hitler y de Stalin, Josef K., el hombre que es condenado […] porque ha sido designado culpable », p. 413-414), ou encore des œuvres de Galdós : « En los viajes se cuentan y se escuchan historias de viajes. *Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela*, dice Galdós en *Fortunata y Jacinta* » (p. 64-65). Certaines citations littéraires, parfois attribuées aux autres voix et personnages du roman, sont plus didactiquement introduites. Il en va ainsi des vers de Jorge Manrique (« Piensa con toda frialdad […]: […] no van a matarme de un tiro, no querrán […] que se escuchen disparos tan cerca de nuestros puestos de vigilancia. Qué raro acordarse ahora mismo de Jorge Manrique: *cómo se viene la muerte, tan callando* », p. 93), de Baudelaire (« el soneto a la bella desconocida, *à la passante*, que es de todos los de Baudelaire el que más le gusta al señor Salama […] con […] el último verso: *Ô toi que j'eusse aimée ! Ô toi qui le savais !* », p. 160), ou de Jorge Guillén (« Al tumbarme […]

[9] Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de* Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 160.

sentía como una plenitud física […] la curvatura del mundo. Hay unos versos exactos de Jorge Guillén: *Y el pie caminante pisa / la redondez del planeta* » p. 250).

Malgré l'italique qui matérialise typographiquement les citations et semble en garantir l'authenticité, certaines d'entre elles ne sont pas exactes, comme celle de Galdós (l'original est « Doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela ») ou de Guillén, qui modifie sensiblement le vers du poème « Perfección » (*Cántico*) : « Y el pie caminante siente / la integridad del planeta ». Si ce constat rend un peu ironique l'adjectif qui qualifiait les vers de ce poète – « Hay unos versos exactos de Jorge Guillén », annonçait le narrateur –, elle invite à considérer que les citations littéraires sont avant tout porteuses d'un savoir psychologique, social ou existentiel sur la condition humaine, qui vaut pour la manière dont chacun se les approprie afin d'éclairer ses propres expériences de vie. En ce sens, selon une tendance répandue dans les études littéraires et héritée des belles-lettres, *Sefarad*, en piochant dans un ensemble d'œuvres canoniques disponibles pour connaître et éclairer le monde, investit la littérature d'une capacité anhistorique de révélation intuitive de la réalité du monde[10] (« como aquel otro acusado, Josef K., al que inventó Franz Kafka […] sin saber que estaba formulando una *exacta profecía* », p. 176, je souligne).

Un autre intertexte, à nouveau signalé en italique mais aussi référencé dans la « Nota de lecturas » (p. 537) dans laquelle l'auteur fait l'inventaire des sources principales de son récit, est composé des courriers écrits par Franz Kafka à Milena Jesenska entre 1920 et 1923. Entre littérature et témoignage, ils servent de source sur la relation entre les deux personnages, caractérisée par la passion, l'angoisse et l'éloignement (« Antes de empezar a escribirse se habían visto una sola vez, en un café, sin reparar mucho el uno en el otro […]. *Advierto que no consigo recordar su rostro con detalle. Sólo recuerdo cómo se alejaba entre las mesitas del café.* […] *El miedo es la infelicidad*, le ha escrito », p. 48[11]). Ces lettres servent surtout, par le savoir psychologique, social ou philosophique attribué aux réflexions de Kafka, et au même titre que ses œuvres fictionnelles, à éclairer une partie de la diégèse impliquant d'autres personnages, comme ici la figure du narrateur-écrivain : « Permanecía inmóvil […] aletargado por la indolencia y la soledad en la oficina […]. En una carta de Franz Kafka reconocía los síntomas […] de mi enfermedad […]: *estaba como muerto, con una carencia*

[10] Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *op. cit.*, p. 255 et 257.
[11] D'après Christine Pérès, ce fragment authentique est extrait du post-scriptum de la deuxième lettre adressée par Kafka à Jesenska. Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11 ; Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 161.

absoluta de todo deseo de comunicación » (p. 447-448). Actualisant, pour l'Espagne démocratique, la réception tardive qu'a connue l'œuvre de Kafka en Espagne quand, dans la deuxième moitié des années 1960, il est devenu le référent de la modernisation narrative et d'une réflexion sociopolitique sur le système dictatorial[12], l'univers kafkaïen sert ici d'interprétation (« reconocía ») de ce qui apparaît comme les symptômes de la bureaucratisation propre à la modernité. À ce propos, observons que la persécution de Jesenska, vingt ans après, fait de ces courriers non seulement des hypotextes du roman mais aussi, dans la diégèse, un document d'archive à protéger : « Desde que los alemanes entraron en Praga Milena Jesenska sabía que más tarde o más temprano irían a buscarla, pero […] tomó ciertas precauciones, […] le pidió […] [al] escritor Willy Haas que le guardara las cartas de Franz Kafka » (p. 85). Cela introduit ainsi la matérialité pratique de la production et de la conservation du document ainsi que sa symbolique sociale au cœur de la modernité, sur lesquelles on reviendra.

I.2. L'expression poétique des témoignages

Mais la majorité des documents qui composent le roman mosaïque est constituée de témoignages de victimes de la répression nazie et soviétique publiés sous la forme de journaux et de mémoires. La place que prend le témoignage dans la construction du récit est constitutive du réalisme de *Sefarad*, de son pouvoir cognitif. Ces « référents historiques »[13], qui composent la plupart des personnages principaux et secondaires du roman, se trouvent dispersés au gré des chapitres, dont la construction narrative repose sur la dynamique entre fragmentation et réseau[14], et se connectent les uns aux autres par des événements de la chronologie de la IIe Guerre Mondiale, par des parallèles entre les expériences de vie des personnages, par les liens de connaissance et de parenté entre eux, ou par des associations d'idées plus arbitraires de l'instance narratrice principale, assimilée à l'écrivain par des jeux autofictionnels. Ces documents sont tantôt signalés par l'italique, tantôt narrativisés au discours indirect, et, pour la plupart, référencés dans la « Nota de lecturas » qui clôt le roman (p. 537-539), qu'Antonio Muñoz Molina a actualisée lors d'éditions postérieures du livre en ajoutant des éditions espagnoles

[12] Elisa Martínez Salazar, « Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición », in José-Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María Ángeles Naval, Juan Carlos Ara Torralba et Antonio Ansón (dir.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 195-216.
[13] Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception*…, *op. cit.*, p. 136-157.
[14] Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras et Fernando Valls (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 69-85.

récentes qu'il n'avait pas consultées au moment de la première édition de *Sefarad*, en 2001, et qu'il a parfois préfacées.

On rencontre notamment le journal dans lequel le philologue juif Victor Klemperer décrit le quotidien de la discrimination antisémite à Dresde entre 1933 et 1945[15] : « El jueves 30 de marzo de 1933 el profesor Victor Klemperer […] anota en su diario que ha visto en el escaparate […] un balón de goma infantil con una gran esvástica. *Ya no puedo librarme de la sensación de disgusto y vergüenza. Y nadie se mueve; todo el mundo tiembla, se esconde* » (p. 69) ; « *Abrumado por algo.* Cuando empezaron las deportaciones de judíos en Dresde el profesor Klemperer se sintió provisionalmente a salvo […]. *Por el momento todavía estoy seguro* » (p. 82). Le récit est aussi traversé par *Le vertige*[16], témoignage de la professeure et dirigeante communiste russe Evgenia Guinzbourg, déportée au Goulag en 1937 au début des grandes purges (« *La espera de un desastre es peor que el desastre mismo.* El 1 de septiembre de 1936, Evgenia Ginzburg […] recibe la noticia de que tiene prohibido dar clases », p. 77[17]) ; par l'autobiographie *Déportée en Sibérie* et *Déportée à Ravensbrück*[18] de l'écrivaine allemande et militante communiste Margarete Buber-Neumann, exilée à Moscou pour fuir l'arrivée des nazis, déportée au Goulag en 1938 puis extradée en Allemagne en 1940 et internée à Ravensbrück (« Al pasar junto a […] un retrato inmenso de Stalin […] Greta aparta la cara y aprieta más contra su regazo el paquete con ropa y comida que no sabe si podrá entregar, *Si por lo menos pudiera no ver más esa cara* », p. 84[19]), ou encore par l'essai *Par-delà le crime et le châtiment* de l'écrivain autrichien Hans Mayer, *alias* Jean Améry[20],

---

[15] Victor Klemperer, *I will bear witness: A diary of the nazi years*, *Vol. 1: 1933-1941* et *Vol. 2: 1942-1945*, New York, The Modern Library, 1999 [édition originale en allemand 1995], référencé, dans cette version anglaise, p. 538 de la « Nota de lecturas » de *Sefarad*. Muñoz Molina ne mentionne pas la traduction parue en espagnol en 2003 (Victor Klemperer, *Quiero dar mi testimonio hasta el final*. *Diarios 1933-1941* et *Diarios 1942-1945*, Barcelona Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, 2003) alors qu'il est pour beaucoup dans la genèse de cette parution en Espagne (cf. Miguel Mora, « Los diarios de Victor Klemperer detallan la espantosa rutina de 13 años de nazismo », *El País*, 19/06/2003, https://elpais.com/diario/2003/06/19/cultura/1055973607_850215.html, consulté le 12/07/2017.

[16] Evgenia Ginzburg, *El vértigo*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, 2005 [original publié en Italie en 1967], cité p. 538 dans la « Nota de lecturas ». Muñoz Molina a rédigé le prologue de cette édition espagnole, ce qu'il ne précise pas, pas plus qu'il ne mentionne l'édition précédente en espagnol (Evgenia Ginzburg, *El vértigo*, Barcelona, Noguer, 1967). Dans la première édition de *Sefarad*, il citait l'ouvrage en anglais, *Journey into the whirlwind* (Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 598).

[17] Pérès repère que cinq pages du chapitre « Quien espera » (p. 77-82) sont une réécriture des dix premiers chapitres du tome I du *Vertige* de Ginzbourg (Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 162, et que la citation p. 77 est la traduction quasi exacte de la p. 24 du *Vertige*.

[18]Margarete Buber-Neumann, *Déportée en Sibérie* et *Déportée à Ravensbrück*, Paris, La Baconnière/Seuil, 1949, puis Paris, Seuil, 1986, cités dans leur version française p. 537 dans la « Nota de lecturas ». Muñoz Molina ne mentionne pas l'édition espagnole parue sous le titre *Prisionera de Stalin y Hitler: un mundo en la oscuridad* en 2005 (Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores), dont il a rédigé le prologue. Il ne mentionne pas non plus l'édition espagnole parue en 1967 (Barcelona, Plaza&Janés, 1967).

[19] Cette phrase est bien textuellement empruntée à la page 4 de l'édition de *Déportée en Sibérie* consultée par Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 162.

[20] Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995 [original publié en allemand en 1966]. Dans l'édition de 2009 de *Sefarad* (p. 538), Muñoz Molina précise qu'il a lu Améry dans la version française, mais ajoute la référence de sa parution en espagnol (Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación*, Pre-Textos, 2001), actualisant ainsi la bibliographie de

opposant au nazisme, exilé en 1938, torturé, déporté en France en 1940 puis à Auschwitz en 1943, mort par suicide en 1978 (« Sólo una cosa no había sabido […] prever: quienes le detuvieron […] no tenían caras de hombres de la Gestapo […]. *Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo* », p. 72).

Pour ces fragments de témoignages comme pour ceux d'œuvres de fiction, il faut se garder de prendre l'italique pour la marque typographique d'un engagement à l'exactitude citationnelle, de même que l'absence d'italique n'empêche pas l'emprunt dissimulé. Pérès démontre qu'à plusieurs reprises dans le roman des phrases en italique n'existent pas littéralement dans les hypotextes : la phrase attribuée à Améry, citée ci-dessus, est absente de *Par-delà le crime et le châtiment*, bien que la phrase créée par Muñoz Molina résume la teneur de son propos[21] ; les conseils de la belle-mère d'Evgenia Ginzburg, en italique (p. 78 et 80), s'avèrent non pas une citation mais une réécriture du texte de Ginzburg[22]. À l'inverse, une discussion narrativisée entre Margarete Buber-Neumann et un de ses amis (p. 85-86), qui semble être une réécriture de Muñoz Molina, cache une citation intégrale du texte de *Déportée en Sibérie*[23].

En outre, nombre de citations en italique ne sont pas introduites par la mention de leur auteur, dont on est contraint de déduire le nom à l'aide du reste de la page et de la pratique à laquelle Muñoz Molina a habitué le lecteur dès le deuxième chapitre. À titre d'exemple, le troisième paragraphe du troisième chapitre, intitulé « Quien espera », commence par un passage sur Margarete Buber-Neumann, puis développe une phrase sur l'écrivain Nadejda Mandelstam (pourchassée par le NKVD et auteure de mémoires que Muñoz Molina citera dans la « Nota de lecturas »), amorce en une phrase un retour à l'histoire de Buber-Neumann, puis introduit celle du séjour de Fernando de los Ríos à l'hôtel Lux de Moscou en 1920, lorsque commence le paragraphe suivant : « *Con el corazón golpeando fijábamos nuestra atención en el ruido de las botas que se aproximaban*. Como cada noche, Margarete, Greta, había estado despierta en la oscuridad […]. Si […] se encendían de golpe las luces […] en los pasillos del hotel Lux era porque habían llegado los hombres de la NKVD » (p. 72-73). On voit que l'appartenance de la citation en italique à l'autobiographie de Buber-Neumann n'a rien d'évident : elle pourrait tout aussi bien provenir d'un texte de Nadejda Mandelstam, mentionnée

---

l'édition de 2001, dans laquelle figurait : « Lo publicó Actes Sud con el título de *Par-delà le crime et le châtiment*, y no tengo noticia de que se haya interesado por él ninguna editorial española ». (Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 599).

[21] Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Babel, 2004, p. 66-67, cf. Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 165-166.

[22] *Ibidem*, p. 165 ; Evgenia Guinzbourg, *Le vertige*, *op. cit.*, p. 28.

[23] Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 163.

quelques lignes plus haut, ou de Fernando de los Ríos, qui fait l'objet des lignes précédant immédiatement la citation et auquel renvoie ensuite la mention de l'hôtel Lux. Le lecteur ne peut donc que supposer que cette citation non référencée provient du texte de Buber-Neumann.

Il en va de même à la fin du paragraphe suivant : « Fuera de la habitación […], empiezan a oírse los rumores […] de la ciudad reviviendo antes de la primera luz del día. *El alba venía lentamente detrás de los visillos* » (p. 75)[24]. D'une part, à nouveau, l'attribution implicite de la citation en italique à Buber-Neumann sollicite du lecteur qu'il coopère à la pratique hypertextuelle spécifique qu'élabore *Sefarad*[25]. D'autre part, en termes purement informatifs, cette phrase n'apporte rien de nouveau par rapport à la précédente, qui est la version narrativisée par Muñoz Molina. L'ajout redondant de la citation peut donc valoir à deux titres : l'aura de la parole du témoin pour dire son vécu, mais aussi la transcendance littéraire de l'autobiographie, qui devient une référence poétique, au même titre, par exemple, qu'un vers cité lui aussi sans son auteur, « *Verte desnuda es recordar la tierra* » (p. 263).

On pourrait aussi mentionner, parmi d'autres pratiques de brouillage de l'usage du document qui caractérisent l'écriture du passé dans *Sefarad*, que l'italique marque parfois un changement de niveau narratif au lieu d'une citation[26], parfois le discours d'un personnage fictif (p. 12, p. 259), et que la réécriture adoptant le point de vue d'un personnage pour favoriser l'immersion du lecteur s'applique tantôt à des documents factuels, tantôt à des œuvres fictionnelles[27]. Aussi la lecture confine-t-elle parfois à un parcours allusif et mystérieux dans la forêt des témoignages. Bien qu'exhibés en tant que

---

[24] D'après Christine Pérès, ces citations de Margarete Buber-Neumann sont bien extraites et traduites du premier chapitre de *Déportée en Sibérie*, que Muñoz Molina réécrit en adoptant la perspective de Buber-Neumann. Les p. 72, 74 et 75 de *Sefarad* correspondent aux pages 13, 8 et 9 de l'édition de *Déportée en Sibérie* consultée par Pérès. Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 162.

[25] Les exemples d'ambiguïté de l'origine citationnelle se multiplieraient, comme aux pages 77 (qui de Klemperer ou de Ginzburg est l'auteur ?) ou 448 (« No obstante, también en esos días esperaba […], aunque la última carta hubiera llegado sólo dos o tres días antes. *Pero esa avidez de cartas es insensata. ¿No basta acaso una sola, una sola certeza ?* » : on ne devine qu'il s'agit d'une citation de Kafka qu'en supposant un lien avec le paragraphe précédent).

[26] « *Un momento*. Se estremece con un escalofrío, encogido en la oscuridad, palpando sábanas, una almohada, debajo de la cual no está su pistola. *Estas cosas no han pasado aún. No puedo acordarme de algo que no ha ocurrido todavía. En abril o mayo de 1936 mi profesor de literatura no podía saber que al final de ese verano estaría tirado y muerto en una cuneta.* De nuevo aturdido, le parece que vuelve a despertarse, y otra vez, durante unos segundos, no sabe dónde está, ni quién es » (p. 99). On comprend dans la suite du récit que le narrateur a fait un cauchemar et que l'irruption de l'italique signale son réveil. La « Nota de lecturas » nous apprendra que ce chapitre est sans doute une recréation à partir du récit oral d'Adriana Seligmann au sujet des cauchemars de son grand-père (p. 539) – l'italique n'est donc pas non plus une citation de récit direct.

[27] « Evgenia, dijo, queriendo en vano que la voz sonara normal, preguntan por ti. Tal vez el niño mojaba un trozo de pan […]. Camarada, dijo una voz joven […] en el teléfono, ¿tendrías un momento […] para pasarte por nuestra oficina? » (p. 80) : l'usage de l'hypothèse « tal vez » signale la recréation de cet épisode à partir du texte de Ginzbourg. Ailleurs, on pourrait croire à une possible réécriture de *La Métamorphose*, à la faveur de l'ambiguïté sur l'origine du « je » : « Una mañana, al despertarse, Gregori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto. Algunas veces me cruzaba en las calles de la ciudad que imaginaba la mía con judíos pobres emigrados del Este, […] y me sentía aliviado […] de no parecerme […] a aquellas figuras […] arcaicas que se movían por las calles despejadas de Viena » (p. 416).

documentation et, en quelque sorte, fétichisés en tant que discours de témoins, comme des vérités individuelles placées à la base du récit historique, ils finissent par se colorer de la même force d'expression poétique que les hypotextes fictionnels canonisés et acquièrent partiellement le même statut, libérés des contraintes de la vérifiabilité et de la mention de la source attachées à celui d'archive.

I.3. L'Espagne dans l'ère du témoin

En un sens, par la fétichisation du témoignage, bien qu'elle n'exclue pas la recréation, *Sefarad* fait entrer le roman dans l'« ère du témoin »[28], balbutiante en 2001 dans une Espagne qui commençait tout juste à mener des politiques publiques de mémoire et de réparation auprès des victimes de la guerre de 1936 et du franquisme après avoir relégué leurs mémoires individuelles dans la sphère familiale privée et évité la réévaluation de son passé. Une Espagne qui, d'après le dernier « récit réel » de l'écrivain Javier Cercas, connaissait un

> désintérêt général pour le passé récent européen le plus âpre […], un pays qui a mal digéré son passé récent, qui a connu peu de victimes du nazisme en comparaison avec presque tous les autres pays d'Europe […], où, jusqu'au début du XXIe siècle, il n'existait quasiment pas d'études fiables sur les victimes espagnoles du génocide nazi, et où l'Holocauste n'occupe pas une place prépondérante dans la mémoire collective […]. […] l'Holocauste n'existait pas, ou bien tout le monde s'en fichait […].[29]

Certes, la spécificité du contexte historique et politique espagnol ne correspond pas à la périodisation de la production du témoignage et de sa place dans les sphères juridique et sociale proposée par Annette Wieviorka. En outre, le parcours des témoignages des victimes du stalinisme, que *Sefarad* mêle à ceux des victimes du nazisme, a sa chronologie particulière, marquée par la fin de la guerre froide.

---

[28] Annette Wievorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

[29] « […] desinterés general por el mas áspero pasado reciente europeo […], un país con una compleja, deficitaria digestión de su pasado reciente, donde hubo pocas victimas del nazismo por comparación con casi todos los demás países de Europa […], donde todavía a principios del siglo XXI apenas existían estudios fiables sobre las victimas españolas del genocidio nazi y donde el Holocausto no figura en un lugar principal de la memoria colectiva […]. […] en nuestro país no existía el Holocausto, o […] a nadie le importaba ». Javier Cercas, *El Impostor*, Barcelona, Random House, 2014, p. 271, 274 et 362. Ce diagnostic de Javier Cercas, écrivain qui a joué un rôle central dans le *boom* de la littérature de la « mémoire historique » avec la parution de *Soldados de Salamina* en 2001, nourrit son dernier « récit réel » en date, qui porte sur le scandale retentissant suscité par l'imposture de l'ex-Président de l'Amicale espagnole des anciens déportés de Mauthausen, dont un historien a révélé, en 2004, qu'il n'avait jamais été interné au camp. Du point de vue de la place du témoin dans la sphère publique espagnole et du traitement romanesque du discours du témoin, *El Impostor* offre un contrepoint intéressant quinze ans après la parution de *Sefarad*.

Néanmoins, deux phénomènes socio-politiques et culturels que traverse l'Espagne du début des années 2000, et auxquels *Sefarad* participe en tant que précurseur, permettent d'interpréter le traitement des documents dans ce roman à la lumière du processus historique occidental d'avènement du témoin, caractérisé par une tendance à écrire l'histoire du point de vue de la victime et à accorder un rôle social au témoignage voire à le sacraliser en valorisant une « parole brute ».

En effet, d'une part, le « mouvement de la récupération de la mémoire historique » qui prend de l'ampleur dans le pays à partir de 2000 fait entrer l'Espagne dans l'« ère du témoin » en mettant en avant, dans la sphère publique, les histoires individuelles et collectives des victimes du franquisme, en libérant leur parole, notamment autour de l'exhumation de fosses communes, et en offrant une reconnaissance sociale de la souffrance[30]. Dans la production narrative, Jean-François Carcelen signale qu'une particularité espagnole tient à ce que les témoignages sont écrits « pour l'essentiel non par des témoins de premier degré, témoins directs construisant leurs récits à partir de leurs expériences, mais par de jeunes auteurs élaborant leur matière romanesque à partir de récits entendus ou lus, des témoins de témoins, donc »[31], alors que *Sefarad* se construit bien à partir de témoignages directs. À ce titre, la problématique de la lutte contre l'oubli face à la disparition des témoins et des traces est l'un des leitmotive du roman (anaphore de « Desaparecen un día… » et répétitions de « no queda nada »[32]). Toutefois, en l'absence de justice post-dictatoriale du fait de la loi d'amnistie de 1977, se construit peut-être davantage une figure sociale de victime que de témoin – on y reviendra. Cela pourrait contribuer à expliquer le traitement

---

[30] François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent : la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », *Essais*, Hors-Série n°1, 2013, p. 129-145, cf. p. 139.

[31] Jean-François Carcelen, « Avant-propos », in Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012 p. 9-14, citation p. 10. Il existe également toutefois des témoignages de première génération qui prennent la forme de récits de vie, de romans ou d'autofictions, chez Jorge Semprún, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán ou Josefina Aldecoa. Jean-François Carcelen, « Témoins, témoignages, témoignaires dans *Veinte años y un día* de Jorge Semprún », in *ibidem*, p. 135-144, cf. p. 136.

[32] « [C]ada vez queda menos gente que pueda identificarlas, o que se acuerde de esas historias del pasado » (p. 27) ; « Desaparecen un día […] y quedan borrados para siempre […] hace tantos años que ya no perduran en el recuerdo de nadie, que no hay signos tangibles de que hayan estado en el mundo » (p. 129) ; « llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar » (p. 130) ; « las formas ya apenas visibles de los muros […], una especie de bardal […] en el que nadie que no conociera muy bien el lugar habría reparado y que era el único resto del pabellón donde habían estado los hornos crematorios […] y de todo aquello no quedaba nada » (p. 132) ; « huellas de ruinas apenas visibles […]. […] cuando él ya no estuviera […] nadie advertiría la presencia de esos accidentes menores en el claro del bosque […]. Desaparecen, se quedan muy atrás en el tiempo y la distancia va falsificando poco a poco el recuerdo » (p. 133) ; « Desaparecen un día, muertos o no, se pierden y se va borrando el recuerdo como si nunca hubieran existido » (p. 160) ; « la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presenció » (p. 177) ; « Todo lo que sabe y recuerda dejará de existir dentro de unos meses, cuando […] se muera » (p. 198) ; « Quién sabe si quedará vivo alguien que lo conociera y lo recuerde » (p. 207) ; « No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado » (p. 455).

déshistoricisé et littérarisé des documents dans *Sefarad*, qui privilégie souvent l'émotion fondée sur l'identification aux victimes plutôt qu'une recherche d'exactitude factuelle. On peut y voir le propre de l'écriture de la mémoire, qui dessine une poétique des voix de l'histoire « où la présence du témoin, même feinte, est reçue comme garante par le lecteur d'une vérité propre »[33].

D'autre part, le lien avec l'« ère du témoin » occidentale s'établit dans la mesure où, depuis les années 1990, afin de déjouer le spectre séculaire d'une différence nationale et puisque la commémoration des victimes des régimes totalitaires européens est devenue la condition de l'admission dans le concert politique occidental après la chute du mur[34], le pays cherche à rattacher son histoire à celle du reste du continent. En 1992, à l'anniversaire de la colonisation de l'Amérique fut officiellement associé celui de l'expulsion des Juifs de la péninsule Ibérique, comme dans le chapitre final de *Sefarad* (p. 492), qui en outre ajoute significativement : « Pero en España no fue una excepción, no fue más […] fanática que otros países de Europa, contra lo que suele pensarse » (p. 494). Dans les années 1990, on redécouvre la déportation de 6000 Espagnols dans des camps nazis, et en 2005 a lieu le premier hommage officiel d'un chef du gouvernement espagnol aux victimes espagnoles du IIIe Reich, lorsque le socialiste José Luis Rodríguez Zapatero se rendra à l'anniversaire de la libération de Mauthausen[35]. D'après Luis Martín-Estudillo, *Sefarad*, par le récit de l'héritage des juifs séfarades, notamment,

> considère la participation séculaire de l'Espagne dans la constellation européenne des exclusions ; l'auteur paraît suggérer qu'à présent que la nation se considère comme positivement « intégrée » aux destinées du continent, il devrait aussi être temps de réviser […] la façon dont se sont superposés […] les pires chapitres de leur histoire respective.[36]

De même que d'autres œuvres publiées par Muñoz Molina dans les années 1980 avaient anticipé, avec celles de Juan Marsé, sur le *boom* de la littérature de la mémoire,

---

[33] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2006, p. 56-57.
[34] Tony Judt, *Postwar: A History of Europe since 1945,* Penguin, 2005, cité par Luis Martín-Estudillo, « Muñoz Molina, Sebald y la identidad desheredada de Europa », *Ínsula*, n°737, mai 2008, p. 8-10, citation p. 9.
[35] Voir à ce sujet Javier Cercas, *El Impostor*, *op. cit.*, p. 324 et p. 335.
[36] « [P]lantea la participación secular de España en la constelación europea de exclusiones; el autor parece insinuar que ahora que la nación se considera positivamente "integrada" en los destinos del continente, debería ser también el momento en el que se revisen […] cómo se han solapado […] los peores capítulos de sus respectivas historias ». Luis Martín Estudillo, « Muñoz Molina, Sebald y la identidad desheredada de Europa », *op. cit.,* p. 8. Voir aussi Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, n°2, 2016, p. 177-195, citation p. 187 : « intenta restablecer los lazos entre España y Europa mediante un mecanismo que subraya la incardinación de la historia de España en la historia europea. La muerte de muchos judíos sefardíes se muestra a mi modo de ver como una manera de hacer partícipe a España de la "modernidad" y la historia europea del siglo XX, a través de su vinculación con un acontecimiento de barbarie ».

on peut considérer *Sefarad* comme précurseur de la connexion aux traumas européens desquels le pays est plus ou moins resté en marge au long du XXe siècle. Ce roman permet d'entrevoir comment la réintégration espagnole à l'histoire européenne, qui a opéré dans un contexte européen de politiques de mémoire anticommunistes et de réexamen de la Shoah dus à l'ouverture de l'Union Européenne aux anciens pays du bloc communiste, a pu conduire à une révision du passé dictatorial qui modifiera considérablement le paysage mémoriel espagnol[37].

Ce roman de la mémoire européenne participe ainsi de l' « ère du témoin » sous deux modalités. Par l'exhibition de la documentation et, plus précisément, de la lettre des témoignages, il fait œuvre de transmission d'écrits russes, allemands ou français jusqu'alors quasiment inconnus en Espagne, de voix pratiquement inaudibles en espagnol, dont il affirme la valeur littéraire : « [e]s triste pensar que libros de tanta hondura no son casi nunca accesibles al lector en español », regrettait-il dans la première édition de *Sefarad* (p. 598), faisant état d'un retard bibliographique espagnol sur le sujet, d'après Suzanne Zepp[38]. Il participe alors à un débat public qui, par le biais de la mémoire collective et de la circulation des traductions, concerne plus généralement la place de l'Espagne dans le monde occidental, une quête de connexion avec le récit de la modernité européenne. Ainsi, le choix du traitement textuel et péritextuel des documents dans ce roman relève d'une sorte de stratégie de politique culturelle, confirmée par l'activité éditoriale de Muñoz Molina[39]. Elle vise à dépasser le particularisme national qui caractérisait l'historiographie espagnole jusqu'aux années 1980 et qui, au niveau des programmes scolaires, selon l'écrivain, a eu pour conséquence que l'on n'enseigne pas aux enfants les réalités historiques qui n'appartenaient pas à leur champ d'expérience directe[40] :

---

[37] Stéphane Michonneau, « L'Espagne entre deux transitions ?... », *op. cit.*, notamment p. 3-5.
[38] Suzanne Zepp, « Ficción, no-ficción e historiografía en la novela *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina », in Dagmar Schmelzer et Christian von Tschilschke (dir.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frakfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 301-319, citation p. 307.
[39] Une étrange absence dans la « Nota de lecturas » confirme cette stratégie. Il s'agit de *Memorias de la melancolía*, l'autobiographie de l'écrivaine et militante antifranquiste espagnole María Teresa León, exilée en Argentine puis en Italie de 1939 à 1977, dont *Sefarad* cite pourtant, en italiques, un fragment des six pages qu'elle consacre à sa rencontre avec Staline en 1937 (« María Teresa León lo recordaba encorvado, sonriente. *Tenía los dientes cortitos, como serrados por la pipa*. […] Estuvo conversando con ellos más de dos horas, les prometió armas, aviones, instructores militares. *Nos sonrió como se sonríe a los niños a los que hay que animar* », p. 82). La source (María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998 [1970], p. 179-181) n'est jamais mentionnée, alors que d'autres documents, également secondaires dans le corps du roman mais écrits par des auteurs non espagnols, trouvent une place de choix dans la « Nota de lecturas ». C'est le cas des mémoires de Nadezhda Mandelstam, auxquelles il est fait allusion une seule fois dans tout le roman (p. 72) et des témoignages de Primo Levi, intégrés seulement cinq fois (surtout p. 44 et p. 405), et auxquels le péritexte accorde pourtant une place importante (p. 538-539).
[40] Antonio Muñoz Molina, « La historia y el olvido », *El País*, 9/11/1997.

> Je veux que l'histoire européenne, qui est quasiment absente de la sphère publique espagnole, soit intégrée par la conscience collective espagnole. À cause de la Guerre Civile et du franquisme, l'Espagne a été longtemps isolée du reste de l'Europe ; pourtant, la connaissance de l'Holocauste et du nazisme est importante pour nous, pour comprendre et interpréter notre propre histoire.[41]

D'où l'importance de l'actualisation de la bibliographie dans la « Nota de lecturas » entre l'édition de 2001 et celle de 2006, bien qu'elle taise, humblement ou stratégiquement, l'engagement de l'écrivain en faveur de la parution de traductions des textes en espagnol.

De plus, il participe lui-même de l'« ère du témoin », en recueillant les récits oraux de témoins espagnols qui tissent le lien de l'Espagne sous le franquisme avec le nazisme et le stalinisme. En effet, dans des chapitres qui leur sont spécifiquement consacrés, apparaissent les témoignages oraux de trois personnages que l'on n'identifiera formellement que grâce à la « Nota de lecturas » : Amaya Ibárruri, fille de la Pasionaria partie vivre en Russie (chapitre « Sherezade »), Tina Palomino, fille d'un républicain exilé en Russie en 1939 puis résistant en France et déporté en Allemagne (« Cerbère »), et José Luis Pinillos, parti combattre sur le front russe au sein de la División Azul en 1943 (« Narva »). Leurs témoignages sur la marque que l'exil et la guerre ont imprimée à leur vie constituent un quatrième type de documents, de discours sur le passé insérés dans la fiction[42]. Leur scénarisation dans une adresse à un interlocuteur muet qui semble bien au lecteur être l'écrivain lui-même, comme le confirme la « Nota de lecturas »[43], rappelle, voire mime le type d'entretiens menés par des historiens auprès de témoins du nazisme et du stalinisme, tel que le retranscrit *Sefarad* entre Babette Gross, la femme de Willi Münzenberg (responsable de la propagande de l'URSS entre 1921 et 1937 puis abattu par le NKVD en 1940) et le journaliste, écrivain et historien amateur américain Stephen Koch (chapitre

---

[41] Angel Alzaga et Hans Lauge Hansen, « Nyd eksilet (interview med Antonio Muñoz Molina) », *Bøger, Weekendavisen*, 43, octobre 2003, p. 24-30, traduit du danois par Lasse-Emil Paulsen, « "The great night of Europe is shot through with long, sinister trains": Transnational memory and European identity in Antonio Muñoz Molina's *Sepharad* », *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 4, Numéro Spécial, Printemps 2015, disponible sur http://www.forumjournal.org/article/viewFile/1199/1739, dernière consultation le 11/06/2017. Je traduis depuis cette version en anglais.

[42] On peut les rapprocher d'autres entretiens entre le narrateur et des personnages qui, s'ils sont présentés selon les mêmes marqueurs narratifs, entre factuels et fictionnels, dans le cours du récit, se révèlent pour certains probablement fictifs, comme ceux qui mettent en scène Camille Pedersen-Safra (« Copenhague », p. 56-64) ou Isaac Salama (« Oh tú que lo sabías ») ; d'autres sont sans doute réels, comme ceux qui concernent Adriana Seligmann (« Dime tu nombre ») ou Emile Roman (« Sefarad »).

[43] « [H]e procurado prestar atención a muchas voces: entre ellas, debo nombrar […] las de Francisco Ayala y José Luis Pinillos, y la voz […] de Amaya Ibárruri, que […] me contó algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida, la de Adriana Seligmann, que me habló de las pesadillas en alemán de su abuelo, y la de Tina Palomino » (p. 539).

« Münzenberg »). Les modalités d'intégration de ces entretiens, celui mené par Stephen Koch et ceux menés par Antonio Muñoz Molina, comportent des points communs qui déterminent les conditions de la référentialité, de la représentation du passé à travers la représentation des discours sur le passé.

D'abord, le narrateur porte une attention toute particulière aux circonstances matérielles et psychologiques de l'énonciation du témoignage, celles qui caractérisent le moment et le lieu où est délivré et enregistré le récit dans le récit. Il détaille, en procédant souvent par répétitions, l'attitude et l'état d'esprit du témoin qui délivre son discours, mettant en scène, le cas échéant, sa propre présence muette en tant qu'interlocuteur. Ainsi, cinq mentions sensiblement répétitives de l'enregistrement du récit de Babette Gross auprès de Koch, avec mention de l'époque et de la ville, de l'âge, de la matérialité de l'enregistrement (voix, magnétophone, salon), émaillent le chapitre « Münzenberg »[44]. Les détails de la situation de la rencontre (le face-à-face, le restaurant, le salon privé) ainsi que les marqueurs narratifs de la discussion (déictiques, interruptions, apparition du narrataire par le « tú » ou le « vosotros ») font intégralement partie des récits d'Amaya Ibárruri, Tina Palomino et José Luis Pinillos :

> « te lo cuento y es como si me acordara » (p. 288), « las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento […]. Ha llegado la señora hacia las seis de la tarde » (p. 290), « Mira el reloj […]. Tendría que irme, dice […]. Pero no quiere irse, se la ve que disfruta […] de la visita » (p. 292), « tantas cosas como tendréis que hacer vosotros y yo quitándoos una tarde entera » (p. 294) ; « Me siento aquí y empiezan a venir los recuerdos » (p. 328, p. 331, p. 342) ; « Pero veo que usted pone mala cara […], no crea que no sé lo que está pensando » (p. 336), « sí señor, no me mire con cara rara » (p. 337), « Ese Lenin que hay encima del televisor […], cójalo y verá cómo pesa, y fíjese » (p. 349) ; « mi amigo no habla muy alto y su voz se me perdía a veces en el estrépito del restaurante » (p. 421) ; « me dice » (p. 422), « se cruzan conversaciones con la nuestra […], y yo tengo que esforzarme en no perder una parte de las palabras que me dice mi amigo, me inclino hacia él sobre la mesa » (p. 422-423), « interrumpí su relato y volví a preguntarle el nombre de la ciudad » (p. 423), « Mi amigo deja sobre la mesa el cuchillo y el tenedor » (p. 428), « Ahora […] revivo escribiendo lo que mi amigo

[44] « [U]na anciana que en las vísperas de la caída del muro de Berlín recibe a un historiador americano y le va susurrando en un magnetofón historias de un tiempo y un mundo desvanecidos, imágenes de la noche en que ardió el Reichstag, o de […] Moscú en noviembre de 1936 » (p. 177) ; « –*Esa rata, Otto Katz, le dio el beso de Judas. Otto Katz tramó su muerte, aunque no fuera él quien apretó el nudo de la cuerda hasta estrangularlo*. Habla una mujer, muchos años más tarde, una anciana de noventa años, delante de un magnetofón, en la penumbra de un apartamento de Múnich » (p. 191) ; « En 1989, con noventa años, […] Babette le habla de estas cosas a un periodista americano, Stephen Koch, que está escribiendo el libro sobre Willi Münzenberg que yo descubriré por azar siete años más tarde. Babette vive en Múnich » (p. 197) ; « Fue el viaje en tren más largo de nuestras vidas, le cuenta Babette Gross al periodista americano cincuenta y tres años más tarde » (p. 205) ; « En una cinta grabada por Stephen Koch suena todavía su voz » (p. 207).

me contó » (p. 437-438), « Viéndolo caminar delante de mí hacia la salida me acuerdo de lo que he olvidado mientras le escuchaba, que es un hombre de ochenta años » (p. 443).

Cela permet d'abord au narrateur d'adopter un ethos d'enquêteur sur le passé, journaliste ou historien ; l'imprécision sur la formation de Stephen Koch lui-même, tantôt qualifié d' « historien » (p. 177), tantôt de « journaliste » (p. 197, renforce le rapprochement, et s'ajoute à d'autres procédés de mise en scène du narrateur et de ses recherches. Ils élaborent, comme cela a déjà été très bien étudié au sujet de nombre d'écritures fictionnelles du passé au XXIe siècle en Espagne, et comme ce que Linda Hutcheon a nommé la « métafiction historiographique »[45], une *mimesis* du processus d'acquisition de connaissances de l'enquête historiographique ou journalistique, que l'on retrouvera dans *Enterrar a los muertos* et dans *El vano ayer*. Mais il insiste surtout sur ses dispositions morales d'écoute et d'empathie, ainsi que sur l'attention qu'il porte à la mise en forme des récits.

Car une des spécificités de ces chapitres composés d'entretiens tient à ce qu'ils posent explicitement des questions métanarratives sur les conditions de représentation de ces discours, sur le sens de la perspective du témoin, la vérité, l'exactitude, la possibilité de fictionnaliser, la responsabilité morale qu'implique l'esthétisation d'événements ayant eu lieu dans le passé et de personnes vivantes ou ayant existé. Certes, ces questionnements ne sont pas totalement absents du traitement des mémoires écrites des témoins, si l'on se rappelle par exemple l'introduction discrète de l'hypothèse dans un passage reprenant le texte de Ginzburg (« Tal vez el niño mojaba un trozo de pan », p. 80), mais ils s'y jouent davantage sur les modes de l'implicite, d'une part, et de la canonisation littéraire d'autre part, comme on l'a vu au sujet des entorses imprimées aux documents originaux ainsi que de l'absorption indécelable de certains d'entre eux au sein du récit. La problématique de la représentation intervient avant tout au sujet des documents que l'écrivain *fabrique* lui-même, c'est-à-dire pour lesquels il ne s'appuie pas sur des mémoires préalablement écrites par ces témoins.

De ce point de vue, un cas particulier se rapproche des documents oraux : celui du chapitre « Münzenberg », qui non seulement intègre l'enregistrement oral de Babette Gross, mais aussi crée un récit de la vie du propagandiste soviétique éponyme à partir de plusieurs sources croisées. Il s'agit à la fois de deux ouvrages cités au cours du récit : le livre d'histoire ou de journalisme d'investigation de Stephen Koch (*El fin de la inocencia*,

[45] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.

Tusquets, 1995/*La Fin de l'innocence : les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne, 30 ans de guerre* secrète, Grasset, 1995) et les mémoires d'Arthur Koestler (*La escritura invisible*, Debate, 2000, cité dans sa version en anglais, *The invisible writing*, dans l'édition de 2001) ; de l'ouvrage de l'historien François Furet (*El pasado de una ilusión*, Fondo de Cultura Económica), cité uniquement dans le péritexte, avec force éloges ; et enfin d'autres sources glanées sur internet par le narrateur-écrivain, indique-t-il dans le récit (p. 192) et dans la « Nota de lecturas ». Comme les chapitres qui fabriquent l'enregistrement des témoignages oraux, « Münzenberg » construit le récit de la vie du personnage tout en commentant l'acte de composition. Significativement placé, dans l'économie de l'ouvrage, avant les trois autres, il est même le chapitre qui aborde la majorité des questions métanarratives présidant à la construction du récit, principalement autour de la dialectique entre la recherche de réalité factuelle et le rôle de l'imagination, sur lesquelles le narrateur reviendra sans relâche par la suite.

II. Le fétichisme de l'archive

Dans *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón, la relation du texte au document est plus structurante encore que dans *Sefarad*[46]. Elle instaure une « tension documentaire »[47] qui génère un récit hybride, par le montage de trente-six images d'archives et par une enquête intertextuelle à travers des mémoires, des chroniques, des romans, des récits journalistiques et historiographiques traités comme les sources d'une démonstration factuelle. *Enterrar a los muertos*, qui a remporté le Prix Rodolfo Walsh de non fiction en 2005 puis le Prix Dulce Chacón de Narrativa Española en 2006, a pour point de départ la disparition réelle de José Robles Pazos, intellectuel républicain espagnol et traducteur de John Dos Passos en Espagne, durant la Guerre de 1936. Il raconte la relation d'amitié entre Robles et Dos Passos depuis 1916, en Espagne et aux États-Unis (chapitres 1 et 2), leurs deux biographies durant la Guerre Civile – participation au gouvernement républicain puis mort de l'un, enquête de l'autre sur sa disparition dans le cadre de son séjour en Espagne en tant que correspondant

[46] Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras et Fernando Valls (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68, citation p. 53.
[47] Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité… », *op. cit.*, p. 26.

international (chapitre 3) –, les avatars de l'intervention de l'URSS au sein du camp républicain (chapitres 4 et 5), la dégradation progressive des rapports entre Dos Passos et Ernest Hemingway entre les années 1930 et 1960 (chapitre 6), et enfin les aventures des trois autres membres la famille Robles de la Guerre Civile à nos jours (chapitre 7). Doté d'un appareil de notes, d'une bibliographie et d'un index, mené par un « je » clairement identifié à l'auteur investigateur[48], le récit a presque tous les atours péritextuels et énonciatifs d'un essai historiographique ou du journalisme d'investigation.

II.1. L'authentification par l'image

La documentation iconographique se compose de matériaux variés : sont reproduits au cours du récit neuf dessins de personnalités et de scène de vie des années 1930 croquées par José Robles Pazos (p. 9, 12, 16, 18, 19, 20, 45, 81) ou par Maside Centelles (p. 59), un ticket de transport (p. 11), une carte de visite signée par José Robles (p. 27), deux tableaux (p. 88, p. 150), une affiche de film et un livret de propagande (p. 112, p. 179), mais surtout vingt-et-une photographies d'époque. Parmi celles-ci, on compte huit portraits de membres de la famille Robles, situés dans le premier et le dernier chapitres, en guise de présentation et d'hommage au destin de la famille : des portraits de José Robles (p. 7, 11, 25), de sa femme Márgara et de ses enfants encore jeunes (p. 13, p. 14), de son fils Francisco à sa sortie de prison en 1944 (p. 195, p. 198) ainsi que de sa fille Miggie, âgée, dans les années 2000 (p. 180). Des portraits de personnages historiques secondaires présentés comme positifs sont également reproduits au moment de l'introduction de ces derniers dans le récit : Vladimir Gorev, agent du service d'intelligence militaire soviétique (GRU) à Madrid (p. 26), l'écrivaine américaine Josephine Herbst (p. 71), les brigadistes internationaux Kate Mangan et Ian Kurzke (p. 158).

Les autres photographies représentent des scènes ou des événements spécifiques, et servent de portraits de personnages en relation et en situation : l'arrestation de Dos Passos lors d'une manifestation autour de l'affaire Sacco et Vanzetti en 1927 (p. 42), l'emprisonnement de Luis Quintanilla en 1934 (p. 48), une inspection du front de défense de Madrid par Hemingway, Dos Passos et les poètes

[48] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en "valeur de la vérité" », in Maria Graciete Besse et Michel Ralle (dir.), *Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, éditions Indigo/Côté-femmes, Paris, 2010, p. 307-323, cf. p. 310-311 ; Ana Luengo, « El autor como detective en *Enterrar a los muertos* », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 41-51.

communistes Rafael Alberti et María Teresa León (p. 69), une réunion d'agents soviétiques du NKVD et du GRU, dont Gorev et Orlov, chef du NKVD en Espagne (p. 108), une séance de travail de l'équipe du film *Tierra española* datant d'avril 1937, dont Dos Passos, Hemingway et Joris Ivens, le réalisateur communiste néerlandais (p. 114), une rencontre entre Dos Passos et Liston Oak, journaliste du bureau de presse et de propagande de Valence, parue dans *La Vanguardia* le 29 avril 1937 (p. 117), un repas partagé fin 1936 par George Orwell, Julián Gorkin et Andreu Nin, dirigeants du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM), organisation marxiste antistalinienne créée en 1935 et sévèrement réprimée par le NKVD à partir de 1937 (p. 121)[49], une scène de retrouvailles entre Dos Passos et de ce qu'il restait de la famille Robles après la Guerre Civile (p. 151), la visite de Dos Passos à Hemingway en Autriche en 1926 (p. 153), et l'arrivée de la délégation espagnole, dont faisaient partie la fille de Robles, Miggie, et son amie l'écrivaine Teresa Pamies, au *II World Youth Congress*, un congrès antifasciste organisé aux États-Unis en 1937 (p. 176).

À l'exception de trois d'entre eux, dont la source et l'auteur sont précisés à la fin de la « Nota del autor » (p. 260)[50], et contrairement aux citations intertextuelles – qu'on abordera dans un deuxième temps –, la provenance de chacun de ces documents n'est pas indiquée durant la lecture. Le lecteur devine que l'écrivain les a récoltés au gré des onze archives privées et publiques, espagnoles et américaines, qu'il mentionne à la fin de la bibliographie (p. 258). L'une des fonctions de ces documents est d'attester, par leur simple présence, l'authenticité du travail d'enquête et la familiarité de l'auteur avec l'archive : « [c]onvoquer l'archive, c'est s'insérer dans un régime authentifiant »[51]. Une autre est de susciter la même impression de familiarité historique chez le lecteur, associée à un « effet de réel », en restituant la dimension réelle, c'est-à-dire non inventée, des personnages cités, en leur donnant un visage, grâce aux photographies, une graphie, par le biais de deux documents manuscrits (p. 11 et 27) ou un coup de crayon, que révèlent les croquis.

---

[49] Dès l'édition de poche de 2006, cette photo est remplacée par celle d'un entraînement militaire du POUM auquel participe Orwell. Une phrase du texte a été modifiée en conséquence : « De esas fechas debe de ser la fotografía en la que la cabeza de Orwell sobresale por encima de las de los otros milicianos del POUM que hacen la instrucción en el cuartel Lenin. Enseguida fue enviado al frente de Huesca » (Barcelona, Booket, 2012 [Première édition chez Booket en 2006], p. 121) remplace : « De esas fechas debe de ser la fotografía en la que aparece compartiendo mesa, entre otras personas, con los poumistas Andreu Nin y Julián Gorkin. Enseguida ingresó en las milicias del POUM y fue enviado al frente de Huesca » (Seix Barral, 2005, p. 121). Martínez de Pisón a opéré cette modification parce qu'il n'était pas certain de la présence d'Orwell sur la première photographie (correspondance privée, le 23/08/2017). Peut-être était-il aussi plus efficace de montrer Orwell en armes.

[50] L'édition postérieure précise en outre les deux sources des dessins de José Robles (Barcelona, Booket, 2012 [2006], p. 260).

[51] Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité… », *op. cit.*, p. 27.

Comme le dit Jean-François Carcelen, « le document assure la continuité entre le texte et le monde d'expérience du lecteur. […] Situer le lecteur face au document, c'est le mettre en contact direct et matériel avec la trace physique du passé et ouvrir une expérience davantage empathique qu'esthétique. Le document devient ainsi l'espace de l'expérience sensible »[52]. À l'occasion, cette fonction pathémique du document[53] peut être renforcée par un effet mélodramatique du récit, comme lorsqu'on apprend, deux pages après l'insertion de la photographie rassemblant Dos Passos, Hemingway, Alberti, María Teresa León, et le général Walter, qu'elle est sans doute la dernière de l'histoire de l'amitié des deux écrivains américains (« La foto de la que habla María Teresa León debe de ser la última que Dos Passos y Hemingway se hicieron juntos, ya que la ruptura entre ellos prácticamente se consumó esa misma tarde », p. 70), ou lorsqu'on lit sous la plume de Dos Passos une appréciation nostalgique de l'époque de la photographie prise en Autriche en 1926 (« Todos éramos hermanos y hermanas cuando nos dijimos adiós », p. 154). De fait, Martínez de Pisón déclare :

> les images étaient une sorte de certificat de véracité. Je voulais que le lecteur ait toujours en tête qu'il était en train de lire une « histoire réelle », avec des personnages qui ont eu une vie, une famille, un physique bien à eux. En outre, je voulais que les illustrations s'incorporent au texte de manière à le compléter plus qu'à l'illustrer.[54]

II.2. Un montage elliptique : entre réalisme génétique et réalisme formel

Cette dernière phrase mérite que l'on s'y attarde. D'un côté, l'usage des croquis la confirme. Tous apparaissent dans le premier tiers du roman, dont six dans le premier chapitre, pour remplacer les descriptions de milieux et d'ambiances d'époque caractéristiques du roman historique : en ce sens, ils complètent en effet la diégèse autant qu'ils l'illustrent. En outre, la fonction d'illustration est compliquée par le fait que

---

[52] *Ibidem*, p. 27-28.
[53] *Idem*, « Ficción documentada y ficción documental… », *op. cit.*, p. 59. Elle est liée ici à un effet proche de ce que Marianne Hirsch appelle le « regard affiliatif » que l'on porte sur les photos de famille. Marianne Hirsch, *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 : « Recognizing an image as *familial* elicits a specific kind of readerly or spectorial look, an *affiliative look* through which we are sutured into the image and through which we adopt the image into our own familial narrative » (p. 93).
[54] « [L]as imágenes eran algo así como un certificado de veracidad. Quería que el lector tuviera siempre presente que estaba leyendo una « historia real », con unos protagonistas que tenían una vida, una familia, un aspecto determinados. Quería, además, que las ilustraciones estuvieran incorporadas al texto de forma que, más que ilustrarlo, lo completaran ». Carmen Valcárcel et Ignacio Martínez de Pisón, « Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Martínez de Pisón », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, n°1, hiver 2013, p. 153-162, citation p. 160.

les documents ne comportent pas de légende, et que, dans la majorité des cas, le texte ne les introduit ni ne les commente[55]. Il revient au lecteur d'inférer la nature du document, son auteur ou l'identité des personnages photographiés, avec une marge d'incertitude similaire à celle que l'on a appréciée dans *Sefarad* au sujet de l'attribution des citations de témoignages.

Par exemple, des premiers croquis ont déjà été insérés sans aucune indication (p. 9 et 12) avant que l'on devine plus loin, lorsqu'il est fait mention des capacités de dessin de José Robles (p. 10, 16), qu'il s'agit sûrement des siens. De la même façon, il faut faire confiance au texte pour imaginer que l'homme en costume, maintenu par un policier, qui apparaît sur une photographiée insérée au milieu d'un paragraphe sur l'affaire Sacco et Vanzetti, est Dos Passos, arrêté à Boston durant l'été 1927 (p. 42-43). Le lecteur doit aussi deviner, à partir du récit aux abords immédiats du document, qui sont les quatre adultes et les deux enfants qui apparaissent sur la photographie, très floue, d'un déjeuner sur l'herbe (p. 151) ; or, les convives du pique-nique pourraient aussi bien être Dos Passos avec la famille Robles à New York ou à Mexico, après la guerre civile, que l'écrivain américain avec sa femme Elizabeth et sa fille Lucy lors d'un retour en Espagne en 1960. On peine également à deviner à quelle scène fait référence la dernière photo insérée de Dos Passos et d'Hemingway (p. 153) et qui est le troisième personnage à leurs côtés. Comme le chapitre où elle est insérée évoque la suite de la carrière et de la relation des deux écrivains après 1937, il n'est pas évident de comprendre qu'elle fait une analepse dans l'économie du récit et provient d'une visite de Dos Passos et de Gerald Murphy chez Hemingway dans la station de sports d'hiver autrichienne de Schruns en mars 1926, certes mentionnée quelques lignes plus tôt. Enfin, seule cette habitude de lecture formée au fur et à mesure du récit permet d'identifier, quoique sans certitude, les brigadistes internationaux Kate Mangan et Ian Kurzke (p. 158) mentionnés à la page précédente.

Il est important de souligner que ce montage elliptique relève d'une décision très consciente de la part de Martínez de Pisón. En effet, si les éditions du livre en allemand

---

[55] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón: le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 312 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental… », *op. cit.*, p. 56. On compte six exceptions, où le récit fait mention du document : la photographie qui rassemble Dos Passos, Hemingway, Alberti, María Teresa León et le général Walter (p. 68-69) ; le tableau *Los invisibles* peint par Carlos García-Alix, sur lequel Pisón dit reconnaître un personnage historique (p. 88-89); la photographie sur laquelle apparaissent Gorev et Orlov (« de esa comida han quedado unas fotografías en las que Gorev y Orlov aparecen presidiendo la mesa el uno al lado del otro », p. 108) ; la photographie de l'équipe du film *Tierra Española* parue dans le journal *Ahora* le 25 avril 1937, que le texte incite à regarder avec ironie (p. 114) ; la photo de Liston Oak, décrite de façon étonnamment redondante (p. 117) ; et la photographie d'Orwell déjà commentée (p. 121).

et en français, respectivement parues en 2007 et en 2009[56], contiennent des numéros d'appel de notes dans le texte et associent des légendes aux documents iconographiques, ce n'est pas du fait d'une demande de l'écrivain mais d'une décision des éditeurs, prise pour des raisons de clarté[57] et, certainement, de conventions éditoriales[58]. En Espagne, même la réédition de *Enterrar a los muertos*, chapeautée par Martínez de Pisón, dans une collection de non-fiction (« Divulgación: Historia »), n'a pas donné lieu à ces modifications, démarquant volontairement l'ouvrage des conventions propres à l'historiographie[59].

En conséquence, deux remarques sur les modalités du montage. D'une part, le jeu sur l'insertion partiellement énigmatique des documents « complète » la mise en place de la rencontre du lecteur avec les personnages en créant des effets d'identification rétrospective, comme si le récit rendait le lecteur capable de reconnaître les personnes réelles après que les personnages lui ont été présentés. Le récit forme le lecteur à cette démarche, qui repose sur la confiance dans le « sérieux »[60] d'un réalisme de correspondance, qui prétend entretenir un rapport de transparence avec la réalité, entendue comme un monde consistant et univoque qui existe préalablement à la perception du sujet et se trouve à sa portée directe. Le théoricien et comparatiste Darío Villanueva appelle cette démarche le « réalisme génétique », et l'associe notamment à l'écriture de Zola. Selon cette conception, reposant sur des bases positivistes qui ont prospéré au XIXe siècle, une observation attentive permet la représentation véridique du référent, au profit de laquelle s'effacent stratégiquement au maximum les marques de l'intervention artistique[61]. « L'écran réaliste nie sa propre existence », écrit Zola[62].

---

[56] Ignacio Martínez de Pisón, *Der Tod des Übersetzers: John Dos Passos und die Geschichte eines ungeklärten Mordes*, trad. Sybille Martin, Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 2007 ; Ignacio Martínez de Pisón, *L'encre et le sang : histoire d'une trahison*, trad. Amélie Fourcade, Genève, Markus Haller, coll. Ficta&Facta, 2009.

[57] Markus Haller, correspondance privée, le 22/08/2017.

[58] Je n'ai pas pu consulter les éditions italienne (*Morte di un traduttore*, trad. Bruno Arpaia, Guanda, coll. Narratori della Fenice, 2006) ni anglaise (*To bury the dead*, trad. Anne McLean, Cardigan, Parthian Books, 2009) mais une étude des différentes options éditoriales choisies dans chaque pays (type de collection, conventions adoptées), liées aux attentes et aux habitudes des publics, pourrait apporter des conclusions intéressantes sur les rapports entre histoire et littérature – si consubstantiels au réalisme et conditionnés par les contextes socio-culturels, les traditions et les institutions – selon chaque « communauté interprétative », et donc mieux définir les spécificités de la réception espagnole.

[59] « Supongo que también es una manera de marcar distancias con las convenciones de los historiadores, a los que tanto les gusta recargar sus libros con notas a pie de página y otros aditamentos ». Ignacio Martínez de Pisón, correspondance privée, le 23/08/2017.

[60] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181, citation p. 151.

[61] « Para el [realismo genético], la realidad que precede a la obra encuentra su reflejo transparente en ella con la intervención de un arte literario que consiste fundamentalmente en el paradójico adelgazamiento de los medios que lo evidenciarían, sacrificados a aquel objetivo prioritario de recrear el referente exterior. […] el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de la forma mas fiel posible ». Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1992, p. 69-70. Voir

L'absence de légendes sous les documents iconographiques répond en partie à cette stratégie, comme le confirme cette affirmation de Martínez de Pisón : « [j]e crois que, si la photo ou l'illustration est placée au bon endroit, il n'y a pas besoin de plus d'explications »[63]. Autrement dit : il est possible de documenter la réalité, la référence est univoque et se passe d'artifices, le texte renvoie clairement au référent tel qu'il est dans le monde réel, le même que celui que représente la photographie, selon une croyance dans la condition mimétique de l'image[64]. Ce « réalisme génétique » est le régime dominant dans *Enterrar a los muertos*.

D'autre part, on peut aussi considérer que la disposition elliptique, souvent muette, des documents sur la page sacrifie quelque peu l'intelligibilité, la « lisibilité » dont Philippe Hamon fait l'un des principes clés de l'esthétique réaliste et qui suppose de limiter les lieux d'indétermination du sens[65]. *Enterrar a los muertos* est pensé comme un continuum esthétique, comme un album où écrit et images s'interpénètrent[66] et qui, selon l'écrivain, possèderait une « unité organique », sans les « interférences » propres au discours historiographique[67]. Certes, on pourrait penser, avec Antonio Gómez López-Quiñones, qu'il s'agit d'une simple volonté d'« alléger le texte de tout l'échafaudage académique pour le rendre plus attractif pour un public non […] spécialisé »[68], comme le pratiquent d'autres auteurs dans les années 2000, y compris des historiens amateurs ; mais la métaphore organique signale une volonté d'unité et d'homogénéité proprement artistique du discours intersémiotique. Elle justifie aussi l'absence de numéros de renvoi rendant difficilement utilisables les notes reportées à la fin du livre (p. 233-248)[69]. Villanueva appelle « réalisme formel », et associe à Flaubert, à Maupassant et à James, une conception qui, tout en faisant sienne la visée de représentation de la réalité du « réalisme génétique », célèbre la valeur du point de vue créatif qui la constitue et se fonde sur l'autonomie du texte littéraire, en dernière

---

aussi *id.*, « Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James », *1616: Anuario de Literatura Comparada*, vol. 1, 2011, pp. 267-291, citation p. 278-279.

[62] Lettre de Zola à Valabrègne, 18 août 1864, in Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF, 1975, p. 988, cité par Darío Villanueva, « Tres teorías, tres realismos… », *op. cit.*, p. 281.

[63] « Yo creo que, si la foto o ilustración se coloca en el lugar preciso, no hacen falta más explicaciones ». Ignacio Martínez de Pisón, correspondance privée, 23/08/2017.

[64] Christelle Collin, Pascale Peyraga, Isabelle Touton, Cristina Giménez Navarro et Marie-Pierre Ramouche, « Presentación » in Christelle Collin *et al.*, (dir.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico: construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Villeubanne, Orbis Tertius, 2015, p. 11-19, citation, p. 12.

[65] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 133-168.

[66] José Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile (1960-2000) », *op. cit.*, p. 29.

[67] « [M]i idea era que texto e imágenes fueran una unidad orgánica y que todo se presentara limpio, sin […] interferencias ». Ignacio Martínez de Pisón, correspondance privée, 23/08/2017.

[68]Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 16-17.

[69] Mainer parle à ce sujet d'une « expansion occasionnelle » du texte, Carcelen d'un « sous-texte autonome ». José Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile (1960-2000) », *op. cit.*, p. 29 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental… », *op. cit.*, p. 56.

instance clos sur lui-même. Elle met l'accent sur le libre pouvoir de la création qui institue sa propre réalité cohérente, immanente, et sur la forme artistique qui fait naître l'illusion de la vie par la maîtrise de conventions[70]. Bien qu'*Enterrar a los muertos* soit loin de se situer sur le terrain du dévoilement de l'illusion – on le verra plus clairement encore avec le traitement de la documentation intertextuelle –, il ne faut pas négliger le paradoxe qui se crée entre la mimésis objectiviste et l'attention portée à l'unité artistique de l'ensemble formel écrit + iconographie, qui privilégie la cohérence interne au texte et supplante ponctuellement l'impératif de lisibilité.

Si l'on analyse l'articulation de ces deux mouvements – l'unité interne et le renvoi au monde externe sur le mode de l'évidence –, le montage d'images d'archive ne se borne pas à illustrer le récit mais forme le lecteur à une double lecture qui combine le « réalisme génétique » et – dans une moindre mesure – le « réalisme formel ». D'une part, il incite le lecteur à chercher dans le monde empirique le référent du texte et des images, à reconnaître la réalité représentée. On pourrait penser que Martínez de Pisón emprunte à Dos Passos, à la fois personnage et écrivain exemplaire dans son récit, un modèle d'écriture documentaire propre aux années 1930 aux États-Unis, à une époque où la photographie apparaît encore comme un médium objectif qui reflète la réalité, et où le texte documentaire se dit volontiers transparent au réel dont il ménage l'irruption par l'insertion de documents bruts, comme les sections de « *Newsreels* » dans la trilogie *U.S.A.*[71]. D'autre part, le montage documentaire d'*Enterrar a los muertos* invente son propre usage littéraire du document[72], affirmant discrètement la maîtrise de la réalité par la production d'une forme, caractérisée par une hybridité entre fiction et diction particulière, qui se rapproche de celle que revendique Dos Passos pour ses textes[73]. Elle ne fait pas entrer la documentation iconographique dans un régime de la preuve (elle ne

---

[70] « Para el [realismo formal], por el contrario, de la única realidad de la que se puede hablar es de la inherente y simultánea a la obra en sí, pues en ella nace y se constituye en ella *ex novo*. [...] en el realismo formal todo depende de la literariedad : es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual ». Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 69-70. Voir aussi *idem*, « Tres teorías, tres realismos… », *op. cit.*, p. 282-285.

[71] Christine Baron, « Des esthétiques réalistes et de leur instrumentalisation politique : laquelle est la vraie? » in Carlo Arcuri et Andreas Pfersmann (dir.), *L'Interprétation politique des œuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014, p. 246-261, cf. p. 254 ; Alice Béja, *Des mots pour se battre. John Dos Passos, la littérature et la politique*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 99-102 ; Pablo Pérez Rubio, « Papel y celuloide: carreteras secundarias », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 184-194, cf. p. 185.

[72] Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti, « Écrire avec le document… », *op. cit.*, p. 9.

[73] « There is something dreary to me about the publisher's arbitrary division of every word written for publication into fiction and nonfiction. My writing has a most irritating way of being difficult to classify in either category. [...] I've come up with the tag: contemporary chronicles ». John Dos Passos, « Contemporary Chronicles », in Donald Pizer (ed.), *John Dos Passos, The Major Nonfictional Prose*, Detroit, Wayne State University Press, 1988, p. 238. Je suis reconnaissante à Alice Béja pour cette référence et pour son éclairage sur l'écriture de Dos Passos.

fournit pas d'indice dans l'enquête, ne résout rien)[74] mais le document devient « tout autant [le] truchement [de la réalité] qu'une forme de garantie. Son flou définitionnel et son absence d'origine deviennent les critères de son autorité propre »[75], sans diluer celle de l'auteur.

De ce fait, plusieurs spécialistes des échanges entre littérature et histoire s'accordent à examiner avec une certaine inquiétude les dérives épistémologiques d'une telle révérence à l'égard de l'archive, d'un « rapport fétichiste » fondé sur l'exposition acritique de cette dernière pour légitimer la littérature[76]. Face à cet écueil, *El vano ayer*, roman d'Isaac Rosa qui ne fait pas partie du corpus d'analyse mais qui occupe une place de choix dans le renouvellement de l'écriture réaliste, développe justement un dispositif documentaire qui répond, en contrepoint, à cette poétique de fétichisation de l'archive[77]. Isaac Rosa y déploie une *mimesis* du document qui en est surtout la fabrique et la falsification, associée à une métanarrativité qui questionne et soupçonne systématiquement le document, pris comme objet du discours, pour en dégager la rhétorique et la portée idéologique[78]. Dans les termes d'Isabelle Touton, il représente la tendance du réalisme actuel, audiovisuel aussi bien que littéraire, à « manipuler le lecteur pour qu'il réfléchisse sur les conditionnements de sa propre perception de la réalité »[79].

---

[74] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 312.
[75] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 6.
[76] François Godicheau, « Mémoires et récits de la guerre civile dans la crise de la démocratie espagnole », intervention lors d'une séance intitulée « La guerre de 1936 dans la culture espagnole d'aujourd'hui », séminaire *Récit, Fiction, Histoire*, Paris, CRAL-EHESS, 9/01/2013 (je remercie François Godicheau de m'avoir fourni la version manuscrite de cette intervention) ; Stéphane Michonneau, Jean-François Carcelen, Isabelle Touton, François Godicheau et Luba Jurgenson, discussion à l'issue de l'intervention de Jean-François Carcelen sur *Enterrar a los muertos* lors du séminaire « Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité », Casa de Velázquez, 17/02-17/06/2012, séance du 20/04/2012.
[77] Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2004. Le roman s'ouvre sur les recherches biblio-historiographiques d'un écrivain (également narrateur du récit) aux prises avec l'écriture de son roman de la mémoire. Il décide de suivre la piste de Julio Denis, professeur d'université âgé qui disparaît après avoir été destitué de sa chaire pour des raisons inconnues, dans les années 1960, durant les révoltes étudiantes contre le franquisme. Le roman mime alors les procédés de l'enquête en jouant des interprétations de documents ou témoignages insérés dans le récit, sans être jamais identifiés comme factuels ou fictifs, comme autant d'hypothèses contradictoires au sujet de la biographie et du possible engagement politique du professeur. Elles cèdent progressivement le pas au récit de l'activité militante d'un groupe d'étudiants et de leur répression par le régime. Cette intrigue toujours frustrée est entrecoupée par les réflexions métanarratives extensives de l'auteur diégétique qui analyse les mécanismes de la fiction : celle qu'il élabore et dont il décortique les choix narratifs, ainsi que ceux du courant hégémonique de la fiction mémorielle, dont il signale les échecs et les dangers.
[78] Amélie Florenchie, « Isaac Rosa », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto II*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 425-448 ; *idem*, « Isaac Rosa o la "escritura responsable" », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 131-149.
[79] « Se trata generalmente de manipular al lector para que reflexione sobre los condicionantes de su propia percepción de la realidad ». Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas », in Roberto Valencia (dir.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 9-61, citation p. 37.

Chapitre 2. Problématiser la représentation ? La fiction sous haute surveillance.

On aborde ici l'une des caractéristiques des romans du corpus, que Geneviève Champeau annonçait dès 1997[80] et qu'Anne-Laure Bonvalot désigne comme un « réalisme de la médiation » ou « métaréalisme » : le roman livre une représentation non plus seulement du monde sensible mais du monde médiatisé, qui implique l'exhibition de l'acte de construction, la problématisation de l'acte de composition et même des catégories de la réalité, de l'objectivité, de la vérité et du vraisemblable[81]. Au sujet du roman de la mémoire, cela nous permettra de mettre à l'épreuve les analyses de plusieurs observateurs qui suggèrent que, du fait des spécificités du franquisme et du post-franquisme, le débat sur les conditions de la représentation des traumas et sur la place des témoins dans les récits du passé n'apparaît que tardivement et superficiellement en Espagne par comparaison avec d'autres pays d'Europe centrale et orientale mais aussi d'Amérique Latine. En résulterait un manque de réflexion épistémologique sur le type de récits articulés à partir de l'expérience de la souffrance vécue, en un mot sur le régime de vérité des témoignages[82]. Concernant le champ

---

[80] « Sans doute est-ce dans ce retour réflexif sur la représentation que réside le "réalisme" du roman d'aujourd'hui ». Geneviève Champeau, « Pratiques polyphoniques dans le roman espagnol contemporain : Juan Marsé et Antonio Muñoz Molina », in Jacques Maurice (dir.), *Le roman espagnol au XXe siècle*, *Regards*, n°3, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Université Paris-X, 1997, p. 205-225, citation p. 209.

[81] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…*, *op. cit.*, p. 295-296, 339, 494-496.

[82] Différentes hypothèses : durée dans le temps et diversité des formes de la violence et de l'impunité étatiques exercées durant quarante ans en Espagne, qui empêche la création d'une vision paradigmatique de l'horreur ; loi d'amnistie, qui a interdit le traitement juridique des témoignages et entraîné la négation du témoignage comme source de connaissance historique ; transformation du projet politique de réconciliation en « discours idéologique brutal » entre la fin des années 1950 et les années 1980. Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », in Raquel Macciuci et María-Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17-50, cf. p. 38 ; Nicolás Sánchez Albornoz, « La liquidación de la Guerra Civil », in Raquel Macciuci et María Teresa Pochat (dir.), *70 aniversario de la Guerra civil española*, *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n° 8, 2006, p. 21-31 ; Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », in Patricia Arroyo Calderón et alii (dir.), *Pensar los estudios culturales desde España: reflexiones*

littéraire, le roman privilégierait la lutte contre l'oubli, contre la disparition progressive des témoins et la dispersion du passé – en reproduisant, d'une certaine façon, le recueil de témoignages oraux au pied des fosses communes –, plutôt que la réflexion sur la pertinence à accorder au témoignage et aux émotions, sur les rhétoriques les plus aptes à la représentation de la violence[83].

« [L]a question de la fiction – et de sa vérité – est présente déjà dans ce qui semble être la confiance réaliste naïve en la capacité des choses à parler par elles-mêmes », écrit Rancière[84]. Dans *Sefarad*, la réflexion sur les principes de la représentation que l'on va voir à l'œuvre interroge-t-elle le régime de vérité des témoignages ? Dans *Enterrar a los muertos*, le montage documentaire est-il investi d'une fonction esthétique et politique d'interruption et de fragmentation qui met à l'épreuve la construction des discours, telle que l'ont pratiquée les avant-gardes des années 1930 ? Alors que, dans *Sefarad*, les commentaires métadiscursifs se déploient volontiers dans les chapitres centrés sur des entretiens oraux et dans « Münzenberg », parce qu'il s'agit d'y réfléchir à la façon dont l'auteur contribue à construire les documents et les témoignages, dans *Enterrar a los muertos* la métadiscursivité intervient, obliquement cette fois, en lien avec la comparaison intertextuelle et la critique de sources, selon une échelle de véridiction qui n'exclut pas la préoccupation pour la vraisemblance. Si, dans *Sefarad*, l'hommage rendu à la fiction littéraire comme produit de l'imagination et de la mémoire[85] est contenu par une revendication thématique de la réalité et un soupçon à l'égard de la fictionnalisation, *Enterrar a los muertos* radicalise cette contrainte. Il emploie une « rhétorique de l'anti-fictionnalité »[86] et se range à un modèle documentaire factuel proche d'une épistémologie de sciences humaines qui semble renoncer au privilège de la littérature.

---

fragmentadas, Madrid, Verbum, 2012, p. 205-229, cf. p. 224-225 et 227 ; François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent… », *op. cit.,* p. 139 ; Ricard Vinyes et Sebastiaan Faber, « El PSOE y el PCE sospechan de la mirada popular sobre el pasado », *Ctxt*, 31/05/2017, http://ctxt.es/es/20170531/Politica/13075/Ricard-Vinyes-memoria-historica-ayuntamiento-Barcelona-CTXT.htm, consulté le 4/06/2017.

[83] Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI… », *op. cit.*, p. 38 ; Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *op. cit.*, p. 103, 106-107 ; Vicente Sánchez-Biosca livre une observation similaire dans le cas du cinéma dans « Pandemia de archivo, anemia de testigo. Algunos síntomas de una guerra lejana », communication présentée lors de la IIIe Journée de ALCES XXI, Soria, 8/07/2015.

[84] Jacques Rancière, « De la vérité des récits au partage des âmes », *Critique*, 2011, vol. 6, n° 769-770, p. 474-484, citation p. 474.

[85] Viviane Alary, « Marsé et la guerre civile », in Viviane Alary et Danielle Corrado, *La Guerre d'Espagne en héritage…*, *op. cit.*, p. 401-413, cf. p. 401.

[86] Antonio Gómez Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 16.

I. La fiction sous conditions

Sefarad accueille une réflexion dialectique sur la possibilité et les conditions esthétiques et morales de la fiction romanesque face à la douleur humaine et aux catastrophes historiques. Dans la sphère publique occidentale, l'Holocauste sert de point de référence à cette problématique pour les XXe et XXIe siècles. En parler par la littérature est soumis à une condition : être conscient de la problématique des formes du langage pour dire l'horreur. D'où la « thématisation immanente de la forme elle-même » dans *Sefarad*[87] autrement dit la réflexion méta-narrative. Elle se structure autour d'une dialectique apparemment traditionnelle entre le réel et l'imagination, tend vers un « scepticisme à l'égard de la fiction au vu du pouvoir brutal de la réalité » et prévient contre les dangers de la stylisation[88]. On verra pourtant que cette question est traitée de manière ambiguë et sous-tendue par une définition du réel spécifique à *Sefarad*, qui aboutit à une conception du réalisme romanesque politiquement significative, située dans les débats idéologiques de son temps.

I.1. Le monde comme réservoir de documents

En premier lieu, le monde empirique ou réel, célébré en tant que réservoir d'histoires passionnantes que l'imagination ne peut égaler, s'impose en tant que source du récit : « Da […] desgana inventar […]. Los hechos de la realidad dibujan tramas […] a las que no puede atreverse la ficción » (p. 195) ; « Lo real le parecía tan complejo, tan inagotable, tan laberíntico incluso en sus elementos más simples, que no veía la necesidad de distraer el tiempo y la inteligencia en cosas inventadas » (p. 257-258) ; « No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera » (p. 290) ; « no es preciso inventar nada, ni añadir nada » (p. 438) ; « Cómo atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas » (p. 513). La récurrente métaphore du « roman de la vie » (« la novela de la vida »)[89], reprise dans le sous-titre de la première édition du roman,

[87] Suzanne Zepp, « Ficción, no-ficción e historiografía… », *op. cit.*, p. 305 et 311.
[88] *Ibidem*, p. 308-309.
[89] « Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela » (p. 65), « un hombre le cuenta a otro fragmentos de la novela de su vida » (p. 129), « la novela de mi actos » (p. 217), « la copiosa novela de una vida

Una novela de novelas, ainsi que la première phrase de la « Nota de lecturas » : « He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro » (p. 537), viennent renforcer cette appréciation selon laquelle le réel serait en lui-même un objet esthétique, indépendamment de toute mise en récit, ce qui relève de ce que Genette appelle la « littérarité conditionnelle thématique »[90].

Elles résonnent comme des éléments d'une profession de foi réaliste, qui prend la forme d'une revendication thématique du réel et correspond à une tendance commune au champ littéraire espagnol à cette période, pour des raisons que l'on a abordées dans l'introduction générale, mais aussi à un mouvement international que Samoyault observe en ces termes :

> Pourquoi inventer lorsque tant de vies ou d'événements sont en attente de récits ? Le monde paraît être devenu un gigantesque réservoir de documents qu'il faut éclairer et mettre à la disposition des lecteurs. Conséquence […] d'un nouveau consentement de [la littérature] à la prose du monde, le recours au document indique que les œuvres littéraires ont à voir avec la référence, avec tout ce qui flotte et passe et à quoi elle peut donner un statut.[91]

Muñoz Molina s'en réclame en interview à propos de *Sefarad*, en des termes qui rappellent beaucoup la stratégie rhétorique d'Ignacio Martínez de Pisón ou de Javier Cercas : « Je viens de terminer un livre dans lequel il y a très peu de fiction, dans lequel il y a surtout des histoires qu'on m'a racontées, que j'ai écoutées ou lues. Je donne la parole à la personne qui me raconte son histoire et cela devient la fiction, mais le contenu de la narration est réel »[92]. On retrouve chez Cercas : « la réalité me réclamait un roman […] : je compris que les faits du 23 février 1981 possédaient en eux-mêmes toute la force dramatique et le potentiel symbolique que l'on attend de la littérature, et […] que […] la réalité m'importait plus que la fiction »[93]. De même Martínez de Pisón déclare-

---

común » (p. 295), « cada uno llevando consigo su novela » (p. 306), « las novelas que cada uno llevaba consigo y no contaba a nadie » (p. 319), « Cada cual lleva consigo su novela » (p. 478).

[90] « [U]ne action ou un événement réel rapporté par un historien ou un autobiographe […] peut, comme tout autre élément de la réalité, être reçu et apprécié comme un objet esthétique indépendamment de la manière dont il est raconté. […] l'éventuel jugement esthétique portera non pas sur le texte, mais sur un fait qui lui est extérieur, ou supposé tel, et dont, pour parler naïvement, le mérite esthétique ne revient pas à son auteur […]. Une telle analyse suppose évidemment possible une séparation entre histoire et récit, entre authentique et fictionnel, qui est purement théorique : tout récit introduit dans son histoire une "mise en intrigue" qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction ». Gérard Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], p. 115-116.

[91] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 5-6.

[92] « Acabo de terminar un libro en el cual hay muy poca ficción, en el cual hay, sobre todo, historias que me han contado, que he escuchado o leído. Yo le doy la palabra a la persona que me cuenta eso y eso se convierte en la ficción, pero el contenido de la narración es real ». Katarzyna Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tales como son », in Katarzyna Beilin, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos,* Woodbridge, Tamesis, 2004, p. 101-124, citation p. 118.

[93] « [L]a realidad me estaba reclamando una novela […]: comprendí que los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura y […]

t-il au sujet d'*Enterrar a los muertos*, avoir répondu à l'appel des faits, des « nouvelles qui venaient à [lui], qui [le] cherchaient »[94] : « la réalité […] tisse des histoires tellement littéraires que j'aurais du mal à les créer moi-même »[95] :

> *Carmen Valcárcel :* Est-il possible, sans être historien, de s'en tenir à la réalité historique ? Est-il possible, en étant écrivain, de préserver la réalité de l'imagination ?
>
> *Ignacio Martínez de Pisón :* […] mon imagination ne sera jamais aussi féconde que la réalité. […] La réalité est pleine d'histoires passionnantes en attente de quelqu'un pour les raconter. Depuis que j'ai écrit ce livre, je me suis habitué à chercher des histoires dans ce grand réservoir qu'est la réalité.[96]

Dans *El vano ayer*, Isaac Rosa ironise d'ailleurs sur le caractère conventionnel de cette tendance généralisée à la « soif de réalité » dans le champ littéraire mémoriel :

> la réalité […] nous tend des perches narratives au potentiel énorme, du reste célébrées par nos critiques et théoriciens (*la promiscuité croissante entre fiction et non-fiction dans le roman espagnol contemporain, l'émergence du réel sous la forme du reportage, la subordination de l'imagination narrative aux termes d'une réalité plus ou moins facile à documenter, assurent-ils à longueur de séminaires d'été et de suppléments littéraires*), […] cette soif de réalité qui trouble tant de récits, cette étiquette concessive (Basé sur des Faits Réels) qui laisse deviner les craintes de l'auteur face à l'examen de réalité implacable auquel se livrent les lecteurs les moins crédules […].[97]

Cette imposition du réel comme source d'inspiration ayant force d'évidence et de devoir éthique rejoint, d'une part, le soupçon de Zola mais aussi du réalisme espagnol

---

que […] la realidad me importaba más que la ficción ». Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2010 [2009], p. 17-24.

[94] « […] las noticias que venían a mí, que me buscaban ». Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, *op. cit.*, p. 8.

[95] « [L]a realidad […] teje historias tan literarias que yo mismo tendrían problemas para crearlas ». Fernando del Val, « Ignacio Martínez de Pisón: La realidad teje historias tan literarias que yo mismo tendría problemas para crearlas », *Turia,* n°105-106, mars-mai 2013, p. 295-309, citation p. 308.

[96] « *Carmen Valcárcel:* ¿Es posible, sin ser historiador, ceñirse a la realidad histórica; es posible, siendo escritor, preservar esa realidad de la imaginación ? *Ignacio Martínez de Pisón:* […] mi imaginación nunca será tan fecunda como la realidad. […] La realidad está llena de historias apasionantes, que están esperando la persona que quiera contarlas. Desde aquel libro me acostumbré a buscar historias en esa inmensa despensa que es la realidad ». Carmen Valcárcel et Ignacio Martínez de Pisón, « Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Martínez de Pisón », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, n°1, hiver 2013, p. 153-162, citation p. 156-157.

[97] Isaac Rosa, *La mémoire vaine*, trad. Vincent Raynaud, Paris, Christian Bourgois 2006, p. 17-20. « Entendamos por fin que la realidad, fielmente recogida por nuestros historiadores, nos tiende puentes argumentales de enorme potencial, celebrados por nuestros críticos y teóricos (*la creciente promiscuidad de ficción y no ficción en la más reciente narrativa española, la comparecencia de lo real bajo el disfraz de reportaje, la subordinación de la imaginación narrativa a los términos de una realidad más o menos documentable*, aseguran en seminarios de verano y suplementos culturales), preferidos por el sabio público lector y por el no menos sabio cuerpo editorial […]ese afán de realidad que enturbia tantos relatos, esa etiqueta concesiva (Basado en Hechos Reales) que puede transparentar algunas inseguridades del autor ante el siempre implacable examen de realidad de los lectores menos crédulos ». Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 14-18. L'auteur souligne.

des années 1950 à l'encontre de l'imagination fictionnelle, qui, pour les écrivains antifranquistes, se situait du côté des mystifications du discours dictatorial[98]. D'autre part, il justifie la place centrale des témoignages, « matériel moins élaboré », « matière première », que Muñoz Molina dit avoir mise à l'honneur[99]. Cependant, elle ne se transforme pas, dans *Sefarad*, en exigence de factualité. Si le narrateur-écrivain participe à des débats sociaux et historiographiques de son temps (intégration à l'histoire post-traumatique européenne du XXe siècle, fin de l'exceptionnalisme national), s'il intègre un dispositif documentaire (témoignages, sources) et joue souvent d'une proximité avec la démarche d'un historien ou d'un journaliste, il n'affiche pourtant pas de prétention à un savoir historiographique. Il dessine et préserve au contraire, à l'échelle de son propre récit comme à celle des intertextes tirés de la littérature fictionnelle mondiale tels qu'on les a analysés, les contours d'un savoir de la fiction.

Tout d'abord, le narrateur-écrivain assume de combler par l'imagination les blancs du souvenir ou des documents, de mêler à des éléments vérifiables d'autres qui sont le fruit de ses projections. Il dit par exemple de l'entretien de Babette Gross avec Stephen Koch :

> Veo escenas, imágenes […] dotadas de precisiones somnámbulas en las que yo no siento que mi imaginación intervenga: […] en octubre de 1989, la cinta girando con un siseo tenue en el pequeño magnetofón […] en la que va a quedar preservada su voz, que yo no he escuchado nunca, que me ha llegado a través de las palabras silenciosas de un libro […]. (p. 192)

Il indique donc au lecteur que la description de la voix ou du regard de Babette sera en partie inventée[100], comme il le fera pour le personnage de Münzenberg : « Münzenberg permanecía despierto y *tal vez* fumando en la oscuridad […]. Por la ventana de su habitación veía una estrella roja *o* un reloj con los números en rojo » (p. 173, je souligne), « he imaginado los insomnios de ese hombre » (p. 176), « la imaginación se disloca […] abrumando a la conciencia extenuada con una proliferación de imágenes, palabras y nombres que tienen toda la intolerable variedad arbitraria del mundo real y el desorden y la extrañeza de los sueños » (p. 188), « imagino una luz tenue, entre

[98] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, p. 70-71.
[99] Katarzyna Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tales como son », *op. cit.*, p. 118.
[100] « [S]ola y lúcida, todavía muy erecta, con el brillo intacto de la juventud en el fondo de sus ojos. Hay una fijeza fanática en el modo con que mira a veces al hombre […]. La mujer habla en voz baja y clara, en un inglés anticuado y perfecto » (p. 197) ; « hablaba inglés con un acento rancio y exquisito, y en el recuerdo de ese hombre queda el brillo fiero de sus ojos » (p. 207). En outre, si le portrait de Münzenberg (p. 180) est directement réécrit à partir des mémoires de Koestler (p. 497 dans l'édition consultée par Pérès), la suite comporte des modifications par rapport à l'ouvrage de Koch, et deux phrases en italique, prétendument prononcées par Babette Gross (p. 191) et par Lénine (p. 203) semblent inventées. Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception…*, *op. cit.*, p. 166-168.

azulada y gris […], el ruido de las hojas rozando contra las botas mojadas del cazador, el jadeo y los gruñidos » (p. 208).

Dans « Narva », le narrateur explique ces ajouts fictionnels aux récits des témoins et/ou des historiens, ici au récit oral que lui confie son ami Pinillos, par le besoin de détails concernant l'ambiance et le décor pour s'immerger dans les scènes :

> Quien no ha vivido las cosas exige detalles que al narrador verdadero no le importan nada: […] mi imaginación añade la hora y la luz, que es la misma que había en la calle cuando hemos salido del restaurante, y los pesados abrigos grises con anchas solapas de los dos uniformes alemanes […], los dos con […] gorras de viseras negras, con las solapas levantadas contra el frío […]. Seguirían escuchando el ruido […] de los pasos cuando la columna de prisioneros los dejó poco a poco atrás […]. Ya habría desaparecido la luz del sol y el frío se habría hecho más intenso […], la noche ya estaría avanzando, como en el fondo de algunos callejones del centro de Madrid […]. La ciudad estaría a oscuras […]. Pero mi amigo no me cuenta cómo era el lugar […], me lo voy imaginando mientras le escucho hablar, quizás como uno de esos edificios oficiales que he visto en los países nórdicos […]. Pero mi amigo sigue contando tan ajeno a esa clase de detalles […]. Lo borra todo, […] el sonido de la orquesta […], el brillo de los correajes en los uniformes alemanes y el crujido de las botas negras sobre el parquet […], el apocamiento que debió de sentir […]. […] la figura de la mujer […] ni siquiera tiene nombre en el recuerdo […] y ahora tengo la tentación de inventarle uno, Gerda o Grete […]. (p. 428-433)

Deux remarques : d'une part, ces détails inventés semblent typiques des descriptions réalistes traditionnelles de scènes et de portraits, dans leur version la plus romanesque. Ils sont ici introduits explicitement (« mi imaginación añade », « me lo voy imaginando », « tengo la tentación de inventarle uno ») ou par une sorte de figure de prétérition (« mi amigo no me cuenta cómo era el lugar », « lo borra todo » tandis que le narrateur-écrivain vient compléter le récit), ou encore signalés par des marqueurs narratifs comme l'usage du conditionnel (« seguirían escuchando », « habría desaparecido »). D'autre part, « [l]'idée exprimée ici est qu'un récit ne vaut pas par sa facticité ou sa véracité, mais par sa capacité de faire entrer en résonance le récepteur », d'après Pérès[101]. Les détails imaginés sont le fruit d'une projection des représentations préalables du lecteur/auditeur sur le récit. Cet imaginaire, cet ensemble de schémas d'interprétation et de repères, lui vient à la fois de son expérience empirique de la réalité (« la misma que había en la calle cuando hemos salido del restaurante », « como en el fondo de algunos callejones […] de Madrid », « como uno de esos edificios […] que

[101] Christine Pérès, « L'écriture de l'Histoire dans le roman mosaïque : *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé et *Sefarad* (2001) d'Antonio Muñoz Molina », *Bulletin Hispanique*, t. 116, n°2, décembre 2014, p. 757-772, citation p. 767.

he visto en los países nórdicos ») et des schémas fictionnels issus de sa bibliothèque et de sa filmothèque personnelles, dont ces clichés propres à quantité de fictions mettant en scène des officiers nazis dans de brillantes réceptions.

Le rôle de l'imagination fictionnelle, de la mémoire et de la projection personnelles se joue même au niveau de la trame. Dans « Berghof » notamment, le narrateur-écrivain affiche la construction du récit par libre association d'idées, de souvenirs et de mots, livrant ainsi la clef de composition du roman tout entier, y compris des modalités narratives de l'imbrication des mémoires de témoins : « Los lugares se vuelven ecos, transparencias de otros, riman entre sí con austera asonancia […] el juego de las transparencias sucesivas, de las asonancias de lugares » (p. 241). Ce principe de composition est symbolisé par la circulation d'un coquillage qui fait le lien entre les enchâssements de plans de la diégèse et de la métadiégèse, posé sur le bureau du romancier en train d'écrire, puis du médecin durant une consultation[102], puis trouvé sur le sable lors de vacances en famille :

> La mano que se posa sobre el ratón deja de ser la mía. La otra mano […] roza distraídamente la concha blanca […] que recogió Arturo hace dos veranos […]. […] del tacto liso del ratón […] y la aspereza de la concha […] surge sin premeditación mía una figura, una presencia que no es del todo invención ni tampoco recuerdo, el médico […] que espera a un paciente […] cuando todavía está sólo, […] olvidándose de ella [la hoja de análisis] para irse a otro tiempo, días luminosos […] traídos por el tacto […] de la concha, que es una concha modesta, nada llamativa […]. Unas cosas traen otras, como unidas entre sí por un hilo tenue de azares triviales. (p. 242-244)

Ainsi, à l'échelle micro et macro, le principe qui préside à la composition narrative mais aussi à la lecture – puisque le narrateur-écrivain se présente constamment comme auditeur et comme lecteur, servant ainsi de figure de lecteur implicite –, est la projection du champ de référence du lecteur (l'univers social et historique, mais aussi l'univers artistique et littéraire à travers les œuvres préexistantes)[103] sur le monde du récit (le réseau de personnages, d'évènements etc.).

La spontanéité de l'immersion fictionnelle, exhibée dans *Sefarad*, est constitutive de ce que Darío Villanueva appelle le « réalisme intentionnel », qu'il associe, en Espagne, à la poétique de Galdós – dont se réclame Muñoz Molina –, de José María de Pereda ou

---

[102] Hamon remarque la récurrence de la figure du médecin dans les récits réalistes et y voit une figure de circulation du savoir, de quelqu'un qui connaît les antécédents des situations et qui assure la cohérence nécessaire à la lisibilité réaliste. Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil 1982, p. 119-181, cf. p. 135.

[103] Benjamin Harshaw, « Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a theoretical framework », *Poetics Today*, 5, 2, 1984, p. 227-251.

d'Álvaro Cunqueiro, mais aussi de textes qui jouent de la frontière entre fiction et diction, comme le *Lazarillo de Tormes*, les *Lettres de la religieuse portugaise* ou la « non fiction novel »[104].

I.2. Le réalisme intentionnel ou la projection du lecteur

Selon sa perspective anthropologique, phénoménologique et pragmatique, axée sur la réception, le réalisme, loin de se réduire à un rapport de correspondance transparent avec la réalité (approche positiviste) ni à une question de cohérence interne à un texte clos sur lui-même (approche formaliste), repose sur un mode de lecture, sur une démarche cognitive par laquelle le lecteur apporte du sens au texte. Le narrateur principal de *Sefarad* expose constamment le fonctionnement de cette « décodification réaliste »[105], de ce « réalisme en acte »[106] : en présentant les vies des personnages qu'il lit et les récits qu'il écoute en étroit entrelacement avec la sienne, et en montrant comment il fait parler au texte de sa propre réalité, il montre que la référentialité est dans l'œil du lecteur[107] et déplace la dynamique traditionnelle du réalisme, qui va non plus du référent au texte cherchant à le représenter, mais du texte au lecteur et à son contexte[108]. En cela, la fiction devient « formatrice », dans le sens que lui donne l'approche pragmatique de Joshua Landy : elle contient des instructions implicites sur la meilleure manière de la lire et forme le lecteur à les déchiffrer. Elle entraîne le lecteur à des compétences de lecture correspondant à des valeurs à mobiliser dans la vie ; ici, la démarche de projeter notre subjectivité sur la réalité pour mieux voir comment la fiction aide à comprendre le réel, et pour mieux comprendre les autres[109].

---

[104] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 156-157 ; *idem*, « Tres teorías, tres realismos… », *op. cit.*, p. 286-289 ; *idem*, « El realismo intencional: de Pereda a Cunqueiro », in Wolfgang Matzat (dir.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 203-217.
[105] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1992, p. 108. Sauf mention contraire, on citera dorénavant cette édition et non pas celle de 2004.
[106] *Idem*, « Tres teorías, tres realismos… », *op. cit.*, p. 286.
[107] Michael Riffatterre, « L'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 [1978], p. 91-118, cf. p. 93.
[108] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 158. De là une nouvelle définition, phénoménologique et pragmatique : « el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que [...] cada lector aporta sobre un mundo [...] que el texto sugiere ». *Ibidem*, p. 119. J'ai exploré la théorie du « réalisme intentionnel » et son application au réalisme espagnol contemporain dans Anne-Laure Rebreyend, « Autoréférence et réalisme intentionnel dans *La Velocidad de la luz* (J. Cercas) et *El vano ayer* (I. Rosa) », in Amélie Florenchie et Maylis Santa-Cruz (dir.), *Référentialité / autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives*, *Bulletin Hispanique*, tome 116, n°2, Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2014, p. 733-753.
[109] Joshua Landy, *How to do things with fiction*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 12-19 ; Katarzyna Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tal como son », *op. cit.*, p. 118 : « *Katarzyna Olga Beilin* : En uno de tus artículos sobre la realidad y la ficción hablas de buscar la ficción dentro de la realidad y la realidad dentro de la ficción. Lo primero seria ver cómo las ficciones manipulan el mundo… *Antonio Muñoz Molina* : Tiene un doble sentido. Por una parte, lo que dices

Les passages où la fiction prend ses droits sont donc associés à une explicitation de la coopération réaliste suggérée au lecteur, que traduit souvent le trope de la comparaison en créant l'analogie entre le champ de références du lecteur et le monde du texte[110]. Aux exemples relevés plus haut (« *la misma* que había en la calle cuando hemos salido del restaurante », « *como* en el fondo de algunos callejones […] de Madrid », « *como* uno de esos edificios […] que he visto en los países nórdicos », p. 428-433, je souligne), s'ajoutent : « Sin saberlo hasta ahora mismo, mientras yo quería imaginar el viaje de Franz Kafka en un expreso nocturno, en realidad estaba recordando uno que yo mismo hice » (p. 49), « su vida conyugal con Babette, que dormía a su lado y se abrazaba a él en sueños como te abrazas tú a mí » (p. 193), « Estoy muy dotado para intuir esa clase de angustia, […] imaginando que vamos tú y yo en ese tren » (p. 205). Si l'on a compris plus tôt la phrase « En una carta de Franz Kafka reconocía los síntomas exactos de mi enfermedad » (p. 448) comme une affirmation du pouvoir de la littérature pour éclairer le monde et le vécu, on peut à présent l'interpréter réciproquement comme la représentation de la démarche cognitive de lecture intentionnellement réaliste, et le tout comme une dynamique de perméabilités mutuelles entre le monde empirique, le passé historique et la représentation artistique[111].

Les réflexions métanarratives signalent ainsi la préférence pour une référentialité assumée comme un mouvement du roman vers le monde qui impose avec urgence sa matière, notamment les expériences post-traumatiques des exilés du XXe siècle européen, une référentialité qui ne se confond toutefois pas avec la factualité, car *Sefarad* use de l'imagination fictionnelle à laquelle il reconnaît un savoir lié à la coopération intentionnellement réaliste du lecteur. Cependant, comme le repèrent également Georges Tyras, Nathalie Sagnes-Alem, Anne Paoli et Jean-François Carcelen au sujet de fictions qui fonctionnent comme discours testimoniaux, le récit n'est pas exempt de nuances, de contradictions et de scrupules à l'égard de l'usage de procédés fictionnels[112]. Il semble en tout cas imposer des conditions à ce dernier, puisque de

---

y, por otra parte, inspirarse en lo real para inventar historias. *KOB* : Y lo de buscar la realidad dentro de la ficción, ¿sería ver cómo están construidas las ficciones? *AMM* : Sí, y cómo la ficción te ayuda a comprender lo real ».

[110] Cf. Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », in Irene Andrés-Suárez (dir.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuchâtel, *Cuadernos de Narrativa*, n°2, décembre 1997, p. 107-124, cf. p. 111. Isabelle Steffen-Prat signale cependant que *Sefarad* compte beaucoup moins d'images et de comparaisons que d'autres œuvres de Muñoz Molina. Isabelle Steffen-Prat, « Antonio Muñoz Molina », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 333-358, cf. p. 336.

[111] Voir en ce sens le passage où le narrateur-écrivain déplace Münzenberg dans la représentation de *La Flûte enchantée* à laquelle il assiste, et où les deux univers se répondent (p. 195).

[112] « [I]l semble qu'il y ait toujours une suspicion, voire une disqualification de la fiction lorsqu'elle se structure à partir de ou comme un témoignage ». Jean-François Carcelen, « Avant-propos », in Jean-

multiples indices textuels, qui vont du simple marqueur d'hypothèse aux interventions explicites du narrateur, signalent et commentent la jonction entre la fable et le sujet, le caractère artificiel d'un récit, de la linéarité d'une trame, de la construction d'un personnage ou d'une scène s'ajustant à un patron romanesque.

« Ésas no son las palabras exactas que ha dicho mi amigo », « Como no está inventando una historia no tiene necesidad de episodios intermedios », « Pero no es verosímil esa escena », se corrige-t-il dans « Narva » et dans « Münzenberg » (p. 426, p. 434, p. 195). Après avoir proposé de donner un prénom à la jeune femme rencontrée par José Luis Pinillos durant la IIe Guerre Mondiale, « Gerda o Grete, o Anicka » (p. 433-434), il se l'interdira un peu plus loin : « la mujer ni siquiera tiene nombre, porque mi amigo lo ha olvidado […] y no quiero atribuirle uno » (p. 434), « no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho » (p. 438). De même, alors qu'il avait affirmé avec satisfaction au sujet du recoupement des traces de son héros glanées au gré des documents : « Cuadran de pronto los azares » (p. 180), il préviendra ailleurs le lecteur contre ce type d'horizon d'attente imposant un rôle ordonnateur et balsamique à la fiction : « Uno siempre quiere que las historias terminen, bien o mal, que tengan un final tan claro como su principio, una apariencia de sentido y simetría. Pero en la realidad muy pocas cosas se cierran del todo, a no ser por el azar o por la muerte, y otras no llegan a suceder » (« América », p. 396-397) ; il proposera pourtant à ce chapitre une fin un brin elliptique mais close et romanesque à souhait.

Aussi le narrateur-écrivain revendique-t-il l'usage de la fiction tout en faisant porter sur elle un soupçon et en lui imposant des limites, ou du moins tout en mettant en scène auprès du lecteur celles qu'il prétend lui imposer – il y a là une forme de posture. La littérature est non seulement soupçonnée de falsifier le réel par l'ajout d'éléments inventés (« Apenas hay detalles, y da pereza inventarlos, falsificarlos », p. 163, « Da […] desgana inventar, rebajarse a una falsificación inevitablemente zurcida de literatura », p. 195), mais aussi de le dénaturer par une morale mélodramatique inhérente à une certaine « rutina novelesca » (p. 325) : « Yo imaginaba el suicidio con detallismo morboso y suponía *literariamente* que pegarse un tiro o dejarse matar despacio por el alcohol eran formas radicales de heroísmo » (p. 452, je souligne). En somme, le narrateur-écrivain semble souvent tenté de faire usage de procédés romanesques,

---

François Carcelen (dir.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, *op. cit.*, p. 12 ; Georges Tyras, « *Maquis*, de Alfons Cervera: testimonio ficcional y pacto paratextual », in *ibidem*, p. 87-100, cf. p. 99-100 ; Nathalie Sagnes-Alem, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », in *ibidem*, p. 101-113, cf. p. 111-112 ; Anne Paoli, « Éthique, esthétique et esthésique dans *Los años de la niebla* de Alejandro López Andrada », in *ibidem*, p. 115-134, cf. p. 122 ; Jean-François Carcelen, « Témoins, témoignages, témoignaires dans *Veinte años y un día* de Jorge Semprún », in *ibidem*, p. 135-144, cf. p. 138-144.

notamment de ce qu'il appelle « des détails », pour favoriser l'immersion fictionnelle qui permet la coopération réaliste du lecteur, mais il discute leur légitimité. De leur légitimité par rapport à quoi, au nom de quel principe ? À quoi le roman doit-il s'en tenir, selon *Sefarad* ?

II. La réalité comme expérience individuelle de la souffrance

Sefarad semble poser qu'une réalité existe préalablement au récit, qui se met à son service lorsque les conditions de l'éthique fictionnelle sont respectées, mais qui, à l'inverse, risque de la dénaturer. Quelle est la nature de cette réalité ? La réponse se joue au niveau moral, politique et épistémologique.

II.1. Contre les abstractions, une rhétorique de l'illusion

Dans ce roman, la réalité n'est pas ou pas seulement une question d'exactitude factuelle, de vérifiabilité des événements ; elle est faite de la vie quotidienne et des souffrances vécues par les individus. Une tentative de dire le monde qui ne s'attache pas attentivement au vécu personnel et quotidien des personnages, à la singularité et à la valeur de chaque vie humaine, est assimilée à un voile dangereux dissimulant la vérité et invitant aux pires exactions. « [N]o es […] un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo […], una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura ni reducida a un dato aritmético, una cifra ínfima », insiste le narrateur-écrivain au sujet de la jeune femme rencontrée par José Luis Pinillos (p. 438). Face à l'abstraction de silhouettes de fugitifs poursuivis depuis les airs par les pilotes allemands, il s'insurge : « Insectos en fuga, verán los pilotos desde el aire: figuras diminutas, oblicuos garabatos negros. Pero cada una de esas criaturas ínfimas es un ser humano, tiene un nombre y una vida, una cara que no es idéntica a la de nadie más » (p. 170-171). On retrouve dans ces deux exemples l'adjectif « infime », qui évoque la petitesse et l'indistinction des humains vus d'en haut ainsi que le peu de prix qui leur est accordé, une échelle de distance et une échelle de valeurs. « Cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie, igual que su cara y su voz fueron únicas, y que el horror de su muerte fue irrepetible, aunque sucediera entre

tantos millones de muertos semejantes », martèle-t-il devant une liste de séfarades déportés à Auschwitz (p. 513).

D'après ces réflexions, à entendre comme des prescriptions métanarratives qui pointent parfois du doigt un anti-modèle littéraire, la littérature doit être l'inverse de l'abstraction d'une liste, d'un décompte ou d'un écran radar, l'inverse aussi de la négligence avec laquelle on peut (mal)traiter l'histoire d'un inconnu dont on ignore la souffrance, comme ces écrivains qui, dans le train pour Casablanca, profanent, en le *prenant de haut*, les récits d'Isaac Salama (« gente que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos […] a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia », p. 162-163). Le récit doit donc respecter, dans son éthique comme dans ses procédés, « lo que fue parte dolorosa y real de la experiencia de alguien » (p. 163), la réalité en tant que vécu quotidien et en tant qu'expérience singulière des émotions, notamment de la souffrance.

Mais la plus grande et la plus pernicieuses des abstractions, la cible principale contre laquelle se dresse le réalisme de *Sefarad*, c'est l'idéologie, comprise comme un projet révolutionnaire qui place avant toute chose l'objectif de changer la société selon un macro-récit d'interprétation du monde, au détriment de cette « réalité » des vies humaines que le roman, au contraire, donne à voir et chérit. Pour dénoncer les effets des doctrines politiques qui lui semblent faire écran au réel, en l'occurrence le nazisme et le communisme, le roman use de métaphores optiques, classiquement attachées au réalisme aussi bien qu'à la conception courante de l'idéologie.

Elle s'articule autour d'une rhétorique de l'illusion, du voile qui empêche de « voir ce qu'on a devant les yeux », et de son corollaire, le dévoilement qui fait « ouvrir les yeux ». Le narrateur-écrivain condamne ainsi la « ceguera escalofriante » du Parti Communiste Allemand dans les années 1930 (p. 186) et les dégâts de l'endoctrinement (« al principio uno se niega a advertir las señales de alarma », p. 77), et voit dans la complaisance des intellectuels occidentaux face à l'URSS la preuve de « su poco interés por el mundo real » (p. 182), c'est-à-dire pour les péripéties concrètes des vies humaines et leurs difficultés (« [s]e entrevistó con Lenin y […] le espantó su desprecio por las libertades y las vidas de la gente común », p. 72). Il fait dire à Margarete Buber-Neumann : « ¿Cómo hemos podido aceptar todo esto durante tantos años sin ponerlo en duda, sin abrir los ojos? Ahora tenemos que pagar por toda nuestra ciega credulidad » (p. 85-86), et, dans des termes très similaires, à Pinillos autrefois engagé dans la División Azul : « Lo peor de todo es que me negaba a saber, que no veía lo que estaba delante de mis ojos. […] Uno puede empeñarse y lograr no saber, puede cerrar los ojos y no querer

abrirlos, pero una vez que los abre, lo que sus ojos han visto ya no puede borrarlo, no puede […] hacer como que no existe lo que ya ha escuchado » (p. 431-432).

On retrouve la même rhétorique dans les interviews accordées par Muñoz Molina qui, au sujet de l'engagement estudiantin auprès du Parti Communiste dans les années 1970, déclare : « queríamos estar engañados » et le qualifie de « fenómeno de no ver »[113]. L'écrivain est plus offensif encore dans son prologue à l'édition espagnole du témoignage de la dirigeante communiste Evgenia Ginzburg :

> les idées, les professions de foi […] sont tout à fait relatives […]. La douleur, en revanche, est absolue […]. Les idéologies totales tendent à dissoudre les êtres humains réels et concrets, les seuls qui existent, dans des blocs solides, des catégories absolues : Evgenia Ginzburg apprend la valeur des vies individuelles, et, pour l'aider dans cette tâche, elle possède une arme qui a toujours été en elle mais qui avait peut-être été anesthésiée par […] son si long renoncement à l'exercice […] de l'observation des choses réelles. En captivité, Ginzburg découvre qu'elle possède des réserves de mémoire inespérées, des pages de littérature et […] de poésie […].[114]

Sefarad s'oppose à l'absolutisme et au romantisme d'idéologies révolutionnaires, associés à l'univers du fanatisme religieux et à la métaphore de l'emprise de la drogue : « se alistó para ir a Rusia en un arrebato temerario y tóxico de romanticismo » (p. 100) « era una […] comunista fanática en los primeros años veinte » (p. 177), « alucinado […], intoxicado por su propio fanatismo » (p. 182), « Las creencias son muy dañinas » (p. 444), « tan románticamente intoxicada […] de radicalismo político en los primeros tiempos alucinados y convulsos de la República de Weimar » (p. 196), « creía fanáticamente en todo aquello que nos contaban » (p. 431). Le même vocabulaire du romantisme, du fanatisme et des stupéfiants, plutôt de l'alcool cette fois, sert à fustiger la croyance en des préceptes romanesques qui, comme l'idéologie révolutionnaire, altèreraient la perception de la réalité, l'expérience individuelle des événements et des émotions : qu'on se rappelle « suponía literariamente que pegarse un tiro o dejarse matar despacio por el alcohol eran formas radicales de heroísmo » (p. 452), que complète : « De joven había creído como el fanático de una religión en el prestigio del sufrimiento y el fracaso, en la clarividencia del alcohol y en el romanticismo del

---

[113] Katarzyna Olga Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tal como son », *op. cit.*, p. 120.

[114] « [L]as ideas, las profesiones de fe […] son del todo relativas […]. El dolor, en cambio, es absoluto […]. Las ideologías totales tienden a disolver a los seres humanos reales y concretos –los únicos que existen– en bloques sólidos, en categorías absolutas: el aprendizaje de Evgenia Ginzburg es el del valor de las vidas individuales, y en esa tarea cuenta con la ayuda de un arma que desde siempre estuvo en ella misma pero que tal vez permaneció anestesiada por […] su renuncia de tanto tiempo al ejercicio […] de la observación de las cosas reales. En el cautiverio Ginzburg descubre que posee yacimientos inesperados de memoria, páginas de literatura y […] de poesía ». Antonio Muñoz Molina, « Prólogo », in Evgenia Ginzburg, *El vértigo*, *op. cit.*, 2005.

adulterio » (p. 256) – avec la « clairvoyance », à nouveau une métaphore visuelle caractéristique du réalisme littéraire.

II.2. Vertus civiques de la fiction empathique

Contre ces multiples écueils antiréalistes, la totalisation conceptuelle, l'appréhension à distance, l'échelle de masse et l'abstraction des listes, la littérature, cette « arme » pour « l'observation des choses réelles », d'après Muñoz Molina dans le prologue au témoignage de Ginzburg, doit s'attacher au concret et à l'intime, au plus près de la perspective de chaque individu qu'il doit donner à connaître et à comprendre. Le roman s'attelle à un programme de travail fondé sur l'empathie, le perspectivisme et la fragmentation, au fondement d'un néo-humanisme romanesque qui voit dans la pratique de la fiction l'exercice de la vertu démocratique.

De manière évidente, *Sefarad* repose sur l'empathie. Celle du narrateur pour ses personnages passe par la qualité de son écoute et par son respect de la confidence, à laquelle il s'engage régulièrement. « Quant à l'attitude à l'égard de la réalité, je crois que le plus important pour moi est l'attention », confie ailleurs Muñoz Molina[115] : « Yo observo con mucha atención, miro las cosas que me indicas y la expresión de tu cara » (p. 116), « espía atento e indagador de tu memoria, que quisiera tan mía como tu vida presente » (p. 127), « no hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento » (p. 290), « la disposición de quien escucha, la calidad nueva del silencio » (p. 294), « el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en las que vibran las palabras de la narración » (p. 479). Selon les termes du roman, repris par l'anaphore « Yo conozco a…» (p. 178), le narrateur-écrivain cherche à donner au lecteur le sentiment de *connaître* les personnages comme lui-même a pris le temps de les connaître, par opposition au détachement de l'invention : « Muy lejos de ti se cuentan escenas de tu vida, y en ellas tú eres alguien no menos inventado que un personaje secundario en un libro » (p. 163), « si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro » (p 178). Ce faisant, il tire un parti esthétique et moral du principe épistémologique de cet outil forgé par les théories du récit et privilégié par la narratologie classique : dans une fiction, par opposition à l'auteur qui invente, le narrateur est l'instance narrative qui prétend

[115] « En cuanto a la actitud hacia la realidad, creo que para mí lo más importante es la atención ». Katarzyna Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tal como son », *op. cit.*, p. 117.

rapporter ce qu'il connaît, ce qui n'est en réalité qu'un effet performatif de la voix narrative d'un texte[116].

Contre une distanciation indifférente, le roman cherche à créer une familiarité des personnages par leur fréquentation sur le temps long du récit, « la familiaridad de lo que se conoce desde siempre » (p. 129) : « Quién eres en la conciencia de quien te ve como un desconocido, y para quien te vas volviendo poco a poco familiar » (p. 308), « se volvían presencias familiares » (p. 306), « poco a poco se volvían […] caras tan familiares » (p. 314). De plus, il incite le lecteur à se mettre à leur place, celle des victimes réelles des politiques totalitaires nazie et soviétique mais aussi celle des personnages fictifs. L'invitation à se rendre disponible à la multiplicité des expériences (« No eres una sola persona y no tienes una sola historia », p. 401) est portée par une saisissante interpellation qui parcourt anaphoriquement le roman, introduit de longues et pressantes énumérations et donne son titre au quatorzième chapitre, « Eres » : « Eres esa mujer que salta de un tranvía en marcha » (p. 85), « Eres quien ha vivido siempre en la misma casa […] y también eres quien huye […], quien viaja con papeles falsos o dudosos » (p. 406), « Eres quien desde la mañana del 19 de septiembre de 1941 tiene que salir a la calle llevando […] una estrella de David » (p. 409), « Eres siempre […] un inquilino que teme que lo expulsen […], un niño gordito y apocado entre los fuertes […], el padre de familia embalsamado de tedio y rencor conyugal […], el republicano español que cruza la frontera de Francia en enero o febrero de 1939 » (p. 411), « Eres lo que no sabes que podrías ser si te vieras arrojado […] de tu país, si te hubiera detenido una patrulla […] y te colgaran de un gancho […], si te encerraran en un vagón de ganado » (p. 412), « Eres Jean Améry […], eres Evgenia Ginzburg […], eres Margarete Buber-Neumann […], eres Franz Kafka » (p. 419.

Cette affirmation adressée au lecteur, entre lecteur implicite et narrataire, prend place dans un ensemble d'interpellations au cours du roman. Elles vont de la narration généralisante à la deuxième personne, qui pourrait mimer une tournure orale courante (« Para quien se encuentra contigo en […] un país extranjero no eres más que un desconocido […]. Si […] caminas por […] una ciudad en la que nadie te conoce no eres nadie », p. 38) aux métalepses les plus narratologiquement transgressives, c'est-à-dire aux apostrophes au lecteur (« ¿Ha leído usted a Jean Améry ? Debe hacerlo », p. 496, « Lea el libro que escribió », p. 498), en passant par des questions rhétoriques, souvent

[116] Paul Dawson, « Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model », *Journal of Narrative Theory*, 42.1, hiver 2012, p. 91-116, cf. p. 99 et suivantes. On reviendra plus loin sur la récente remise en question de cette forme d'incongruité épistémologique sur laquelle se construit l'instance du narrateur.

anaphoriques – « Cómo sería », « Qué harías », « Quién eres », « Quién podría » et leurs variations –, que le narrateur se lance à lui-même ou au narrataire[117]. Elles ont toutes pour vocation de matérialiser au niveau narratif la démarche de l'empathie en tant qu'elle active la capacité à se mettre à la place d'autrui, à partager ses émotions (ici la peur, la solitude, la honte, la mélancolie) et à comprendre ainsi sa position[118].

La conception des vertus empathiques de la fiction se trouve au cœur du courant contemporain d'un « néo-humanisme » romanesque fondé sur l'émotion, associé à l'éthique de la réciprocité de Martha Nussbaum et aux théories du *care*[119], et lié au « tournant émotionnel » ou « affectif » que connaissent les humanités au début du XXIe siècle, notamment l'historiographie, qui commence à se montrer plus attentive aux émotions et aux sensibilités dont est tissée la vie politique, outre ses formes plus classiquement étudiées (institutions, groupes militants, idées). Pour les tenants de ces tournants éthique et affectif, l'empathie, telle qu'elle est activée par la littérature, est au cœur de la bienveillance sociale indispensable au consensus démocratique, autrement dit à l'origine, d'après Alexandre Gefen, de « la conscience démocratique moderne globalisée » :

> Dans le déplacement mental produit par l'empathie, je me place dans la position de l'autre […] et j'exerce cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l'existence d'une conscience morale et d'une subjectivité équivalente et égale à la mienne. Un tel déplacement est assurément plus qu'une simple contamination émotive, plus qu'une sympathie : le « partager » y est indissociable du « comprendre » […].[120]

D'après Gefen, l'usage de la littérature comme dispositif permettant de partager les émotions d'autrui et de le comprendre s'intègre dans une conception de « la démocratie

---

[117] « Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado » (p. 45), « Cómo sería acercarse en tren a una estación fronteriza y no saber si uno sería rechazado […]. Cómo será llegar de noche a la costa de un país desconocido » (p. 49-50, voir aussi p. 312, 319) ; « Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte » (p. 67), « Qué harías tú si fueras esa mujer perdida en una vasta ciudad extrajera y hostil […], si te hubieran quitado tu pasaporte y el documento provisional de identidad […], si te hubieran echado del trabajo » (p. 84), « Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte » (p. 490) ; « Quién eres para contar una historia que no es tuya » (p. 163), « Quién eras cuando caminabas en ellas [Tánger, Copenhague, Hamburgo…] sumergiéndote con miedo y fervor en el anonimato que te ofrecían » (p. 403) ; « Quién puede creer que su casa […] le será arrebatada » (p. 491), « Quien podría rescatar los nombres que fueron tallados hace doscientos años » (p. 512), etc.

[118] Le roman assume ainsi la « "plus-value" de l'ordre du pathémique » qu'apporte la fictionalisation. Jean-François Carcelen, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 14.

[119] Martha Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, 1995. Alexandre Gefen, « "D'autres vies que la mienne" : roman français contemporain et théorie du care », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 280. Voir aussi l'atelier doctoral animé par Emmanuel Bouju, « Littérature contemporaine et douleur fantôme », au sein du séminaire « Les émotions : un tournant en histoire et dans les sciences humaines ? », Madrid, Casa de Velázquez, 11-13/12/2013.

[120] Alexandre Gefen, « "D'autres vies que la mienne"… », *op. cit.*, p. 280.

sociale moderne [qui] se défin[it] par la constitution de “communautés empathiques”, c’est-à-dire de groupes au sein desquels identifications symboliques et identifications affectives se confondent »[121]. On trouve fortement incarnée cette productivité civique de l’empathie dans *Sefarad*.

Les obstacles qui s’opposent à ces identifications empathiques en société sont diégétisés dans le roman de manière presque didactique. Isaac Salama, handicapé, lance au narrateur-écrivain : « Qué puede entender usted […] si tiene sus dos piernas y sus dos brazos. Eso sí que es una frontera, como tener una enfermedad muy grave o muy vergonzosa o llevar una estrella amarilla cosida a la solapa » (p. 157). Non seulement on ne vit pas la vie des autres et leurs difficultés, mais on ne leur prête d’ordinaire guère attention (« cada presencia girando en la gravitación de su propio mundo parcialmente invisible para los habitantes de otros », p. 306) et on ne voit pas le monde comme eux : « soy consciente de que no veo lo mismo que tú » (p. 116). Aussi la multiplicité des points de vue, apportée par la polyphonie et par la préférence pour les focalisations internes, vient-elle contribuer à la pratique de l’empathie en plaçant la narration au plus proche de la perception de chacun des personnages, y compris lorsqu’elles sont contradictoires.

Cela compose à l’occasion un certain perspectivisme : si la plupart des auteurs de mémoires citées livrent une vision politiquement désenchantée des idéologies auxquelles ils souscrivaient autrefois, les récits d’Amaya Ibárruri et de Tina Palomino, qui n’ont pas renié le léninisme, offrent un contrepoint ; si le père de famille d’ « Olympia » dépeint la routine conjugale comme une aliénation, celui de « Berghof » en fait au contraire la condition d’un bonheur paisible. Le multi-perspectivisme, dont Hans Lauge Hansen fait une caractéristique des romans de la mémoire qui, à partir des années 2000, ne cherchent plus à adopter le seul point de vue des victimes républicaines[122], sert à élaborer une représentation plurielle de la réalité qui se veut non dogmatique, contrairement aux discours autoritaires des dictatures évoquées dans *Sefarad*.

---

[121] *Ibidem,* p. 281.
[122] Hans Lauge Hansen, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum*, 66, 2, 2011, p. 148-166, citation p. 166.

II.3. Au croisement des voix et des champs de vision. Des expériences médiatisées

Toutefois, le roman ne fait pas une priorité de la confrontation d'opinions divergentes, qui reste ponctuelle et mesurée, mais privilégie plutôt le croisement des perspectives, des points de vue, au sens du champ visuel plus que des opinions. Afin que le lecteur puisse adopter « todas esas identidades sucesivas » (p. 100), ce procédé lui permet d'élargir son appréhension du monde pour « encontrarme en la realidad que ella ha visto » (p. 178) – la seule réalité qui existe, d'après Muñoz Molina –, « para abarcar esa amplitud de tu experiencia » (p. 117), selon la belle expression par laquelle le narrateur exprime la progression dans l'intimité du partage (« mi amor por ti se ensancha para abarcar esa amplitud de tu experiencia »). Le chapitre « Doquiera que el hombre va », qui reconstruit la mémoire urbaine et sociale d'un quartier autrefois pauvre de Madrid à travers la diversité de ses habitants, constitue un bon exemple des restrictions de champ opérées par la focalisation interne et de la multiplication optique des perspectives qui tente de la compenser. Deux personnages, un jeune père de famille et un voisin malade, sont érigés au rang d'observateurs et/ou de commentateurs du va-et-vient des personnages de mendiants, de drogués ou de prostituées, acteurs de la vie du quartier qui y mènent une muette existence d'outre-tombe. La scène de la perte d'un chiot, par exemple, s'organise clairement selon le champ de vision du voisin malade :

> Una tarde el niño vuelve corriendo y no lleva el perro, y aun desde su balcón del segundo piso el hombre enfermo del pijama *ha podido ver que* tiene la cara llena de lágrimas cuando pulsa el portero automático. Se abre el portal pero el niño no entra, bajan el hombre y la mujer, el niño se abraza llorando a ella *como si fuera mucho más pequeño y apenas le llegara a la cintura* […]. El hombre, la mujer y el niño han desaparecido de la vista, al final de la esquina de la calle San Marcos, que es *el límite del campo de visión*. […] Hay alguien abajo, […] pero el hombre *no llega a ver bien* quién es […]. (p. 310-312, je souligne).

La scène est décrite selon une perspective en plongée, puisque le voisin se situe plus haut dans l'immeuble, d'où cette impression visuelle de rapetissement du petit garçon ainsi que l'absence de paroles, que le personnage qui détermine la focalisation n'entend pas. Ce personnage focalisateur n'a lui-même pas la parole : la médiatisation de son regard par un autre narrateur symbolise la marginalité sociale des personnages les plus déshérités, qui, au sens propre, n'ont pas voix au chapitre, ainsi que l'effort du roman pour décentrer, malgré tout, les points de vue. On retrouvera plus loin cet

épisode, assumé cette fois par le père de famille à la première personne : « Me he acordado del borracho […] que nos devolvió al cachorro al que ya suponíamos muerto o perdido » (p. 320), composant ainsi, selon la terminologie de Genette, une focalisation multiple[123].

L'alternance très complexe des voix, des focalisations et des modes narratifs dans ce chapitre, si l'on suit le schéma de Genette, montre bien l'effet de multiplication cubiste des perspectives et modélise en quelque sorte le processus de l'empathie. La narration semble assumée dans le premier paragraphe par un narrateur hétérodiégétique, en focalisation externe : « La casa nueva, recién ocupada […] todavía resonando de ecos […] sin rastros de quienes vivían en ella unos meses antes […] como esos rectángulos más claros donde hubo cuadros colgados » (p. 303) ; puis dès le deuxième paragraphe, imperceptiblement, grâce à quelques indices de subjectivité (« La casa nueva, la vida nueva, recién comenzada a vivir », p. 303, « Al principio eran desconocidos inquietantes, figuras amenazadoras que aparecían a la vuelta de la esquina », p. 305), un monologue narrativisé rapporte en focalisation interne l'expérience du père de la jeune famille qui vient d'emménager. Le temps de quelques paragraphes, la narration, qui passe à la deuxième personne, adopte le point de vue de l'homme malade du deuxième étage, dont les séances d'observation offrent une description de la vie nocturne du quartier et le vécu d'un de ses anonymes (« Quién eres en la conciencia de quien te ve como un desconocido […] en el instante en que casi os rozáis en las aceras tan estrechas del barrio: el hombre, la mujer, el niño, el perro, los operarios que vaciaron del todo la casa de enfrente, […] las paredes recién pintadas, entrevistas por el balcón abierto » p. 308).

Sans autre transition qu'un saut de ligne, le jeune père de famille apparaît ensuite comme narrateur autodiégétique (« quién era el borracho del barrio, cuyo nombre no sabía nadie, aunque estábamos viéndolo siempre y ya no nos daba miedo », p. 309), avant de laisser à nouveau la place, dans un but didactiquement annoncé (« Cómo son los episodios de la vida de uno vistos a través de los ojos de un testigo indiferente y asiduo », p. 309), au point de vue de l'homme malade mais dont les pensées restent inaccessibles à la narration hétérodiégétique (« el hombre del pijama sentado en el balcón veía cada tarde llegar al niño nuevo con la mochila de la escuela, y salir un minuto después comiéndose un bocadillo », p. 340). Le récit de la fugue du petit chiot, proposé par le narrateur à travers le champ visuel de l'homme malade, s'achève par une

[123] Le récit revient sur un même événement selon les points de vue de personnages différents. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972], p. 194-195.

incursion de la focalisation interne sur le père de famille, mais cette fois-ci en narration à la troisième personne, en monologue narrativisé (« Pensaba que en cuanto su hijo tuviera unos años más le ayudaría a leer las novelas de naufragios y de islas desiertas que a él le habían alimentado en los mejores tiempos de su infancia » (p. 314). Il ouvre sur plusieurs pages de description hétérodiégétique de la vie du quartier, mais régulièrement ponctuées du retour du « je » du père de famille (« La siguiente vez, la última, ya no estaba en el barrio: tal vez un año después, al bajar por la calle de la Montera, la vi apoyada en una esquina y tardé en reconocerla » (p. 317).

L'alternance des voix et des modes narratifs s'accélère alors jusqu'à la fin du chapitre où survient une mutation du « nous » :

> Pero tampoco a él le hacíamos ya mucho caso, porque nos íbamos acostumbrando a su presencia, en la medida en que nosotros mismos nos volvíamos presencias habituales del barrio y no prestábamos mucha atención a lo que sucedía cotidianamente en las calles, el hombre, la mujer y el niño que ya iba solo a la escuela, que salía cada tarde con su bocadillo […] También ellos se marcharon, y el hombre del balcón volvió a ver que el piso de enfrente de quedaba vacío […] Meses o años después nos encontramos con un vecino antiguo que seguía viviendo en el barrio (p. 325-326).

Pas moins de quatre changements d'énonciation et de focalisation dans cet extrait final : le jeune couple que l'on suivait depuis le début de l'histoire ; une nouvelle famille qui cohabite durant quelques temps dans le quartier avec le premier couple, mais qui reste plus longtemps qu'eux (« el hombre, la mujer y el niño […] se marcharon » ; le voisin malade (« volvió a ver que el piso de enfrente se quedaba vacío ») ; et à nouveau le premier ou le second couple (« nos encontramos con un vecino antiguo »). D'une manière un peu similaire, on trouvera dans « Narva » une sorte d'anacoluthe par le changement de sujet au sein d'une même phrase, où l'énonciation d'abord attribuée à Pinillos est reprise chemin faisant par le narrateur-écrivain : « Pero luego, al cabo de menos de dos horas, *encontré* a aquella mujer en el baile, una pelirroja guapísima […], entró en el salón lleno de gente, de ruido […], y la *distinguió* enseguida […], y en la primera mirada que *cruzó* con ella *supo* que no era alemana » (p. 432, je souligne).

Du point de vue narratologique, le chapitre « Doquiera que el hombre va », qui joue constamment avec la focalisation interne, externe, quasi-omnisciente, avec les régimes homodiégétiques et hétérodiégétiques et avec la narration aux trois personnes du singulier et à la première personne du pluriel, est sans doute celui qui applique de la façon la plus radicale et complexe la démarche de se mettre à la place de l'autre et

d'adopter toutes les identités, pour qu'aucun personnage ne soit plus « un inconnu ». Les autres chapitres pratiquent des variations de modes narratifs avec la même visée, et souvent avec une ambiguïté qui oblige le lecteur à revenir sur sa lecture pour vérifier qui parle ; néanmoins, la plupart du temps, ils choisissent une focalisation interne sur un personnage ou un groupe de personnages, et alternent plus simplement, souvent par l'enchâssement, entre narration homodiégétique et hétérodiégétique, entre la première et la troisième personnes du singulier, plus rarement la deuxième.

« Tan callando » alterne le « je » autodiégétique du soldat (« Quiero disolverme en la oscuridad, quedarme tan inmóvil en ella », p. 90) et la narration hétérodiégétique (« Es el peligro lo que le ha recordado quién es y donde se encuentra », p. 90). Dans « Valdemún », au milieu d'un chapitre assumé par le « je » du narrateur-écrivain (« Yo espío siempre, te observo », p. 111), avec focalisation sur sa femme à laquelle il s'adresse au futur d'hypothèse puis au présent (« Verás exactamente […] lo mismo que veías de niña », p. 103, « Intentarás en vano recordar […] su voz », p. 108, « tus ojos adquieren sin que te des cuenta la mirada de entonces », p. 114) s'enchâssent des passages où la mère de sa femme devient narratrice autodiégétique post-mortem (« Me daba pena irme de la vida tan pronto y no ver a mis hijos hacerse mayores […], protegida […] por el cariño de mi hermana, que al menos vivirá más que yo », p. 104-108) ainsi que des passages où la narration autodiégétique revient à la femme du narrateur (« Estaba muy flaca la última vez que la vi […] y la misma risa loca que cuando hacíamos juntas alguna gamberrada », p. 125). Dans « Oh tú que lo sabías », le narrateur hétérodiégétique qui raconte la vie d'Isaac Salama délègue la voix à son personnage à plusieurs reprises (p. 134-137, p. 147-150, p. 156-157). La narration de « Berghof » joue de procédés autofictionnels qui inciteraient à associer le narrateur à l'écrivain, mais elle est tantôt autodiégétique, tantôt hétérodiégétique. « Cerbère » commence par la narration autodiégétique de Tina Palomino (p. 283-290), avant qu'on ne comprenne que ce récit est enchâssé dans la narration homodiégétique assumée par le narrateur-écrivain (« Ha llegado la señora hacia las seis de la tarde », p. 290), qui alterneront dans la suite du récit (Tina Palomino p. 293-294, p. 296-302). Dans « América » alternent le « je » de Mateo Zapatón et celui du narrateur homodiégétique à qui il raconte son histoire, comme dans « Narva » entre José Luis Pinillos et le narrateur-écrivain. Ce dernier entame le récit (p. 421-425) avant que Pinillos ne devienne narrateur (« Había habido una inspección de nuestro sector », p. 425), puis l'alternance deviendra très rapide : le premier narrateur réapparaîtra ponctuellement le temps d'une phrase (p. 427), de dix ou quinze lignes (p. 428, 429,

430) jusqu'au changement de « je » au sein de la même phrase (p. 432), à partir duquel il reprendra la main plus régulièrement (p. 432-433, p. 434-438, 443-446).

Tous ces changements de perspective ou d'énonciation miment la façon dont le narrateur-écrivain – le narrateur principal qui émet les commentaires métanarratifs, se figure souvent en train de faire des recherches pour écrire le roman, se décompose en plusieurs narrateurs ayant des liens autofictionnels avec l'écrivain et relie la plupart des chapitres – fait siennes les vies des personnages et y plonge le lecteur, tout en maintenant le filtre de sa propre perception, de sa médiatisation. Car la réalité qui précède le roman et que ce dernier doit donner à voir et respecter selon des conditions esthétiques et morales bien précises, la réalité de l'expérience de chaque individu, est d'ores et déjà portée par un discours, une mise en récit selon un prisme individuel, qui vaut pour elle-même. Il ne s'agit pas de chercher à atteindre une réalité *en dépit* de la subjectivité des points de vue, puisque ces points de vue personnels sont justement la réalité qui intéresse le roman, des réalités déjà médiatisées, qui sont des interprétations du monde portées par la médiation narrative : « [l]o real le parecía […] tan inagotable […] que no veía la necesidad de distraer el tiempo y la inteligencia en cosas inventadas, *a no ser que le viniesen filtradas por la narración* de su mujer o que tuviesen la elementalidad antigua de los *cuentos* » (p. 257, je souligne).

Puisque la valeur principale vient de la médiation narrative, on comprend mieux, d'une part, l'exhibition constante de la médiatisation exercée par le narrateur, et, d'autre part, l'importance de l'acte de citation des discours écrits et oraux émis par chaque témoin. En effet, l'apport documentaire garantit le rapport à la réalité dans le sens où il place le lecteur au plus près de l'expérience et de l'identité des individus en tant qu'elle est indissociable de leur propre mise en récit. On reconnaît dans la conception selon laquelle l'humain vit sa vie et lui donne un sens en lui prêtant la forme d'un récit, l'influence du « tournant narratif » en sciences humaines et sociales[124].

[124] Paul Ricœur, « Narrative Identity », *Philosophy Today*, 35, 1, Printemps 1991, p. 73-81 ; Galen Strawson, « Against Narrativity », *Ratio (new series)*, XVII, 4, décembre 2004, p. 428-452 ; James Phelan, « Editor's Column: Who's Here ? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism », *Narrative*, vol. 13, n°3, Octobre 2005, p. 205-210 ; Philippe Roussin, « What Is Your Narrative ? Lessons from the Narrative Turn » in Pier Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging vectors of narratology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 383-404.

III. Une rhétorique de la factualité

Les commentaires méta-narratifs constituent aussi une part importante d'*Enterrar a los muertos*, caractérisé par un tout autre rapport à la médiation narrative. Ils accompagnent le déroulé de l'histoire en marquant ses points d'articulation, c'est-à-dire les étapes de l'enquête bibliographique – questionnements, découvertes, doutes, obstacles. Sont constamment entrelacés le plan de la diégèse et celui de l'écriture, déterminé par une intertextualité avec des textes variés mais presque tous non-fictionnels, constitutifs de la poétique du récit : livres d'histoire et de journalisme d'investigation, mémoires, chroniques de guerre, lettres, et parfois des romans d'Hemingway ou de Dos Passos. Dans cette nouvelle modalité actuelle de réalisme, est en jeu l'espace qu'occupe la fiction par rapport aux autres discours traditionnellement considérés comme non fictionnels, par rapport à l'injection du document, de l'archive et de citations d'énoncés factuels[125]. *Enterrar a los muertos*, représentatif en cela d'une tendance espagnole de la fiction documentaire des années 2000[126], tend à effacer toute trace de fictionnalité au profit de la dimension factuelle du récit, au point que son auteur la définit génériquement comme « une espèce d'enquête historique »[127]. Après avoir défini quelques outils théoriques pour appréhender l'originalité et l'hybridité du régime de véridiction de ce texte, on explorera certains dispositifs de la « rhétorique de l'anti-fictionnalité » qu'il met en place.

III.1. Des fictionality aux factionality studies

Il faut préciser d'emblée que la catégorisation générique d'*Enterrar a los muertos* pose problème et ne suscite de consensus critique qu'autour de son hybridité. José María Pozuelo Yvancos, Pablo Pérez Rubio, Mónica Martín – l'agent littéraire de Pisón – et Hans Lauge Hansen penchent plutôt pour un récit factuel, un essai qui organise les documents et l'histoire réels selon une trame[128]. Hansen, en particulier, forge pour *La*

---

[125] Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », in Geneviève Champeau *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 9-19, cf. p. 10-11.
[126] José-Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile », *op. cit.*, p. 30 ; Viviane Alary, « Marsé et la guerre civile », *op. cit.*, p. 401.
[127] Daniel Gascón et Ignacio Martínez de Pisón, « Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón », *Letras libres*, 7/04/2013, http://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-ignacio-martinez-pison, dernière consultation le 29/09/2017.
[128] Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », *op. cit.*, p. 85-86 ; José María Pozuelo Yvancos, « El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 145-160, cf. p. 155-156 ; Pablo Pérez Rubio, « Papel y celuloide: carreteras paralelas », *op. cit.*, p.

mujer del Maquis d'Ana Cañils[129] et pour *Enterrar a los muertos* – auxquels on pourrait ajouter *Anatomía de un instante*[130] de Javier Cercas – la catégorie d'« essai documentaire narré », désignant un discours documentaire, factuel, qui discute explicitement de la validité des sources d'information et revendique le caractère « véridique » des faits racontés, tout en faisant usage de stratégies narratives de mises en récit qui, conventionnellement parlant, relèvent de procédés littéraires, mais sans faire appel à l'invention ni au dialogue direct entre les personnages. D'autres observateurs, comme Amélie Florenchie, Jean-François Carcelen, Ramón Acín, José-Carlos Mainer ou José Martínez Rubio insistent plutôt sur l'appartenance littéraire *d'Enterrar a los muertos*, y voyant un récit, voire un roman (noir, pour Martínez Rubio), qui tâche de se rapprocher de la diction historiographique sans en avoir la méthodologie, ou qui en joue[131]. Certains critiques, enfin, maintiennent une caractérisation double voire triple, comme Ana Luengo, qui situe *Enterrar a los muertos* entre l'essai historiographique usant de techniques littéraires, l'autofiction et la « chronique littéraire de faits historiques »[132] , ou Jordi Gracia, qui maintient plusieurs options, « roman factuel ou essai historique narratif […] géniale combinaison d'intrigue romanesque sans fiction, de chronique véridique et de narration historique »[133].

Au-delà des efforts de catégorisation, et puisque la littérarité d'*Enterrar a los muertos* relève clairement de la diction[134], signalons, pour explorer le fonctionnement d'un récit non fictionnel comme celui-ci, que les analyses les plus fructueuses partagent des éléments d'une approche pragmatique et rhétorique telle que la formulent Henrik Skov Nielsen, James Phelan, Richard Walsh et Simona Zetterberg, qui hérite du tournant narratif son approche instrumentaliste ou fonctionnaliste du récit. Elle tient à considérer la fictionnalité non pas comme un genre, comme la nature d'un texte, ni bien sûr comme

---

184 ; Francisco Luis del Pino Olmedo, « Mónica Martín : "Para Ignacio, escribir es su manera de estar en el mundo y tratar de entenderlo" », *Turia*, *ibidem*, p. 277-281, cf. p. 280.

[129] Ana Cañils, *La mujer del Maquis*, Espasa, coll. Ensayo, 2008. Rééditée en 2010 chez Booket dans la collection « Divulgación: Historia », comme *Enterrar a los muertos*.

[130] Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.

[131] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 312 et 314 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental… », *op. cit.*, p. 57-58 ; José Martínez Rubio, « La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez De Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri », in Javier Sánchez Zapatero et Alex Martín Escribà (dir.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2012, p. 41-48 ; Ramón Acín, « Trascendencia de la familia en las novelas de Ignacio Martínez de Pisón », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 174-183, cf. p. 174 ; José-Carlos Mainer, « Leyendo *El día de mañana* », *Turia*, *ibidem*, p. 195-202, cf. p. 197.

[132] Ana Luengo, « El autor como detective… », *op. cit.*, p. 42-43.

[133] Jordi Gracia, « La razón humilde », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 214-219, citation p. 215.

[134] Selon Genette, « [e]st littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets », et littérature de diction celle dont la littérarité, constitutive ou conditionnelle, « s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles », c'est-à-dire qu'à la factualité thématique s'ajoute un style, une poétique. Genette l'appelle le « critère rhématique », qui autorise le lecteur à trouver que, du point de vue formel, le texte a une dimension littéraire en ce qu'il dépasse la visée du langage purement informatif. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], p. 110-111.

une question de mensonge ou de vérité, mais comme une qualité et un outil sur le plan de la communication, une stratégie rhétorique qui s'évalue en termes de degrés et traverse tous les discours, y compris politiques et médiatiques. Les auteurs l'utilisent pour parvenir à différentes fins possibles, et toujours pour négocier l'engagement de leur texte avec le monde[135]. Comme le dit Jean Bessière, qui en appelle à réfléchir conjointement au faire, à la place et à la vocation de la littérature, à partir d'une pragmatique qui évalue le rapport entre la littérature et l'ensemble de la communication sociale : « [l]a question d'une pragmatique du discours n'est pas séparable des questions de la représentation, d'une part, et de la rhétorique qui est impliquée dans tout discours, d'autre part »[136].

D'après les tenants des *fictionality studies*, la fictionnalité recoupe en partie la narrativité, entendue comme l'ensemble des procédés propres à la mise en récit dans n'importe quel discours : sélection et organisation des éléments sous la forme d'une trame, par exemple[137]. Néanmoins, elle s'en différencie en ce qu'elle se définit comme l'invention intentionnellement signalée dans un processus de communication. Cela permet de dénaturaliser le lien historique entre mise en récit et fiction, très ancré dans les modes de lecture[138]. Analyser des façons de signaler une invention invite à combiner les approches pragmatiques et formalistes déjà bien connues (celles de Gérard Genette, de Käte Hamburger ou de Dorrit Cohn), en considérant à la fois les termes par lesquels le paratexte désigne le récit, les déclarations métanarratives, les formulations hypothétiques, les transgressions intentionnelles de la croyance dans le réel, etc.[139]. Une approche plus historique que théorique, comme celle de Simona Zetterberg dans la lignée de Catherine Gallagher, met à profit le caractère contextuel et non ontologique de

---

[135] Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007 ; Henrik Skov Nielsen, « Natural Authors, Unnatural Narration », in Jan Alber et Monika Fludernik, *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 275-301 ; Henrik Skov Nielsen, James Phelan et Richard Walsh, « Ten Theses about Fictionality », *Narrative*, vol. 23, n°1, Janvier 2015, p. 61-73 ; *idem*, « Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson », *Narrative*, *ibidem*, p. 101-111 ; Paul Dawson, « Ten Theses against Fictionality », *Narrative*, *ibidem*, p. 74-100 ; Simona Zetterberg Gjerlevsen, « Fictionality », in Peter Hühn *et al.* (dir.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, entrée du 3 avril 2016, http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictionality, dernière consultation le 3/09/2017.

[136] Jean Bessière, « La littérature est-elle critique ? », *Tracés*, Hors-série, 2008, p. 71-99, citation p. 74 ; Philippe Roussin, « En quoi la littérature peut-elle être dite communication ? Six remarques en marge d'une terminologie », in Philippe Daros et Micéala Symington (dir.), *Épistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 31-46, cf. p. 31-32.

[137] Paul Dawson, « Ten Theses against Fictionality » *op. cit.*, p. 89-93 ; Henrik Skov Nielsen, James Phelan et Richard Walsh, « Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson », *op. cit.*, p. 108 ; James Phelan, « Afterword: A Matter of EmPHASis: *Literacy* Narratives and Literacy *Narratives* », in H. Lewis Ulman, Scott Lloyd DeWitt et Cynthia L. Selfe (dir.), *Stories That Speak to Us*, Logan, Computers and Composition Digital Press/Utah State University Press, 2013, http:// ccdigitalpress.org/stories/chapters/phelan/, dernière consultation le 2/09/2017.

[138] Simona Zetterberg Gjerlevsen, « A Novel History of Fictionality », *Narrative*, vol. 24, n°2, mai 2016, p. 174-189, citation p. 177-178 ; Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, *op. cit.*, p. 52 ; Catherine Gallagher, « The Rise of Fictionality », in Franco Moretti (dir.), *The Novel. History, Georgraphy and Culture*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 336-363.

[139] Simona Zetterberg Gjerlevsen, « A novel history of fictionality », *op. cit.*, p. 179.

la fictionnalité. Cela permet de comprendre quand et comment certains traits utilisés par le roman à une certaine époque – comme l'intrusion autoréflexive de l'auteur dans le réalisme du XIXe siècle, ou le discours indirect libre – en sont venus à être reconnus comme des signes distinctifs de la fictionnalité, et qu'est-ce que leur emploi implique en termes d'effets de persuasion et de référentialité. Silke Lahn et Stephanie Neu appellent à adopter la même démarche, mais à l'inverse, pour analyser une « rhétorique de la factualité »[140] qui rende compte des manières dont certains récits signalent qu'ils représentent la réalité sans avoir recours à l'invention.

Puisque d'autres chercheurs ont déjà finement exploré la nature générique d'*Enterrar a los muertos*, ces pistes nous engagent plutôt à essayer de comprendre, à partir des interventions méta-narratives qui commentent l'écriture en train de se faire et exhibent la démarche méthodologique qui sous-tend le récit, sur quels outils il cherche à fonder sa référentialité. On confrontera à d'autres procédés textuels la politique de concession zéro à la fiction qu'elles affichent. Antonio Gómez López-Quiñones l'appelle une « rhétorique de l'anti-fictionnalité » ou « de l'anti-littérarité », qui vise à se démarquer, en dépit du statut de roman tel que l'a fixé du moins la maison d'édition, d'un traitement de la Guerre Civile, devenu conventionnel, propre à la tradition romanesque qui s'en est emparée[141]. Le glissement entre les deux termes proposés par Gómez López-Quiñones témoigne – on le signalait plus tôt – de l'étroite imbrication des catégories de fiction et de récit qui conditionne la réception de la littérature. Un produit hybride comme *Enterrar a los muertos* vient la remettre en question par des moyens significatifs de la configuration d'une écriture réaliste actuelle, un réalisme qui récuse un statut fictionnel, notamment par son rapport à d'autres discours, comme on va l'examiner à présent.

III.2. Répondre devant la réalité

La conception qui préside à la poétique réaliste d'*Enterrar a los muertos* est tout spécialement exprimée dans un passage métadiscursif clef, stratégiquement situé à la fin du chapitre trois (p. 73-79), c'est-à-dire à un moment où va s'achever la focalisation sur

---

[140] Silke Lahn et Stephanie Neu, « Towards a Crossing of the Divide between Fiction and Non-Fiction in European Television Series and Movies: The Examples of the Italian *Romanzo Criminale* and the Danish *Klovn* », in Pier Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 171-191, cf. p. 190.
[141] Il range dans cette catégorie *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), et *Enterrar a los muertos*. Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 16 et p. 50-65.

John Dos Passos qui prévalait depuis le deuxième chapitre, et où le narrateur-enquêteur prend le relais de l'enquête de l'écrivain américain. C'est en critiquant la méthodologie et la visée de *La fin de l'innocence* de Stephen Koch[142] (également cité dans *Sefarad* aux côtés de François Furet) qu'il dévoile, en miroir inversé, les règles de composition et les objectifs de son propre récit : une exigence de réalité distincte d'une feintise fictionnelle.

L'objet du désaccord avec Stephen Koch relève à la fois d'une question de fond – le rôle de l'écrivaine Josephine Herbst, amie de Dos Passos et d'Hemingway envoyée en tant que correspondante en Espagne – et de forme. Koch présente Herbst comme une agente soviétique plus ou moins complice de la disparition de José Robles et coupable, comme Hemingway, d'une trahison à l'égard de Dos Passos ; elle aurait notamment orchestré l'annonce brutale qui lui a été faite de la mort de son ami. À l'inverse, si le narrateur d'*Enterrar a los muertos* confirme que « Josie » – l'emploi de diminutifs, dans tout le texte, est significatif de sa sympathie pour certains personnages – est bien la première à avoir su que José Robles avait été assassiné, il dément qu'elle ait été envoyée par Moscou, lui attribue une distance critique par rapport aux communistes et la place aux côtés de Dos Passos dans l'épreuve qu'il traverse. En fait, tout cela est assez trivial pour l'histoire : Herbst est un personnage secondaire, qu'elle ait délégué ou non à Hemingway la tâche d'annoncer à Dos Passos que José Robles avait été assassiné n'a aucune conséquence, et qu'elle fasse partie ou non des agents à la solde du NKVD ne change rien à l'exposé général de l'influence de cette organisation dans le camp républicain. Comment expliquer alors l'ampleur et la virulence de la critique à l'égard de Koch et de la défense de Josephine Herbst qui sera développée pendant plusieurs pages dans *Enterrar a los muertos* ? Une première réponse tient au schéma actantiel du récit : il faut un adjuvant sur place à Dos Passos, qui ne compte jusque là qu'un collègue de l'université aux États-Unis. Une autre réponse, plus fructueuse : la dispute sert de prétexte au déploiement de la méthodologie et de l'éthique du livre, et à l'affermissement d'une posture auctoriale, dont on va examiner la rhétorique textuelle[143]. Les termes employés par l'instance de narration et les critères en vertus

---

[142] Stephen Koch, *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne. 30 ans de guerre secrète*, trad. Marc Saporta et Michèle Truchan-Saporta, Paris, Grasset, 1995.

[143] Jérome Meizoz définit la posture auctoriale comme une mise en scène de l'auteur qui combine, sans les confondre, ses facettes textuelle et épitextuelle, ses interventions médiatiques et les images de l'énonciateur dans la rhétorique du texte. On se charge ici du versant textuel, et au chapitre suivant de sa coïncidence avec le discours extratextuel de l'auteur. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; voir l'usage éclairant qu'en fait Anne-Laure Bonvalot pour analyser les œuvres de Belén Gopegui, d'Alfons Cervera et d'Isaac Rosa dans *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, chapitre 9 « Postures d'auteurs », p. 435-487.

desquels est critiquée la position de Koch s'avèrent très significatifs de l'imposition d'une grille interprétative de l'ordre de la véridiction et de l'objectivité.

Koch est critiqué pour l'orientation de sa démonstration en fonction d'une préconception (« Koch parte nada menos que de la suposición de que… », p. 73) qui le conduirait à se détourner des *faits* ou du moins à les utiliser et les arranger sans vergogne au profit d'*interprétations* subjectives et idéologiques : « la alegre irresponsabilidad con que este último deforma los datos para adaptarlos a sus prejuicios y fantasías (o simplemente a su desinformación: a Robles Pazos lo llama siempre Robles Villa) » (p. 74), « los esfuerzos de Koch por deformar la realidad de modo que acabe justificando su peculiar caza de brujas » (p. 75), « detalle que, por cierto, Koch se encarga primorosamente de ocultar » (p. 76), « según la ya previsible caracterización de Koch » (p. 123). On voit s'exprimer une conception objectiviste selon laquelle il y a des faits qui ont un sens indépendant de leur insertion dans une argumentation, et selon laquelle une bonne connaissance d'un sujet s'obtient par l'accumulation d'informations factuelles (et non pas, par exemple, par une perspective spécifique sur ce sujet). Elle est associée à une conception de l'idéologie comme falsification, qui, comme dans *Sefarad*, emprunte explicitement à Furet des champs lexicaux optiques et religieux (« su conversión al comunismo », p. 93 ; « su conversión puede ser explicada, como propone François Furet, en términos religiosos: "Después del entusiasmo del creyente viene, un buen día, la mirada crítica, y los mismos acontecimientos que iluminaban una existencia han perdido lo que les daba su luz." », p. 211[144]). Enfin, est plus discrètement reproché à Koch le biais consistant à privilégier les protagonistes et les problématiques nord-américaines au détriment des spécificités espagnoles, réduites au décor de la dispute entre Hemingway et Dos Passos – une question de représentation nationale, donc[145].

En outre, le choix du mot « irresponsabilidad » ajoute à ces défauts méthodologiques et épistémologiques un problème éthique ou déontologique dans le traitement du sujet et des personnes : l'énonciateur d'*Enterrar a los muertos* dénonce une offense faite à la mémoire de Josephine Herbst (« el retrato que hace de Josephine Herbst es no sólo delirante sino también ofensivo », p. 77). Enfin, de tous ces éléments découleraient symptomatiquement des artifices formels nauséabonds correspondant à

---

[144] Cf. chapitre 3 pour une analyse des implications politiques de cette référence.

[145] On trouvera le même reproche dans une critique de l'ouvrage postérieur de Koch signée par un spécialiste de l'image de l'Espagne : « Se nota que Koch no es experto en la guerra civil, pero aún menos sabe de la nación en su conjunto, a la que mira desde la óptica romántica y estereotipada de Dos y Hem ». Rafael Núñez Florencio, « La ruptura. Hemingway, Dos Passos y la muerte de Antonio Robles » [sic], *El Cultural*, 27/04/2006, http://www.elcultural.com/revista/letras/La-ruptura-Hemingway-Dos-Passos-y-la-muerte-de-Antonio-Robles/17111, dernière consultation le 9/09/2017.

l'usage massif de la fictionnalité, en l'occurrence d'incursions dans l'intériorité des personnages historiques, d'effets mélodramatiques et de l'invention de faits :

> Los *detalles con que adorna la historia* hablan por sí mismos. Baste citar la forma en que « Hemingway se abrió paso hasta John entre la gente que se arremolinaba en torno a ellos y anunció lo más mordazmente posible » la noticia de la muerte de Robles, mientras « Herbst observaba a cierta distancia, anónima y segura, cómo su labor producía el deseado y cruel efecto ». ¿Cruel efecto? La *tergiversación* que Koch hace del relato original no se permite el menor descanso, pero su meticulosa *traición a cualquier idea de objetividad* nunca llega a ser tan alarmante como cuando se decide a *dar rienda suelta a su inventiva* y desliza [...] como datos contrastados lo que no son sino *meras conjeturas*. (p. 74, je souligne)

Il ne s'agit pas de déplorer la mauvaise qualité de passages mal écrits ou des accès de fantaisie peu convaincants, en vertu de seuls critères de jugement esthétique. Une indignation véhémente et emphatique se déploie à l'encontre de procédés textuels qui ne sont pas en adéquation avec le sujet traité, qui ne respectent pas ce que Germán Labrador appelle avec Aristote et Cicéron le *decorum*, soit la relation entre ton et contenu, entre style et référent, entre pratique textuelle et valeur civique, une problématique qui habite tous les romans du corpus[146].

Or, le sujet, tel que l'instance de narration d'*Enterrar a los muertos* le définit, est la lutte contre un ensemble de censures et de propagandes mensongères à l'encontre de personnes innocentes, en somme des cas de déformation de la réalité de la guerre de 36 à nos jours : « otro bulo aún más zafio y disparatado » (p. 83), « esa inmensa conspiración de silencio con la que el propio Dos se había topado mientras investigaba lo ocurrido con su amigo » (p. 85), « la todavía invisible represión en el bando republicano » (p. 113), « esa turbia conjura de silencio y mentiras que en Madrid había acabado quedando al descubierto » (p. 115). Contre cet excès de fiction qui aurait dissimulé la vérité au nom d'enjeux politiques, l'instance de narration endosse alors une mission de dévoilement de la réalité vraie : « certificar lo que había de verdadero y falso en sus acusaciones y desmontar la más comprometedora de ellas » (p. 77), « desmontar algunos de los bulos con que se quiso alimentar las acusaciones de traición contra Robles » (p. 81), « un desafío hacia todos aquellos que contribuían a acrecentar el engaño » (p. 131). Tout comme dans *Anatomía de un instante* ou dans *El impostor* de

[146] Labrador pour sa part, l'applique aux productions d'Isaac Rosa, de Javier Cercas, de Rafael Chirbes et de Manuel Rivas. Germán Labrador Méndez, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica » , in María del Palmar Álvarez Blanco et Antonio Dorca (dir.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos,* Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130, cf. p. 123.

Javier Cercas, ce sujet, fait d'un entrelacement de vérités et de mensonges à démêler, commanderait que, contrairement aux conventions de la littérature, le récit « réponde devant la réalité et non pas seulement devant lui-même », et de ce fait abandonne les licences poétiques qui lui sont habituellement accordées[147].

Alors que le roman a émergé en tant que genre, durant le XVIIIe siècle anglais, en se différenciant à la fois du *romance* et de la référentialité du discours factuel[148], il déclare se soumettre ici aux restrictions habituellement appliquées au genre historiographique, qui l'accréditent en tant que discours de vérité. Confrontons la poétique du récit, et notamment sa gestion des intertextes associée à de constantes interventions métadiscursives, à la visée réaliste et/ou factuelle exposée par l'instance de narration.

III.3. La caution de la recherche historiographique

La diégèse d'*Enterrar a los muertos* s'appuie explicitement et exclusivement sur la confrontation de documents, cent-cinquante-huit références recensées dans la bibliographie finale et citées dans le texte[149]. L'intégration des intertextes prend la forme de retranscriptions au discours indirect ou au discours direct, signalé par les guillemets et beaucoup plus fréquent que dans *Sefarad*, avec mention de leur auteur, parfois de leur date et souvent de leur source. Dans le cas contraire, on la trouve habituellement dans l'appareil de notes final, qui ne précise toutefois pas les pages du document, contrairement aux conventions universitaires. Le principe général est que les chiffres, les dates, les personnages historiques, les événements mais aussi certaines des interprétations de cause à effet entre eux, sont des informations explicitement médiatisées par les discours des acteurs ou des chercheurs. Pour ne pas écraser l'originalité générique du pacte de lecture d'*Enterrar a los muertos*, on peut aussi bien parler d'intertextes, qui connotent l'étude littéraire, que de confrontation des sources.

---

[147] « Si una novela debe iluminar la realidad […], ¿no debía partir de la realidad, y no de la ficción? […] ¿no era indispensable conocer previamente la realidad para derrotarla? ¿No era la obligación de una novela sobre el 23 de febrero renunciar a ciertos privilegios del género y tratar de responder ante la realidad además de ante sí misma? ». Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, *op. cit.*, p. 23. « Marco había contado ya suficientes mentiras y […] por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino sólo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía […]. [M]e proponía escribir un relato absolutamente real, una novela sin ficción […] entre otros motivos […] porque él ya había incorporado suficiente ficción a su vida ». *Idem*, *El impostor*, *op. cit.*, p. 23-58.

[148] Catherine Gallagher, « The Rise of Fictionality », in Franco Moretti (dir.), *The Novel. History, Georgraphy and Culture*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 336-363.

[149] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón: le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 311.

Le texte est donc truffé de verbes de parole et de formules introductrices comme : « en su libro *Mosaico roto*, escrito en colaboración con su hermana Paulina, se cifran » (p. 25), « [e]l historiador Daniel Kowalsky ha puntualizado que » (p. 25), « [e]n su biografía del escritor, Virginia Spencer Carr ha demostrado que » (p. 51) « [s]us textos de ese mes de abril incluidos en *Journeys Between Wars* reflejan » (p. 67), « según Stanley Payne, "un creciente número de españoles disidentes" fue encerrado » (p. 80), « Kowalsky, en *La Unión Soviética y la guerra civil española*, afirma que » (p. 87), « de Mironov sabemos por el libro de Donald Rayfield Stalin y los verdugos que » (p. 106), « Por sus cartas a Harry Carrington Lancaster sabemos que » (p. 125), « de acuerdo con lo que dice el historiador Javier Rodrigo en *Los campos de concentración franquistas* » (p. 181), « [u]n testimonio reproducido por Javier Rodrigo indica que » (p. 182), « [g]racias al sobrecogedor libro *En las prisiones de España* […] sabemos que » (p. 183), etc. . La consultation et le croisement des sources sont donc, d'une part, indissociables d'une poétique de la délégation de parole beaucoup moins fondue que dans *Sefarad*. D'autre part, ils constituent strictement la diégèse, qui n'est jamais le fruit d'un accès d'imagination de l'ordre de ceux auxquels s'abandonnait ouvertement, quoique sous conditions, le narrateur de *Sefarad*. Le soupçon exercé par le naturalisme zolien et par le réalisme espagnol des années 1950 à l'encontre de l'imagination est donc porté à son paroxysme. Une description, par exemple, ne doit pas être narrativisée ni esthétisée mais médiatisée par un discours extérieur factuel, comme celle d'un bombardement raconté par le biais d'une chronique de Dos Passos citée au discours direct : « Dos Passos vivió el bombardeo desde el interior del hotel: "Nuevamente ese chillido, ese estruendo, ese ruido […] y muy despacio […] asciende una mancha de humo amarillo que espesa y desparrama en el aire sereno." » (p. 71).

Toujours par opposition à l'invention, on perçoit de la part de l'instance narratrice et enquêtrice une certaine fascination pour le recoupement de discours qui coïncident autour d'un même événement. C'est le cas par exemple de la rencontre entre Arturo Barea et Dos Passos, mentionnée dans leurs ouvrages respectifs : « Su lastimoso estado […] no le impediría recordar en *La forja de un rebelde* el encuentro […] con Dos Passos […]. Lo curioso es que […] Ilsa y él atendían a una delegación de damas británicas […] y que Dos Passos iba a aludir a esas mismas señoras en unos de sus escritos de esos días », p. 66). De la même façon, il est précisé que la dernière après-midi d'amitié partagée entre Hemingway et Dos Passos fait à la fois l'objet d'un témoignage de ce dernier et de Josephine Herbst : « Entre los otros corresponsales que asistieron […] estaba la escritora Josephine Herbst, que en *The Starched Blue Sky of Spain* nos dejó la

más completa versión sobre lo ocurrido. […] Josie Herbst se alojaba […] en el Florida, y Dos Passos la menciona de forma indirecta en una de sus crónicas españolas » (p. 70-71). Parfois, le recoupement des sources est véritablement exploité dans la diégèse de manière à confirmer l'information : « Podría pensarse que el testimonio de Rufat peca de exageración si no fuera porque con él coincide el [de] Gumersindo de Estella » (p. 184). Cela signale que, contrairement à ce qu'on a mis au jour dans *Sefarad*, la subjectivité des comptes rendus est considérée comme un obstacle sur le chemin d'une vérité factuelle et objective, à compenser par la confrontation des documents. Mais il est tout aussi significatif que, dans les deux premiers exemples, le recoupement des sources n'apporte pas de plus-value informationnelle, qu'il ne soit pas exploité pour la diégèse, ce qui est d'autant plus visible dans le cas d'un épisode mineur comme celui de la rencontre entre Barea et Dos Passos. Le recoupement documentaire vaut en fait pour la démarche méthodologique elle-même : par son biais, l'écriture s'affiche comme une entreprise de vérification et de véridiction.

On peut tirer la même conclusion face à l'absence ponctuelle de mention de la source associée à une citation. Lorsque le cas se présente, se crée un effet d'ellipse comparable à celui que l'on a repéré autour de l'iconographie, qui réduit l'usage des guillemets à leur fonction d'authentification appuyée sur la confiance dans le pacte de vérifiabilité factuelle qui se constitue au fur et à mesure du récit. Par exemple : « No muy lejos del Hotel Florida, el rascacielos de la Telefónica ("*the proud New York baroque tower of Wall Street's International Tel and Tel*, símbolo del poder colonizador del dólar") se había convertido en el emblema de la defensa de la ciudad. "Cinco meses de bombardeos le han causado en realidad muy pocos perjuicios", escribió Dos Passos » (p. 64). D'abord, le lecteur tend à imaginer que les deux citations entre guillemets proviennent de Dos Passos, mais sans savoir de quelle publication il s'agit. Ensuite, la note de fin, différée dans cet ensemble isolé du texte et si difficilement utilisable en l'absence de numérotation, renvoie en fait à l'autobiographie d'Arthur Koestler (p. 237), auquel il serait donc possible d'attribuer la première citation entre parenthèse, mais ne précise toujours pas la source concernant la citation de Dos Passos. On voit que ce qui compte ici, à défaut de référencer indubitablement les intertextes convoqués, est l'acte de citation lui-même, la présence de la citation directe dans la rhétorique du texte.

La narration ne valorise pourtant pas l'intérêt des citations au niveau formel, ne met pas en valeur leur éventuelle force évocatrice et poétique, même lorsqu'elles proviennent de plumes littéraires. Une citation ne peut pas être le fruit d'une complaisance formelle gratuite : « Me he permitido citar por extenso la carta de

Coindreau porque arroja una luz especial sobre el último episodio », s'empresse de préciser le narrateur (p. 126). À la base de la référentialité d'*Enterrar a los muertos*, loin d'une mystique de la littérature[150], on trouve, d'une part, des réseaux de confirmation du sens par des discours reconnus qui dotent le texte de crédibilité. Si, selon Jean Alsina, dans le « fléchage intérieur au discours » réside une caractéristique du « réalisme social » espagnol des années 1950[151], il est ici exacerbé et infléchi par une rhétorique fondée sur une subordination à l'égard de discours factuels qui servent de caution « extérieure » au récit et interdisent la fiction.

D'autre part, l'une des stratégies principales de persuasion narrative censées garantir la référentialité d'*Enterrar a los muertos* tient à un *ethos* de narrateur fiable[152], renforcé par une énonciation non fictionnelle portée par les commentaires sur le déroulement de l'écriture. Ils suivent la structure du roman d'enquête, selon un procédé devenu conventionnel dans des romans européens à visée réaliste de la fin du XXe et du XXIe siècle[153], et statuent d'abord sur la ténacité et le sérieux du processus de documentation et d'enquête en amont. Contrairement aux réalismes historiques, dans lesquels la documentation brassée est le fruit d'une recherche longue et opiniâtre qui ne fait jamais surface dans le texte, et contrairement à d'autres récits historiques d'enquête, comme *Dora Bruder* de Patrick Modiano, où la production des documents fournis dans le

---

[150] Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales*, *op. cit.*, p. 255.
[151] Jean Alsina, « Référenciation, référentialisation. *Los Bravos* de Jesús Fernández Santos », in Geneviève Champeau (dir.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*. *Actes du colloque international de Talence (1992)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 51-64, citation p. 52.
[152] *Ibidem*, p. 60.
[153] La fréquence du modèle de l'enquête est corrélée à des contextes de justice post-dictatoriale (en France, une série de procès de bourreaux de la IIe Guerre Mondiale à la fin des années 1990) ou de revendication de cette justice (Espagne). Sur le modèle de l'enquête dans le corpus français, voir par exemple Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 131-171 ; Aurélie Barjonet, « Le savoir de la troisième génération », in Wolfgang Asholt et Ursula Bähler (dir.), *Le savoir historique de la littérature contemporaine*, *Revue des Sciences Humaines*, n°321, janvier-mars 2016, p. 101-116. Pour les cas italiens et portugais, voir Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015. Pour le corpus espagnol, Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », in Geneviève Champeau *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 343-364 ; Santos Sanz Villanueva, « La novela », in Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelone, Crítica, 1992, vol. 9 : *Los nuevos nombres: 1975-1990*, p. 249-284 ; José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad: Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona/México, Anthropos/Siglo XXI, 2015, p. 153-226 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, chapitre « De l'enquête historique à l'enquête poétique », p. 252-266 ; Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse de doctorat soutenue le 03/07/12 à l'Université Bordeaux-Montaigne, disponible sur tel.archives-ouvertes.fr, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393, cf. p. 85-128 (la thèse est parue sous le titre *Héros et nouveaux modèles. L'exemplarité dans le roman espagnol d'aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017). Pour une évolution de ce modèle de l'enquête dans la littérature européenne la plus récente, Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire*, n°11, 2013, p. 51-60, disponible sur http://elh.revues.org/294, dernière consultation le 5/09/2017.

texte ne donne pas lieu au récit des démarches qui ont permis de les rassembler[154], l'enquêteur d'*Enterrar a los muertos* se met en scène dans sa recherche d'informations, d'une manière proche de *Soldados de Salamina* et d'*El impostor* de Javier Cercas.

Il précise certaines des archives lointaines qu'il a visitées, comme la Bibliothèque Milton S. Eisenhower de l'Université Johns Hopkins (p. 125-126) et les difficultés d'accès auxquelles il s'est heurté : « Ésa era, sin duda, la vía más directa para desentrañar el enigma, pero no se presentaba sencilla. […] tal archivo "sigue siendo prácticamente inaccesible" […]. Pedí […] consejo a especialistas y sus respuestas tampoco animaban al optimismo. […] Descartada por tanto esa vía, ¿qué debía hacer? » (p. 87) ; « Las respuestas a estas preguntas difícilmente podían encontrarse en la Causa General » (p. 98). Il insiste également sur la patiente consultation d'auxiliaires qui l'ont guidé dans l'exploration de différentes pistes : l'écrivain et critique Andrés Trapiello et le peintre Carlos García-Alix (« me indicó la primera de una serie de pistas que tenía que seguir », p. 88-89, « [m]is conversaciones con Carlos García-Alix me facilitaron […] una nueva hipótesis », p. 107), les écrivains Teresa et Sergi Pàmies (« El descubrimiento de estos testimonios fue providencial para mi investigación. Gracias a Teresa Pàmies y a su hijo […] conseguí el número de teléfono de la familia de Manuel Azcárate », p. 180) ou encore Miggie Robles, la fille de José Robles Pazos (« Yo los visité por primera vez a comienzos de marzo de 2003, y huelga decir que parte de la información contenida en este libro procede directamente de la […] memoria de Miggie », p. 181).

Tout cela signe « plutôt que le "triomphe de la fiction", le triomphe de la recherche bibliographique et de l'obtention de témoignages »[155], et a pour but de susciter la confiance du lecteur dans cet enquêteur qui se présente au travail, qui est aussi l'instance de narration montrant qu'elle tient fermement les rênes du récit.

IV. Effets de structure, effets d'autorité

Selon Philippe Hamon, « l'effet de réel n'est que la conséquence de la perception d'un effet de structure, réinterprété lui même comme effet d'autorité. La croyance en

[154] Jean-François Massol, « Place et modalités de l'enquête dans quelques romans contemporains francophones et français : *Une Enquête au pays* de Driss Chraïbi (1981), *Lac* de Jean Echenoz (1989), *Dora Bruder* (1997) et *Accident nocturne* (2003) de Patrick Modiano », conférence prononcée à l'Université Grenoble-Alpes, le 27/03/2009. Je remercie Georges Tyras de m'avoir communiqué ses notes sur cette conférence.

[155] « […] antes que el "triunfo de la ficción", el triunfo de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 98.

l'existence des faits relatés passe non pas par la connaissance de ces faits, mais par le crédit que le lecteur attache à tout structurateur de faits »[156]. Plusieurs formes de métadiscours contribuent à créer dans *Enterrar a los muertos* cet effet d'autorité et de cohérence de la structure par lequel le récit nous persuade qu'il délivre une/la vérité sur le monde réel et stimule ainsi la lecture réaliste[157].

IV.1. Clôture interprétative

À cet effet, les articulations de la structure du texte sont signalées par des interrogatives indirectes (« Quizás sea éste el momento de preguntarnos por qué asesinaron a José Robles », p. 81 ; « en algún momento de esta historia había que preguntarse quién mató a Robles », p. 87 ; « cabe preguntarse si […] habría habido algún modo de evitar su muerte », p. 109-110), directes (« ¿Cuál de esas identidades corresponde al "Pataqueta"? », p. 98 ; ¿Qué fue de Robles tras su eventual paso por Monteolivete? », p. 99), ou par des impératifs à la première personne du pluriel qui dirigent fermement le lecteur sur les rails de l'argumentation (« Recordemos que », p. 69 ; « Vayamos ahora a las pistas que ofrece », p. 101 ; « Pero volvamos a la guerra civil. Volvamos a 1937 », p. 157 ; « Volvamos de nuevo a 1938 », p. 181). Surgissent aussi des interventions métaleptiques de l'instance de narration qui anticipent sur la suite de la démonstration : « como se verá » (p. 98), « Como veremos » (p. 102), « como pronto se verá » (p. 121).

Ces prolepses se combinent paradoxalement avec des ellipses et des paralipses, par lesquelles le narrateur autobiographique choisit de ne pas donner au lecteur une information dont il n'avait pas connaissance à un moment donné de l'enquête mais qu'il détient pourtant au moment présent de la narration[158]. De manière manifeste, il élude durant trois pages le nom de l'assassin potentiel de José Robles : « "[…] ¿Quieres saber quién era?" Acto seguido, pronunció lentamente un nombre y un apellido, y me indicó la primera de una serie de pistas que tenía que seguir para llegar por mí mismo a esa conclusión. […] los que no aparecen por ningún lado son el nombre y el apellido que Carlos me había mencionado » (p. 89-90). Il ne le révèlera qu'une fois parvenu au

---

[156] Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n°64, décembre 1985, p. 495-503.
[157] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, édition 2004, p. 186.
[158] « La seule focalisation qu'il [le narrateur autobiographique] ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros. Il peut, s'il le souhaite, choisir cette seconde forme de focalisation, mais il n'y est nullement tenu, et l'on pourrait aussi bien considérer ce choix, quand il est fait, comme une paralipse, puisque le narrateur, pour s'en tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles qu'il a obtenues par la suite, et qui sont bien souvent capitales ». Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972], p. 204-205.

moment de l'enquête où se confirme effectivement la piste lancée par García-Alix (« En su confesión sobre su etapa valenciana, el apellido que andaba buscando aparece en dos ocasiones. La primera vez es mencionado como el "fatídico Apellániz" », p. 92).

Contrairement à une convention du discours historiographique, l'ellipse temporaire d'information ménage un effet d'intrigue et favorise l'immersion du lecteur en lui faisant suivre pas à pas les étapes de résolution du mystère. Le récit attise ainsi la curiosité du lecteur pour mieux la frustrer ensuite en évacuant l'objet du mystère sans l'avoir résolu : « Quién pudo ser el autor del disparo parece a estas alturas un enigma menor: acaso el propio Apellániz, acaso alguno de los otros… » (p. 107) et en déplaçant résolument l'objet de l'enquête, le meurtrier de Robles, vers les motifs de l'assassinat (« una nueva hipótesis sobre la verdadera razón de la muerte de Robles », p. 107), ce qui permettra d'élargir à une exploration des modalités d'intervention de l'URSS dans le camp républicain, laissée inachevée par Dos Passos (p. 79). Cet artifice fictionnel typique du roman noir et d'autres récits non policiers qui, dans les années 1970 à 1990 notamment, utilisent le schéma de l'« enquête progressive », selon Martínez Rubio [159], imprime une entorse au modèle non-fictionnel de « l'enquête d'écrivain » dont relève *Enterrar a los muertos* avec tant de récits hybrides espagnols du début du siècle[160]. Il trahit aussi le programme fixé dans le passage de dispute métanarrative avec Stephen Koch, pour mieux servir la clôture interprétative du texte.

Un effet de paralipse vient aussi contribuer à cette combinaison d'enquête « progressive » et « régressive » et à la démonstration de maîtrise du sens et de la structure orchestrée par l'instance de narration : au cours du récit, est d'abord donnée pour vraie une information qui sera explicitement corrigée quarante pages plus loin. Au chapitre deux, il est affirmé que l'écrivain Ramón J. Sender a été la seule personnalité publique à dénoncer la fusillade de Casas Viejas, qui avait opposé les troupes gouvernementales et la cellule anarchiste du village en janvier 1933 (« Sender, como afirma el propio Dos Passos en "La república de los hombres honrados", fue el único que desde las páginas de un periódico luchó para evitar que el escándalo fuera silenciado », p. 46). L'affirmation, d'abord didactiquement résumée, est démentie au chapitre quatre :

---

[159] Les romans noirs et les « romans d'enquête progressive » commencent lorsque le crime a été commis et déclenche l'enquête, que le lecteur suit au même rythme que le personnage enquêteur. José Martínez Rubio, « La historia como espacio del crimen… », *op. cit.* ; *idem*, *Las formas de la verdad…*, *op. cit.*, p. 171-175.

[160] Récit à la première personne, caractérisé par un mélange ambigu de reportage journalistique et de fiction littéraire, où les notes préliminaires traditionnellement dédiées à certifier l'authenticité du propos débordent le seuil du prologue pour occuper une place centrale dans la narration, qui se construit de manière « régressive », c'est-à-dire à partir d'un présent d'écriture où l'enquête, terminée, fait à la fois l'objet d'un récit et d'une évaluation aux niveaux idéologique et discursif. José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad…*, *op. cit.*, p. 176-226, et *id.*, « Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen », in Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (dir.), *La memoria novelada…*, *op. cit.*, p. 69-82.

> el periodista Eduardo de Guzmán habría podido aparecer en esta historia como uno de esos personajes menores […]. Aunque Dos Passos […] afirmó que […] Sender había sido el único que había levantado la voz […], lo cierto es que si Sender denunció lo ocurrido desde las páginas de *La Libertad*, Guzmán hizo lo mismo desde las de *La Tierra*. Mientras redactaba ese capítulo de mi historia, no me había parecido necesario corregir la imprecisión de Dos Passos, y el nombre del periodista no habría figurado en este libro si Carlos García-Alix no me hubiera señalado otro de sus trabajos como la primera de las pistas que debían conducirme hasta el asesinato de Robles. (p. 90)

La mise au jour de cette paralipse et sa justification par l'instance de narration elle-même peuvent être interprétée de plusieurs façons complémentaires. D'une part, elles explicitent *a posteriori* la restriction de champ volontaire sur le point de vue de Dos Passos opérée au chapitre deux. Associé à une nouvelle incursion dans « l'enquête progressive » et à la désignation du texte comme « esta historia » et « mi historia » (qu'on retrouvera aux pages 116, 135, 169), cela met en valeur un procédé de fictionnalité qui s'écarte des procédures conventionnelles de l'écriture factuelle. Il correspond à un traitement empathique que l'on a déjà mentionné au sujet de l'iconographie.

D'autre part, cette paralipse assumée met performativement en valeur le fait qu'au chapitre quatre le narrateur-enquêteur prend la relève de l'enquête laissée inachevée par l'écrivain américain, et qu'il cesse d'être un narrateur *suppressive*, c'est-à-dire de retenir une partie des informations, pour devenir *omnicommunicative*, c'est-à-dire donnant apparemment au lecteur toutes celles dont il dispose[161]. Peut-être faut-il y voir un avatar de la définition de la littérature en régime démocratique en fonction de l'idéal moderne de *tout dire*[162]. Toutefois, si elle lui sert à se différencier de Stephen Koch (« detalle que, por cierto, Koch se encarga primorosamente de ocultar », p. 76), l'impression n'est qu'apparente : pour les impératifs de l'intrigue, l'enquêteur omettra par exemple de préciser que Dos Passos accompagne Hemingway le jour où il met la vie des soldats en danger par son imprudence belliqueuse[163].

---

[161] Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, cité par Gérard Genette, « Nouveau discours du récit », in *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 352.

[162] Philippe Roussin, « *Tout dire* ou le gouvernement de la langue », *Communications*, vol. 2, n° 99, 2016, p. 69-93.

[163] « Hemingway había salido a dar un temerario paseo por el frente en compañía de un científico […] y, cuando un cabo del ejército republicano les reprochó su imprudencia, ellos se alejaron con andares majestuosos. Muy poco tiempo después, Dos Passos se los encontró "hinchados como pavos" » (p. 67). Or, la lecture de *Century's Ebb*, d'où est tirée l'anecdote et la citation entre guillemets, montre que Dos Passos est là lui aussi : « As soon as I reached town he walked me out the Paseo de Rosales to show me the front lines. The damned English scientist came along. The paseo is in full view of the enemy lines across the Manzanares. As we started to walk out to examine their gun emplacements through Georgy's fieldglasses,

IV.2. Stratégie des conjectures

Le narrateur est aux commandes, mais surtout il persuade le lecteur qu'il sélectionne le matériel nécessaire à sa démonstration (« una escena que no puede ser omitida », p. 123), et seulement ce matériel (Guzmán n'apparaît mentionné que parce qu'il est utile au propos), en fonction de ce que Roger Chartier appelle une « intention de vérité » historique qui ne relève pas de la libre invention mais de la représentation adéquate de ce qui fut[164]. On retrouve ce mécanisme à plusieurs reprises dans le texte : comme nulle matière du récit ne doit être inventée, l'apparition de personnages, leurs interactions, la mention d'un lieu ou un lien de causalité, qui construisent la cohérence du monde du récit (le souci d'unité organique que l'on a repéré au sujet de l'iconographie), doivent systématiquement être justifiés au nom de l'intention de vérité factuelle, quitte, pour cela, à faire usage de très nombreux modalisateurs.

Par exemple, il est fait l'hypothèse que Robles a pu présenter l'écrivain Ramón J. Sender à Dos Passos dans le café littéraire où il avait ses habitudes : « *Debió de ser* en La Granja del Henar donde José Robles le presentó a Ramón J. Sender, que acababa de llegar de un viaje a la URSS » (p. 46, je souligne). Pourquoi ce modalisateur ? Il sert à créer un lien actantiel réunissant José Robles, Dos Passos et l'écrivain Ramón J. Sender du côté des personnages positifs de l'histoire, et à créer un espace mythique. Le récit attachera une grande valeur dramatique à La Granja del Henar, qui représente le retournement des valeurs humaines et intellectuelles de Robles contre lui à cause d'une trahison (p. 19, 21, 59, 81, 84). Un autre modalisateur d'hypothèse ayant la même fonction que le précédent vient le confirmer : Álvarez del Vayo, l'un des dirigeants qui, par sa servilité à l'égard de Moscou, participe à la mort de Robles, « era asiduo a algunas de las principales tertulias madrileñas. Entre ellas estaba la de La Granja del Henar, donde *muy probablemente debió de* coincidir con Dos Passos » (p. 237, je souligne). La coïncidence de tous ces personnages, héros, adjuvants et opposants, dans un même lieu clef renforce habilement l'ironie tragique de l'histoire ; mais, contrairement à un roman traditionnel où les personnages se croisent impunément selon le bon vouloir du narrateur et des besoins de l'intrigue, la double modalisation hypothétique montre que le récit doit

---

a [...] corporal [...] says please not to walk out in the open like that ». John Dos Passos, *Century's Ebb. The Thirteenth Chronicle*, Boston, Gambit, 1975, p. 89).

[164] Roger Chartier, « Philosophie et Histoire : un dialogue », in François Bédarida (dir.), *L'Histoire et le métier d'historien en France 1945-1995*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 149-169, citation p. 163.

justifier de cette cohérence narrative qui ne doit pas paraître artificielle, autrement dit romanesque.

Selon le même principe qui veut que les locutions modalisantes servent à persuader de la nécessité factuelle de chaque scène, si l'instance de narration veut suggérer que Dos Passos se heurte à un front de communistes influents, elle doit le justifier en faisant l'hypothèse que Dos Passos a eu accès aux mêmes articles que ceux qu'elle cite : « Dos Passos *pudo leer* las declaraciones de Alberti al diario *Ahora* […]: "Tengo una gran fe –nos dijo el camarada Stalin– en la juventud española". Y cuatro días después *es posible que* leyera también el artículo que María Teresa León publicó […] sobre la calurosa acogida […] en el Kremlin » (p. 70, je souligne). La scène de la rencontre entre Dos Passos, Liston Oak et Andreu Nin constitue un autre exemple éclairant :

> *Para conocerlo hay que acudir al artículo* que […] publicaría […] Liston Oak en el semanario *New Statesman and Nation*. […] *Según Oak*, los anarquistas creían que existía « una trama para eliminarles de la escena española » […]. *El artículo no lo aclara pero, dadas las circunstancias, parece evidente que* también de las actividades de esa filial española de la policía secreta soviética se habló en la entrevista […]. *En palabras de Nin*, la única esperanza […] consistía « en una aceptación por parte de los anarquistas de una línea de acción bolchevique ». (p. 120, je souligne)

On voit que le récit, qui se veut un compte-rendu factuel et non pas une recréation romanesque, intercale des citations qui font office de dialogue prohibé, et le complète par la formulation de conjectures qui, quoique le narrateur en reconnaisse la nature hypothétique, sont présentées comme étant si proches de la vérité qu'elle s'y substituent, voire la restituent. Paradoxalement, en échafaudant toute sa démonstration sur des conjectures et des modalisations envahissantes[165], sa stratégie de véridiction finit par glisser vers une stratégie de la vraisemblance (un terme qu'on retrouve p. 77, 101, 123) qu'il éreintait pourtant chez Stephen Koch. À rebours de nombreuses réceptions critiques qui se rangent à l'argumentation et à la méthode – ou plutôt à la

[165] « [C]asi con toda seguridad se puede afirmar que » (p. 16) ; « No es aventurado suponer que » (p. 17) ; « sin duda » (p. 18, p. 170) ; « debió de » (p. 18) ; « indudablemente » (p. 62) ; « Es probable que fuera entonces cuando » (p. 67) ; « es probable que » (p. 69, 85) ; « Lo que es seguro es que » (p. 69) ; « parece razonable pensar que » (p. 78) ; « Su ruptura tuvo que ver con » (p. 78) ; « cabe, pues, la posibilidad de que » (p. 80) ; « salta a la vista que » (p. 101) ; « induce a pensar que » (p. 101) ; « no parece aventurado afirmar que » (p. 158-159) ; « debían de » (p. 159) ; « Parece razonable pensar que » (p. 108) ; « nada induce a sospechar que » (p. 108) ; « tal vez » (117) ; « parece evidente que » (p. 120) ; « está dentro del orden de lo probable » (p. 133) ; « cabe la posibilidad de que » (p. 133) ; « uno no puede dejar de pensar que » (p. 136) ; « sin duda » (p. 136) ; « Parece evidente que » (p. 143) ; « Nunca sabremos si… Lo que sí sabemos es que… » (p. 124) ; « No sabemos si… Lo que sí sabemos es que… » (p. 134), etc.

stratégie – d'*Enterrar a los muertos*[166], le lecteur pourrait soupirer, comme l'instance de narration devant *La fin de l'innocence* de Koch : « otra vez las conjeturas » (p. 75).

Une comparaison avec les deux ouvrages de ce dernier sur le même sujet permet d'ailleurs de constater que l'usage des conjectures y est très proche de celui d'*Enterrar a los muertos*, avec toutefois une différence qui n'est pas forcément au désavantage méthodologique du journaliste nord-américain. Si les deux auteurs brassent une documentation fournie et formulent des hypothèses pour construire leur lecture du passé, Koch signale beaucoup plus explicitement son cadre interprétatif et ses prises de position subjectives[167]. Au contraire, on l'a dit, l'instance de narration d'*Enterrar a los muertos* prétend le plus souvent s'en tenir à des déductions qui évitent toute spéculation personnelle (« Para averiguarlo hay que… », p. 92 ; « datos concluyentes » p. 99 ; « lo prueba un episodio recordado por Stanley Weintraub », p. 165 ; « de las fotos […] se deduce que…», p. 196). Revenir sur l'exemple de l'interprétation du rôle de Josephine Herbst, qui déclenche la polémique contre Koch, est très parlant. *La fin de l'innocence* fait d'elle une agente du Komintern zélée et manipulatrice, *Enterrar a los muertos* une opposante à la ligne communiste qui, écœurée de son expérience espagnole, comme Dos Passos, coupera définitivement les ponts avec le parti une fois rentrée aux États-Unis. Or les deux ouvrages se fondent sur la consultation des mêmes documents, à savoir les mémoires de Herbst et sa biographie par Elinor Langer, et aucun n'apporte des preuves plus indubitables que l'autre : chacun interprète différemment le caractère du personnage, décide des sources qui lui paraissent les plus valides et des données les plus convaincantes. Koch s'en remet à la biographie publiée par Langer, la remercie pour son aide personnelle à ce sujet[168], et décrète que l'essai de Herbst n'est pas crédible dans la

---

[166] Par exemple José-Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la guerre civile », *op. cit.*, p. 29 : « le potentiel n'apparaît que quelques fois dans la mesure où il répond à une hypothèse ou à une question de l'auteur ou à la respectueuse reconstruction de ce qui n'a pas été documenté par le travail de recherche » ; Philippe Lançon, « Pour Dos sonne le glas », *Libération*, 3/11/2005, disponible sur http://next.liberation.fr/livres/2005/11/03/pour-dos-sonne-le-glas_537729, dernière consultation le 14/08/2017 : « s'en tenir à la modestie documentaire […] sans […] extrapolation : une enquête concentrée sur les faits, où l'auteur ne comble jamais une zone aveugle par le récit d'une probabilité moralement orientée ».

[167] « Je pars ici de l'hypothèse que le mobile de Staline […] n'était pas spécialement d'obtenir la victoire. Ma conviction est qu'en réalité l'heureuse issue de la guerre civile espagnole a toujours été une préoccupation tout à fait secondaire dans la stratégie de Staline […]. […] Son objectif, de mon point de vue, n'était pas du tout la victoire de la République espagnole ; seule comptait à ses yeux la façon dont il utiliserait à son profit le combat […]. C'est là que se trouve probablement, selon moi, la clé de toute la politique stalinienne en Espagne ». Stephen Koch, *La fin de l'innocence…*, *op. cit.*, p. 318-319 ; « c'est presque certain » (*ibidem*, p. 324) ; « À partir de là, on peut présumer que les agents […] étaient devenus *de facto* ou, selon toute probabilité, *de jure*, des agents du NKVD » (*ibidem*, p. 325) ; « Bien que les preuves portées à ma connaissance soient vagues, j'ai l'impression que Radek était probablement l'instigateur du Congrès des écrivains, réuni à Kharkov. Sa politique culturelle semble le désigner » (*ibidem*, p. 410), etc.

[168] *Ibidem*, p. 410 ; *idem*, *Adieu à l'amitié. Hemingway, Dos Passos et la guerre d'Espagne*, trad. Marie-France Girod, Paris, Grasset, 2005, p. 379-380. Dans ce livre, qui paraît la même qu'*Enterrar a los muertos*, Koch développe l'histoire de la dispute entre les deux écrivains lors de la guerre de 1936, qu'il avait déjà abordée ponctuellement dans *La fin de l'innocence*. Martínez de Pisón a appris que Koch préparait ce livre

mesure où elle cherche à s'y disculper[169]. L'enquêteur d'*Enterrar a los muertos* se fonde aussi sur la biographie rédigée par Langer, mais mise en revanche sur la véridicité des mémoires de Herbst, en vertu desquelles il soutient catégoriquement la thèse exactement inverse de *La fin de l'innocence*[170].

Il semble bien que chacun puisse utiliser le livre d'Elinor Langer selon sa propre démonstration, émettre des hypothèses (« La Causa General no ofrece datos concluyentes al respecto, pero sí algunas pistas que pueden ayudar a conjeturarlo », p. 99), voire faire siens des arguments qu'ont émis, « [a]unque sin aportar pruebas » (p. 208), des acteurs très impliqués[171]. À ce sujet, une remarque qui concerne le bureau de propagande républicaine durant la Guerre de 1936 pourrait bien valoir comme une autoréflexivité indirecte sur le fonctionnement de tout discours rhétorique : « Censurar quería decir asegurarse de que los mensajes se atenían a la verdad de los hechos y de que esa verdad no incluía ninguna información que pudiera ser útil al enemigo. […] los límites entre la censura y la propaganda era, al fin y al cabo, difusos » (p. 162). Dans d'autres passages méta-narratifs portant sur un ouvrage de Dos Passos, elle prend la forme d'une critique du roman à thèse, à laquelle se mesure le récit lui-même : « se diría que la novela misma sólo aspiraba a ilustr[ar] [su discurso] » (p. 139) ; « la visión que *Aventuras de un joven*[172] ofrece de la guerra civil peca de incompleta, y acaso su mayor lastre sea lo explícito de su mensaje, esa urgencia suya por convencer al lector de la veracidad y la justicia de sus planteamientos » (p. 144).

---

juste avant de publier *Enterrar a los muertos*, et le juge inférieur à *La fin de l'innocence*, car redondant et falsificateur. Conversation privée, le 23/08 /2017.

[169] « Je suppose qu'elle avait été envoyée en Espagne pour aider ceux qui surveillaient et manipulaient les célébrités littéraires américaines regroupées à Madrid. […] Vingt-cinq ans plus tard, en évoquant ces événements dans un élégant essai plein de mensonges et de faux-fuyants, Josephine Herbst prétendit que l'appareil lui avait demandé de cacher la vérité à Dos Passos au sujet de Robles. Elle soutint, dans le même texte, qu'en toute conscience elle avait désapprouvé […] et décidé, en bonne amie de Dos Passos, […] de trouver un moyen de le mettre au courant […]. De mon point de vue, tout indique qu'à Madrid Josephine Herbst s'est conduite exactement comme l'appareil le lui avaient recommandé, et qu'elle s'en est fort bien tirée ». Stephen Koch, *La fin de l'innocence*, *op. cit.*, p. 337-338.

[170] « Ambos hechos están perfectamente estudiados en la biografía de Josephine Herbst que Elinor Langer publicó […]. Nada en esa biografía induce a creer que Herbst fuera lo que en *El fin de la inocencia* se afirma que fue […]. […] no sólo desvela de forma incontestable la identidad de la informante sino que […] certific[a] lo que había de verdadero y falso en sus acusaciones […]. El trabajo de Langer demuestra, en todo caso, que la versión de Herbst […] es fiable » (p. 75-77).

[171] Deux autres exemples de discutables démonstrations catégoriques : l'une concerne le rôle du frère de Robles (« Un simple vistazo a su hoja de servicios basta para desmentirlo. […] las fechas no admiten discusión », p. 82) l'autre le sens politique de l'assassinat de Robles (p. 108-110). Le narrateur énonce l'hypothèse selon laquelle Robles est la victime collatérale de la bataille entre le GRU (Gorev, dont Robles est l'interprète) et le NKVD (Orlov), puis l'étaye en expliquant que l'enjeu pour Orlov était de se débarrasser de Gorev, ce qu'il déclare prouver par le destin de Gorev après la guerre dans le cadre de purges au sein du GRU, puis il avance que l'assassinat de Robles en est le « prologue », pour enfin, en un paragraphe, conclure que Robles a été assassiné dans le but de faire soupçonner Gorev de trahison.

[172] John Dos Passos, *Adventures of a young man*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1939.

IV.3. Le style du savoir

Attention : il ne s'agit en aucun cas de statuer que les thèses des deux ouvrages sont équivalentes. Il suffit de rappeler par exemple qu'Elinor Langer a publiquement désavoué *La fin de l'innocence* au moment de sa parution[173], et que Stephen Koch emprunte explicitement son récit des liens entre la République espagnole et l'URSS à Burnett Bolloten[174], historien hispaniste bien connu pour reproduire la ligne anticommuniste propre à la lecture franquiste de l'histoire[175]. Surtout, même si David Becerra soutient qu'*Enterrar a los muertos* reproduit lui aussi la matrice de Bolloten[176], et même si la nature de la relation entre l'URSS et la République est sensiblement la même dans *La fin de l'innocence* et dans *Enterrar a los muertos*, l'instance de narration tient dans ce dernier un discours antifranquiste sans équivoque (p. 75, p. 181-194), doublé de claires précautions méthodologiques à l'heure d'aborder la *Causa General*, les archives du régime (p. 91-92, 98-99). Sans oublier qu'alors que Koch estime que la position anticommuniste adoptée par Dos Passos à son retour aux États-Unis reste mesurée, ce revirement politique – qui l'a conduit à soutenir la guerre du Vietnam et le candidat ultraconservateur Barry Goldwater en 1964 – est caractérisé d'anticommunisme féroce dans *Enterrar a los muertos* (p. 46). La méthode objectiviste et la déférence à l'égard de l'archive chez Martínez de Pisón nourrissent d'une part un véritable savoir historique, reconnu y compris par des historiens qui, comme Paul Preston, ne partagent pas son axiologie[177]. D'autre part, elles composent une éthique propre à sa démarche ; une éthique qui lui interdit, par exemple, de citer les noms de suspects inscrits dans les archives franquistes de peur de nommer des innocents et de bafouer ainsi leur honneur autant que la vérité historique (p. 98), alors que Koch n'hésite pas à émettre des jugements radicaux et à l'emporte-pièce, tels que « Herbst se montre à nous sous un jour encore plus cynique et rend son exploit encore plus totalement méprisable » (p. 340). On peut d'ailleurs, avec Antonio Gómez Lopez-

---

[173] Elinor Langer, « The Secret Drawer », *The Nation*, 30/05/1994, p. 752-760.

[174] « Je fonde ma description de la dérive totalitaire de la République espagnole à cette période sur l'ouvrage de Burnett Bolloten, *The Spanish Civil War*, et notamment sur les chapitres 10 et 11 ». Stephen Koch, *Adieu à l'amitié…*, *op. cit.*, p. 374, note 139.

[175] Julio Aróstegui, « Burnett Bolloten y la Guerra Civil Española: la persistencia del "Gran Engaño" », *Historia Contemporánea*, n°3, 1990, p. 151-180 ; Herbert Southworth, « The grand camouflage: Julián Gorkin, Burnett Bolloten, and the Spanish Civil War », in Paul Preston et Ann L. Mackenzie, *The Republic besieged: Civil War in Spain 1936-1939*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996 ; François Godicheau, « La légende noire du SIM… », *op. cit.*, p. 34-36 ; Francisco J. Rodríguez Jiménez, « Stanley G. Payne: ¿Una trayectoria académica ejemplar? », in Ángel Viñas (dir.), *Sin respeto por la Historia. Una biografía de Franco manipuladora*, *Hispania Nova. Revista Electrónica de Historia Contemporánea*, n°1 Extraordinario, 2015, p. 24-54.

[176] David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, *op. cit.*, p. 137-155.

[177] Paul Preston, *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*, New York/London, Norton&Company, 2011, renvoie à *Enterrar a los muertos* pour le détail du cas Robles et pour les prisons extraterritoriales dirigées par le NKVD.

Quiñones, interpréter la « rhétorique de l'anti-fictionnalité » d'*Enterrar a los muertos* et d'autres récits hybrides de la mémoire en contrepoint de l'écriture historique néofranquiste comme celle de Pío Moa, dont Stephen Koch est peut-être ici l'épouvantail : « le soin qu'ils prennent de montrer l'origine de l'information, d'expliquer au lecteur comment, où et pourquoi on obtient une certaine donnée insérée dans la trame, contraste avec la négligence méthodologique notoire avec laquelle Pío Moa écrit l'histoire »[178].

Mais, en dernière instance, l'analyse a permis de mettre en valeur qu'elles constituent aussi une stratégie de persuasion, brillamment mise en place, étayée par un style spécifique, anti-romanesque. C'est peut-être là que réside la différence la plus visible avec les textes de Koch, qui fait usage d'un imaginaire et de formes mélodramatiques, portés par un narrateur omniscient qui juge constamment ses protagonistes et leur attribue un rôle moral, par la représentation dramatisée de l'intériorité des personnages historiques, par la construction de dialogues ou encore par le prisme thématique de leurs aventures sentimentales (*Adieu à l'amitié* est centré sur le triangle amoureux et les trahisons qu'Hemingway fait subir à sa femme et à sa maîtresse)[179]. Au contraire, dans *Enterrar a los muertos*, on ne trouve que deux moment de représentations intérieures des personnages, et un unique passage de narration quelque peu lyrique : « como Hemingway sabía, la abrupta marcha de Dos Passos no se debió a la cobardía sino a la consternación causada por todo lo que había descubierto » (p. 79) ; « Sin duda, hubo momentos en que se le pasó por la cabeza la posibilidad de dejarlo todo. Abandonar la oficina. Marcharse. Acaso regresar a América […]. Para él, marcharse habría equivalido a desertar, a traicionar sus ideales » (p. 167) ; « Aquella noche, Josie y Dos fueron a dar un paseo por la plaza Mayor. Solitarios y tristes por el viejo Madrid bombardeado, tenían más cosas en común de las que podían imaginar » (p. 77). On peut y ajouter quelques rares adresses emphatiquement anaphoriques au lecteur, doublées, à l'occasion, de caractérisations des personnages qui n'ont rien à

---

[178]« [A]l comparar algunas de estas novelas con los volúmenes, por ejemplo, de Pío Moa, nunca la ficción ha parecido tan historiográfica y la historiografía tan ficcional. […] [La] preocupación por mostrar el origen de la información, por explicarle al lector cómo, quién, dónde y para qué se logra un determinado dato posteriormente incluido en la trama, contrasta con la notoria despreocupación metodológica con que Pío Moa escribe historia ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 16-17.

[179] Quelques exemples : « Psychologiquement, […] Dos Passos était surtout un bon garçon. La gentillesse était aussi essentielle à sa mentalité que la méchanceté à celle d'Hemingway. […] Les doutes dont s'embarrassait Dos Passos étaient de ceux qu'Hemingway, le mauvais garçon, écartait » (Stephen Koch, *La fin de l'innocence*, *op. cit.*, p. 332) ; « son évidente droiture lui permit de se conduire parfaitement bien. Dos Passos comprit immédiatement que son devoir était d'aider Miggie Robles à retrouver et à défendre son mari. Il agit sur-le-champ » (*ibidem*, p. 334) ; « Tant que la souffrance du triangle n'aurait pas généré chez [Hemingway] une nouvelle œuvre, le processus ne serait pas achevé » (*idem*, *Adieu à l'amitié*…, *op. cit.*, p. 263-264) ; « Le moment était venu. Qu'on l'exécute, sans procès et sans délai. Il remit l'ordre à son secrétaire qui attendait » (*ibidem*, p. 276).

envier aux intrusions d'un narrateur du XIXe siècle : « ¿Ignorancia sobre el caso Robles […]? ¿Ignorancia cuando es más que probable que Márgara hubiera acudido a él en petición de auxilio? » (p. 60) ; « ¿Cabe una alusión más transparente a Hemingway, al que la guerra había proporcionado la ocasión perfecta para el exhibicionismo y la jactancia? » (p. 79). Cependant, ces effets de style sont très rares dans *Enterrar a los muertos*, qui préserve majoritairement la discrétion d'une sorte de neutralité épurée, y compris au niveau du lexique : « J'utilise une prose austère et sobre pour ne pas tomber dans le sentimentalisme », déclare Martínez de Pisón[180].

L'une des dernières rencontres entre Hemingway et Dos Passos avant le retour de ce dernier aux États-Unis sert de dernier exemple à cet écart flagrant de style. Le récit de cette anecdote est présent à la fois dans *Adieu à l'amitié* et dans *Enterrar a los muertos* ; la *fable* est sensiblement la même, mais le *sujet* diffère radicalement. La version de Koch est éminemment romanesque :

> Katy et Dos, chargés de nombreux bagages, étaient un peu en retard ce matin-là. Il pleuvait à verse. Soudain, ils furent conscients d'un frémissement sur le quai : Hemingway était dans la gare. […] Il avait dû laisser quelque part la petite troupe et avançait seul à toute allure le long du quai.
>
> Regarde, c'est Wemmage ! s'exclama Katy. Il est venu nous dire au revoir. […] Dos et Katy continuèrent à charger leurs bagages, car ils étaient *vraiment* en retard. Mais lorsque Hemingway s'approcha d'eux, il ne leur lança pas de joyeux « hello ». « Il avait le visage fermé », écrira Dos plus tard. D'un ton cinglant, Hem leur demanda ce que Dos comptait faire à propos de « cette affaire ».
>
> « Cette affaire ? »
>
> L'affaire Robles, bien sûr.
>
> « Je dirai ce que j'estime être la vérité, répondit Dos Passos. Pour l'instant, j'essaye de rassembler mes idées. […] vous voulez croire que c'est un cas isolé. Mais ce n'est pas vrai. »
>
> […] Cette remarque déclencha la vieille rengaine d'Hemingway : la guerre, c'était la guerre, avec ses blessures ; on pouvait être induit en erreur par ses amis […].
>
> Katy le coupa, furieuse : « Ernest, Dos sait tout ça. »
>
> […] La pluie crépitait sur la verrière au-dessus du quai.
>
> « Je ne cesse de me demander à quoi sert de se battre pour les libertés civiles si l'on détruit ces même libertés civiles au cours de la lutte même », dit Dos Passos.

---

[180] « Los sentimientos no son un material literario de primera categoría, son sospechosos, […] las malas películas juegan con el sentimentalismo. Utilizo una prosa austera y sobria para no caer en el sentimentalismo ». Rosa Mora et Ignacio Martínez de Pisón, « Soy un escritor realista, y me encanta », *El País*, 1/02/2003, *op. cit.*.

> Hemingway explosa. « Tu m'emmerdes avec tes libertés civiles…Tu es *avec* nous ou *contre* nous ? »
>
> Dos Passos ouvrit les mains en signe d'incertitude. Puis il ajouta qu'il écrirait ce qu'il devait écrire.
>
> En proie à une colère noire, Hem leva le poing.
>
> « Si tu fais ça, lança-t-il en brandissant son point sous le nez de Dos Passos, tu es fichu, fini. Les critiques new-yorkais vont te crucifier. […] ces gens savent s'y prendre pour réduire quelqu'un à néant. Je les ai vus à l'œuvre. Ce qu'ils ont fait une fois, ils peuvent le refaire. »
>
> Katy regardait cet homme pour lequel elle avait de l'affection. C'était Wemmage qui lui avait présenté son mari. Dos et elle avaient passé des jours merveilleux en sa compagnie. Et, voilà maintenant qu'il menaçait Dos du geste et de la parole.
>
> « Vois-tu, Ernest, dit-elle, je n'ai jamais entendu quelque chose d'aussi opportuniste de ma vie. C'est méprisable. »
>
> « Messieurs les voyageurs, en voiture », annonça le haut-parleur.
>
> Dos et Katy montaient dans le wagon, Hemingway tourna les talons et quitta la gare sans se retourner. De la fenêtre du compartiment, ils l'aperçurent une dernière fois, au moment où il quittait le quai et se perdait dans la foule.[181]

Au contraire, la version de Martínez de Pisón est beaucoup plus ramassée, factuelle et distanciée, à l'exception significative des réactions finales de Katy et de John Dos Passos :

> Katy y Dos se disponían a salir de París en dirección a Inglaterra cuando, en el andén de la estación, se produjo el encuentro, quizás no del todo casual, con Hemingway. Éste, ceñudo, acabó encarándose con Dos Passos y preguntándole qué había decidido hacer en torno a *Tierra española* y sobre todo al caso Robles. Dos Passos, para quien, al contrario de lo que Hemingway pensaba, éste no era un incidente aislado, contestó que primero pondría en orden sus ideas y luego contaría la verdad como él la había visto. Discutieron brevemente sobre las desgracias de las guerras y el sentido que éstas tenían si a los ciudadanos se les depojaba de sus libertades. Luego Hemingway, cada vez más tenso, quiso saber si Dos Passos estaba con la República o contra ella y le advirtió: « Si escribes sobre España tal como ahora la ves, los críticos neoyorquinos acabarán contigo. Te hundirán para siempre. ». « ¡Nunca he oído nada tan despreciablemente oportunista!, le interrumpió entonces Katy, y ella y su marido, sin volverse a mirarle, subieron al tren. En ese instante, la determinación de Dos Passos ya era firme: haría pública su opinión sobre la guerra de España aunque eso le costara sacrificar sus conexiones con los comunistas […]. (p. 126-127)

On voit que, tandis que les péripéties individuelles et les affres relationnels sont au cœur de la poétique de Koch, *Enterrar a los muertos* privilégie le sens de la démarche éthique

[181] *Ibidem*, p. 271-273.

et politique, ce qui explique que la réplique finale de Katy Dos Passos soit paradoxalement rapportée de manière plus véhémente que chez Koch, et que le seul passage pris en charge sur un ton mélodramatique et définitif par le narrateur soit la décision finale de John Dos Passos, à laquelle il s'identifie. Pourtant, il est surprenant de découvrir que le style de la version « originale » qui fait l'objet de ces deux réécritures, leur hypotexte littéraire premier, *Century's Ebb*, de John Dos Passos, se rapproche bien davantage de la fictionnalité du texte de Koch, avec la représentation de l'intériorité des personnages et la vivacité des dialogues, que du « style factuel » de Martínez de Pisón :

> They were still fond of the old ruffian [...]. The porter was trundling their bags along in a hurry [...]. « What I want to know, Jay, is what are you going to do about this business? » [...] « George », chirped Lulie charply, « Jay knows all about that ». [...] From down the platform came the trainman's little horn. « En voiture Messieurs'Dames ». [...] The train started to move. Jay swung up on the steps of the coach. George Elbert turned and went off the platform without looking back.[182]

Ces contrastes permettent de mesurer, dans la pratique narrative, ce qu'a écarté l'instance de narration d'*Enterrar a los muertos* lorsqu'elle a refusé, dans le discours réflexif, le *decorum* (la relation entre ton et contenu, entre style et référent) propre à l'investigation historique de Stephen Koch qui, en dépit des *a priori* de l'horizon d'attente générique, s'avère recourir bien davantage à la fictionnalité que l'objet littéraire qu'est pourtant le récit de Martínez de Pisón. Ce dernier semble proposer de fonder le roman non plus sur la fiction, comme le veut le modèle dominant depuis le XVIIIe siècle en Europe, mais sur d'autres genres et discours, contribuant à remettre en question le lien mutuellement constitutif entre roman et fiction, considéré comme une constante transhistorique, et à radicaliser l'ambiguïté que le roman a toujours entretenue avec sa propre fictionnalité[183].

Pour conclure sur la métanarrativité dans *Enterrar a los muertos*, elle affirme inlassablement la factualité du récit, entendue, d'une part, comme la non-invention thématique ; d'autre part, comme l'absence d'un traitement formellement fictionnel de la fable, selon des critères sémantiques et syntaxiques tels que Hamburger ou Cohn les ont recensés ; et enfin comme une relation pragmatique entre auteur et lecteur, dont on

---

[182] John Dos Passos, *Century's Ebb*, *op. cit.*, p. 98-99.
[183] Catherine Gallagher, « The Rise of Fictionality », *op. cit.* ; Simona Zetterberg, « A Novel History of Fictionality », *op. cit.*, p. 176-178.

a pour le moment laissé de côté le versant paratextuel pour n'envisager d'abord que la posture auctoriale dessinée par la rhétorique du texte. L'instance de narration donne constamment des marques d'une écriture contrainte par les archives, les traces et les citations, comme si elle suivait strictement ce que suggèrent les documents qu'elle rapporte, et en persuadant que la subjectivité qui préside à l'interprétation et à la hiérarchisation critique de ces documents n'est guidée que par la vérité des faits, révélée par la démonstration. On a toutefois noté plusieurs entorses à ce contrat : des effets de suspense, de rétention d'information, de signalement de l'hypothétique, de cohésion narrative ou encore d'implication affective. Le paradoxe n'est qu'apparent et fait écho à la double conception réaliste repérée autour de l'iconographie (génétique et formelle – transparence du référent et cohérence organique). En effet, signaler ellipses, paralipses, et modaliser le discours sert à sceller un pacte de confiance dans l'intentionnalité factuelle qui préside à l'écriture, sans exclure une mise en récit qui emprunte certains procédés généralement attribués à la fiction mais qui ici sont réorientés vers une exigence de réalité distincte d'une feintise fictionnelle. L'instrumentalisation du récit et de la fictionnalité est détournée de l'invention au profit d'une visée factuelle, qui évacue la question du statut rhétorique de l'instance qui a l'autorité sur le texte, et celle d'une poétique de l'écriture de l'histoire, mais intègre l'engagement affectif que refoulent, par convention, la plupart des historiens.

« Le résultat final n'est pas […] une invention ou un produit où se confondent Histoire et légende, mais bien une narration qui s'est efforcée de montrer au lecteur l'échafaudage méthodologique qui la soutient », conclut Gómez López-Quiñones[184]. En d'autres termes, comme le signale justement Amélie Florenchie, l'exercice d'équilibrisme dont relève cet ouvrage, loin de postuler un effacement des frontières entre fiction et réalité[185], les réaffirme au contraire fortement, au profit d'un attachement à cette dernière. On suit sur ce point plusieurs analystes et théoriciens qui soutiennent que les brouillages contemporains entre régimes factuels et fictionnels jouent de ces frontières au lieu de les dissoudre[186]. La forte présence de l'instance de narration, qui expose sa

---

[184] « El resultado final no es, por lo tanto, una invención o un producto en el que se confunden Historia y leyenda, sino una narración que se ha preocupado por mostrarle al lector el respaldo metodológico que la sostiene ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 98.

[185] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 312. À ce sujet, Catherine Orsini explique que les œuvres de Pisón publiés entre 1985 et 1998 séparent nettement le plan des éléments réels de celui de l'imaginaire, intégré dans le premier par des situations de rêve ou des précisions du narrateur qui s'efforcent d'ancrer l'imaginaire dans le référentiel, mais que cette frontière est remise en question du fait que l'imaginaire déborde ce cadre et que l'histoire racontée et le métatexte fusionnent. Catherine Orsini, *La dynamique de l'espace : lire Ignacio Martínez de Pisón*, *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 1999, p. 320-324.

[186] Marie-Laure Ryan, « Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality », *Narrative*, vol. 5, n°2, 1997, p. 165-87 ; Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 ; Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps,* Paris, Seuil, 2009, p. 45-94 et p. 223-249 ; *id*. et

démarche et laisse très peu de marge de liberté d'interprétation au lecteur, semble clore de manière définitive le sens du texte, contrairement à l'acception généralement admise de la littérarité, et se rapprocher d'une forme d'écriture codifiée et à des protocoles attachés à l'écriture historiographique[187]. Dans *Enterrar a los muertos*, la posture auctoriale est le symptôme d'une forme d'autoritarisme qui dirige l'interprétation[188].

Dans *El vano ayer*, Isaac Rosa problématise justement cette autorité narrative, et la relie à la forme du mélodrame, qui fait déjà l'objet d'une critique en sourdine dans les deux romans analysés. L'une des caractéristiques centrales de ce roman, qui explique sa place particulière dans le corpus de la mémoire et son succès auprès de la critique spécialisée, est que le narrateur-écrivain, en commentant métaleptiquement ses choix narratifs, dénonce constamment les écueils de la fiction de la mémoire des années 2000 (télévisuelle, cinématographique, romanesque), tant du point de vue des choix thématiques que des procédés formels. Si l'on adopte la perspective pragmatique de Villanueva axée sur la réception, *El vano ayer* analyse même la « communauté interprétative » – d'après le terme de Stanley Fish – de la fiction de la mémoire en Espagne, en montrant comment l'univers de référence des lecteurs est conditionné par une production culturelle dominante. Ce geste critique procède par des procédés qui exhibent les stéréotypes narratifs des fictions de la mémoire. On compte notamment le pastiche documentaire, déjà mentionné, mais aussi la parodie, par exemple celle du perspectivisme équidistant à l'œuvre dans le discours politique et littéraire contemporain[189], enfin l'analogie avec l'univers du spectacle et l'esthétique du grotesque[190], qui annonce le dispositif de spectacularisation que l'on analysera dans *La mano invisible*. Dans *El vano ayer*, il relie le retour contemporain du réalisme et l'écriture de la mémoire, avatar de la pensée de l'histoire consubstantielle au réalisme depuis le XIXe siècle, dont on a vu deux modalités dans *Sefarad* et dans *Enterrar a los muertos*. Le dispositif de théâtralisation dessine aussi une relation problématique avec la généalogie

---

Alessandro Leiduan, « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme », *Modèles linguistiques*, n°65, 2012, p. 41-68, citation p. 60-61 ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

[187] Fiona McIntosh-Varjabédian, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles : peut-on encore parler de *linguistic* ou de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? », *Vox Poetica*, 30/01/2011, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/mcintosh.html, dernière consultation le 31/08/2017.

[188] Pour la distinction entre posture d'auteur et posture d'autorité dans des corpus spécifiques, voir Vincent Message, « Quand l'auteur n'est pas autoritaire. L'auctorialité chez Musil et Broch », *Acta fabula*, vol. 9, n°1, 01/2008, http://www.fabula.org/acta/document3830.php, consultée le 08/09/2017, et Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, p. 482-483.

[189] Amélie Florenchie, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », in Geneviève Champeau *et al.* (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 257-274, p. 262-263.

[190] Je l'ai analysée en détail dans Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *Pasavento*, *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. II, n°1, hiver 2014, p. 57-76.

réaliste héritée de l'histoire littéraire espagnole. Sous la modalité dégradée de la farce, la métaphore du spectacle représente les écueils de l'écriture réaliste du passé, tandis que, dans sa version la plus réflexive, brechtienne, elle exhibe la nature construite des discours, notamment fictionnels, qui composent les imaginaires sociaux, et entreprend un renouvellement de la conception de la *mimesis* réaliste du passé. La spécificité de ce roman, par rapport à *Sefarad* et à *Enterrar a los muertos*, tient à son usage d'une distanciation sans concessions.

On se demandait plus tôt à quelle « réalité » devait s'en tenir le roman pour être légitime à parler du monde. De l'analyse de *Sefarad*, on a déduit une première réponse, d'ordre moral : l'expérience individuelle de la souffrance humaine, historique et existentielle. Du point de vue esthétique, elle s'est avérée indissociable de la valorisation de la mise en récit subjective des individus et de sa valeur poétique. La réalité que veut restituer *Enterrar a los muertos* est, quant à elle, une vérité historique sur des personnages du passé, qui suppose de lutter contre la censure et contre une propagande mensongère, par une enquête d'ordre historiographique qui exhibe sa méthodologie et renie la fiction. Alors que *Sefarad* se range du côté de la mémoire romanesque, de la subjectivité sacrée du témoin, *Enterrar a los muertos* valorise la prise de distance de l'historien traditionnel, les méthodes et les fins du genre historiographique. Cela peut s'expliquer par la place que la littérature vient à occuper au sein des débats de mémoire qui ont fait irruption durant la première moitié des années 2000 dans l'espace public. Les romanciers cherchent à peser dans les débats de leur temps face à la dénonciation d'un « pacte de silence ». L'enjeu : être reçu comme un discours de vérité au sein d'une société judiciarisée – ou du moins proto-judiciarisée, dans le cas de l'Espagne et de sa loi d'amnistie – et entrée dans un régime de la preuve, où la littérature :

> pense pouvoir retrouver une puissance perdue en étant une des disciplines de la vérité, un art du réel et des faits. On pourrait y voir un signe supplémentaire de l'éloignement de la littérature, de la réduction des pouvoirs de la fiction, d'un renoncement à l'écart et à la démesure qui faisaient sa différence autrefois ; on peut y voir aussi une contribution de l'art à l'établissement de la vérité. La fonction d'attestation de la littérature est alors fortement valorisée [...].[191]

[191] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 5.

Comme, jusqu'au milieu des années 1990, les historiens de la Guerre Civile jouissent du statut de seuls experts reconnus de ce passé[192], les romanciers tendent à se rapprocher de leurs protocoles rhétoriques.

Ces écritures réalistes ont été examinées ici à l'aune de la théorie du réalisme développée par Darío Villanueva. Sa proposition pragmatique d'une réception réaliste intentionnelle est particulièrement adaptée à des écritures réalistes actuelles qui jouent de manière complexe sur la frontière entre fiction et diction et fondent leur référentialité sur la pratique d'un « surcodage » réaliste[193] par insertion de documents. Ces échanges entre univers factuel et univers fictionnel, en fait présents tout au long de l'histoire littéraire, invitent à ne pas tracer de frontière entre récits factuels et fictionnels à partir des traits textuels qui ont caractérisé leurs déploiements historiques, et qui seraient établis, sur le plan théorique, comme leurs critères définitoires absolus en tant que genres narratifs[194]. Quoique les romans eux-mêmes thématisent cette frontière générique pour mieux asseoir leur pacte de lecture. Cependant, les procédés méta-narratifs sont, d'après la plupart des théoriciens, censés briser la convention réaliste de l'effacement du langage, de la discrétion de l'auteur, et donc le principe réaliste de la lisibilité servant à figurer une transparence référentielle et à favoriser l'immersion fictionnelle. Ils devraient se situer aux antipodes d'un répertoire de procédés réalistes, y compris si, avec Villanueva, on envisage les formes réalistes non pas en tant qu'elles connectent au mieux avec la réalité mais en tant qu'elles engendrent chez les récepteurs empiriques une coopération réaliste. Les analyses textuelles permettent de conclure que ces dispositifs, en dépit du fait qu'ils brisent par certains aspects la suspension de l'incrédulité, opèrent en fait comme un réalisme au second degré. En plus des stratégies étudiées dans les deux romans, il serait possible de développer le cas spécifique d'*El vano ayer* d'Isaac Rosa, que j'ai analysé ailleurs, parce qu'il choisit la mise à distance par une exacerbation de la métanarrativité, faisant de ce roman le paradigme de ces réalismes au second degré. D'une part, ils prennent autant pour objet les événements du passé que les représentations fictionnelles qui conditionnent, dans le présent, le rapport au passé. D'autre part, ils construisent les figures de l'auteur ainsi que du lecteur implicite. Les effets de structure et d'autorité, d'une part, et d'autre part, la modélisation de l'expérience de la lecture, qui est l'un des objets de la représentation, servent la

---

[192] François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent : la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », *Essais*, Hors-Série n°1, 2013, p. 129-145, cf. p. p. 133.
[193] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *in* Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, 1982 [1973], p. 119-181, citation p. 139.
[194] Alessandro Leiduan, « Préface. Nouvelles frontières du récit. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°26, 2014, http://narratologie.revues.org/6815, dernière consultation 20/08/2017.

productivité réaliste et l'évaluation éthique des romans. Par la combinaison de référentialité et d'autoréférentialité (sous une double modalité, intertextualité et métatextualité), ils renouvellent ainsi les réalismes historiques[195].

[195] Anne-Laure Rebreyend, « Autoréférence et réalisme intentionnel dans *La Velocidad de la luz* (J. Cercas) et *El vano ayer* (I. Rosa) », in Amélie Florenchie et Maylis Santa-Cruz (dir.), *Référentialité/ autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives, Bulletin Hispanique*, t. 116, n°2, Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2014, p. 733-753. Jean-François Carcelen l'anticipait déjà dans « Écriture de l'obsession et obsession de l'écriture : *Cerbero son las sombras*, de Juan José Millás », in Geneviève Champeau (dir.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 173-185.

Chapitre 3. Débats historiographiques, débats socio-politiques. Faire justice transitionnelle

La problématisation de la représentation et du *decorum*, qui apparaît inhérente à tous ces romans, fondatrice de l'écriture réaliste actuelle, associe pratiques textuelles et valeurs civiques. Depuis leurs pratiques textuelles et métatextuelles – mais aussi, on va le voir, paratextuelles –, les deux récits dialoguent, de façon plus ou moins explicite et assumée, avec les discours historiographiques et sociaux de leur temps. Ils prennent position, chacun avec leurs outils, au sein de débats politiques qui dépassent largement le champ universitaire pour gagner la sphère publique dans son ensemble. D'après Philippe Roussin, « [s]i l'œuvre et la littérature sont un ensemble de discours qui tiennent leurs représentations de sources d'inspiration privées, elles se donnent aussi pour des discours publics, reçus comme tels, qui forment des représentations singulières, acceptées ou discutées mais qui ont droit de cité comme telles, au sein des représentations collectives »[196]. On se propose, à l'instar de l'analyse du discours menée par Dominique Maingueneau, d'approfondir l'inscription sociale des discours et d'examiner les façons dont les réalismes actuels contribuent à une remise en question du présupposé selon lequel les relations entre les textes et les configurations socio-historique seraient très lâches, « récus[ant] l'idée même d'une "articulation" de deux domaines hétéronomes qu'on s'efforcerait de lier tant bien que mal »[197].

Le corpus réaliste ici rassemblé est traversé par la lutte pour le sens du passé traumatique et pour la construction d'identités collectives. Dans le champ littéraire et dans la sphère publique en général, elle détermine des interprétations opposées de la

---

[196] Philippe Roussin, « Littérature et démocratie. Quelques interprétations et paradigmes critiques depuis vingt ans », in Jean Bessière (dir.), *Littératures d'aujourd'hui : contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 143-163, citation p. 161.
[197] Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse des discours littéraires », *op. cit.*.

Transition espagnole, du franquisme, de la Guerre Civile et de la IIe République dans la sphère publique[198]. Par rapport à ce contexte de débats politiques, les deux romans choisis sont axiologiquement proches : ils font partie des récits qui, tout en cherchant à faire la lumière sur certains aspects du passé récent, voient dans la démocratie espagnole le fruit d'un heureux pacte de la réconciliation, de la raison et de la modération. *Sefarad* représente et contribue à forger un discours libéral sur la figure de la victime dans la démocratie espagnole, ainsi qu'un antitotalitarisme qui trouve son origine dans le contexte très polarisé de la Guerre Froide. *Enterrar a los muertos* attribue la chape de plomb qu'il se propose de lever à un double mythe de l'URSS antifasciste et d'une IIe République modèle. On réservera pour les deux parties suivantes la mise à l'épreuve et la déstabilisation de ces récits, autour du métarécit de la crise économique.

I. Pacte compassionnel et discours social sur la vulnérabilité

Un dernier grand principe de *Sefarad* s'oppose à l'unité d'un grand récit d'interprétation du monde, des idéologies, ainsi qu'à l'unité artificielle du romanesque, fustigées en tant qu'écrans au réel que vivent les individus. Il repose sur la composition fragmentée et discontinue, qui respecte la libre singularité des réalités, comme l'explique ce passage métanarratif qui fournit une clef de lecture du roman :

> He intuido […] la tentación y la posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o como esos fotogramas de películas […]. En cada uno de ellos había una sugestión muy fuerte […] pero desconocíamos el argumento y los fotogramas nunca eran consecutivos, y eso hacía que las imágenes fragmentarias fueran […] libres del peso y de las convenciones vulgares de una trama, reducidas a fogonazos, a revelaciones en presente, sin antes ni después. […] no me hacía falta suponer o inventar una historia que los unificara a todos y los hiciera encajar como un rompecabezas. Cada uno cobraba una valiosa cualidad de misterio, se yuxtaponía sin orden a los otros […] en conexiones plurales o instantáneas […] en las que ninguna imagen […] perdía en beneficio del conjunto su singularidad irreductible. (p. 192-193)

Certes, la structure complexe et subtile du roman répond à ce programme, et engage à un parcours de lecture inhabituel, fait d'allers et retours attentifs à ces

[198] Sara Santamaría Colmenero, « La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o "Cultura de la Transición" », in Anne-Laure Bonvalot *et al.*, *Escribir la democracia…*, *op. cit.*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, à paraître, 2017.

« connexions plurielles », aux effets de sens créés par des répétitions d'un chapitre à l'autre, ou par des élucidations différées – souvent s'opère quelques chapitres plus loin la justification du titre d'un chapitre ou l'identification d'un personnage rencontré au hasard d'une énumération[199]. Cependant, le roman est loin d'être dépourvu d'un d'ordre signifiant, et le modèle de la mosaïque choisi par Christine Pérès traduit justement l'unité d'une pièce construite à partir de fragments disjoints. Si *Sefarad* déconstruit les contraintes de la linéarité d'une trame ou de la chronologie, il reconstruit pourtant bien une forme de récit d'interprétation du monde, reposant sur deux piliers dont on va montrer la dimension politique. Le premier tient à une certaine sémantique de la visibilité, à un certain mode de représentation de la victime en tant que figure sociale et morale. Le second repose sur une pensée historique et politique des totalitarismes.

I.1. Une figure universelle et déshistoricisée de la victime

Tout d'abord, toutes les histoires et les personnages, réels et fictifs, réunis par *Sefarad*, se réunissent autour d'une figure universelle de la victime, victime de l'exclusion de la société, toutes formes et époques confondues : majoritairement la répression et l'exil politique, religieux et économique, que ce soit celui des Juifs d'Espagne en 1492, des Juifs et des résistants sous le IIIe Reich, des dirigeants communistes sous le stalinisme, des Républicains espagnols sous le franquisme et en Amérique Latine durant les dictatures des années 1970, ou des réfugiés débarquant en Europe par la Méditerranée (« Berghof », « Eres »), mais aussi les victimes de l'exclusion sociale (« Doquiera que el hombre va »), d'un handicap (« Oh tú que lo sabías »), d'une maladie (Kafka dans plusieurs chapitres, le voisin dans « Doquiera que el hombre va », deux personnages dans « Valdemún », un malade à qui l'on vient d'apprendre une maladie mortelle, dans « Berghof »), ou d'un mal-être général (le jeune garçon malmené à l'école dans « Sefarad », les fonctionnaires frustrés dans « Olympia » ou dans « Dime tu nombre »).

Les personnages se sentent étrangers, déracinés, à part et/ou humiliés, avec pour particularité, dans le cas des victimes des exterminations de masse, d'avoir été désignés coupables par le pouvoir politique. Tout comme Hannah Arendt et Edward Said font des Juifs à la fois l'instance paradigmatique de l'exil et la « minorité *par excellence* » de la

[199] « Dans une interview, l'auteur a même expliqué que le livre est pensé non seulement pour que le lecteur le lise une fois, mais pour qu'il l'étudie à fond ». Hans Lauge Hansen, *Litterær erfaring og dialogisme*, Københavns Universitet, Museum Tusculanum Forlag, 2005, p. 235. L'interview en question est celle menée par Angel Alzaga et Hans Lauge Hansen, « Nyd eksilet (interview med Antonio Muñoz Molina) », *op. cit.*.

modernité puisque non protégée par un État après les traités de paix de 1919-1920 et dépourvue de la dignité qui repose sur le droit d'avoir des droits[200], *Sefarad* les érige au rang d'emblème de cette dialectique renversée entre coupable et victime, que représente également le héros du *Procès* : « víctimas absolutas, los que eran condenados […] por el simple hecho de haber nacido » (p. 409), « culpable perfecto […] condenado no porque haya hecho nada […] sino porque ha sido designado culpable, y no tiene defensa porque no sabe cuál es la acusación, y […] acata con mansedumbre la voluntad de los verdugos, incluso con vergüenza de sí mismo » (p. 414).

La figure de la victime dans *Sefarad* compose une morale humanitaire qui caractérise la vie humaine par sa vulnérabilité. Elle (re)construit, malgré la singularité individuelle irréductible dont se réclame le commentaire méta-narratif indiqué plus haut, une communauté souffrante d'exilés, aliénés à eux-mêmes et aux autres, rassemblés par leur condition de victime pour tout signe d'identité : « ya era un apátrida, como máximo una posible víctima, nada más » (p. 497). Le roman s'inscrit en cela, pour partie, dans une pensée libérale américaine et anglo-saxonne de la vulnérabilité. Gabriel Gatti, avec le groupe de recherche « Mundo(s) de víctimas. Dispositivos y procesos de construcción de la "víctima" en la España contemporánea », distingue en effet, au sein de la littérature de sciences sociales sur la vulnérabilité, entre deux tendances correspondant plutôt à une approche française et à une approche anglo-saxonne. La première, dominante dans les sciences sociales jusqu'aux années 2000, envisage la victime dans une situation de marginalité, de passivité et d'assistanat par rapport à la citoyenneté active à laquelle elle doit être réintégrée. Au contraire, la tradition libérale anglo-saxonne voit la vulnérabilité comme condition anthropologique de l'être humain, autrement dit aborde la victime comme une condition humaine universelle et anhistorique caractérisée par une expérience individuelle de la douleur et de la souffrance.

Cette tradition, issue d'une culture des droits de l'homme qui participe d'une « politique culturelle de la visibilité »[201], fonctionne par essentialisation et par déshistorisation, comme on le voit à l'œuvre dans *Sefarad*. Gatti et son groupe de

---

[200] Hannah Arendt, *L'origine du totalitarisme*, Paris, Seuil, 1972 [première édition en anglais : 1971] ; Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, Londres, 1983, et « Reflections on Exile », *Granta*, n°13, automne 1984 ; Aamir Mufti, « Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture », *Critical Inquiry*, vol. 5, n°1, automne 1998, p. 95-125, citation p. 103-105.

[201] Rosa Linda Fregoso, « ¡Las queremos vivas! Colectividades y cultura de los derechos humanos », in García Selgas et Romero (dir.), *El doble filo de la navaja. Violencia y representación*, Trotta, Madrid, 2006, p. 75, citée par Gabriel Gatti, « Reparaciones equívocas (o de la moralidad transicional y algunas de sus consecuencias sobre quienes repara », in Pablo Galain Palermo (dir.), *¿Justicia de transición ? Mecanismos políticos y jurídicos para la elaboración del pasado*, Tirant Editorial, 2016, p. 331-350, citation p. 348.

recherche lui attribuent à ce titre l'expression « la banalidad del bien », reprise à Jessica Cassiro pour nommer l'homogénéisation, la naturalisation et la dépolitisation à l'œuvre dans la « rationalité humanitaire »[202] qui accompagne la « nouvelle subjectivité planétaire » d'un personnage blessé, souffrant, passif[203]. Cependant, cette tradition, qui reconnaît la victime comme un acteur différent des autres, diminué, « un fragment de rationalité citoyenne à récupérer », apporte un regard compassionnel sur le sujet souffrant et une sensibilité à la spécificité de son langage et de la manière dont il articule des communautés de sens autour de la douleur, dans des situations où règnent la rationalité moderne et ses institutions[204].

En effet, dans *Sefarad*, l'État-nation, institution centrale du projet de régulation de la vulnérabilité propre à la modernité, représentée par l'imaginaire récurrent de la frontière[205] et de la patrie[206], mais pervertie ou portée à l'extrême par les régimes dictatoriaux, agresse l'individu-citoyen. Le roman traduit la cassure de ces deux entités à la base de l'action et de l'identité modernes par la catégorie de la « normalidad » dont la victime est exclue mais qu'elle aspire tant à réintégrer, et dont elle portera la nostalgie : « al principio prefieres imaginar […] que la normalidad es demasiado sólida como para romperse con tanta facilidad » (p. 69), « se refugian en la sugestión de una normalidad […] a la que se aferran como a una esperanza frágil de salvación » (p. 75), « hay algo en ti mismo que te vuelve distinto a los otros, […] indigno de la vida normal que ellos disfrutan » (p. 76), « habitando todavía una vida normal de la que cuando salga de aquí se acordará como del país nativo al que ya no puede volver […], ya excluido, expulsado de pronto de la comunidad de los normales » (p. 247-248), « sucede algo que va a cambiarte para siempre la vida, a expulsarte de la normalidad y del país a los que creías pertenecer, y en los que de pronto sabes que eres extranjero » (p. 415), « su exilio congénito bajo una apariencia de perfecta normalidad » (p. 451), « dividida entre el miedo y un empeño de normalidad » (p. 490), etc.

---

[202] Didier Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard, 2010.
[203] Gabriel Gatti, « Reparaciones equívocas… », *op. cit.*, p. 348-349. Il cite Jessica Cassiro, « Argentine rescuers: a study on the "banality of good" », *Journal of Genocide Research*, 8/4, 2006, p. 437-454.
[204] Gabriel Gatti, « Las víctimas de aquí. Singularidades y tradiciones estéticas de un personaje en crecimiento. Presentación del dossier », *Kamchatka*, n°4, décembre 2014, p. 271-274, disponible sur https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/322, citation p. 273.
[205] « [L]a frontera recién inventada entre Checoslovaquia y Austria » (p. 38) ; « Cómo sería acercarse en tren a una estación fronteriza y no saber si uno sería rechazado » (p. 49) ; « una Europa de vaticinios negros y fronteras hostiles » (p. 71) ; « En la primavera de 1939 […] [n]inguna frontera es un refugio » (p. 196) ; « Me aterran […] los pasaportes […], las puertas que no puedo abrir, las fronteras » (p. 204-205) ; « en aquella época las fronteras de Europa se convertían de un día para otro en cepos o alambradas » (p. 497), etc.
[206] « [H]abían dejado de pertenecer a su patria de origen » (p. 56) ; « tantos refugiados y apátridas que se veían entonces deambulando por las estaciones » (p. 63) ; « Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado » (p. 152-153) ; « Qué cantidad mínima de patria, qué dosis de arraigo […] necesita un ser humano » (p. 406-407) ; « la melancólica complicidad de una patria […] común » (p. 438) ; « apátrida » (p. 405, p. 497), etc.

Sefarad partage largement la perspective libérale anglo-saxonne et américaine sur la vulnérabilité, qui, moyennant une essentialisation et une déshistoricisation de la victime, apporte une sensibilité à l'égard des souffrants, dont le roman fonde la communauté. Elle nourrit actuellement les théories du *care*, qui héritent également, en Europe, des valeurs du christianisme social telles que la charité et correspondent, dans le contexte politique actuel, à un centrisme de gauche. On peut rapprocher ces observations de ce qu'Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen nomment le « mode cosmopolite » de relation au passé dans le roman espagnol contemporain[207], sur laquelle s'est fondé le projet européen[208]. Cette étiquette analytique, sous laquelle on pourrait ranger *Sefarad*, rassemble des romans qui décontextualisent le passé afin de transcender les particularismes historiques et de promouvoir un nouvelle forme d'universalisme. Ils emploient des procédés dialogiques et multi-perspectivistes, entendus dans le sens où ils incorporent la perspective de « l'autre » en tant que victime, et présentent ses maux comme une souffrance infligée à l'humanité tout entière, favorisant ainsi la compassion comme « émotion cosmopolitique »[209].

I.2. Le citoyen-victime. Extension du domaine de la vulnérabilité

Pour affiner la compréhension de l'axiologie du roman par rapport aux discours sociaux sur la figure et le statut social de la victime, il faut ajouter le contexte spécifiquement espagnol de la connexion avec la mémoire des exterminations de masse, qui s'est opérée selon un processus de désidéologisation lié à la pénétration du discours des droits de l'homme à la fin des années 1990 et dans les années 2000. Cette dernière marque, à l'échelle de l'Europe, un changement de paradigme : de guerre idéologique mondiale opposant le fascisme à l'antifascisme, la IIe Guerre Mondiale devient perçue comme un génocide. En Espagne, la vision de la Guerre Civile connaît la même désidéologisation, qu'Antonio Muñoz Molina reprenait à son compte dès les années 1980[210], et qui remontait au discours sur la Guerre Civile déjà promu à la fin du

---

[207] Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen, « On Agonistic Memory », *Memory Studies*, vol. 9, n°4, 2015, p. 390-404, citation p. 396-398.
[208] Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina… », *op. cit.*, p. 192 ; Chantal Mouffe, « An Agonistic Approach to the Future of Europe », *New Literary History*, vol. 43, 2012, p. 629-40 ; Ricard Vinyes, « Los usos públicos del pasado en Europa: hacia una memoria sincrética », *Años 90*, vol. 22, n°42, décembre 2015, p. 21-51.
[209] Olivier Remaud, « Les antinomies de la raison cosmopolitique », in Pascale Haag et Cyril Lemieux (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 87-117, citation p. 98.
[210] D'après Maryse Bertrand, Muñoz Molina, dans *Beatus Ille* (1986), *Beltenebros* (1989) et *El jinete polaco* (1991), « n'interprète pas tant la Guerre Civile comme un fait historique, politique et social que comme un

franquisme et durant la Transition. Jesús Izquierdo ou Ricard Vinyes analysent ce phénomène comme le fruit d'un « récit rédempteur » espagnol, largement diffusé depuis le discours modernisateur postfranquiste et jusqu'à aujourd'hui. Au nom de la mémoire de la Guerre Civile perçue comme lutte fratricide, le récit censé conjurer la violence caïnite, associé au paradigme des droits de l'homme, rejette les grands récits idéologiques, dont les utopies sociales des années 1930, condamne toute violence indépendamment de son contexte et des conditions de son avènement, pour valoriser au contraire la figure passive et dépolitisée de la « victime », au cœur d'une politique compassionnelle qui crée le consensus sans exiger de responsabilités politiques[211]. Durant la Transition et jusqu'à la fin du XXe siècle, ce statut de victime était réservé aux cibles des violences terroristes de l'ETA, martyrs au cœur du « récit rédempteur » fondateur de la citoyenneté postfranquiste, alors qu'il sera longtemps refusé aux victimes du franquisme[212]. Depuis, il a connu en Espagne une expansion spectaculaire dans la sphère publique et dans l'imaginaire collectif, dont *Sefarad* participe.

Au début du XXIe siècle, une profusion de figures associées à la notion de victime fait son apparition sur la scène sociale, politique, juridique et médiatique espagnole. Stéphane Michonneau évoque un « pacte compassionnel qui pose la victime au centre des préoccupations politiques » en Espagne, depuis la fin des années 1990. Y concourt, après 1999, la création de plusieurs centaines d'associations de victimes de toutes sortes, qui connaîtra un tournant après les attentats d'Atocha en 2004[213], et depuis la crise de 2008, ce dont témoigne le succès du terme « afectado » (touché, affecté par la crise) dans l'espace public aujourd'hui. S'inscrivant dans le cadre international de ce que

---

"mythe" ». Maryse Bertrand de Muñoz, « Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, n°3, printemps 1994, p. 427-435.

[211] Jesús Izquierdo Martín, « "Que los muertos entierren a sus muertos". Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n°12, 2014, p. 43-63, cf. p. 61 ; Ricard Vinyes, « Sobre víctimas y vacíos: ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades », *in* Ana Domínguez Rama (dir.), *Enrique Ruano: Memoria viva de la impunidad del franquismo*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, p. 255-272, cf. p. 257-258 et p. 265-267. Le terme de « narrations rédemptrices » est emprunté à Dominick La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2005. Pour un examen de la manière dont le franquisme a configuré une figure particulière de la victime dans l'Espagne démocratique, cf. Jesús Izquierdo, « Memoricidio. Recuerdo y trauma genocidas en la España democrática », in Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo Martín, *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2017, p. 381-405.

[212] Jesús Izquierdo Martín, « "Que los muertos entierren a sus muertos"… », *op. cit.,* p. 58-59 ; Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ? Deux paradoxes à l'ère des citoyens-victimes », *Pensée plurielle*, vol. 3, n° 43, 2016, p. 155-167, cf. p. 156-157. Au sujet de la place particulière de l'ETA dans la construction de la citoyenneté démocratique, on pense au succès critique et éditorial du roman de Fernando Aramburu, *Patria* (Barcelona, Tusquets, 2016), dans lequel Elena Delgado voit le produit du récit réconciliateur de la « *convivencia* » qui privilégie l'espace familial privé et la morale du pardon en écartant la vie collective et associative ou le récit des motifs politiques de l'indépendantisme basque. Luisa Elena Delgado « Lo que no está escrito: literatura, conflicto y los limites de la esfera pública », Colloque international *« Liberté d'expression » littéraire et régime démocratique*, organisé par Catherine Brun, Philippe Daros et Philippe Roussin, Université Paris 3, 20-21/04/2017.

[213] Stéphane Michonneau, « L'Espagne entre deux transitions ? », *op. cit.*, p. 10 ; Gérôme Truc, *Sidération : une sociologie des attentats,* Paris, PUF, 2016.

Fassin et Rechtman ont appelé la « révolution du traumatisme », cet essor de la logique victimaire, particulièrement exacerbé en Espagne[214], ouvre des droits à la réparation, à la vérité et à la justice, et à ce titre pousse à l'action, sans pour autant avoir besoin de motifs politiques[215]. Vinyes dénonce le fait que les lois de réparation votées en Espagne depuis 1976 et jusqu'à la Loi de Mémoire Historique de 2007, pour oblitérer les conflits entre les différentes mémoires et leurs récits, ignorent les valeurs politiques dont peuvent être porteuses les victimes[216]. En témoigne l'effacement des figures de héros politiques dans la littérature sur la Guerre Civile et le franquisme au milieu des années 1990 au profit d'une rhétorique du *pathos* fondée sur la douleur des proches, selon Labanyi et Loureiro. D'après Vinyes, le dommage et la douleur physique du nouveau sujet de la victime en vient à constituer l'unique capital évaluable de la mémoire transmissible, voire un principe d'autorité qui fait consensus par la pitié et non par la causalité historique, « alors que cette dernière obligerait […] à un positionnement politique » (de l'État, dans le cas de l'appareil législatif)[217].

Toutefois, la particularité du « nouvel espace des victimes » qui s'ouvre en Espagne au cours des années 2000, est d'accueillir aussi bien des « sujets extraordinaires », transcendants, martyrs et héros victimes du politique et du « socialement sacré » (les victimes des attentats d'Atocha en 2004, du franquisme, du terrorisme d'État) que des « sujets ordinaires » marqués par des situations moins exceptionnelles (victimes des banques, des expulsions de logement, de la violence de genre, des accidents de la route, de négligences médicales…). Ce faisant, le pays voit s'émousser, voire s'effacer, la frontière qui, en sciences sociales, jusqu'au milieu des années 2000, séparait encore le citoyen actif de la victime passive, excluant de l'espace de la citoyenneté la figure de la victime en l'identifiant à sa douleur individuelle et à la dépendance, voire à l'assistanat, par rapport au citoyen actif, indépendant et impliqué dans les affaires publiques[218].

En effet, en Espagne, en Amérique Latine et ailleurs dans le monde aujourd'hui, d'une part « la "victime" ne désigne plus un sujet expulsé du commun […], la victime est un autre proche, un soi-même transformé en être souffrant à cause d'un désastre ou

---

[214] Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ?... », *op. cit.*, p. 156.
[215] Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, p. 264.
[216] Ricard Vinyes, « Le processus de construction d'une mémoire publique par l'État espagnol. Politiques et conflits, impunités et éthiques (1975-2008) », *op. cit.*, p. 30-31.
[217] Ricard Vinyes, « Le processus de construction d'une mémoire publique… », *op. cit.*, p. 39.
[218] Gabriel Gatti et Sandrine Revet, « Victimes cherchent statut désespérément : le cas des bébés volés en Espagne », *Critique internationale*, n° 72, juillet-septembre 2016, p. 93-111, cf. p. 95 et 97 ; Gabriel Gatti, « El misterioso encanto de las víctimas », *Revista de Estudios Sociales*, n° 56, avril-juin 2016, p. 117-120, cf. p. 117. Ils empruntent des termes à Michel Wieviorka, « L'émergence des victimes », *Sphera publica*, 3, 2004, p. 19-38.

d'un fait de violence naturelle ou sociale inattendu et/ou inadmissible ». D'autre part, les sujets qui se réclament de ce statut de victime mobilisent activement les outils de la citoyenneté en prenant la parole et en luttant pour obtenir une reconnaissance sociale, juridique voire politique[219]. Sous l'effet de l'expansion de la culture humanitaire, de la guerre mondiale contre le terrorisme, de l'affermissement des politiques publiques des droits de l'homme qui nécessitent un personnage bénéficiant d'un consensus légal et politique, ou encore de la visibilité de groupes sociaux vulnérables sous l'effet de la crise européenne[220], le statut de victime, au lieu de signaler une marginalité, est devenu une voie d'accès à la citoyenneté, il reconnaît comme sujets de l'action publique ceux qui ont été affectés[221]. Ainsi, depuis la fin des années 2000, en Espagne et ailleurs dans le monde, la dichotomie opposant le citoyen au pauvre, au subalterne, héritée de traditions intellectuelles qui interprètent les « victimes » en marge des « citoyens », tend à être réinterprétée au profit d'une combinaison paradoxale des deux figures qui les maintient en tension : la position hybride du citoyen-victime[222].

Comment se situe *Sefarad* par rapport à ces discours sociaux en rapide évolution dans l'Espagne du XXIe siècle, provenant aussi bien des sciences sociales que de la société dans son ensemble ? Par rapport à la tension entre les représentations des deux figures sociales du citoyen et du marginal, met-il davantage l'accent sur le sens éthique de la vulnérabilité ou sur sa fonction politique ? Le roman s'inscrit dans l' « économie morale de l'humanitarisme »[223], il représente et contribue à créer ce « nouvel imaginaire collectif soulignant la nécessité de soigner, d'accompagner et de réparer les dommages » du fait de la perception généralisée de l'impuissance du projet de la modernité à protéger de la misère, des abus et des crimes[224]. Dans la mesure où son réalisme se fonde sur la représentation d'une exposition permanente à l'horreur ou aux vicissitudes

---

[219] Gabriel Gatti et Sandrine Revet, « Victimes cherchent statut désespérément… », *op. cit.,* p. 97-98, 104, 109-110. Ils renvoient à Stéphane Latté, *Les "victimes". La formation d'une catégorie sociale improbable et ses usages dans l'action collective*, thèse de doctorat en sciences politiques, Paris, EHESS, 2008. Voir aussi Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'empire du traumatisme…*, *op. cit.*, p. 409 : « Politiques de la réparation, du témoignage et de la preuve dessinent ainsi trois modalités pratiques d'inscription du traumatisme dans le champ de l'action. […] il s'agit moins de susciter l'empathie […] que de faire […] valoir des droits. Si le traumatisme s'inscrit dans un éthos compassionnel caractéristique de notre époque, il est donc aussi un instrument au service d'une demande de justice ».

[220] Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ? Deux paradoxes à l'ère des citoyens-victimes », *Pensée plurielle*, vol. 3, n° 43, 2016, p. 155-167, cf. p. 164-165.

[221] Gabriel Gatti, « El misterioso encanto de las víctimas », *op. cit.*, p. 120 ; *idem*, « ¿Puede hablar la víctima? Sobre dos textos para escapar de los encierros del humanitarismo », *Nuevo Texto Crítico,* vol. 29, n°52, 2016, p. 181-190, cf. p. 182.

[222] Pour une définition de cette figure, Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ?... », *op. cit.,* p. 158-164, et Gabriel Gatti et María Martínez (dir). *Los ciudadanos-víctima. Problematización teórica y revisión crítica de una identidad transnacionalizada*, *Revista de Estudios Sociales,* n°59, janvier-mars 2017.

[223] Didier Fassin, *La raison humanitaire…*, *op. cit.*.

[224] Danilo Martuccelli, « Semánticas históricas de la vulnerabilidad », *Revista de Estudios Sociales,* n°59, janvier-mars 2017, p. 125-133, citation p. 129-130.

ordinaires des vies des autres, qui éveille la conscience qu'a chacun de sa propre vulnérabilité, le roman intègre en partie, dès 2001, ce que Danilo Martuccelli appelle la « sémantique performative » de la vulnérabilité[225]. Elle repose sur l'opération performative qui tient à rendre visible la victime pour qu'elle soit reconnue comme telle, ce qui renforce en retour la conviction que la vie de l'autre peut être ma vie et que je suis vulnérable[226]. En effet, accompagnant l'évolution des pratiques citoyennes et anticipant sur les sciences sociales, *Sefarad* combine les victimes de faits exceptionnels et de situations ordinaires, les héros et les proches. Il opère déjà, par les procédés d'empathie que l'on a observés, la mutation de la figure de la victime comme un autre soi-même transformé en être souffrant. Enfin, il accorde aux victimes un accès à une forme incarnée de la vérité[227], qui constitue la base existentielle et morale de son réalisme.

Cependant, il ne se positionne pas du côté des discours de revendication des droits de citoyenneté comme le déploient les communautés de victimes dans l'Espagne contemporaine. Si, dans le roman, le dénuement des personnages de souffrants leur accorde une aura spécifique d'humanité, il n'est pas une voie d'accès à la citoyenneté, voire les prive au contraire de leur statut de citoyens au sens moderne de cette catégorie, c'est-à-dire d'acteurs participant au domaine public et mobilisés dans un type d'action stratégique en fonction de leurs ressources. En revanche, peut-être est-il possible d'interpréter que certains personnages, dans la diégèse ou par la prise en charge de l'énonciation dûment soulignée par le récit, mobilisent un « agir faible » qui fait partie des pratiques des victimes espagnoles actuelles. Ce type d'action *a minima*, ou du moins différent de celui du citoyen moderne, tient essentiellement à reconstruire et à partager l'expérience de la souffrance pour lui donner du sens, et à essayer de faire en sorte que la catégorie de victime devienne une identité vivable[228]. On pense par exemple

---

[225] Martuccelli repère quatre « sémantiques historiques de la vulnérabilité », des idéaux-types au sens de Weber, pour distinguer les rapports à la victime à une époque donnée, en fonction du sens éthique et de la fonction politique qui lui sont accordés ou non, associés à un dispositif de représentation particulier. D'un point de vue diachronique, les traditions française et anglo-saxonne identifiées par Gabriel Gatti se rencontrent dans la « sémantique performative » de Martuccelli, qui correspond aux XXe et XXIe siècles, moment historique d'expansion de la visibilité de la figure sociale de la victime. En outre, synchroniquement, on retrouve d'une part la « sémantique volontariste moderne », née de la conception de la politique comme le domaine de l'action et de la souveraineté humaines pour éradiquer les inégalités sociales sources de vulnérabilité, dans ce que Gatti identifie comme la « tradition française », où la victime est opposée au citoyen. D'autre part, la « sémantique morale » chrétienne, qui attribuait un fort sens moral à la vulnérabilité, inspire fortement la tradition anglo-saxonne qui voit la victime comme une manifestation de la condition humaine souffrante. Toutefois, les deux démonstrations ne se recoupent pas totalement car la perspective de Martuccelli préserve l'épistémologie française des sciences sociales, dont Gatti essaye de s'écarter pour mieux comprendre le statut de la victime-citoyenne d'aujourd'hui. Je remercie chaleureusement Gabriel Gatti et Danilo Martuccelli de m'avoir aidée à articuler leurs deux modèles.

[226] *Ibidem*, p. 128-132.

[227] *Ibidem*, p. 131.

[228] Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ?... », *op. cit.,* p. 163-164. Ils citent Marc-Henri Soulet, « Faire face et s'en sortir. Vers une théorie de l'agir faible », in V. Châtel et Marc-

à la manière dont Hans Mayer, Primo Levi ou le père d'Isaac Salama se réapproprient la catégorie de la judaïté[229].

En cela on pourrait dire que, dix ans avant les efforts du projet « Mundo(s) de víctimas » pour rendre compte de la nouvelle subjectivité victimaire en renouvelant les outils disponibles, *Sefarad* a eu l'intuition – non pas supérieure aux sciences sociales mais née de l'absorption créative de discours sociaux et d'un imaginaire collectif naissants – de l'extension du domaine de la vulnérabilité et de la manière dont la comparution des victimes dans l'espace public modifiait le commun. En ce sens, peut-être ses rééditions en 2006, 2009, 2011 et 2013 accompagnent-elles la croissance de ces phénomènes, et notamment la perception généralisée de la détresse face à la précarité née de la crise économique, d'une part, et, d'autre part, face aux nouvelles vagues de migration vers l'Europe.

Mais ne perdons pas de vue que, dans le roman, l'*agency* des personnages est assez limitée, et que la victime reste un être banni de ce commun dont elle rend visible, depuis sa position extérieure (qu'on se rappelle par exemple la perspective du voisin malade dans « Doquiera »), la normalité singulière[230]. Ce sont plutôt la structure romanesque (le fonctionnement réticulaire de la trame, des biographies et des images), ainsi que l'omniprésente instance principale de narration, qui forment une communauté de douleur autour des personnages et leur créent des réseaux affectifs. Plus qu'une fonction politique au sens moderne, *Sefarad* donne donc avant tout une dimension existentielle et un sens éthique à la vulnérabilité, en jouant sur l'universalisation déshistorisante de l'usage du *pathos*, qui fonde la productivité sociale de la compassion. À ce titre, on peut se demander si Münzenberg ne fonctionne pas comme une figure d'auteur, un double négatif, dans la mesure où l'exposé cynique des ressorts de sa propagande – convaincre les gens en les émouvant à peu de frais – servirait d'autocritique des écueils de l'entreprise compassionnelle de *Sefarad* :

> Inventó las grandes causas nobles a las que nadie con buena voluntad podía dejar de adherirse [...] una corriente poderosa de simpatía humanitaria hacia el sufrimiento y el heroísmo del pueblo [...] y el benefactor podía sentirse confortablemente a un paso de la militancia activa [...]

Henri Soulet (dir.). *Agir en situation de vulnérabilité*, Laval, Presses universitaires de Laval, 2003, p. 167-214.

[229] « Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos. [...] Hablaba siempre en primera persona del plural: habíamos emigrado al norte de África, y luego algunos de nosotros nos establecimos en Salónica [...], llevamos las primeras imprentas [...], y en el siglo XIX llegamos a Bulgaria » (p. 152-153) ; « Ninguno de los dos [Levi, Améry] había profesado el judaísmo [...]. Pero los dos, al ser detenidos, al ser confrontados con la elección de una identidad, eligieron declararse judíos, unirse al número de las víctimas » (p. 409).

[230] Gabriel Gatti et María Martínez, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ?... », *op. cit.*, p. 157.

> un gesto solidario, no una limosna, una forma práctica y confortable de acción revolucionaria [...] manifiestos a favor de la paz, de la cultura, de la concordia entre los pueblos [...]. (p. 182-183)

Un peu comme le « kitsch historique » incarné par Enric Marco est le miroir et le repoussoir de la narration de Cercas dans *El impostor*[231], Münzenberg pourrait représenter le kitsch victimaire de *Sefarad* dans ses difficultés à articuler morale et politique.

II. Une pensée libérale de l'antitotalitarisme

En dépit de son rejet affiché pour les récits d'interprétation du monde qui en réduisent la pluralité, on a vu, en premier lieu, que *Sefarad* construisait une figure de la victime universelle et anhistorique qui endosse pour une bonne part le discours libéral sur la vulnérabilité. En second lieu, ajoutons qu'il prend clairement parti du côté d'une pensée libérale de l'antitotalitarisme qui n'oriente pas moins la vision des réalités humaines que les idéologies qu'il se propose de congédier.

De façon remarquable, le discours historiographique qui détermine le plus fortement l'axiologie du roman et irrigue tout le texte, celui de François Furet, n'apparaît pas en tant que document inséré dans le corps du texte, alors que sa mention bibliographique différée lui accorde une place révérencielle : « *El pasado de una ilusión* [...], libro tan admirable como su título » (p. 537). À la fin de la « Nota de lecturas », la révélation de l'une des visées politiques du roman : contribuer, au même titre que les mémoires de témoins qu'il s'approprie, à former « una conciencia política cabal » (p. 539) chez le lecteur, invite à examiner les implications d'un tel discours d'autorité historiographique. Le macro-récit de l'Europe du XXe siècle que dessine *Sefarad* constitue une critique des totalitarismes, qui rapproche le régime soviétique du régime nazi et la politique révolutionnaire du totalitarisme.

---

[231] « No hay duda de que, ahora mismo, el peor enemigo de la izquierda es la propia izquierda; es decir: el kitsch de izquierda; es decir: la conversión del discurso de la izquierda [...] en el sentimentalismo [...] ornamental que la derecha ha dado en llamar buenismo. Pues bien, [...] Marco [vino] a satisfacer una masiva demanda vacuamente izquierdista de venenoso forraje sentimental aderezado de buena conciencia histórica ». Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 43, voir aussi p. 187-189 et 305.

Or, ce point concerne l'une des questions les plus controversées de l'historiographie récente. Les historiens qualifient communément de régimes totalitaires l'Allemagne de 1933 à 1945 et l'URSS de 1917 (ou 1930, début des purges) jusqu'à la mort de Staline en 1953 (ainsi que, depuis vingt ou trente ans seulement, le fascisme italien et une partie du maoïsme). La catégorie englobe des régimes qui se sont donné comme mission la réalisation d'une loi extra-humaine (à laquelle s'oppose, on l'a vu, la conception de la réalité dans *Sefarad*) et entendent exercer un contrôle total sur l'ensemble d'une société. Ont été démontrées de longue date leurs similitudes en matière d'organisation du fonctionnement étatique (encadrement des masses, répression des opposants, appareil étatique doublé par l'appareil du parti). Elles expliquent que les deux systèmes nazi et soviétique, unis en outre par le pacte germano-soviétique en 1939 que diégétise *Sefarad*, apparaissent au même moment historique. Mais si, au niveau de sa généalogie, le concept de totalitarisme développé par Hannah Arendt permet de penser des fonctionnements étatiques, il ne prétend pas aider à distinguer les systèmes idéologiques. C'est ce point qui génère l'un des débats les plus vifs et les plus politisés de la fin du XXe siècle, que *Sefarad* passe sous silence par des affirmations comme « que Hitler y Stalin arrasen Europa con idéntica bestialidad » (p. 202), tout en prenant un parti très marqué.

Les critiques venant de l'histoire sociale et de l'histoire des idées estiment, d'une part, que la catégorie atténue les spécificités de chacun des deux régimes, notamment du nazisme et de l'atroce singularité du génocide, ce qu'oblitère *Sefarad* : « Mira lo bien que cooperaban entre sí los nazis, y los comunistas, cuántos millones y millones de muertos han dejado unos y otros » (p. 444). D'autre part et surtout, elles signalent que l'usage qui en est fait par les courants antitotalitaires, représentés notamment par Raymond Aron ou par François Furet en France, permet de faire apparaître la démocratie libérale comme le bien politique par opposition au communisme comme mal. Politiquement instrumentalisé durant la guerre froide et revenu en force au lendemain de la chute du mur de Berlin, le concept de totalitarisme propose une visée apologétique de la démocratie libérale en obligeant à penser à l'intérieur de son système de valeurs, fondé sur la centralité des droits de l'homme individuels, comme on le voit dans *Sefarad*. Il devient une arme politique qui permet aux libéraux, comme Furet, de discréditer le communisme en l'assimilant au stalinisme et aussi au nazisme, et d'identifier le capitalisme à la démocratie. De fait, dans *Le passé d'une illusion*, essai d'interprétation de

l'utopie communiste et de l'URSS[232], Furet, décédé avant de pouvoir rédiger la préface du controversé *Livre noir du communisme* de Stéphane Courtois[233], défend l'idée que le projet révolutionnaire conduit nécessairement à la terreur totalitaire. Cette approche discutable hérite de son histoire de la Révolution Française qui voyait dans la Terreur un système pré-totalitaire, issu du « dérapage » d'une modernisation politique pacifique et modérée (1789) vers la prise du pouvoir violente par les masses (1792-93)[234]. On retrouve cette prise de position en faveur d'une voie moyenne de la modernisation sociale dans la défense publique du pacte constitutionnel de la Transition espagnole par Muñoz Molina[235].

Pourtant, un certain nombre d'historiens, situés nettement à gauche, estiment qu'il existe une différence de nature irréductible entre nazisme et stalinisme du fait que les pratiques d'extermination du stalinisme ne sont pas une conséquence directe de son idéologie, mais une perversion des objectifs communistes, qui restent théoriquement ceux du stalinisme. Tout dépend de la définition que l'on donne du communisme. Les mêmes historiens distinguent entre communisme (au sens de l'idéologie, de la culture politique, des mouvements révolutionnaires en Europe autour de 1920), bolchevisme (les soviets, la prise de pouvoir en 1917 comme réalisation de la théorie léniniste de la révolution et les débuts de l'URSS, marqués par la guerre civile contre les Blancs) et stalinisme (la dérive totalitaire et paranoïaque, l'abandon de l'objectif de révolution mondiale au profit du socialisme dans un seul pays, la reprise en main autoritaire du système de production, l'abandon de la NEP, etc.). Les mots employés sont donc politiquement très connotés[236]. Or, outre les déclarations publiques de Muñoz Molina et sa participation à un ouvrage de Stephen Koch à l'anticommuniste assumé[237], se glissent au cours de *Sefarad* des formulations telles que « la doble amenaza del comunismo y el

---

[232] François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Levy, 1995.
[233] Stéphane Courtois (dir.), *Le livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, 1997.
[234] François Furet, *Penser la Révolution*, Paris, Gallimard, 1978.
[235] Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *op. cit.*, p. 178-184.
[236] Sur toute la controverse historiographique autour de l'anti-totalitarisme, voir les synthèses de Bernard Bruneteau, « Les vicissitudes scolaires d'une notion controversée : le(s) totalitarisme(s) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 122, 2014, p. 91-99 ; Laurent Wirth, « Enseigner le totalitarisme », conférence prononcée lors de la 4e journée de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, Caen, 2/07/1999, disponible sur http://aphgcaen.free.fr/conferences/wirth.htm, dernière consultation le 13/07/2017 ; Enzo Traverso, « De l'anticommunisme. L'histoire du XXe siècle relue par Nolte, Furet et Courtois », *L'Homme et la Société*, n° 140-141, avril-septembre 2001, p. 169-194, qui, depuis une perspective marxiste assumée, essaye de penser comment le totalitarisme s'inscrit dans un projet moderne. Je suis extrêmement reconnaissante à Alexandre Dupont, à Samuel Hayat, à Célia Keren et à Géraud Létang, historiens du XIXe et du XXe siècle, pour leur éclairage précieux.
[237] Stephen Koch, *Adieu à l'amitié…*, *op. cit.*, « Remerciements », p. 379 : « Antonio Muñoz Molina a lu le manuscrit dans sa totalité et, grâce à lui, j'ai pu éviter des erreurs sur l'Espagne ».

fascismo » (p. 206), « Mira lo bien que cooperaban […] los nazis y los comunistas » (p. 444), « comunista fanática en los primeros años veinte » (p. 177).

De plus, le narrateur-écrivain s'oppose radicalement à un adoucissement de la perception de l'époque léniniste par rapport à celle de Staline : « Se entrevistó con Lenin y […] le espantó su desprecio por las libertades y las vidas de la gente común » (p. 72) ; « En los primeros años de la Revolución Soviética, cuando Lenin, alucinado en las estancias del Kremlin, intoxicado por su propio fanatismo, rodeado de teléfonos y de lacayos, todavía imaginaba que Europa entera iba a incendiarse de un momento a otro de sublevaciones proletarias » (p. 182) ; « A esta clase de intelectuales [gente templada, con inclinaciones humanitarias] Lenin los habría fusilado de inmediato » (p. 183) ; « bolcheviques ásperos y reales como Stalin o como el mismo Lenin » (p. 184). Ailleurs, Muñoz Molina affirme clairement la continuité meurtrière du régime, et attribue la distinction entre bolchevisme et stalinisme à une manipulation de l'opinion publique opérée par la doctrine de l'époque Kroutchev, qui attribua les problèmes de l'URSS au culte de la personnalité de Staline et afficha une volonté de revenir aux fondamentaux léninistes[238]. Dans le texte, enfin, il emploie enfin un moyen subtil et habile de se détacher du discours qu'il estime relever de cette propagande, à savoir l'unique point de vue militant ouvertement en faveur du système soviétique intégré dans le roman : celui d'Amaya Ibárruri. « Sherezade » est effectivement le seul chapitre délégué entièrement à la première personne correspondant à la voix de la personne qui raconte, sans aucune intervention ni réappropriation de l'instance principale de narration.

En moquant les intellectuels philo-communistes de l'époque de l'URSS, en parlant de « communisme » pour comparer URSS et IIIe Reich, et en réduisant l'évolution historique entre bolchevisme et stalinisme, le narrateur-écrivain de *Sefarad*, qui coïncide avec les positionnements de Muñoz Molina, fait sien le nouveau paradigme anticommuniste né à la fin de la guerre froide – qui en fin de compte, contrairement à ce qu'affiche le roman, est loin d'avoir amorcé une historisation du XXe siècle dépassionnée et désidéologisée[239].

Muñoz Molina, en rapprochant voire en assimilant poétiquement des situations éloignées les unes des autres – catastrophes historiques, accidents et tourments socio-économiques et psychologiques, mais aussi, plus spécifiquement, systèmes politiques

---

[238] Prologue à *El vértigo*, *op. cit.*.
[239] Enzo Traverso, « De l'anticommunisme… », *op. cit.*, p. 169.

différents – et en oblitérant leurs configurations historiques et sociales précises, fait œuvre d'un pluralisme fécond qui lui permet de « s'attacher avant tout au type de connaissance que suscite cette confrontation de plusieurs manières de voir le monde. […] Le roman, sous [sa] plume, s'affirme plus intensément encore qu'ailleurs comme un espace de ressaisie non-spécialisée des problèmes de notre monde », comme le dit Vincent Message des œuvres de Musil, de Fuentes, Pynchon, Rushdie et Glissant[240]. Toutefois, il accorde dans le même temps une visée morale et civique à *Sefarad*, celle de déciller le lecteur par rapport aux mystifications de fictions et/ou de constructions idéologiques détournant les sujets de la *réalité*. À ce titre, il semblait important de mettre au jour l'axiologie cachée de la poétique romanesque, un réalisme de la modération humaniste. Son social-libéralisme propre à un centrisme de gauche, qui se traduit par la construction narrative compassionnelle d'une figure universelle de la victime et par un antitotalitarisme qui confine à l'anticommunisme, est bel et bien situé par rapport à un conflit idéologique au sein de la gauche, que recoupe un conflit méthodologique et interprétatif au sein de l'historiographie de l'Espagne du XXe siècle, comme le traduit clairement *Enterrar a los muertos*, d'Ignacio Martínez de Pisón.

III. Révisionnisme de gauche et débat sur l'identité collective

Martínez de Pisón, lui aussi, veut égratigner le mythe de l'URSS antifasciste (p. 230), en plaçant le projecteur sur John Dos Passos et Ernest Hemingway, deux des « innocents », comme les appelait Münzenberg, c'est-à-dire les cibles de la campagne de propagande du Komintern destinée à rallier les intellectuels occidentaux à la cause soviétique dans les années 1930. Cela le conduit à traiter des persécutions organisées par l'URSS durant la Guerre d'Espagne au sein du camp républicain, plus particulièrement contre les anarchistes du POUM. En s'attaquant à « l'ingérence soviétique dans les différents gouvernements républicains et notamment celui de Negrín (de 1937 à 1939), question étroitement liée à celle du rôle des communistes dans la défaite de l'armée républicaine […], [c]'est donc une question d'historien que traite le

[240] Vincent Message, « Résister à la spécialisation : l'espace de la troisième critique », communication prononcée lors du colloque « Littéraires : de quoi sommes-nous les spécialistes ? » organisé par le mouvement *Transitions*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 25-28/06/2014, texte disponible sur academia.edu.

romancier aragonais »[241], une question qui touche à un débat sur les référents de l'identité collective démocratique, et face à laquelle il prend clairement parti.

III.1. Démythifier la République contre le « frontpopulisme »

La manière dont *Enterrar a los muertos* rapproche étroitement la IIe République de l'URSS, pour expliquer l'échec du processus démocratique républicain sans entrer dans d'autres avatars de dimension internationale[242], n'est pas anodine dans le panorama politique et intellectuel espagnol. Tout d'abord, elle rappelle voire reprend à son compte, comme le dénonce efficacement quoiqu'un peu caricaturalement David Becerra[243], une partie du « canon franquiste de l'histoire » encore enkystée dans l'imaginaire collectif espagnol, d'après l'historien Ángel Viñas. Il s'agit de la légitimation du régime dictatorial à partir d'une croisade contre les représentants de l'« anti-Espagne », dont les communistes, censés s'être laissés manipuler par Moscou qui planifiait froidement l'agression du pays. La « légende noire » du SIM (Service d'Information Militaire), organisme de contre-espionnage et de police militaire de la République créé en 1937 et traité, depuis le franquisme jusqu'à des publications récentes, comme symbole de la toute-puissance du NKVD dans la répression des opposants politiques, participe de la même influence de la propagande franquiste, mais aussi du contexte de Guerre Froide dans lequel elle s'est développée. Le traitement du communisme dans *Enterrar a los muertos*, comme dans de nombreux travaux d'historiens analysés par François Godicheau, joue sur une logique du contrôle politique, de la manipulation et du complot digne d'un polar, appuyée sur l'attribution d'étiquettes politiques qui déterminent l'interprétation du comportement des sujets et des groupes et simplifient la complexité de la réalité politique. François Godicheau l'a identifié comme un biais méthodologique hérité de la lecture franquiste et de la Guerre Froide[244]. On en trouve clairement la trace dans *Enterrar a los muertos*, qui reprend à son compte des jugements interprétatifs comme : « la excesiva injerencia » du NKVD « que trat[aba] los asuntos de España como si ésta fuera una colonia de la URSS » (p. 108) ; « [había]

---

[241] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en "valeur de la vérité" », *op. cit.*, p. 309.
[242] Ana Luengo, « El autor como detective en *Enterrar a los muertos* », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 41-51, cf. p. 48.
[243] David Becerra Mayor, *La Guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 131-165.
[244] François Godicheau, « La légende noire du Service d'Information Militaire de la République dans la guerre civile espagnole, et l'idée de contrôle politique », *Le Mouvement Social*, vol. 4, n°201, 2002, p. 29-52, cf. p. 30-31, 49-50, 52.

organizado una GPU en España controlada desde Moscú […]. […] el PCE se había convertido en un instrumento de la política exterior soviética y […] la URSS […] estaba dispuesta a sacrificar la revolución española » (p. 120) ; « La oficina estaba […] controlada por comunistas obedientes a las consignas del Kremlin » (p. 166). La logique s'applique aussi bien au communisme espagnol qu'américain, puisqu'on lit que Dos Passos se heurte à « una censura invisible de todos los libros que de forma franca y sincera hablan de la vida en Rusia, y especialmente de los libros que no se adaptan al modelo de pensamiento que nuestros entusiastas del régimen soviético han aprendido de la diligente y sutil propaganda alentada en este país por el Partido Comunista » (p. 144-145). Une interprétation d'un contrôle hégémonique exercé par CPUSA, le parti communiste nord-américain, qu'Alice Béja nuance fortement[245].

La perspective de la Guerre Froide, venue, à partir des années 1950, renforcer le récit franquiste de la Guerre Civile comme préambule à l'offensive contre l'Occident, a laissé des traces chez les historiens conservateurs étrangers[246]. Parmi eux, Stanley Payne, Ronald Radosh et Mary Habeck, tous trois recensés dans la bibliographie d' *Enterrar a los muertos* voire, dans le cas de Payne, convoqués comme argument d'autorité à quatre reprises au cours de l'argumentation (p. 80, 87, 222, 239-241), sans que son positionnement soit mis en perspective au regard d'autres recherches qui s'appuient sur un travail d'archives pour démentir ses thèses (Marta Bizcarrondo et Antonio Elorza, cités dans le texte mais pour des points de détail ; Fernando Hernández Sánchez, Franck Schauff, Ángel Viñas, etc.)[247]. L'absence de consensus sur toutes ces questions historiographiques, notamment dues aux grandes difficultés d'accès aux archives qui profitent à la persistance de légendes ou de « fictions historiques » au goût de roman d'espionnage[248], incite à prendre du recul par rapport aux conclusions péremptoires d'*Enterrar a los muertos*, et à mettre en perspective ses enjeux.

En effet, l'interprétation historique développée dans cet ouvrage répond à un second degré d'interdiscursivité, qui excède le reflet des deux positions opposées durant la guerre de 1936 dans la mémoire collective des vainqueurs et des vaincus. Elle prend

---

[245] L'influence du CPUSA dans les années 1930, bien qu'indubitable, ne s'exerçait pas de manière unique ni verticale sur les écrivains, qui avaient à leur disposition des canaux pour débattre dans le champ culturel et éditorial, y compris en dehors de la ligne du parti. Alice Béja, *Des mots pour se battre*, *op. cit.*, p. 80-87.
[246] Ángel Viñas, « The Endurance of Francoist Myths in Democratic Spain », *International Journal of Iberian Studies*, vol. 25, n°3, 2012, p. 201-214, cf. p. 202 et 207.
[247] *Ibidem*, p. 207-208 ; Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas », *op. cit.*, p. 37, souligne aussi la partialité de la bibliographie d'*Enterrar a los muertos*.
[248] Ekaterina Volkova, « Historia y ficción del "oro de Moscú": la conexión histórica entre España y Rusia vista desde el siglo XXI », in José Colmeiro (dir.), *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2015, p. 183-204, citation p. 184 et 202-203 ; François Godicheau, « La légende noire du Service d'Information Militaire de la République… », *op. cit.*, p. 30 et 49.

part à un débat contemporain très polarisé, qui porte sur la violence politique sous la IIe République et durant la Guerre Civile, et se joue tant dans la sphère universitaire que politique et sociale, où les historiens espagnols ont une place bien plus importante qu'en France. La droite espagnole, au pouvoir de 1996 à 2004, a minimisé les massacres massifs de civils perpétrés par le camp franquiste et attiré l'attention sur la révélation des atrocités commises par les Républicains durant la guerre. L'assassinat de plusieurs milliers de prisonniers considérés comme des sympathisants franquistes dans le cimetière de Paracuellos, en novembre et décembre 1936, a par exemple connu un regain d'intérêt, à la même époque que celle de la parution d'*Enterrar a los muertos*, avec les publications de l'historien amateur néo-franquiste César Vidal et de Stanley Payne, qui a ouvertement pris la parole en faveur des tenants du discours néo-franquiste[249]. Certains auteurs, dont Martínez de Pisón avec *Enterrar a los muertos* ou Antonio Muñoz Molina avec *La noche de los tiempos*[250] – qui vient renforcer certains traits repérés dans *Sefarad* –, cherchent également à intégrer dans le processus de mémoire culturelle les crimes commis dans les rangs républicains, afin de ne pas en laisser l'interprétation aux conservateurs, d'après Hans Lauge Hansen[251].

Ce faisant, ils participent d'un « révisionnisme de gauche » qu'Agnès Delage observe, dès le tournant du siècle, dans les discours des très médiatiques écrivains Javier Cercas et Andrés Trapiello (mentionné en tant qu'ami dans *Enterrar a los muertos*, p. 88-89) ainsi que d'Ignacio Martínez de Pisón (mentionné en tant qu'ami dans *El impostor* de Cercas[252]), mais aussi des essais de Jordi Gracia, célèbre critique littéraire pour *El País*, très présent dans la presse culturelle générale et spécialisée espagnole, ami de Cercas et de Trapiello[253]. Ils poursuivent, avec une partie de la production narrative contemporaine et dans une démarche similaire au révisionnisme de droite, l'objectif

---

[249] César Vidal, *Paracuellos-Katyn: Un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*, Libros Libres, Madrid, 2005 ; Stanley Payne, *40 preguntas fundamentales sobre la guerra civil*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2006. Payne célèbre les publications de Pío Moa et de César Vidal dans « Mitos y tópicos de la Guerra Civil », *Revista de Libros*, 01/08/2003, http://www.revistadelibros.com/articulos/los-mitos-de-la-guerra-civil-pio-moa, dernière consultation le 17/08/2017.

[250] Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral, 2009. Voir Sara Santamaría, « "Una casa de locos con final trágico". Intelectuales y Segunda República en *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina », *Claves del Mundo Contemporáneo. Debate e Investigación. Actas del IX Congreso de Historia Contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2013, sans pagination (CD-Rom) ; David Becerra, *La Guerra civil como moda literaria*, *op. cit.*, p. 169-176 ; David Becerra et Julio Rodríguez Puértolas, « Aproximación crítica a *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina », *República de Letras*, n°120, 2011, p. 37-70 ; Francisco J. Sánchez, « Historical Memory in Post-Transition Narratives: Between the Canon and the Market », *Hispanic Issues online*, vol. 11, 2012, p. 178-195, cf. p. 185-187.

[251] Hans Lauge Hansen, « Multiperspectivism in the novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum*, 2011, p. 148-166, cf. p. 57.

[252] Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 22-23 et 367.

[253] Agnès Delage, « Fascismo literario y novela democrática en contexto europeo: "Los embajadores de Modiano en España" (1977-2016) », in Anne-Laure Bonvalot, Agnès Delage, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin (dir), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas (siglos XX-XXI)*, Madrid, Presses de la Casa de Velázquez, à paraître, 2018.

d'élaborer un récit alternatif à la version historiographique désignée comme dominante, et de jouer ainsi le rôle d'une scène littéraire de justice transitionnelle qui se fasse l'écho de la pluralité d'interprétations qui existent autour du passé traumatique. Tout dépend bien sûr, dans ce champ de bataille idéologique, de ce que les différents acteurs estiment être la version dominante. Selon un *topos* assez répandu en Espagne et reconduit par Andrés Trapiello ou Jordi Gracia, l'anti-franquisme aurait perdu la guerre civile mais gagné la guerre morale et culturelle du fait d'une large présence d'intellectuels marxistes dans les universités espagnoles, qui défendraient leur point de vue politique plutôt que la poursuite désintéressée de la vérité[254]. Alors que ces derniers se sont engagés en première ligne de la démolition des mythes franquistes, ses détracteurs les taxent de « guerrecivilisme » ou de « frontpopulisme », leur reprochant à la fois de reproduire l'interprétation de la guerre qui était celle de la culture du Front Populaire des années 1930, et de rouvrir dans l'actualité une manière « frontiste » d'interpréter la guerre[255].

Les « révisionnistes de gauche » revendiquent clairement une position antifranquiste, comme on le voit bien dans le dernier chapitre d'*Enterrar a los muertos*, qui raconte en détail la répression et l'extermination menées par les franquistes (p. 173-195). Mais en même temps, au nom de la pluralité des mémoires, les « révisionnistes de gauche » s'inscrivent en faux contre la pression de la résistance antifasciste qui défendrait une vision unique de la mémoire (républicaine)[256]. Ils se placent du côté d'une critique « des *a priori* politiques de l'historiographie "classique" de la République », qui décrit cette dernière comme « une expérience de démocratisation sans

---

[254] Jordi Gracia et Andrés Trapiello, table ronde de clôture du colloque *Histoire et Littérature*, Madrid, Casa de Velázquez, 17-19/10/2012 ; Andrés Trapiello, « Ante un "paseo" de Sebastiaan Faber por *Las armas y las letras* », *Ínsula*, n°809, mai 2014, p. 13-15, cf. p. 13-14. Fernando Larraz, dans *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, défend au contraire l'idée que les exclus de l'histoire littéraire espagnole officielle depuis le franquisme jusqu'à la Transition sont issus du camp des vaincus de la guerre.

[255] Des chercheurs attentifs à la mise en récit historiographique déconstruisent profitablement la conception du savoir scientifique que recouvre cette controverse : Pablo Sánchez León, « Violence and the History and Memory of the Spanish Civil War: Beyond the Pattern of Inherited Narrative Frameworks », in Manu Bragança and Peter Tame (dir.), *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War, 1936-2016*, London/New York, Berghahn Books, 2016, p. 23-39 ; *idem*, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », in Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo Martín, *La guerra que nos han contado y la que no*, *op. cit.*, p. 153-212, cf. p. 169 et suivantes ; Sebastiaan Faber, *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt University Press, à paraître, 2017 ; *idem*, « The Truth about Spain: American Hispanism, the Spanish Civil War, and the Crisis of Academic Legitimacy », *Literal*, n°9, 2012, http://literalmagazine.com/the-truth-about-spain-american-hispanism-the-spanish-civil-war-and-the-crisis-of-academic-legitimacy/, dernière consultation le 15/08/2017

[256] C'est la différence entre un « "négationnisme" néofranquiste, qui exonère les putschistes de juillet 1936 de toute responsabilité dans le déclenchement de la guerre et qui refuse d'admettre la nature dictatoriale et répressive de la dictature qui en est issue, et d'un "révisionnisme" universitaire, qui remet en question certaines interprétations de l'historiographie dite "progressiste" (dominante dans le monde académique), mais dont les positions ne disculpent pas Franco ». Eduardo González Calleja, « La violence sous la Seconde République espagnole. Une question politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n°127, 2015, p. 85-99, citation p. 97.

équivalent en Europe » et pècherait par une idéalisation de la gauche[257]. Élodie Richard et Charlotte Worms signalent que, sur le plan épistémologique, l'histoire critique de la République, telle que la développe par exemple Fernando del Rey Reguillo, « se situe dans une histoire politique et intellectuelle classique, qui puise ses références dans l'histoire critique de la Révolution française (François Furet) », cité à trois reprises dans l'appendice d'*Enterrar a los muertos* qui lui donne le mot de la fin, et « repose sur une critique de l'histoire sociale marxiste des années 1970 (Manuel Tuñón de Lara) et du tournant culturel qu'elle prend au cours des années 1990 chez les disciples de Manuel Pérez Ledesma, comme Rafael Cruz Martínez »[258].

La démarche de Martínez de Pisón est comparable à celle de Muñoz Molina, de Trapiello dans *Días y noches*[259], ou encore de Javier Marías dans le premier tome de *Tu rostro mañana*, qui cherche à démythifier la République en soulignant ses divisions internes et particulièrement la répression d'Andreu Nin sous l'effet de l'ingérence soviétique[260]. Contrairement à des analyses qui attribuent à une coïncidence fortuite les points communs entre les projets de ces acteurs du champ littéraire[261], et comme on l'a déjà vu au sujet de *Sefarad*, Agnès Delage rappelle que ces acteurs du champ littéraire espagnol forment bien une communauté idéologique qui se positionne au sein du débat sur la Transition. Ils font s'équivaloir les idéologies non sociales-démocrates avec des totalitarismes, et dès lors soutiennent que, si le Coup d'État de 1936 était bien illégitime, la révolution socialiste en marche depuis 1934 menaçait la démocratie, et que ces extrémismes se seraient abattus sur une classe moyenne favorable au consensus qui ne s'identifiait pas à ces idées – c'est le présentisme de la politique transitionnelle plaqué

---

[257] Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la Transition », *XXe siècle. Revue d'histoire moderne*, Presses de Sciences Po, 2015, p. 13-41, citations p. 38-39. Sur des bases épistémologiques différentes, Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo signalent aussi les faiblesses d'une « mystification du passé » de la part de groupes qui construisent une mémoire alternative de la guerre et de la répression en éliminant l'ambiguïté morale qui caractérise le passé d'une situation limite comme celle d'une guerre civile : Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », in Patricia Arroyo Calderón et alii (dir.), *Pensar los estudios culturales desde España: reflexiones fragmentadas,* Madrid, Verbum, 2012, p. 205-229, citation p. 225.

[258] Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ?... », *op. cit.*, p. 38-39.

[259] Andrés Trapiello, *Días y noches*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000. La comparaison est développée par David Becerra, *La Guerra civil como moda literaria*, *op. cit.*, p. 156-163.

[260] Javier Marías, *Tu rostro mañana 1, Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002.

[261] « Hay azar en que la desgraciada suerte de Andreu Nin […] haya sido convocada como ejemplo de mentiras de la historia, en *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, y en […] *Enterrar a los muertos* […]. También se deben al azar algunas de las semejanzas estructurales de esta narración con *Soldados de Salamina* de Javier Cercas […] [o] que los dos últimos citados convoquen a Andrés Trapiello como colaborador circunstancial ». José María Pozuelo Yvancos, « El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 145-160, citation p. 154-155. Étant donnés l'expérience et le prestige de ce critique très reconnu, il est possible que cette appréciation soit ironique, mais le reste de cet article n'incite pas à confirmer cette hypothèse. De même Jordi Gracia repère-t-il entre Martínez de Pisón, Trapiello, Muñoz Molina et Marías un « aire de familia, sus parentescos difusos, sus complicidades incluso » mais déclare : « Ignoro la razón de fondo para esas formas de explotación novelesca de la inquietud por el presente (ético e ideológico) ». Jordi Gracia, (« Abrir otra verdad », *El País*, 23/03/2014, https://elpais.com/cultura/2014/03/22/actualidad/1395506895_512224.html, dernière consultation le 30/09/2017).

sur les années 1930. Ils se posent en hérauts de la légitimation de la démocratie espagnole actuelle, contre les critiques de la Transition démocratique.

Ainsi la démarche de Martínez de Pisón répond-elle à une volonté de pluralisation de la mémoire historique qui fasse droit à l'hétérogénéité du camp républicain et s'inscrive dans une « maturité démocratique » prête au désaccord politique ouvert sur le passé, selon la conception optimiste de Paloma Aguilar[262]. Le débat dans lequel elle s'inscrit est sous-tendu par une réflexion sur l'identité collective, qui passe au premier plan en Espagne à la fin des années 1990 et détermine la fonction et le sens de la connaissance du passé dans l'espace public espagnol[263]. La gestion de la mémoire de la IIe République, largement diabolisée par le régime dictatorial et durant le processus transitionnel, occupe une place particulière dans un contexte de retour sur le récit de la Transition qui suppose de revenir sur les origines de la démocratie espagnole, de chercher ses antécédents et sa mémoire – trouve-t-elle ses racines dans un franquisme d'ouverture qui aurait permis une démocratisation culturelle préalable à la mort du dictateur, ou bien dans la IIe République ? –, pour comprendre les chemins qu'elle a suivis et ceux qu'elle a écartés.

À ce titre, il faut repérer dans *Enterrar a los muertos* la récupération des figures tutélaires des écrivains Francisco Ayala (p. 208), Ramón J. Sender (p. 46, 90) et Arturo Barea (p. 66-67, 225-226) contre celles de José Bergamín (p. 204, 206, 208) et de Rafael Alberti (p. 33, 69-70). Cette démarche de choix de référents dans le champ littéraire, qui a pour critère le positionnement idéologique des écrivains par rapport au stalinisme, se distingue du type de dialogue avec la tradition réaliste espagnole que propose Rafael Chirbes et qui le conduit, à son tour, à se réclamer du réalisme de Sender et de Barea pour pallier leur expulsion du canon littéraire espagnol du XXe siècle[264]. Toujours dans le cadre de l'évaluation de la place de la République pour la construction d'une identité

---

[262] Paloma Aguilar, « Memoria histórica », in Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza, 2008, p. 768-774, cf. p. 771-774.
[263] Michael Richards, *Historias para después de una guerra*, *op. cit.*, p. 330 ; Carlos Forcadell, Ignacio Peiró et Mercedes Yusta (dir.), *El pasado en construcción. Revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
[264] Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010. Sur la place des écrivains de l'exil dans le canon littéraire espagnol et leur revendication actuelle en tant que référents littéraires pour la démocratie, voir Francisco Caudet, *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Crítica, 2005 ; Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona, Montesinos, 2007 (propose de récupérer politiquement la culture de l'exil républicain pour penser de façon critique la modernité hégémonique imposée sous le franquisme) ; Fernando Larraz, *El monopolio de la palabra: el exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 ; *idem*, « El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española », *Iberoamericana*, vol. 12, n°47, 2012, p. 101-114 ; *idem*, *Max Aub y la historia literaria*, Berlin, Logos Verlag, 2014, chapitre 3 : « ¿Una cuestión de cánon? », p. 51-72 ; *idem*, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea, 2014, chapitre 8 : « La recepción de la literatura del exilio, en manos de la censura », p. 279-308 (où il est notamment question de Ramón J. Sender).

démocratique actuelle, il faut sans doute nuancer l'appréciation d'Antonio Gómez López-Quiñones selon laquelle *Enterrar a los muertos* combinerait de façon exemplairement équilibrée « un regard utopique sur l'héritage et les possibilités de la IIe République avec une discussion critique de cet héritage », appréciation essentiellement fondée sur une phrase de l'appendice (« Lo más terrible de esta historia es que las víctimas y los verdugos de la España del 37 compartían lo esencial: la fe marxista en el futuro y la urgencia por combatir el fascismo », p. 230)[265]. En l'absence de traitement d'autres facteurs socio-politiques, nationaux et internationaux, que la soumission à l'URSS de certains dirigeants et d'un gouvernement de la République, *Enterrar a los muertos*, qui statue explicitement sur le « serio descalabro de [la] credibilidad » de cette dernière (p. 46), suit plutôt la thèse, développée par la majorité des historiens durant les années 1970-1980, qui veut que la gauche ait généré la fin de la République et la défaite[266]. Martínez de Pisón termine d'ailleurs éloquemment son prologue à *Casas Viejas* de Ramón J. Sender par un diagnostic téléologique qu'il emprunte à ce dernier : « En vérité, une république qui était capable de commettre ce qui s'est passé à Casas Viejas ne pouvait pas survivre »[267].

III.2. Restaurer l'instance de l'auteur ?

Le constat de cette prise de position dans la sphère publique invite à aller dans le sens de Geneviève Champeau et de Jean-François Carcelen lorsqu'ils appellent, avec Franck Wagner, à renouveler les outils de la narratologie (classique) au contact des textes factuels ou hybrides[268]. Cet appel résonne tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'analyser la voix narrative qui émerge du récit, « cette instance cachée qui manie les

---

[265] Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente...*, *op. cit.*, p. 282.

[266] José María Pozuelo Yvancos ne s'y trompe d'ailleurs pas, quoiqu'il néglige l'intromission axiologique de l'auteur tout en ne manquant finalement pas de prendre le même parti : « [E]l caso es que Cercas, Marías y Martínez de Pisón están en primera línea de seriedad y compromiso literario, y [...] que *ninguno de ellos escribe desde ningún tipo de interés partidista*, y la consecuencia es que todos ellos han practicado la higiénica, creo que catártica, función de denunciar que los trapos sucios de la izquierda en la Guerra Civil tienen que ponerse a remojo, no para ser lavados, *faltaría más (eso es lo que hemos hecho hasta ahora)*, sino [...] para comprender [...] cómo [...] *en el seno de la izquierda se originó el fin de la IIª República* ». José María Pozuelo Yvancos, « El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón », *op. cit.*, p. 154-155 (je souligne). Pour un bilan critique des interprétations historiennes de la violence politique sous la République, notamment celles des années 1970-1980 qui expliquent les problèmes de la République en postulant le caractère inévitable de la guerre, que viendront ensuite nuancer de nouvelles approches qui combinent étude politique, sociale et culturelle et nourrissent d'autres controverses, voir Eduardo González Calleja, « La violence sous la Seconde République espagnole. Une question politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n°127, 2015, p. 85-99, cf. p. 90-93.

[267] « La verdad es que una república que era capaz de hacer lo de Casas Viejas no podía sobrevivir ». Ignacio Martínez de Pisón, « Sender en la aldea del crimen », in Ramón J. Sender, *Casas Viejas*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. IX-XXXVIII, citation p. XXXVIII.

[268] Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *op. cit.*, p. 75-77 ; Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental… », *op. cit.*, p. 52 et 68.

informations, les documents, l'Archive, pour élaborer une rhétorique destinée à alimenter un point de vue assumé comme tel »[269], et que Carcelen et Champeau nomment « l'instance organisatrice » ou « l'instance de régie »[270]. Face à des livres hybrides pour lesquels Hans Lauge Hansen a forgé la catégorie d' « essais documentaires narrés »[271], il paraît fructueux de suivre différents théoriciens qui remettent aujourd'hui en question la pertinence et l'opérativité de ce fondement de la narratologie classique qu'est l'instance du narrateur, pour convoquer celle, si longtemps fuie, de l'auteur[272].

La narratologie lui préfère des médiations comme le narrateur ou l' « auteur implicite »[273], dans le but d'éviter les lectures qui déduisent les intentions de l'auteur de sa biographie, ainsi que la réification des *persona* de l'écrivain, et de respecter l'autonomie de la littérarité. Néanmoins, comme le propose Paul Dawson en s'inspirant de Susan Lanser et du Genette de *Paratextes*, face à des récits contemporains hybrides qui ne sont pas des artefacts formels statiques mais clairement des interventions dans la sphère publique, qui s'insèrent dans un contexte de discours extratextuels situant et déterminant la réception, il paraît non seulement légitime mais peut-être indispensable de restituer la voix et la figure de l'auteur, qui structure le texte, opère le montage des documents et partage des normes et des valeurs[274]. Du reste, Ana Luengo, Amélie Florenchie, Isabelle Fauquet et Anne-Laure Bonvalot, ainsi que des écrivains comme Isaac Rosa, n'hésitent pas à le faire et à rétablir par conséquent la « responsabilité » de l'auteur dans son traitement du sujet et dans ses prises de position[275]. Selon cette

---

[269] *Ibidem*, p. 60.
[270] *Ibidem*, p. 54, 60 et 63 ; Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *op. cit.*, p. 75.
[271] Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », *op. cit.*, p. 85.
[272] Paul Dawson, « Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model », *op. cit.*, p. 104-106 ; *id.*, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2013 ; Henrik Skov Nielsen, « Natural Authors, Unnatural Narration », in Jan Alber et Monika Fludernik, *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 275-301 ; Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007, p. 67-85 ; Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.
[273] Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113 [*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961] ; James Phelan, « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita* », *Narrative*, vol. 15, n°2, 2007, p. 222-238 ; Peter Rabinowitz « "The Absence of Her Voice from that Concord": The Value of the Implied Author », *Style*, vol. 45, n°1, 2011, p. 99-108 ; Franck Wagner, « Quand le narrateur boit(e)… (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences : revue d'études françaises*, n°6, 2016, p. 148-175.
[274] Paul Dawson, « Real Authors and Real Readers… », *op. cit.*, p. 106-107 ; Susan Lanser, *The Narrative Act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981 ; Gérard Genette, *Paratextes*, Paris, Seuil, 1987. Il est important de préciser que Dawson comme Richardson ne prétendent pas éliminer l'entité du narrateur ni de l'auteur implicite au profit de celle de l'auteur : chaque catégorie est valable tant qu'elle permet une analyse textuelle fructueuse, et chaque théorie n'est pas applicable à tous les textes.
[275] Ana Luengo, « El autor como detective en *Enterrar a los muertos* », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 41-51, cf. p. 43-44 ; Amélie Florenchie, « Isaac Rosa o la "escritura responsable" », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 131-149 ; Anne-Laure Bonvalot,

« approche discursive » du modèle de communication narrative, l'auteur, figure de l'intellectuel public, dialogue avec le lecteur en reliant voix narrative/textuelle, péritextuelle et épitextuelle (interviews de l'auteur, manifestes, articles d'opinion) comme autant d'éléments d'une stratégie rhétorique qui établit son autorité littéraire dans le discours public. Lorsque la voix narrative résonne avec les voix paratextuelles de l'auteur, l'usage de la fictionnalité devient un outil rhétorique qui affirme l'importance du romancier dans la vie intellectuelle publique[276]. Ainsi, d'après Bonvalot, la porosité du roman à son dehors est-elle un

> lieu d'appréhension privilégié de la posture éthique, politique et idéologique du romancier […] Le traitement du passé et ses modalités d'incrustation dans le texte sont en effet le moyen d'une revendication de la capacité d'intervention et de divulgation du roman, l'écrivain prenant ainsi *textuellement* part aux débats politiques qui traversent la sphère publique.[277]

On peut interpréter à cet aune l'étrangeté structurelle que constitue l'appendice d'*Enterrar a los muertos*[278], difficile à situer dans l'économie du récit pour deux raisons. Il ne marque pas de rupture thématique par rapport au reste du récit, apparaissant plutôt comme un rebut du cinquième chapitre, qui traitait déjà de l'extermination du POUM. Mais c'est au plan énonciatif qu'il est surtout déroutant, dans la mesure où, contrairement à l'horizon d'attente habituellement associé à ce seuil paratextuel, sa lecture ne donne pas l'impression d'un changement d'énonciation lié à l'apparition de la voix de l'auteur. Il a donc pour fonction pragmatique de confirmer rétrospectivement et performativement ce qu'incitaient déjà à penser le premier seuil paratextuel sans titre (p. 7-8), et toutes les interventions métanarratives dans le texte : l'identité entre la voix du narrateur et de l'auteur. Et ce d'autant plus que la thématique de la logique de suspicion et de répression au sein de la République, qu'il a déjà traitée au chapitre cinq, est tout de même davantage axée, dans cet appendice, sur l'attitude des écrivains, des éditeurs et des traducteurs dans le champ littéraire et politique, comme si, entre les lignes, Martínez de Pisón s'y mettait lui-même en scène en tant qu'auteur, bouclant l'articulation des plans textuel, péritextuel et épitextuel. L'écrivain le confirme d'ailleurs lorsqu'il affirme avoir « exposé [ses] réticences à l'égard du livre de Stephen Koch dans *Enterrar a los muertos*[279].

Formes nouvelles de l'engagement…, *op. cit.* ; Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 246-250 et 258-276.
[276] Paul Dawson, « Real Authors and Real Readers… », *op. cit.*, p. 108-111.
[277] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…*, *op. cit.*, p. 252.
[278] José Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile (1960-2000) », *op. cit.*, p. 29.
[279] Ignacio Martínez de Pisón, conversation privée, 23/08/2017

Ainsi, dans ce cadre comme dans bien d'autres, si la rigueur documentaire professée dans *Enterrar a los muertos* peut valoir en tant qu'engagement du côté de la vérité et de l'intégrité[280], elle n'équivaut pas à la neutralité ni à l'impartialité. Pour paraphraser la formule employée par Sebastiaan Faber au sujet de l'éthique et de l'épistémologie de la recherche dans l'hispanisme contemporain : la quête de vérité n'est jamais neutre[281].

Pour fonder l'identité démocratique sur les valeurs politiquement et moralement libérales de la social-démocratie, renouant, selon les coordonnées de la Transition démocratique, avec une partie des traditions de pensée libérales explicitement niées et écrasées par le franquisme, Martínez de Pisón et Muñoz Molina se livrent à une critique des totalitarismes qui écarte une certaine mémoire de gauche radicale, sans toujours éviter de faire le jeu de l'anticommunisme. Cependant, le « roman de la mémoire » inclut, par ailleurs, un positionnement idéologique diamétralement opposé, qu'incarne *El vano ayer*. Ce roman d'Isaac Rosa s'emploie en effet à critiquer l'héritage de la Transition démocratique en réclamant explicitement, d'une part, la mémoire du Parti Communiste espagnol dans la lutte antifasciste. À ce titre, l'écrivain consacre un chapitre métanarratif entier à ce qu'il identifie comme le paradoxe entre l'importance quantitative et qualitative de l'engagement communiste contre la dictature, et l'absence de reconnaissance publique dont souffrent l'organisation et ses militants dans l'espace public ainsi que dans les productions romanesques[282]. Le chapitre est entrecoupé de parenthèses métalittéraires et historiques qui insistent sur les enjeux de son usage répété de l'adjectif « communiste » (« la palabra maldita: "comunista" […] (y cuanto más lo escribamos, más desactivaremos su reprobación literaria) », pièce discursive centrale d'un hommage véhément qui, tout en ne dissimulant pas son positionnement politique, affirme, lui aussi, livrer une représentation véridique, « testimonial, sin estridencias », factuellement conforme à la réalité historique[283]. Ce discours s'élève contre la démythification de la République et de l'URSS antifascistes telle que la mènent Martínez de Pisón et Muñoz Molina. Un an pourtant avant la publication d'*Enterrar a los muertos*,

---

[280] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en "valeur de la vérité" », *op. cit.*, p. 319.
[281] Sebastiaan Faber, « The Truth about Spain… », *op. cit.*.
[282] Isaac Rosa, *El vano ayer*, *op. cit.*, p. 58-59.
[283] « […] la realidad de una mayoritaria movilización y organización comunista, siendo el Partido Comunista de España (al fin con todas sus letras, rotundo en la página, temerario) quien acaudala el mayor número de muertos, detenidos, torturados, años de cárcel) […]. […] la exclusión del Partido Comunista de España […] de esa forma de historiografía que podría ser cierta novela sobre el franquismo (al menos así la perciben muchos lectores), contribuye de nuevo a falsificar el período, a ficcionarlo en exceso ». *Ibidem*.

Isaac Rosa y voit déjà une position de champ littéraire et idéologique, et, selon le dispositif caractéristique d'*El vano ayer*, en énumère la casuistique narrative, toujours en lien avec un contenu axiologique[284]. À un autre niveau, cette prise de position philocommuniste se comprend aussi en réaction à la perte d'hégémonie des communistes en faveur des socialistes et de leur discours modernisateur et européen dans l'Espagne post-franquiste. Rosa réaffirme le ciment unificateur antifasciste qui avait fondé la légitimité du camp républicain aussi bien durant la guerre de 1936 qu'à partir des mouvements étudiants et ouvriers à la fin des années 1950, après que la défaite de 1939 avait opéré une profonde fracture dans le camp des vaincus, notamment entre la culture politique communiste et les autres[285]. Contre la culture de centre-gauche ouverte à l'économie de marché mise en œuvre durant les années 1980 et 1990, considérées comme celles de la consolidation de la démocratie espagnole, il revendique la place centrale des luttes socio-politiques communistes des années 1930 et 1950-1960 dans la constitution d'une culture démocratique, tout en exécutant la critique ironique de sa propre figuration littéraire de l'engagement militant « paléo-gauchiste », en pastichant à l'occasion le discours de la critique littéraire[286].

D'autre part et surtout, *El vano ayer* représente des continuités politiques et culturelles entre le franquisme et la démocratie pactée, qui ont fait obstacle à la connexion avec les expériences démocratiques antérieures et écornent sensiblement les fondements de la nation démocratique et moderne. D'abord, au niveau thématique des événements historiques, il représente très concrètement la répression policière et la torture qui ont continué d'être pratiquées jusqu'aux années 1980, à la faveur du maintien en poste de tout le personnel d'administration franquiste, du fait de la préférence pour un processus de transition pactée et non de rupture. Ensuite, par la modalité textuelle burlesque, ironique et massivement métadiscursive sous laquelle est menée la dénaturalisation des représentations dominantes, il parodie le récit

---

[284] « […] (surtir de la suficiente dosis de desgracia, inquina, cobardía, oportunismo o repugnancia al protagonista o secundario comunista; o presentar el partido como una caverna sin remedio habitada por idealistas bobos, secretarios purgantes, intrigantes y burócratas de poltrona fija, con historias del tipo: a) El honrado y esforzado militante choca contra la cerrazón sectaria de la cúpula y es expulsado; b) El honrado y esforzado militante choca contra la desconfianza de la cúpula y es vilipendiado; c) El honrado y esforzado militante choca contra la paranoia de la cúpula y es acusado de traidor; d) El honrado y esforzado militante choca contra la cerrazón sectaria, la desconfianza y la paranoia de la cúpula y es expulsado, vilipendiado, acusado de traidor y entregado a la policía o incluso asesinado por un camarada) ». *Ibidem*.

[285] Hugo García, « ¿La República de las pequeñas diferencias? Cultura(s) de izquierda y antifascismo(s) en España (1931-1939) » et José Babiano, « Retóricas y espacios del antifranquismo », in Manuel Pérez Ledesma et Ismael Saz (dir.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina, vol. 4. Del franquismo a la democracia. 1936-2013*, Madrid/Saragosse, Marcial Pons/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, respectivement p. 207-238 et p. 299-326.

[286] « [S]u paleoizquierdismo […] caduco y vindicativo […] arroja torpes paletadas de honor y sacrificio ejemplar sobre los horribles crímenes del comunismo en el siglo XX ». Isaac Rosa, *El vano ayer*, *op. cit.*, p. 81.

euphorique de la modernisation qui culmine avec le régime culturel spectaculaire de l'Espagne des années 1990 (et que l'on verra magistralement représenté dans *Crematorio* de Rafael Chirbes)[287]. Il met en évidence les traces de l'idéologie franquiste dans les discours actuels sur l'histoire nationale, qui présentent la modernisation socio-économique franquiste comme la cause indispensable de l'évolution réussie vers la démocratie[288] – un bienfait que *Sefarad* et *Enterrar a los muertos* ne remettent pas en cause.

[287] Anne-Laure Bonvalot et Anne-Laure Rebreyend, « Poétique du canon narratif transitionnel dans quelques fictions *démocritiques* de l'Espagne contemporaine », in Anne-Laure Bonvalot, Agnès Delage, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin, *Littératures et transitions démocratiques*, Madrid, Casa de Velázquez, à paraître.

[288] « [E]l relato de la modernización devino [...] político de manera que la interpretación transicional podía hibridarse con la franquista al asumir que la modernización socioeconómica anterior era una causa indispensable del cambio hacia la democracia ». Jesús Izquierdo, « Reabrir el objeto oscuro de la transición. Un enfoque poscolonial », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua. Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Ediciones Contratiempo, 2014, p. 21-38, citation p. 26.

Chapitre 4. « L'angoisse du réalisme », entre ontologie et épistémologie

On a examiné la façon dont ces écritures réalistes traitent des problématiques historiographiques et interviennent dans les débats politiques et sociaux de leur temps. Pour Robert Spires, l'interaction littéraire avec le contexte politique est indissociable de la façon dont les romans prennent part aux évolutions épistémiques de leur temps, dans le champ des lois scientifiques et de la conception philosophique de la réalité[289]. Tout comme il l'analyse pour des romans publiés en Espagne dans les années 1980, on va voir à présent que les stratégies narratives des romans réalistes de la mémoire révèlent leur conception épistémologique de la réalité, de la possibilité d'en rendre compte, participant d'une *epistemè* globale partagée avec d'autres discours de savoir. S'y détermine le pouvoir cognitif du roman en rapport avec des enjeux sociopolitiques spécifiques liés à la projection de l'Espagne dans le monde occidental.

Dans le fond, la différence principale entre le « réalisme génétique », « formel » et « intentionnel » identifiés par Villanueva et que l'on a appliqués aux deux romans est bien d'ordre épistémologique, et recouvre le problème philosophique central qui sous-tend le réalisme littéraire, puisque « le réalisme est essentiellement une catégorie épistémologique exprimée et structurée en des termes esthétiques »[290] : celui de savoir si la réalité existe indépendamment de la perception et du langage humains, si on peut la connaître, et comment. Le réalisme philosophique, par rapport au nominalisme, à la

[289] Il s'intéresse pour sa part à trois romans espagnols parus dans les années 1980, qu'il met en rapport avec les bouleversements géopolitiques liés aux post-totalitarismes mondiaux, avec un « tournant épistémique » caractérisé par le déplacement de lois scientifiques absolues au profit de la théorie de la probabilité, qui culmine dans la mécanique quantique, la théorie du chaos, l'entropie et la géométrie fractale, et avec une nouvelle conception philosophique de la réalité, centrée sur le langage. Robert Spires, « Discursive Constructs and Spanish Fiction of the 1980s », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 27, n° 1, *Theorizing Modern Hispanic Fiction*, hiver 1997, p. 128-146.

[290] « [R]ealism is essentially an epistemological category framed and staged in aesthetic terms ». Fredric Jameson, « A Note on Literary Realism in Conclusion », in Matthew Beaumont, *Adventures in Realism*, *op. cit.*, p. 261.

tradition pragmatiste et idéaliste, postule qu'il existe une réalité indépendante des perceptions, des représentations et de la connaissance que nous en avons. Selon cette conception, la vérité est donc une question de correspondance avec la réalité : une représentation de la réalité peut être plus ou moins vraie ou fausse à l'aune de cette vérité à atteindre, de la nature intrinsèque des choses, des « faits » qui existent indépendamment de notre regard. C'est le principe du réalisme mimétique, quoiqu'il accueille toujours sa propre problématisation. Qu'en est-il alors du réalisme littéraire après le passage de la pensée postmoderniste ou poststructuraliste, qui, au sein des sciences et des humanités dans les années 1980 et 1990, a remis en question le caractère ontologique du monde, l'existence de « faits » indépendants de nos schémas conceptuels, au profit d'une conception de la représentation centrée sur le langage et l'interprétation, qui insiste sur la nature de convention sociale, donc relative, du savoir scientifique, sur la nature culturellement et socialement construite du monde ? À quelle réalité, épistémologique ou bien ontologique, s'attellent les trois romans de la mémoire pour être légitimes à parler du monde ?

L'enjeu épistémologique principal de notre corpus concerne l'articulation entre la réalité naturelle des essences et celle du construit social et langagier. Ce dernier volet de l'analyse des romans nous permettra de comprendre le lien entre la représentation de la modernité espagnole par rapport au reste du monde occidental et la conception épistémologique de la réalité et de la vérité qui transparaît à travers le rapport des textes au document historique.

I. La tentation de l'ontologie face à l'instabilité du social

Poser que seules les perspectives individuelles sur le monde composent la matière réaliste n'est pas sans susciter une tension perceptible, dans *Sefarad*, entre la réalité des apparences perçues par les individus et la réalité des essences. Ce roman endosse « l'angoisse du réalisme »[291] créée par la tension entre réalité et construction, entre ontologie et phénoménologie, ontologie et épistémologie. Cette angoisse

[291] Christopher Norris, *Resources of Realism: Prospects for « Post-Analytic » Philosophy*, Basingstoke, Macmillan, 1997, p. 155, cité par Danuta Fjellestad et Elizabeth Kella, « Discontents With/In Realism », in Danuta Fjellestad et Elizabeth Kella, *Realism And Its Discontents*, Karlskrona, Blekinge Institute of Technology, 2003, p. 9-20, citation p. 11.

s'applique tout particulièrement à la vie sociale, puisque cette dernière est composée d'objets sociaux – d'actes, de processus, de paroles et de représentations, de documents – étroitement dépendants des sujets et des croyances qu'ils partagent. En effet, dans le roman, l'angoisse face à une instabilité multiforme de la réalité sociale s'exprime à travers le traitement de l'identité[292]. Cette dernière se joue d'une part sur le plan individuel, celui du sujet confronté à des circonstances extrêmes de discrimination à cause de ce qu'il *est*, comme le symboliseront les avatars de ce document social d'identité qu'est le passeport, mais aussi simplement soumis à la centralité des apparences et du regard de l'autre dans le monde social moderne. D'autre part, est questionnée l'identité collective, l'essence de ce qui fait communauté, et notamment celle de l'Espagne soumise à une modernisation à marche forcée depuis les années 1960, qui a profondément changé la société, l'économie, les paysages, la culture, l'image et la projection du pays, dans un contexte globalisé de déplacement de l'imaginaire culturel de l'État-nation. Au niveau individuel autant que collectif, donc, le roman explore la tension entre ce qui a toujours été et ce qui n'est plus, ce qui reste et ce qui change, ce qui disparaît et ce qui laisse une trace, les certitudes et les désillusions, l'intériorité et les apparences, mon expérience et celle des autres, ce que l'on sait et ce que l'on croit, ce qui protégeait et qui maintenant rejette, pour interroger sous un nouvel angle la nature de la réalité, mais aussi le fondement de l'identité et le sens de la communauté.

I.1. Identité individuelle et apparences

Occultée, à la première lecture, par la forte présence de la référentialité historique, la question de l'identité individuelle est au cœur de *Sefarad*. Les personnages se demandent de façon obsessionnelle qui ils sont, qu'est-ce qui les définit, quelle est leur identité par rapport aux apparences, comment le regard des autres la détermine. Cela vaut aussi bien pour les personnages bouleversés par une situation d'exil qui leur fait perdre tous leurs repères et modifie leur statut social, que pour les personnages vivant une existence sans accidents dans la société moderne – et cela explique, dans la structure du roman, la coexistence de chapitres concernant les uns et les autres. Le narrateur-écrivain du chapitre « Copenhague » déclare dès le début du roman : « La

[292] Thématique très présente depuis les débuts de l'œuvre de Muñoz Molina, cf. Christine Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Jacques Soubeyroux, « Identité narrative, identité individuelle, identité collective dans *La noche de los tiempos* (2009) de Muñoz Molina », in Catherine Orsini-Saillet et Alexandra Palau (dir.), *Identité/Altérité dans la culture hispanique aux XXe-XXIe siècles*, *Hispanística XX*, n°29, 2011, p. 213-220.

parte más onerosa de nuestra identidad se sostiene sobre lo que los demás saben o piensan de nosotros. Nos miran y […] en silencio nos fuerzan a ser lo que esperan que seamos […]. Nos miran y no sabemos a quién pueden estar viendo en nosotros, qué inventan o deciden que somos » (p. 37-38). Outre la portée de la métaphore optique pour la problématique du réalisme – voir le réel, c'est déjà l'orienter –, l'anaphore « nos miran » insiste sur le pouvoir déterminant, voire coercitif (« nos fuerzan », « deciden »), du regard des autres et donc des apparences, dans une société moderne dont semble dépendre intégralement l'identité du sujet. D'où un nouveau sens à l'anaphore « Eres », déjà repérée, qui ne sert pas seulement mettre le lecteur à la place du personnage mais qui donne une profondeur essentielle, au sens philosophique, à ce verbe « être » : « Eres en gran parte lo que otros saben o creen o dicen de ti, lo que ven al mirarte » (p. 179), « Eres no tu conciencia ni tu memoria sino lo que ve un desconocido » (p. 309).

Le contexte de lois de discrimination raciale ou de répression politique exacerbe dramatiquement la détermination de l'identité par des agents extérieurs au sujet, qui semble être à l'origine de toutes les discriminations du XXe siècle. À ce titre, le récit met souvent l'accent sur le moment de bascule arbitraire, et pourtant si radical et lourd de conséquences, que constitue la promulgation d'un décret qui, à lui seul, fait d'un héros un traître, d'un individu un paria. Je souligne les marqueurs de la brutalité inattendue de ce bouleversement dans les exemples suivants : « Crees saber quién eres y resulta *de pronto* que te has *convertido* en los que otros quieren ver en ti » (p. 77), « héroes bolcheviques *de un día para otro convertidos* en criminales y traidores » (p. 176). Dans le cas de ces situations historiques, le danger réside dans le fait que la toute-puissante perception des autres suit les schémas idéologiques du pouvoir politique, dont on a vu que *Sefarad* les opposait fortement à la réalité, et plus précisément ici, à l'identité.

De façon apparemment paradoxale, si n'être reconnu que par les apparences apparaît comme aliénant, on trouve, dans le cas de systèmes totalitaires comme le nazisme, l'angoisse d'être discriminé non pas pour ce qu'on a fait mais pour ce avec quoi on est né, même si cela n'est pas visible. Une fois de plus, la condition juive en est le paradigme : « te parece que el maleficio está dentro de ti, que hay algo en ti mismo que te vuelve distinto a los otros » (p. 76) ; « empiezan a ver en tu cara los síntomas de la culpa, […] de la diferencia, que es aún más letal por no ser perceptible a simple vista, y por ser independiente de la voluntad y de los actos de uno, una marca […] indeleble que no está en la cara ni en la presencia exterior, sino en la sangre » (p. 407-408) ; « comprendió que era judío […] no porque […] algún rasgo físico o […] creencia religiosa determinara esa filiación, sino porque otros decretaron que lo era » (p.

413) ; « ahora era su sangre lo que los condenaba […] para el judío no había redención posible, porque su culpabilidad era anterior a él e independiente de sus actos » (p. 494). Cette définition biologique de l'identité comme ce que l'on est malgré soi n'apporte pas plus de sécurité que le règne des apparences, car les deux sont subis par le sujet. Ils sont imposés performativement par le langage qui porte l'idéologie, comme le soulignent la syllepse stylistique[293] du verbe « décréter » (« otros decretaron que lo era », p. 413) ou encore la triple invocation du mot « *Juden* » (p. 431-432) et de son contexte d'énonciation par un officier nazi. Elle révèle efficacement comment la désignation d'une appartenance religieuse par en haut est devenue un marqueur d'opprobre sociale et de répression raciale[294].

La possibilité qu'il n'y ait pas d'identité indépendante de la connaissance réduite que les autres ont de soi (« Quién eres en la conciencia de quién te ve como un *desconocido* », p. 308, je souligne), autrement dit pas d'ontologie indépendante des interactions sociales et du langage, apparaît terrifiante dans le roman. Car derrière l'idée de n'être que son apparence, d'être ce que les autres voient, point le risque d'être faux, d'être une imposture (« no hay apariencia que de un modo u otro no incluya una parte de engaño » p. 258), voire le vertige du néant, de n'être rien : « Eres cualquiera y no eres nadie » (p. 409). Apparaît alors avec insistance le rêve de la solitude libératrice qui permet de se soustraire à l'autorité de la perception d'autrui pour retrouver le noyau de l'essence, de ce qui échappe à autrui : « por primera vez en su vida estaba plenamente solo y sentía que su identidad empezaba y terminaba en él mismo » (p. 142) ; « quién eres cuando estás sólo en la oscuridad » (p. 179) ; « [q]uién es de verdad el que va solo, provisionalmente desprendido de los lazos con otros, de la identidad que las miradas de otros le otorgan » (p. 451).

Cela permet d'expliquer une image discrète, mystérieuse et éloquemment située en grande partie dans le chapitre « Eres » : celle du petit appartement (« mi piso […] será pequeño pero es mío », déclare Amaya Ibárruri p. 348) ou de la petite chambre on ne peut pas être expulsé, tout comme on ne pourrait être expulsé de soi-même : « *Estar solo en una habitación es tal vez una condición necesaria de la vida*, le escribió Franz Kafka a Milena. […] Me encerraba en [mi habitación] […] me sentía apartado y protegido » (p. 403), « Todas las desgracias le vienen al hombre por no saber quedarse solo en su habitación. Vi la habitación de Lorca y se parecía a […] la expresión exacta de un deseo » (p. 404), « Encerrado en su habitación, quizás el único lugar en el que no era del todo

[293] Trope qui associe le sens propre et le sens figuré ou étendu d'un mot.
[294] Autre exemple de la performativité du langage : « la cercanía de una amenaza que se vuelve más real porque ellos la formulan » (p. 69).

apátrida » (p. 405), « Uno necesita al menos una casa en la que sentirse seguro, dice Améry, una habitación de la que no puedan echarlo » (p. 407) ; « Había leído en Flaubert: *Todo hombre guarda en su corazón una cámara real; yo he sellado la mía* » (p. 455). Dans ces lieux que l'on possède, on peut se trouver seul et espérer recouvrer l'identité.

La problématique oppose l'essence, associée à l'identité et à la vérité, aux apparences, associées aux représentations et à l'illusion. Se demander si les apparences sont trompeuses, si elles font la réalité sociale ou si elles sont la seule réalité qui existe, revient à poser une question épistémologique qui se trouve au fondement du réalisme philosophique : qu'est-ce que la réalité, et comment puis-je en rendre compte, la représenter ? Autour de l'identité individuelle, on a d'abord trouvé une résistance à l'idée que la réalité ne recouvrirait rien d'autre que la perception des apparences.

I.2. Identité nationale et expérience de la modernité

En outre, elle se voit infléchie par la conscience inquiète d'une impermanence des références, de l'individu et de la société, qui n'apparaît pas seulement comme étant constitutive de la condition humaine[295] mais aussi exacerbée sous l'effet de mutations propres à la modernité. L'espoir du refuge essentiel dans une chambre ne résiste pas à ce doute vertigineux selon lequel, au cœur de l'identité individuelle, ne règnerait qu'instabilité :

> Cambias de vida, de habitación, de cara, de ciudad, de amor, pero aun despojándote de todo queda algo que permanece siempre, que está en ti desde que tienes memoria y mucho antes de alcanzar el uso de razón, el núcleo o la médula de lo que eres, […], no una convicción ni un deseo, sino un sentimiento […]: eres el sentimiento del desarraigo y de la extrañeza, de no estar del todo en ninguna parte […]. (p. 411)

La fréquence des déplacements, le caractère provisoire des situations et des installations, la vitesse et l'irréversibilité des changements, composent une réalité contemporaine caractérisée par son inconstance et sa variabilité : « Me da miedo la fragilidad de las cosas, del orden y la quietud de nuestras vidas siempre en suspenso, pendiendo de un hilo que puede romperse, la realidad diaria tan segura y conocida que de pronto puede quebrarse », confie (p. 206) le narrateur-écrivain, que rebutent

[295] « Cada mañana despiertas creyendo ser el mismo que la noche anterior y reconociendo en el espejo una cara idéntica, pero […] esa cara que parece la misma está cambiando siempre modificada a cada minuto por el tiempo, como una concha por el roce de la arena y los golpes y las sales del mar » (p. 401).

les « lugares provisionales que siempre tenían algo de furtivos » (p. 449,) et qu'étourdit « la precariedad caprichosa con que sucedía todo » (p. 456).

De fait, le roman commente à de nombreuses reprises, souvent empreintes de nostalgie, la disparition d'éléments de la vie quotidienne, des paysages et du lien social qui ont changé en Espagne depuis les années 1950, auxquels il oppose le caractère familier du territoire d'origine, des habitudes et des rituels. Il note la rareté des contacts avec le village natal en dépit du développement des moyens de transport et de leur vitesse (p. 14, p. 19, p. 231), la manière dont ces derniers ont réduit l'observation du paysage et les échanges humains (p. 15, p. 41), la transformation de l'habitat, des commerces, des coutumes et des modes relationnels ruraux traditionnels aussi bien qu'urbains (p. 17, 27, 31, 106, 118, 158, 283, 290, 397, etc.), ou encore la disparition de certains mots de lexique vernaculaire (p. 11, 32, 34, 35, 177, 265, 396). Les changements dus à la rapide modernisation espagnole depuis les années 1960 et à son intégration à l'Europe ont relégué à un passé révolu tous ces éléments qui, un temps, avaient composé l'identité d'une personne et d'un pays (« cómo había cambiado la vida en tan poco tiempo », p. 17 ; « un lugar perdido », p. 227; « nostalgia de las cosas perdidas », p. 291). Le narrateur-écrivain se plaît souvent à les faire revivre par la mémoire, qui déjoue la précarité des choses, grâce au « pasado inmutable de nuestros recuerdos » (p. 19), et le brouillage des repères, y compris des repères géopolitiques bouleversés par la globalisation : « Quizás entonces estaban más claros los límites de las cosas, como en las líneas y colores y nombres de los países en los mapas colgados en las paredes de la escuela » (p. 16).

On voit comment, à travers le thème de l'instabilité de la réalité, le questionnement de l'identité est transposé au plan collectif, plus précisément au plan de l'identité nationale. La problématisation ambiguë de cette notion fait partie de l'engagement public de Muñoz Molina qui, quoiqu'il s'élève, dans sa production littéraire et extralittéraire, contre la formation de l'esprit national sous le franquisme et contre la dérive nationaliste de la droite espagnole dans la seconde moitié des années 2000, fait du patriotisme civique son cheval de bataille, en s'appuyant sur une conception essentialiste de l'histoire, de la culture et de la nation espagnoles[296]. Dans *Sefarad*, le

[296] Bien que l'écrivain s'élève, dans sa production littéraire et extralittéraire, contre la formation de l'esprit national sous le franquisme et contre la dérive nationaliste de la droite espagnole dans la seconde moitié des années 2000, le patriotisme civique qui est son cheval de bataille s'appuie sur une conception essentialiste de l'histoire, de la culture et de la nation espagnoles. Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *op. cit.*, p.

narrateur-écrivain semble s'interroger sur la manière dont l'Espagne et ses représentations collectives évoluent et se reconnaissent dans une nouvelle modernité. En témoigne cette image éloquente du passage d'un train de nouvelle génération qui s'arrête dans une gare rurale défraîchie : « El tren es rápido y moderno, pero el edificio de la estación es de piedra desnuda y los alféizares de las ventanas de ladrillo rojo, y el letrero con el nombre del pueblo está inscrito sobre azulejos amarillos » (p. 193). Le contraste entre le train moderne et la gare ancienne représente une modernisation accélérée mais incomplète, rappelée par l'alliance de la brique et de la mosaïque, respectivement métonymie de l'économie espagnole et de son artisanat traditionnel, tandis que les couleurs rouge et jaune évoquent le drapeau national. Le narrateur-écrivain semble confusément chercher des éléments de définition stables, des représentations collectives qui interviendraient comme des signes d'identité propres à une sorte d'essence espagnole.

Alors qu'à la fin des années 1990 et des années 2000 l'Espagne fait pleinement partie du concert des pays occidentaux, le pays a fait de la modernisation et de l'intégration européenne un élément central de la modification de son imaginaire culturel. Il fallait briser la « légende noire », le mythe de son retard économique, politique et culturel séculaire hérité d'un récit anglais, allemand et français sur l'Espagne, puis réapproprié en péninsule à partir du XIXe siècle[297], et la remplacer par la plus exportable « marca España ». La démarche de confrontation de l'imaginaire de la modernisation avec des éléments d'identité collective stabilisés est particulièrement perceptible dans le premier et le dernier chapitres, « Sacristán » et « Sefarad », ainsi qu'« América », tous trois centrés sur l'univers du *pueblo* d'origine, des coutumes espagnoles, de la famille ou de la cuisine traditionnelles. « Le poids du discours national se fait fortement sentir, même dans le roman de Muñoz Molina le plus transnational », signale Santamaría : « ce roman montre comment les mémoires […] transnationales n'excluent pas les récits nationaux : jusqu'à aujourd'hui, les deux perspectives ont toujours cohabité et se sont mutuellement renforcées »[298]. Les deux premières pages du

---

182, 185-187 ; José Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 177-184.

[297] Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Penguin Random House/Taurus, 2016 ; José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001. Muñoz Molina rend hommage à de dernier dans « Más naciones », *Babelia-El País*, 4/10/2008, https://elpais.com/diario/2008/10/04/babelia/1223077154_850215.html, dernière consultation le 13/09/2017, et dans « Borrón y cuenta nueva », Blog *Visto y no visto*, 24/01/2014, http://antoniomuñozmolina.es/2014/01/borron-y-cuenta-nueva/, dernière consultation le 13/09/2017.

[298] « [I]ncluso en su novela más transnacional […] el discurso nacional posee un peso insoslayable. […] Esta novela pone de manifiesto cómo las memorias multidireccionales y transnacionales no excluyen o invalidan las narrativas sobre las naciones ya que, hasta la fecha, ambas perspectivas conviven y se refuerzan ». Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *op. cit.*, p. 187.

roman sont très significatives, puisqu'on n'y compte pas moins de vingt-deux occurrences du possessif « nuestro(s)/nuestra(s) », associées à l'anaphore et aux énumérations[299]. Tout en se détachant de l'uniformisation culturelle des symboles exportables (« eso que llaman gazpacho andaluz »), elles introduisent néanmoins une forme d'ironie par rapport à l'emphase nationaliste.

Toujours dans le contexte de la place et de l'image de l'Espagne dans le monde, on trouve thématisée la stratégie de promotion culturelle espagnole à l'étranger, enjeu de taille de l'Espagne démocratique globalisée, après l'autarcie du premier franquisme, et qui concerne de près Antonio Muñoz Molina, ancien directeur de l'Institut Cervantès de New York. Le personnage d'Isaac Salama, directeur de l'Athénée espagnol de Tanger, mais aussi le narrateur-écrivain qui, dans « Sefarad », visite une institution espagnole à New York, regrettent l'absence d'une culture d'État aussi ambitieuse et volontariste qu'en France :

> Ésa es la única cultura que deja aquí España, clamaba el señor Salama, la televisión y el fútbol, y el idioma perdiéndose, y nuestro Ateneo sin ayudas […] mientras en la Península se gastan miles de millones en esa Babilonia de la Expo de Sevilla. Mire los franceses, en cambio, compare nuestro Ateneo con la Alliance Française […]. ¿Se ha fijado en lo alta que ondea la bandera francesa? […] me muero de envidia » (p. 158-159)

On perçoit dans ces chapitres une conception élitiste de la culture, qui, outre la question de l'investissement financier, moque tantôt le caractère clinquant d'opérations culturelles de masse organisées par le Parti Socialiste dans les années 1990 pour promouvoir l'image moderne de Espagne (« esa Babilonia de la Expo de Sevilla »), tantôt l'indigence de manifestations populaires, provinciales[300] ou touristiques, souvent associées à l'adjectif « rance » (p. 140, 147, 230, 283, 454) et héritées des temps du Ministère de l'Information et du Tourisme franquiste (p. 141). Selon le roman, ces dernières misent, ou plutôt misaient, sur une série de symboles nationaux folkloriques, figures littéraires canonisées (Don Quichotte, Don Juan Tenorio, le Cid, p. 140, 142, 520) et spécialités plus ou moins typiques (fête, churros, corrida) figeant l'identité dans un

---

[299] « ¡Nuestras aceitunas gordales o de cornezuelo! […] ¡Nuestros panecillos de aceite, nuestros borrachuelos, nuestros andrajos, nuestros hornazos de Pascua, nuestra morcilla en caldera, que es morcilla de arroz, y no de cebolla, nuestro gazpacho típico, que no se parece nada a eso que llaman gazpacho andaluz, nuestra ensalada de alcauciles! » (p. 11-12).

[300] « [L]as actuaciones que yo me encargaba de programar, destinadas no a los escenarios importantes de la ciudad, sino a los centros culturales de los barrios, poco más que salones de actos escolares, o tablados al aire libre en plazuelas […] en los que también me correspondía organizar alguna verbena que siempre tenía añadido el adjetivo *popular* […], verbenas con farolillos y conjuntos locales de rock, con tiovivos y tinglados de títeres » (« Dime tu nombre », p. 450).

localisme bon marché, contraire à l'européanisme érudit dont l'auteur implicite semble faire l'horizon de la démocratie modernisée[301]. Il en va ainsi de la

> [m]elancolía y penuria de los lugares españoles lejos de España. Tejadillos falsos, ficticias paredes encaladas, imitaciones de rejas andaluzas, mugre taurina y regional, fallera y asturiana, paellas grasientas y grandes sombreros mexicanos, decorados decrépitos que vienen de las litografías románticas y las películas de ambiente andaluz que se rodaban en Berlín durante la guerra española. El tejadillo, el farol y la reja de aquel sitio de Copenhague que se llamaba el Pepe's Bar; la imitación de las cuevas del Sacromonte en un cruce de carreteras cerca de Frankfurt, donde daban sangría en diciembre […]; el tejadillo y la pared inevitable de cortijo en la Casa de España de Nueva York, a principios de los años noventa; el café Madrid […] en Washington D.C., entre […] tiendas de ropas baratas […]. Carteles viejos de toros en las paredes, una montera sobre dos banderillas cruzadas […] llena de polvo, como apelmazada por años de humo de frituras. Carteles en color de paisajes españoles, propaganda de Iberia o del antiguo Ministerio de Información y Turismo […]. (p. 140-141)

Derrière ces décors hispanisants de carton-pâte, où la médiocrité du casticisme franquiste rejoint celle de la société de consommation mondialisée, se dessine aussi le répertoire d'images archaïsantes de l'Espagne telles que les avaient célébrées les artistes romantiques du XIXe siècle mais aussi les intellectuels philo-républicains des années 1930, comme Hemingway, Dos Passos ou Malraux.

Elles font aussi l'objet d'un certain recul ironique, quoique bienveillant, dans *Enterrar a los muertos*, qui s'interroge indirectement sur la place de l'image et l'identité nationale en mettant en valeur la place de l'Espagne en Occident par le traitement de la guerre de 1936 comme avant-scène du conflit mondial, et par les échanges culturels entre intellectuels espagnols et américains des années 1930. Le narrateur insiste, avec une fierté nationale palpable, sur la fascination d'écrivains internationaux pour les traditions culturelles et politiques du pays, mais n'élude pas un regard critique sur les clichés propres à cette projection. Elle n'apparaît finalement que comme le revers tout aussi stéréotypé de la légende noire, le produit de la nostalgie des pays riches à l'égard des formes de vie que l'Espagne a voulu au contraire dépasser au profit du capitalisme moderne :

---

[301] « [L]a más noble Europa, aquélla cuyo "misterio" reside en bibliotecas, templos, jardines y bosques. […] estos amenos lugares pueblan la memoria del hablante poético siempre bajo el aura de la alta cultura, y es el fulgor de ésta – y no el dinamismo democrático, por mencionar otra posible realidad anhelada – la carencia por la que el español suspira ». Luis Martín-Estudillo, « Europa en el imaginario poético de la España contemporánea (1966-2006): del utopismo ansioso al desencanto crítico », *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 7, 2010, p. 801-819, citation p. 806.

> Dos Passos era, en efecto, un entusiasta de España y lo español. Le encantaban el chocolate, las campanadas de las iglesias, […] [la] costumbre [de los madrileños] de apurar el tiempo en los cafés, incluso la constante algarabía de la Puerta de Sol […]. Para Dos Passos, España era « un templo de anacronismos », y en la manera de vestir de los españoles, en su música y sus ritos, en su alfarería y su gastronomía percibía […] un país que era a la vez romano, griego, fenicio, semítico, árabe. Los poemas que entonces escribió […] celebraban la belleza y la dignidad de esa España eterna, que él contraponía al pragmático materialismo de los países más avanzados. […] Dos seguía teniendo una visión idílica de España […]. […] la España que Dos quiso encontrar y encontró […]. Es la suya una España de virtudes antiguas […], una España de hombres pobres que sin embargo prolongaban sus horas de alegría hasta la madrugada […]. […] Dos Passos admiraba la dignidad con que los españoles aceptaban su atraso económico […].[302]

Le personnage de Robles, qui aime lui aussi « las costumbres, la historia y la cultura españolas » (p. 24) mais incarne la richesse littéraire de l'Espagne du Siècle d'Or, dont il est spécialiste (p. 11, 23)[303], sert sans doute de discret contrepoint. Hors du corpus de cette étude, *El vano ayer* fustige avec beaucoup plus de véhémence le registre épique nationaliste du réalisme de mœurs du XIXe siècle espagnol[304], et le relie, par le biais d'un pastiche du poème du *Cid Campeador*, à l'épique franquiste qui fait main basse sur la tradition médiévale espagnole.

La quête d'éléments de reconnaissance identitaire stables dans *Sefarad* ne veut pas se borner à une imposture passéiste qui fétichise des lambeaux d'identité nationale, aussi fantasmés et conservateurs que la nouvelle « manie religieuse » du père d'Isaac Salama[305]. Certes, le roman propose un regard critique sur des imperfections et des limites du processus espagnol de modernisation : sont abordés les ravages de la drogue dans les années 1970-1980 (p. 23, 108, 127, 227, 449), les conséquences sociales et culturelles de la rupture du lien entre ville et campagne, la faiblesse de la fonction publique en matière de protection sanitaire et sociale (« Doquiera que el hombre va », « Sherezade »), de lutte contre le chômage (p. 223) ou d'administration (p. 224-225, 447-449). Néanmoins, loin d'idéaliser l'imaginaire d'une Espagne antérieure à la modernisation libérale, le roman présente ces failles comme des obstacles à surmonter sur le chemin linéaire qui reste à parcourir, et dont il fait discrètement l'archéologie

---

[302] Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, *op. cit*, p. 38-42.
[303] Amélie Florenchie, « Enterrar a los muertos d'Ignacio Martínez de Pisón. Le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 316.
[304] Isaac Rosa, *El vano ayer*, *op. cit.*, p. 212-215 ; Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo… », *op. cit.*, p. 70.
[305] « Se iba volviendo cada vez más religioso, más obsesivamente cumplidor de los rituales, los rezos, las festividades, que en su juventud le habían parecido residuos de un mundo cerrado y antiguo » (p. 146-147).

(« esas tiendas grandes de las capitales españolas de provincia que fueron muy modernas a finales de los cincuenta, en los primeros sesenta, y que después se quedaron como detenidas en el tiempo, inmóviles en una modernidad envejecida, poco a poco arqueológica » (p. 163)

Car le roman embrasse le projet de la modernité promise, de l'ouverture des frontières, du cosmopolitisme, du progrès, du confort urbain, de la sécularisation et du rationalisme. Pour reprendre les mots d'Arjun Appadurai, la modernité, avant d'être une théorie « qui voudr[ait] être appliqu[ée] universellement tout en proclamant qu'elle l'[est] déjà », un destin universel téléologique (« rationalité, ponctualité, démocratie, marché libre et produit intérieur brut plus élevé »), s'éprouve dans le roman comme une expérience sensorielle concrète de parfums et d'images face à un ensemble de faits culturels, en l'occurrence de culture nord-américaine et centre-européenne[306]. *Sefarad* remotive deux dichotomies courantes pour traduire cette expérience et cet horizon : l'ouverture *vs* l'enfermement, autour du voyage, notamment en train ; et la lumière *vs* l'obscurité, en jouant sur leurs sens propres et figurés, spatiaux et mentaux. Tout d'abord, alors que l'espace clos de l'appartement permettait de se retrouver sereinement face à sa propre réalité intime, il connote également l'étroitesse d'esprit et la médiocrité : « un apocado funcionario de provincias que a los tres días de haber salido […] en busca de paisajes más amplios y aires menos viciados ya se estaba encogiendo como un caracol » (p. 227). Au contraire, le regard résolument porté au loin, par une fenêtre ouverte ou la vitre d'un train, par l'expérience des voyages, libère de l'isolement et accomplit une démarche fertile vers un destin cosmopolite, à transposer à l'Espagne face au projet européen :

> Ahora comprendo que en nuestra tierra seca e interior los trenes nocturnos eran el gran río que nos llevaba al mundo y nos traía luego de regreso, […] el gran caudal deslizándose […] en dirección al mar o a las hermosas ciudades donde estaría aguardándonos una nueva existencia, más luminosa y verdadera, más parecida a la que prometían los libros. (p. 44)

> Me encerraba [en mi habitación] […] y a la vez que me sentía apartado y protegido el balcón me permitía asomarme a la anchura del mundo, […] porque aquel refugio […] era también un encierro, y la única ventana por la que deseaba asomarme era la del tren nocturno que me llevaría muy lejos […]. (p. 403)

[306] Arjun Appadurai, « Ici et maintenant », in *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001 [première édition nord-américaine en 1996], p. 25-26 et p. 37.

> [L]a proximidad de la partida actuaba sobre mí como un estimulante poderoso, me empujaba como un imán en la dirección del tiempo futuro, devolviéndome […] las expectativas de viaje, el impulso de irme […]. […] el viaje me daba una plenitud física casi intolerable, una sensación de libertad y pérdida de peso, como si al salir hacia la estación me desprendiera de […] las costumbres que gravitaban sobre mí […]. (p. 224)

Il n'est pas fortuit que le motif du train ait remplacé, sur la couverture de l'édition de poche de *Sefarad*, le tableau *Autoportrait avec passeport juif* peint par Félix Nussbaum en 1943, qui avait été choisi pour l'édition originale. À la fin de la décennie 2000, au cours de laquelle ont été successivement ouvertes la plupart des lignes à grande vitesse en Espagne, le questionnement sur la modernité passe sans doute par d'autres voies que l'impact de l'imaginaire collectif de l'Holocauste.

D'autre part, à l'horizon de ces voyages, et souvent combinées avec la dichotomie ouverture/fermeture, on trouve des images urbaines fantasmées des États-Unis, de la France et de l'Allemagne, parfois de Madrid lorsqu'elle s'oppose à la province. Dans un registre typique d'une tradition moderne, elles sont caractérisées par le champ lexical de la lumière, qui évoque la richesse, le progrès et la haute culture, en contraste avec l'obscurité de ruelles dangereuses, de pratiques religieuses ou de politiques totalitaires. Le narrateur-écrivain rêve ainsi de « dejarme llevar por la locomotora y […] mirar por la ventanilla de mi departamento *luces* de carreteras y ciudades, ventanas *iluminadas* » (p. 225), arpente une rue allemande « *iluminada y moderna* » (p. 507) ou d'autres « que no parecen de Madrid ni de España, calles de edificios nobles […] con el asfalto *brillante* de llovizna » (p. 227), alors que le Madrid des années 1970 lui promettait de se trouver « en un laberinto de calles *oscuras* donde no era improbable que lo asaltara a uno un navajero » (p. 227). Tina Palomino vit son installation en banlieue madrilène comme son entrée progressive dans la modernité au début des années 1960, quand « los árboles eran tan raros como las *farolas* » (p. 283) mais que l'on distinguait « aquellos edificios altos y *blancos*, como una capital extranjera de las que salían en el cine » (p. 284) : « abrí la ventana del salón […] y al fondo Madrid, como en una película panorámica y a todo color. Todo nuevo […] con los sanitarios tan *blancos* que *resplandecía* la *luz fluorescente* en ellos, una *luz tan buena*, *tan clara*, no la de aquellas *bombillas tísicas* con las que nos alumbrábamos cuando yo era niña » (p. 285). Pour Willi Münzenberg et sa femme, l'obscurité de la répression contraste avec les lumières des capitales européennes : « acostumbrados a […] la *brillante* agitación social de Berlín y París, permanecen confinados en un hotel de Moscú, en el tedio *sombrío* de la espera y el miedo, […] las calles […] tan lóbregas de *noche* cuando recuerdan las *luces* de

las capitales de Europa » (p. 200). La nuit est aussi celle de la déportation, dans une Europe « súbitamente retrocedida a la barbarie » (p. 172 ; « La *gran noche de Europa* está cruzada de largos trenes siniestros », p. 46) ou de la clandestinité forcée pour celui qui a traversé la mer « en la *oscuridad* […], un hombre solo, que ha venido viajando desde el horror de enfermedades y las matanzas de África, desde el corazón de las *tinieblas* » (p. 50). Dans « Oh tú que lo sabías », alors que le père d'Isaac Salama avait monté « una tienda que era una de las más *modernas* de Tanger, y cuyo letrero *luminoso* Galerías Duna, *iluminaba* al caer la tarde aquella zona burguesa y comercial del Bulevar Pasteur » (p. 146), sa nouvelle vocation religieuse le réduit à « una falta agobiante de aire, un olor a cerrado […] que era el de las […] *velas* y la *penumbra* de la sinagoga […], gente atrasada, incapaz de incorporarse a la vida *moderna*, enferma de preceptos religiosos y de falta de higiene » (p. 147-149). Alors que dans ce chapitre « España está a un paso, a una hora y media en barco, son esas *luces* que se ven desde la terraza del hotel » (p. 154), le narrateur-écrivain de « Sefarad » admirera à l'inverse « los colores de los *focos* que *iluminaban* los pisos más altos del Empire State […]. Qué desgana de volver a nuestro país, del que nos han llegado casi a diario noticias de *oscurantismo* y de sangre » (p. 515-516). Les écrivains réalistes Antonio Ferres et Armando López Salinas opposent de la même façon lumière et obscurité, archaïsme et modernité dans *Caminando por las Hurdes*[307].

Sefarad, en situant l'Espagne par rapport à la tradition éclairée de la modernité occidentale, mène une quête d'éléments d'identification collective qui vise à conjurer le renversement de la civilisation en barbarie au cœur du XXe siècle européen[308] et à épouser la vitesse des mutations socio-culturelles vécues par l'Espagne entre 1960 et 2000, en puisant dans des répertoires propres à la nation et à la modernité. Ce faisant, il endosse une visée comparable à celle qui avait échu aux écrivains espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle : configurer des valeurs et un style nationaux en temps de crise identitaire, à l'époque de la construction des États-nations. Le réalisme espagnol a

[307] Antonio Ferres et Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes,* Barcelona, Seix Barral, 1960.
[308] « [Q]uién en su juicio puede pensar que una situación así vaya a mantenerse mucho tiempo, que tanta barbarie y sinrazón pueden prevalecer en un país civilizado, en pleno siglo XX » (p. 70) ; « La ciudad más civilizada, creíamos, hasta que se despertaron aquellas bestias, no sólo los alemanes, los húngaros […] la Europa que él había amado sobre todas las cosas y de la que se había enorgullecido, Brahms y Schubert y Rilke y toda aquella gran basura de lujo que le tenía trastornada la cabeza y de la que luego renegó » (p. 152) ; « millones de personas arrojadas a los caminos de una Europa súbitamente retrocedida a la barbarie, multitudes aguardando en andenes de estaciones » (p. 172) ; « creía fanáticamente en todo aquello que nos contaban […], creía que Alemania era la civilización, y Rusia la barbarie, las estepas de Asia de las que habían venido durante siglos todos los invasores salvajes de Europa. Ortega lo había dicho: Alemania era Occidente, y nosotros nos lo creíamos porque él lo decía. Alemania era la música que a mí me emocionaba, el alemán era el idioma de la poesía y la filosofía, del derecho y de la ciencia » (p. 431).

émergé au XIXe siècle en lien avec la construction du roman national, comme un instrument de pouvoir des libéraux dans la marche du pays vers la modernité et le capitalisme. Les débats apparemment esthétiques autour de la réception espagnole du naturalisme français cachaient une lutte politique entre traditionnalistes et libéraux, générant la formule d'un « réalisme modéré » censé représenter l'essence de l'identité nationale, conciliant déterminisme positiviste et spiritualité[309]. Par rapport à cette interprétation à la fois politique et esthétique de la *représentation*, le réalisme de *Sefarad* entretient, lui aussi, un lien avec les imaginaires politiques en débat tandis que l'Espagne construit une relation problématique à sa modernité depuis le XIXe siècle.

II. La construction sociale de la normalité

En effet, la tradition éclairée de la modernité occidentale par rapport à laquelle, en droite ligne de l'identité démocratique et moderne que porte le récit de la Transition, *Sefarad* situe à la fois l'Espagne et le réalisme littéraire, est non seulement celle de la culture et du progrès, mais aussi de la raison. Ajoutant une dimension à l'interprétation de la méta-narrativité que l'on a analysée plus tôt, elle s'oppose non seulement aux passions des idéologies et des croyances, mais aussi aux excès de l'imagination collective qui détourne de la réalité, nouvellement définie comme ce qui est *raisonnable* et *normal*. Certes, le roman est fondé sur la centralité des représentations et explore la productivité individuelle et collective des imaginaires sociaux. Pourtant, de manière inattendue et paradoxale, cela n'exclut pas la mise en garde contre une sorte d'excès de représentations. En créant des effets de dissociation et de frustration, il empêcherait les individus de poursuivre des objectifs très concrets – vivre sereinement, prendre des décisions en conscience, rendre leurs proches heureux – et freinerait le développement du pays. Alors même qu'on a vu comment la poétique de *Sefarad* reposait sur la conception selon laquelle toute expérience du monde est médiatisée sous la forme d'une

[309] Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, 1882-1883 ; voir Nelly Clemessy, « De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán » et José Manuel González Herrán, « *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo », in Yvan Lissorgues (dir.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, *op. cit.,* p. 485-496 et p. 497-512. Sánchez León a d'ailleurs analysé qu'au moment de l'implantation du régime libéral, une grande partie des idéologues de la conception modérée de la représentation politique étaient des écrivains et spécialistes d'esthétique. Pablo Sánchez León, « Aristocracia fantástica: los moderados y la poética del gobierno representativo », *Ayer,* n°61, vol. 1, 2006, p. 77-103.

représentation narrative, il restitue, en dernière instance, un niveau objectif de réalité, qui échappe au roman mais auquel il ne laisse pourtant pas d'aspirer.

II.1. L'irréalisme des fantasmes collectifs

Tandis que les écueils de l'idéologie et du romanesque mélodramatique se traduisaient par la métaphore visuelle du regard voilé, associée à la drogue, au romantisme et au fanatisme, ceux de l'imaginaire social sont, curieusement, représentés par des images de la vitre et du miroir, qui attribuent un sens nouveau à la métaphore optique la plus classiquement associée au réalisme littéraire[310]. Elles sont mises en place dans le chapitre « Olympia ». Il raconte le malaise existentiel d'un fonctionnaire de province, frustré par le contraste entre sa réalité quotidienne, ternie par une paternité, un mariage et un travail conformistes et insatisfaisants, et les représentations nostalgiques dans lesquels il se réfugie. Elles combinent le regret d'un amour de jeunesse et le fantasme d'une jeune femme qu'il guette derrière la vitrine de l'agence de voyages dans laquelle elle travaille. À cela s'ajoutent les rêves de voyages exotiques et prestigieux évoqués par les affiches de publicité accrochées dans ce bureau, et dont la jeune femme est la métonymie : « había adquirido la tonalidad dorada de las playas del Índico y la desenvoltura de las mujeres más hermosas de la Vía Veneto, de Portobello Road, de la calle Corrientes, de la Quinta Avenida » (p. 216). Ces affiches sont les représentations graphiques d'un imaginaire espagnol de la modernité qui perçoit la réalité nationale en périphérie d'un centre occidental fantasmé.

Le chapitre montre que le malheur et l'inaction du personnage lui viennent non pas d'une vie difficile, mais de l'effet pernicieux des représentations passionnées et exceptionnelles dans lesquelles il se complaît, qui l'empêchent d'assumer sereinement les contraintes banales de sa vie (« no pude regresar a la normalidad de mi noviazgo », p. 213) et engendrent sa résignation. Ce père de famille déclare :

> Yo era la suma de deseos sin actos, de imaginaciones [...] irreales [...] instalado, paralizado, sedentario [...] sedimentado [...], imaginando viajes, soñando despierto sin ver apenas la realidad [...], compartiendo con mi amigo Juan [...] las modelos de las revistas en color o las heroínas satinadas y [...] del todo impalpables del cine [...]. Eso soñábamos en vano [...] (p. 213-214)

[310] Au sujet de la métaphore diachroniquement filée de la transparence dans le discours métalinguistique, critique et philosophique sur le réalisme, voir Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Torodov (dir.), *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, 1982, p. 119-181, cf. p. 158-160.

Ce désenchantement est à transposer d'emblée à l'échelle du *desencanto* socio-politique espagnol des années 1980. On le comprend surtout grâce au contrepoint offert par le chapitre suivant, « Berghof », qui raconte, à l'inverse, le bonheur tranquille d'un personnage qui vit, lui aussi, une routine familiale et conjugale, mais qui jouit pleinement – raisonnablement, laisse entendre le roman – du cours tranquille, prosaïque et *normal* des choses. Tout comme pour le désenchantement, je suggère d'entendre cette « normalité » sur le plan collectif : elle rappelle l'identité nationale « saine » et « normale » promue par le récit de la Transition, qui aurait été atteinte grâce à un état démocratique sans antagonismes internes, basé sur la cohésion et le consensus, un état de prosaïsme démocratique ennuyeux mais bénéfique, car loin du radicalisme des luttes politiques des années 1930[311]. Le message caché du chapitre, situé dans le contexte politique, devient : l'Espagne, après des décennies de désordres et de catastrophes nées de combats idéologiques radicaux, est entrée dans la normalité de la concorde pacifique et des compromis (valeur libérale de la modération), et dans l'espace européen (leitmotiv de la normalisation) ; il est absurde et vain de regretter l'épique passionnée et l'héroïsme des temps conflictuels (interprétation du *desencanto*), ou encore de projeter constamment le complexe national fondé sur des représentations séculaires du retard espagnol par rapport à la modernité (légende noire) ; il faut au contraire se réjouir d'avoir atteint une situation de routine démocratique (récit de la Transition) et mobiliser sa capacité d'action en ce sens, avec *réalisme*.

Un jeu de vitres et de miroirs symbolise avec insistance la distance nocive entre les représentations qui forment l'imaginaire collectif et la possibilité d'une réalisation dans le réel[312]. Le narrateur-personnage et son ami ne voient l'employée de l'agence de voyages qu'à travers la vitre, et, par-dessus le marché, dans le miroir placé dans la boutique :

> La veíamos doblemente, porque frente a ella, en el despacho de la agencia, había un gran espejo de pared. […] Pertenecía, detrás del cristal del escaparate, frente al espejo en que se multiplicaban […] los carteles de ciudades extranjeras […] a la vez a la vida cotidiana de la ciudad y al exotismo de los lugares a los que la vinculaba su trabajo, y una parte del hechizo que

---

[311] On retrouve cette conception chez Jordi Gracia, « Elogio del tópico », *El País*, 25/08/2013, http://elpais.com/elpais/2013/08/22/opinion/1377195101_623808.html, dernière consultation le 26/08/2013, ainsi que dans la production d'Almudena Grandes telle que l'analyse David Becerra Mayor, « *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica? », *Kamchatka*, n°2, décembre 2013, p. 241-270, cf. p. 253-254, 266-267 ; Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, *op. cit.*, p. 33-97 ; Sara Santamaría, « El peso de la nación… », *op. cit.*, p. 181.

[312] Pour une interprétation différente du motif du miroir dans *Sefarad*, cf. Isabelle Steffen-Prat, « Antonio Muñoz Molina », *op. cit.*, p. 356-358.

> tenían para nosotros los nombres de otros países y ciudades y la gran foto en color de Nueva York que había en el escaparate relumbraba también en ella […] Pero no entramos nunca […]. Estaba en el interior de la agencia de viajes, detrás del escaparate y en el cristal del espejo, igual que Ingrid Bergman o Marilyn Monroe […] tan inalterable y ajena como ellas » (p. 215-216)

Le miroir et la transparence du verre n'évoquent pas la représentation fidèle de la réalité du monde, comme le veut l'interprétation courante de la métaphore traditionnellement liée au réalisme. Plusieurs auteurs espagnols des années 1950 qui pratiquent la « narration objective » infléchissant la mimésis du « réalisme social », comme Rafael Sánchez Ferlosio, inversent aussi l'image naturaliste habituelle de la vitre, qui devient symbole de l'opacité du sens[313]. Elle constitue ici un écran entre le possible et les aspirations inassouvies, ainsi que la métaphore de l'irréalisme des fantasmes collectifs, de la complaisance des projections obsessionnelles de soi et de la manière dont ces deux éléments entravent la volonté d'action[314]. La répétition des mêmes métaphores optiques vient le confirmer un peu plus loin : « cada uno veía en el otro el espejo de su propia insuficiencia » (p. 218), « la irrealidad de estar solo en una ciudad grande y extraña, de convertirme en un fantasma que me mirará a veces como […] desde el espejo de un escaparate » (p. 230). De même, après le retour discret de ce motif dans « Eres » : « Eres quien mira su normalidad […] desde el otro lado del cristal que te separa de ella » (p. 419), un autre personnage de fonctionnaire frustré regarde le monde derrière la vitre de son bureau et de son imagination qui altère la réalité concrète : « vivía observando las cosas detrás de una ventana […], ausente de mis propios actos y de las personas con las que trataba, siempre algo desenfocadas frente a mí, menos reales que las que habitaban mi imaginación » (p. 447-448).

Si les représentations collectives sont constitutives de la réalité dans le sens d'un rapport humain au monde, et donc de la manière dont le roman en rend compte, elles apparaissent aussi comme un frein puissant et irrationnel au développement individuel et social (« la amargura de la distancia inviolable entre la realidad y el deseo », p. 225). Un passage éloquent de « Sefarad », le dernier chapitre, donne un dernier tour de clef à cette métaphore optique des dangers des représentations collectives projetées sur le réel. Le narrateur-écrivain se trouve invité à Göttingen, une ville allemande qui

---

[313] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, p. 375.

[314] On retrouve le même sens de la métaphore de la projection optique, et même de celles des ombres platoniciennes, dans cet article de Muñoz Molina : « Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros […] y mirar la sombra de uno mismo que proyectaba la lámpara en su habitación y descubrir […] sombras iguales en las ventanas de la vecindad. […] Sólo ahora […] uno va sabiendo que hay otra manera de mirar misterios evidentes y ocultos en el juego de las apariencias. Basta de espejos y sombras ». Antonio Muñoz Molina, « La manera de mirar », *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 25-29, citation p. 28-29, cité par Elide Pittarello, « Escenas de la memoria en Antonio Muñoz Molina: de *Ardor guerrero* a *Sefarad* », in Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada I*, *op. cit.,* p. 125-143, cf. p. 125.

représente pour lui la splendeur et l'érudition de l'Europe moderne. Alléché par « el escaparate muy iluminado » (p. 502) d'une pâtisserie datant du début du XXe siècle – on repère la vitre et la lumière associées au désir de modernité –, il décide, contrairement au personnage d' « Olympia » qui n'entrera jamais dans l'agence de voyages, d'en franchir le seuil en surmontant « el apocamiento español que se me acentúa si estoy en un país extranjero » (p. 503). Le même imaginaire complexé que celui d'« Olympia » se voit explicitement transposé sur le plan national.

Or, comme dans « Olympia », un miroir trône dans la pièce et va lui renvoyer non pas la réalité des gens qui l'entourent et de lui-même, comme il le croit, mais les représentations tirées de l'imaginaire collectif. En premier lieu, celui de la légende noire d'une singularité économique et culturelle espagnole en périphérie de l'Europe :

> en un espejo que había enfrente de mí pude verme de pronto como desde fuera […]. Vi mi pelo tan negro, mis ojos oscuros […] que me daban un aire indudable de búlgaro o de turco, la chaqueta […] que parecía también una de esas chaquetas que llevan los emigrantes, las que llevan en las fotos de los años sesenta los emigrantes españoles a Alemania. (p. 504)

En second lieu, à la faveur de ce surgissement des représentations dans le miroir, sa vision du monde se brouille (« empezaba a ver las caras y las cosas a mi alrededor como detrás de una neblina, aunque nadie fumaba », p. 504-505), les jeux de miroirs se « multiplient », comme les affiches colorées dans « Olympia », et il se met à projeter d'autres clichés sur les autres clients de la pâtisserie :

> fui mirando a las otras personas que había en el local, bajo la luz […] que se multiplicaba en los espejos, y en cada cara de hombre o mujer quería imaginarme los rasgos y las actitudes de cincuenta o sesenta años atrás, de modo que se iba produciendo en ellas un principio inquietante y luego amenazador de transformación, una punzada negra de sospecha, y esas facciones ajadas y apacibles las veía jóvenes y crueles, las bocas con dentaduras postizas que tomaban pequeños sorbos de chocolate o de té se abrían en gritos de entusiasmo fanático, las manos con manchas pardas en el dorso y nudillos deformados por la artritis que sostenían tan pulcramente las tazas se alzaban oblicuas como bayonetas en un saludo unánime: […] *Heil Hitler* […]. (p. 506)

L'opposition entre topiques et réalité se manifeste par le contraste entre le champ lexical de la violence employé pour les premiers (« crueles », « fanático », « bayonetas ») et la description quasi médicale des détails prosaïques de la peau, des articulations et des gestes de ces personnes âgées. Puis l'emballement de la projection imaginaire lui

renvoie, en retour, une image de lui-même encore plus stéréotypée et dégradée, dans laquelle on retrouve la symbolique de l'obscurité/obscurantisme et l'insistance sur la différence nationale (« raro », « me distingo », « mi diferencia ») : « yo […], un desconocido de aire extranjero y meridional que levanta enseguida sospechas […]. […] mi cara en el espejo que […] multiplica a la gente también se ha modificado, me veo más raro, más oscuro, me distingo más de los otros según voy sintiendo la incomodidad de mi diferencia » (p. 506-507). Ce miroir livre ainsi l'envers négatif des mécanismes de la construction spéculaire de l'identité et de l'altérité[315].

Structuré par la métaphore optique, cet extrait illustre la façon dont, d'après l'auteur implicite, l'imaginaire collectif espagnol de la modernité, et surtout de son exclusion de cette modernité en tant qu'idéal européo-centré, détourne de la réalité, de la normalité démocratique ou quotidienne, faite de petits rituels sans heurts tels que boire le thé dans une pâtisserie ou discuter avec son partenaire en prononçant « con tanta *normalidad* el nombre del marido […] tan familiarmente como lo dice mi mujer » (p. 237, je souligne). En magnifiant certaines nations avec envie ou en envenimant les tensions avec d'autres, l'imaginaire national spéculaire piègerait l'individu et la société dans le labyrinthe irrationnel, égocentré et complaisant de l'obsession identitaire (« una insensata pasión de españolismo romántico », p. 522) qui empêche d'aller de l'avant (« había quedado reducido a una vaga disposición imaginaria sin ninguna influencia sobre la realidad », p. 224), d'embrasser le futur de la démocratie normalisée. On retrouve la vigueur avec laquelle Muñoz Molina, au nom d'une nation « normale » et fondée sur le consensus de la Transition, défend publiquement l'idée d'un État espagnol unitaire et dénonce les nationalismes et les indépendantismes de la péninsule[316].

Au niveau esthétique et politique, on a vu dans un premier temps que *Sefarad* définit la réalité comme l'expérience subjective du monde, médiatisée par les mises en récit singulières et opposée à la totalisation des macro-récits politiques. On vient de montrer, dans un second temps, qu'au niveau épistémologique, et en passant par la catégorie de l'identité, le roman offre différentes définitions successives de la réalité :

---

[315] « Notre propre nation existe en relation avec les autres nations, souvent contre ce que les autres nations sont ou prétendent être elles-mêmes en relation avec notre entité nationale. Comme le moi individuel, la nation a besoin du miroir réfléchissant de l'autre pour se définir et exister » (« Nuestra propia nación es en relación a lo que las otras naciones son y con frecuencia en contra de lo que las otras naciones son o pretenden ser a partir de su relación con nuestro ente nacional. Como el yo individual, la nación requiere el espejo reflectante del otro para definirse y existir »). Gonzalo Navajas, « De Flandes a Vietnam: la guerra como relato de la alteridad de la nación: Pérez-Reverte, Marías, Cercas », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 112-134, citation p. 115.

[316] Sara Santamaría Colmenero, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *op. cit.*, p. 181.

entre essence et apparences, au niveau individuel ; au niveau de l'Espagne de la deuxième moitié du XXe siècle, entre essence nationale et mutations de la modernisation, mais aussi entre choses concrètes et représentations collectives. En combinant tous ces domaines, la réalité dans *Sefarad* recouvre à la fois mon intériorité (« mi entera identidad real », p. 225), ce que je détermine comme m'étant propre et qui peut être invisible pour autrui, comme le représente la petite chambre. Mais aussi, à l'inverse, ce qui se passe autour de moi (« todo lo tangible, lo real, lo que tenía cerca », p. 209), en somme ce qui est extérieur à la pensée et à la perception subjectives (« Había dos mundos, uno visible y real y otro invisible y mío », p. 211) ainsi qu'à l'imagination collective. Entre essence et perceptions (qui recouvrent les apparences et les représentations), la réalité prise en charge par le roman s'avère contradictoire, aporétique.

Cela rejoint le cadre d'analyse récemment élaboré par Fredric Jameson, selon lequel les romans réalistes du XIXe (Zola, Tolstoï, Galdós, Eliot) et du XXe siècles constituent des fusions expérimentales de problèmes inhérents à la représentation – parmi ces « antinomies » : raconter / montrer, narration / description, émotion / sentiment, événement / présent, destin / affect, etc.)[317]. Plus précisément, selon la formule que crée Jessica Folkart pour des fictions espagnoles publiées entre 2000 et 2008, *Sefarad* accueille une « conception liminaire de l'identité » espagnole du XXIe siècle, qu'on peut appliquer également à la réalité dans le roman : une identité ou une réalité située à un seuil, qui n'est ni une chose ou une autre, mais les deux simultanément, et aucune d'entre elles à la fois[318]. L'attraction qu'exerce le motif de la gare frontalière dans *Sefarad* (p. 44, 45, 49, 50, 228-229, 302) pourrait en témoigner.

---

[317] Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London/New York, Verso, 2013.

[318] Jessica A. Folkart, *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014, p. 207-208. Cela rejoint l'idée d'une poétique de l'entre-deux à propos de l'usage d'un procédé analogique généralisé chez Muñoz Molina : Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », *op. cit.*, p. 123. On devine cette conception liminaire dans une interview de l'écrivain : « *Antonio Muñoz Molina*: [A] veces cuando he dado más importancia a la literatura que al mundo real, a la imaginación que a lo que estaba fuera de mí, a mis sueños que a las cosas, me he equivocado. *Katarzyna Olga Beilin:* ¿Qué es lo real para ti? *AMM:* Lo real es, por ejemplo, estar hablando con una persona y que me cuente una historia que le pasó a su padre o real es llegar a una ciudad. La diferencia entre la ficción y la realidad es la que hay entre leer sobre Venecia e ir a Venecia ». Katarzyna Olga Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tales como son », *op. cit.*, p. 111-112.

II.2. La documentalité, au fondement de la réalité sociale

Cet état liminaire ou frontière entre essence des choses et représentations humaines, entre permanence et instabilité, c'est enfin celui du document lui-même. Car au-delà des modalités d'exhibition, d'intégration et de dissimulation qu'on a analysées, *Sefarad* abrite un questionnement inquiet sur la nature même du document, entre réalité sociale et réalité épistémologique. L'attention est portée tout particulièrement sur la valeur et la validité d'un « document conventionnel archétypique »[319] : les papiers d'identité et le passeport, censés enregistrer et garantir l'identité d'un individu dans la société. À ce titre, ils font l'objet de tous les efforts de nombreux personnages à qui l'absence de documents promet la plus grande vulnérabilité : « un hombre solo, sin documentos » (p. 50), « Qué harías […] si te hubieran quitado tu pasaporte y el documento provisional de identidad » (p. 84), « no fuera a olvidárseme algo, el pasaje del barco, el billete de tren, mis documentos de ciudadanía españoles […], el resguardo de mi matrícula en la universidad » (p. 148), « un extranjero al que le falta algún papel para regularizar su situación » (p. 411), « como si yo fuera un policía que le hubiera pedido la documentación […] enseguida los dedos ansiosos tocaron […] las tapas flexibles de un pasaporte tan cuidado que parecía nuevo, igual que el carnet de identidad que me enseñó a continuación […] con delicada reverencia, con el asombro incrédulo de que de verdad existieran » (p. 466).

La conscience aigue que l'identité dépend d'une inscription sur un document engage une conception philosophique de la réalité sociale fondée sur la « documentalité », selon le concept forgé par Maurizio Ferraris[320]. Selon le philosophe, les objets sociaux (institutions, rôles sociaux, promesses, mariages, paris, lois, associations, entreprises, États, etc.) se définissent et existent avant tout par leur caractère inscrit, par un processus d'enregistrement, que ce soit sur des papiers, des fichiers numériques ou dans l'esprit des gens[321]. Autrement dit, les documents, qui sont soit, au sens faible, des enregistrements de faits sociaux, soit, au sens fort, l'inscription

---

[319] Michael Buckland, « Documentality beyond documents », *The Monist*, vol. 97, n°2, 2014, p. 179-186, citation p. 181.

[320] Maurizio Ferraris, *Sans papier. Ontologia dell'attualità*, Rome, Castelvecchi, 2007 ; *Documentality: Why it is necessary to leave traces*, trad. Richard Davies, New York, Fordham University Press, 2013 [*Documentalità: Perché è necessario lasciare tracce*, 2010) ; *Manifeste du Nouveau Réalisme*, trad. Marie Flusin et Alessandra Robert, Paris, Hermann, 2014 (*Manifesto del nuovo realismo*, 2012).

[321] Pour Ferraris, les mémoires individuelles fonctionnent comme des enregistrements écrits, dans la mesure où elles sont partagées et peuvent servir à déterminer la nature d'un objet social ; il considère aussi que, dans une société sans écriture, les rites jouent le rôle d'enregistrement, de proto-documents. Maurizio Ferraris et Giuliano Torrengo, « Documentality: A Theory of Social Reality », *Rivista di estetica* [Online], n°57, 2014, p. 16, http:// estetica.revues.org/629, consulté le 5/07/2017 ; Maurizio Ferraris, « Perspectives of Documentality », in Carola Barbero, Maurizio Ferraris et Alberto Voltolini, *From Fictionalism to Realism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 125-132, cf. p. 127-128.

performative d'actes sociaux (ordonner, promettre, parier), sont les objets sociaux au fondement structurel, ontologique, de la réalité sociale. Dans notre société, nous confions à l'acte d'enregistrement « l'existence et la permanence de choses de la plus haute importance, comme des promesses, des rôles sociaux, des dettes et des crédits, ainsi que notre identité même »[322]. De la sorte, les documents ne sont pas des éléments accessoires de la réalité sociale, mais bien sa condition de possibilité, car ils assurent la fixation de la mémoire individuelle et collective ; sans cette dernière, une société n'existerait pas, puisque les objets sociaux, contrairement aux objets naturels, comme la pluie ou une montagne, n'existent que si nous en connaissons et donc nous en rappelons l'existence[323]. Cela s'applique aussi tout particulièrement à ce document qu'est le passeport : « ce que je cherche à obtenir par un passeport est un moyen de fixer la mémoire, de témoigner publiquement de mon identité et de mon droit à m'expatrier librement, un moyen de les garantir »[324]. L'exemple des sans-papiers qui débarquent sur les côtes européennes, que l'on trouve également dans *Sefarad*, permet de réinterpréter le concept de « vie nue » d'Agamben, en la reliant aussi à la « vie mutilée » d'Adorno, à l'aune de la théorie de la documentalité : « [l]a vie nue, la vie mutilée, est une existence potentiellement sans mémoire, qui peut disparaître sans laisser de traces »[325]. Le tissage textuel du roman à partir d'enregistrements de mémoires de témoins et la préoccupation pour les documents d'identité acquièrent en ce sens une dimension philosophique supplémentaire.

La théorie de la documentalité hérite à la fois de la théorie des actes performatifs et de la théorie de l'inscription[326], qu'elle nuance pour affirmer non pas que « rien n'existe en dehors du texte » mais que « rien de social n'existe en dehors du texte ». L'étape supplémentaire que franchit Ferraris est d'affirmer que ces enregistrements sont la source de l'indépendance ou de la résistance de la réalité sociale par rapport aux croyances individuelles ou collectives, par rapport aux esprits humains en somme. Ces derniers ne seraient nécessaires qu'au moment de la genèse des objets sociaux[327], qui acquièrent ensuite une autonomie, c'est-à-dire une réalité ontologique, une identité

---

[322] Maurizio Ferraris, « Perspectives of Documentality », *op. cit.*, p. 125.
[323] *Ibidem*.
[324] « Quello che sto cercando di ottenere, con il passaporto, è una forma di fissazione della memoria che si faccia garante *pubblica*, cioè testimone, della mia identità e del mio diritto di espatriare liberamente ». Maurizio Ferraris, *Sans papier…, op. cit.*, p. 24 (je traduis).
[325] « La nuda vita, la vita offesa, è un'esistenza potenzialmente senza memoria, che può sparire senza lasciar tracce ». *Ibidem*, je traduis. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, Einaudi, 1995 ; Theodor Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980 [première édition allemande 1951].
[326] John L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962 ; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 ; Hernando De Soto, *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, New York, Basic Books, 2000.
[327] Maurizio Ferraris et Giuliano Torrengo, « Documentality: A Theory of Social Reality », *op. cit.*, p. 16.

propre, émancipée de la simple imagination ou de la volonté individuelle des sujets. Par exemple, même si les billets de banque sont une invention humaine, je ne peux pas décider tout seul qu'un billet que j'ai dans ma poche n'est plus qu'un simple bout de papier. Cette autonomie des objets sociaux, qui ont le pouvoir d'orienter les comportements des gens, est assurée par l'acte d'enregistrement sur des documents, qui transforme la volatilité des mots et des processus en garantie de la permanence des objets sociaux[328]. Cela sert de contrepoint *réaliste*, au sens philosophique, à ce que Ferraris et, avec lui, tous les tenants du courant du « Nouveau Réalisme », estiment relever de l'excessivité de thèses postmodernes constructivistes selon lesquelles le monde social est fluide, relatif et insaisissable[329]. Chez Ferraris, la documentalité prend un sens positif, comme lorsqu'il avance l'exemple de l'Europe dont le processus d'unification effective repose sur une fondation bureaucratique et documentaire, une « fondation par la lettre », là où une fondation idéale ou spirituelle avait échoué[330]. On le retrouve dans la défense que mène Muñoz Molina du « pacte constitutionnel » comme fondation de la démocratie espagnole en tant qu'accord civique répondant à la raison des Lumières et non pas à l'idéalisme romantique[331].

Dans *Sefarad*, la construction de la réalité sociale par des documents repose sur une notion moderne de citoyenneté entendue comme accès à un document d'identité, fourni par un pouvoir supérieur aux citoyens, qui protège les corps et les formes de vie. Cependant, l'existence ontologique, indépendante de l'imagination des sujets, dont sont dotés les documents qui ont bien un impact direct et concret sur les vies des personnages, suscite aussi une angoisse : « Me aterran los papeles, los pasaportes y certificados que pueden perderse » (p. 205). La confiance dans la tangibilité et la stabilité du document, y compris d'autres inscriptions émises et signées par des pouvoirs publics (« la ficción de que los títulos universitarios del señor Salama iban a servir », p. 154) s'avère trompeuse. Le document se soumet aux aléas des politiques étatiques (« las humillaciones de la policía y de los funcionarios que examinan papeles y atribuyen o niegan permisos », p. 407), elles-mêmes scellées par d'autres documents

---

[328] Luca Martignani, « Feline Microchip: An Exercise in the Sociology of Documentality », *The Monist*, vol. 97, n°2, 2014, p. 236-245, citation p. 239.

[329] Elle le distingue aussi de la thèse de Searle, pour qui l'existence de la réalité sociale dépend de l' « intentionnalité collective », du partage collectif de croyances. Par exemple, pour Searle, un morceau de papier est un billet de banque si nous partageons collectivement cette croyance, alors que pour Ferraris, cette intentionnalité collective (ainsi que l'intentionnalité individuelle) ne se concrétise que par son inscription sur des documents, au sens large. John Searle, *The construction of social reality*, New York, Free Press, 1995 ; Maurizio Ferraris et Giuliano Torrengo, « Documentality: A Theory of Social Reality », *op. cit.*, p. 12.

[330] Maurizio Ferraris, *Documentality. Why it is necessary to leave traces*, *op. cit.*, p. 255 ; Maurizio Ferraris, « Realismo positivo », *Revista de Occidente*, n°385, juin 2013, p. 45-65.

[331] Sara Santamaría, « El peso de la nación… », *op. cit.*, p. 178 et 183.

(« aquellos registros que llevaban siempre los alemanes, con […] celo administrativo y fanático », p. 131 ; « las listas de deportados », p. 136). Ce caractère arbitraire génère la nécessité de fabriquer de faux documents pour sauver sa vie : « atraviesa con documentos falsos una Europa de vaticinios negros y fronteras hostiles » (p. 71), « pudo rescatar a algunos judíos aquel diplomático español que nos salvó la vida a tantos […] inventándose identidades y papeles » (p. 137), « conseguir pasaportes, papeles, visados, sellos administrativos que pueden estampar en el destino de cada uno la diferencia entre la vida y la muerte », « los dos solos y perdidos […] en Tánger, con nuestro pasaporte español, con nuestra nueva identidad española que nos había salvado la vida » (p. 152), « eres […] quien viaja con papeles falsos o dudosos en un tren […] y […] los que llevan pasaportes en regla […], te mirarán con caras de sospecha » (p. 407). La simple existence de *faux* documents et la valeur vitale qu'ils acquièrent viennent à la fois mimer et miner l'ontologie sociale de la documentalité. Elles mettent au jour la réversibilité et la précarité de l'identité et de la réalité sociale.

II.3. Prendre en charge l' « inamendabilité » du réel ?

Préférant à la distance et à la totalisation le respect de la singularité des vies, des subjectivités et de leur fragmentation, *Sefarad*, par le biais des commentaires méta-narratifs, assume la mission littéraire de livrer avant tout les perceptions humaines du monde. Si la réalité est une somme de perceptions, alors le roman permet de multiplier les perspectives différentes et d'accéder à celle des autres pour créer une communauté, « ir reconociendo a los tuyos » (p. 418). Toutefois, face à l'instabilité de l'identité individuelle et collective dans la modernité, face à l'aporie de la réalité, entre essence et perceptions, avoir pour domaine les représentations, qui sont changeantes, nourrit une inquiétude esthétique et philosophique dans le roman. Il cherche en quelque sorte une réalité qui ne dépende pas de l'intersubjectivité, quelque chose de tangible et de stable que l'on peut connaître, des certitudes épistémologiques. Il partage en cela la base du « Nouveau Réalisme » philosophique, résumée en ces termes par Jocelyn Benoist : « Préserver ce robuste sens de la réalité tout en renonçant à la mythologie de "la" Réalité en tant que totalité intrinsèque et déjà fixée en son sens constitue, aujourd'hui, le grand défi d'une philosophie sortie tant de l'univocité des Modernes que de ses errements post-modernes »[332]. La réflexion de *Sefarad* sur le document au

[332] Jocelyn Benoist, *L'adresse du réel*, Paris, Vrin, 2017, p. 10.

fondement ontologique de la réalité s'inscrit dans cette démarche ; mais, en fin de compte, l'état liminaire du document, entre existence autonome et interaction sociale, n'apporte pas de solidité ontologique. D'autre part, en créant du même, du familier, du connaissable, les analogies et les répétitions qui structurent le roman élaborent l'illusion narrative rassurante d'un temps cyclique qui fait concurrence poétique à la linéarité inexorable du progrès[333].

En dernière instance, par rapport à l'instabilité de la nature culturellement et socialement construite du monde, ou du moins de l'ordre social, le roman réaliste, comme le « Nouveau Réalisme » philosophique, suggère en sourdine qu'une part de la réalité, celle des choses de la nature, a une existence indépendante des perceptions, des connaissances et du discours des hommes, se trouve à un autre niveau ontologique. Ferraris l'appelle « l'inamendabilité » du monde, c'est-à-dire le propre de ce qui n'est pas socialement construit, de faits dont je peux faire l'expérience indépendamment du langage, le propre du réel que l'on ne peut pas corriger, du monde extérieur qui existe même sans humanité et qui résiste à nos schémas conceptuels : une montagne existe, que je l'aie nommée ou non ; l'eau mouille, qu'on l'appelle H_2O ou qu'on lui découvre de nouvelles propriétés scientifiques ; et, quel que soit le nom que je lui donne, une douleur que j'éprouve est bien réelle, « inamendable »[334]. Le roman peut-il rendre compte de l' « inamendabilité » des objets naturels ?

On la retrouve exprimée clairement dans la formule : « los lugares existen aunque yo no esté en ellos » (p. 534). De même, le motif du coquillage, que l'on a déjà mentionné et qui fait partie des réseaux de répétitions du texte, traduit une fascination pour une chose naturelle qui existe dans le monde, et non un phénomène[335] ; il pourrait bien relever d'une aspiration à accéder à une réalité indépendante des schémas conceptuels des hommes. Néanmoins, lorsque, très ponctuellement mais éloquemment, *Sefarad* en appelle à une forme d'objectivité, il a recours à un langage qui part d'une facticité objective et d'une expérience immédiate du monde pour glisser vers un champ qui n'est pas celui du roman mais des sciences de la nature : « acogiéndonos a la vulgaridad *objetiva* de los *hechos reales* » (p. 237, je souligne), « Ahora no era capaz de concebir

---

[333] Pau Casals p. 245 et 246, "Las cosas se repiten a diario" p. 310, 311, 313 ; "La vida entera es mirar y esperar" p. 310, 311, 398 ; el médico con la concha dans Munzenberg et p. 417 dans Eres et p. 534 dans Sefarad ; "vivía observando las cosas detrás de una ventana" p. 447 et dans Doquiera ; Judas à la Semana Santa dans Sacristán et dans Sefarad, p. 493. Philippe Hamon voit dans les répétitions et la thématique de l'hérédité des procédés qui, en assurant la cohérence globale de l'énoncé, favorisent la lisibilité réaliste. Philippe Hamon « Un discours contraint », *op. cit.*, cf. p. 134-135.
[334] *Ibidem*, p. 50-51 ; Maurizio Ferraris, « What is new in New Realism ? », conférence prononcée durant le congrès *Prospects for New Realism*, Université de Bonn, 26-28/03/2012, disponible sur uni-bonn.tv, dernière consultation le 5/07/2017 ; *Id.*, *Manifeste du nouveau réalisme*, *op. cit.*, p. 52.
[335] Maurizio Ferraris, « Realismo positivo », *op. cit.*, p. 54.

para sí mismo una pasión más honda que la que sentía hacia su mujer y su hijo […], *tan objetivamente perceptible como un campo magnético* » (p. 256-257, je souligne). Observons comment, en interview, Muñoz Molina s'en remet à la physique pour parler d'accès à la vérité :

> *Katarzyna Olga Beilin*: ¿Crees que la mente humana con su perspectiva única puede triunfar sobre la realidad o es la realidad la que siempre triunfa al final sobre todo lo subjetivo?
>
> *Antonio Muñoz Molina*: La mente puede subordinarse el mundo de una manera muy limitada. La realidad […] es siempre inagotable. Cualquier aproximación del arte es muy limitada y muy parcial. Por eso hacen falta muchas aproximaciones distintas y otras fuentes de información para hacer el arte.
>
> *KOB*: ¿Y no te parece que, miremos como miremos, en todas partes nos vemos a nosotros mismos, que siempre proyectamos hacia la realidad nuestra subjetividad?
>
> *AMM*: Sí, pero hay grados. […]
>
> *KOB*: Entonces, aunque no tengamos acceso a la verdad y a la realidad pura, siempre vale la pena que…
>
> *AMM*: Algún acceso sí tenemos. Algo se sabe. Esto es un sofá y, si estudias física, sabes qué cosas sólidas y líquidas son cosas reales. Es curioso porque la física de pronto te lleva a una especie de ficción aleatoria, pero para arreglarnos en la vida diaria tenemos cierto saber.[336]

Enfin, lorsqu'il mentionne la possibilité pour l'art de prendre en charge cette « inamendabilité » des objets naturels, le narrateur-écrivain de « Berghof » congédie la fiction et déclare : « En el arte era sensible casi únicamente a las formas en las que se traslucía algo de la unidad armónica y la eficacia funcional de la naturaleza, y en la que había al mismo tiempo una sugestión de su desmesura *ajena a la experiencia y a la observación humanas*. Era sensible sobre todo a ciertas músicas y a ciertas formas […] de la arquitectura » (p. 257-258, je souligne). Il semble bien que l'existence rassurante de ces choses et de ces faits qui seraient là indépendamment des humains ne soit pas le propre du roman, qui réside au contraire, comme le répètent les commentaires méta-narratifs, dans les représentations et dans la mise en récit d'expériences subjectives déjà médiatisées sous forme narrative. L' « inamendabilité » reste une aspiration romanesque frustrée.

Aussi la nostalgie qui imprègne le récit pourrait-elle non seulement naître de la perte du temps passé et de tout ce qui n'est plus comme avant, mais aussi traduire une sorte de mélancolie épistémologique du roman qui ne peut que combiner plusieurs

[336] Katarzyna Olga Beilin et Antonio Muñoz Molina, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tal como son », *op. cit.*, p. 117.

perspectives humaines sur le monde mais n'accède pas à un plan objectif de réalité. Bien que *Sefarad* affirme un savoir propre à la littérature, il la définit par rapport à ses limites, à ce à quoi elle doit s'en tenir et à ce qui n'est pas de son ressort, qui relève du domaine d'autres discours de savoir. Cela contraste avec l'optimisme des réalistes du XIXe siècle quant à la possibilité de connaître la réalité et d'en rendre compte.

III. Une épistémologie objectiviste

Quant à *Enterrar a los muertos*, on a vu la méfiance qu'il manifeste à l'égard de la fiction en tant que genre, voire à l'égard de la fictionnalité en tant que boîte à outils, et établi la place du modèle historiographique pour sa poétique du document. On a vu que les romanciers imitent certains procédés du discours historiographique, en guise de stratégie rhétorique pour influer sur le récepteur. Cette quête de légitimation, qui déborde la simple « vérité de la fiction » et concerne les finalités sociales attribuées à la littérature, vient de la situation dans laquelle est engagée la fiction littéraire au sein de débats proto-juridiques qui agitent la société, qui la conduit à essayer d'établir une certaine similitude avec les autres discours avec lesquels elle polémique. Outre la place qu'occupe le roman dans la façon dont la société espagnole aborde son histoire récente, on cherche à présent à apprécier les incidences épistémologiques de son rapport au discours historiographique.

Enterrar a los muertos affiche un accès à la vérité similaire à celui de l'historiographie, fondé sur une épistémologie objectiviste qui a des enjeux bien spécifiques dans l'Espagne des XXe et XXIe siècles. La « position scientiste »[337] au moyen de laquelle les historiens tranchent dans l'opposition schématique entre histoire et mémoire a laissé des traces dans les conceptions de la vérité et de la référentialité au sein de l'écriture romanesque. Nous examinerons d'abord les motifs de la sincérité et de la fidélité comme injonctions à la transparence des sujets et des référents dans *Enterrar a los muertos*, en analysant les implications conjointement morales, esthétiques et épistémologiques de ces principes positivistes au fondement de l'écriture, avant de les mettre en perspective par une incursion dans le contexte de production du discours historien sur le passé récent. Cela nous permettra finalement d'expliquer les enjeux de la

[337] François Godicheau, « Mémoires et récits de la guerre civile dans la crise de la démocratie espagnole », séminaire prononcé au CRAL, 2012, *op. cit.*.

naturalisation de la violence politique et de l'engagement comme projection des valeurs de la démocratie actuelle et de certaines catégories de la modernité.

III.1. Performances de la transparence

Le rapport de transparence épistémologique qu'*Enterrar a los muertos* prétend entretenir avec la réalité s'affirme de plusieurs manières dans le texte. D'abord, il passe par ce qu'Amélie Florenchie a identifié comme la « vertu de la sincérité » incarnée par l'espagnol José Robles et l'américain John Dos Passos. Leurs qualités psychologiques, la naïveté et la spontanéité par opposition aux conventions sociales, deviennent des vertus de courage moral et politique face à l'emprise totalisante de l'idéologie, mais aussi la garantie de leur transparence au monde, qui leur accorde cohérence et prévisibilité, deux caractéristiques essentielles du personnage dans le roman réaliste, selon Leo Bersani. On va voir comment la récurrence des motifs de la fidélité et de la fiabilité glisse vers une interprétation esthétique et épistémologique du réalisme entendu comme un rapport direct, transparent, à la réalité. Il se traduit enfin par la lecture référentielle que propose l'instance de narration des œuvres littéraires de Dos Passos et d'Hemingway, qui fonctionne comme un programme de lecture pour *Enterrar a los muertos*.

Comme le souligne Amélie Florenchie, José Robles et John Dos Passos sont placés sous le signe de la sincérité, associée à la sympathie et au franc-parler, à une certaine naïveté imprudente par rapport au danger de la trahison interpersonnelle et politique, et à une fidélité loyale en amitié et en matière de convictions politiques. Leur pratique de la conversation est l'exercice privilégié de cette sincérité, que ce soit celle de Robles au café littéraire (« El café es el refugio de la sinceridad. Las convenciones sociales nos obligan a hacer una vida más o menos ficticia […], pero llega la hora de la tertulia […] y […] podemos soltar todas las verdades que se nos ocurran », p. 19) ou bien de Dos Passos, isolé au sein des républicains ou des brigadistes philo-communistes alors qu'il cherche à informer du conflit « de un modo independiente y veraz sobre el desarrollo de los acontecimientos […] presentando la auténtica situación española » (p. 51) : « a Dos le alivió encontrar por fin una persona sincera con la que conversar: "Orwell hablaba sin énfasis de cosas que ambos sabíamos que eran verdad […]" » (p. 122)[338]. Un contexte troublé et dangereux comme celui de la guerre élève à une vertu courageuse leur

[338] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en "valeur de la vérité" », *op. cit.*, p. 317-319.

attachement à la vérité, associé à la révélation des « événements », des faits, et opposé à l'ordre de la fiction et de l'artifice (« vida ficticia »). Tel qu'*Enterrar a los muertos* présente les choses, leur fidélité à leurs convictions coûtera la vie à Robles (« era demasiado franco […] en las tertulias », p. 84), plusieurs années en prison à son fils (« sus sinceras convicciones progresistas […] su lealtad a la causa antifascista », p. 165) et sa carrière à Dos Passos (p. 142-143)[339].

Si l'on définit la sincérité comme la congruence entre le ressenti interne et celui qu'on affiche, entre le moi intérieur et la représentation extérieure[340], on entrevoit déjà le lien avec la pratique littéraire du réalisme et la question épistémologique qu'il cherche à résoudre, entre l'essence et les phénomènes, le monde, notre capacité à y avoir accès et les représentations. En outre, pour plusieurs spécialistes, la conception traditionnelle de la sincérité comme un « mode d'expression personnelle généralement non-discursif, transparent et disjoint de l'idéologie » est à déconstruire au profit d'une rhétorique et une pratique à historiciser, d'une performance voire d'un effet médiatique qui ont lieu aussi bien dans le cadre des relations interpersonnelles que des tensions publiques et politiques[341]. Le dispositif de la sincérité apparaîtrait historiquement durant des périodes de conflits religieux et culturels (qui articulent de manière spécifique les notions de pouvoir, d'anxiété et d'exigence d'authenticité), de transformations des langages de la représentation, et de développement massif des média culturels[342] – on pourrait réfléchir en ces termes au contexte de parution d'*Enterrar a los muertos* et/ou au temps de la diégèse.

Enterrar a los muertos élabore (sans en dénuder la nature construite) une « performance de la transparence » par le biais de ses personnages, en leur accordant une constance et une cohérence typiques de l' « impérieuse structure de sens » selon laquelle le roman réaliste organise la lisibilité du monde et des sujets[343]. Le déterminisme caricatural des descriptions physique des personnages est à analyser en ce sens. D'un côté, des héros aux abords avenants, ouverts, souvent caractérisés par leur

---

[339] Alice Béja, spécialiste de Dos Passos, juge pourtant que l'écrivain ne devra pas seulement sa disgrâce à ses inimitiés politiques mais aussi à l'amoindrissement de la qualité littéraire de ses productions, dû à l'abandon de l'expérimentation littéraire antidogmatique qui avait fait la marque de son écriture avant 1937 (Alice Béja, *Des mots pour se battre*, *op. cit.,* p. 19). Mais il importe à l'univers narratif d'*Enterrar a los muertos* de faire de Dos Passos une victime de sa sincérité politique.

[340] Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London, Oxford University Press, 1972, p. 2 ; Ernst Van Alphen et Mieke Bal, « Introduction », in Ernst Van Alphen, Mieke Bal et Carel Smith (dir.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 2-16, cf. p. 2-3.

[341] *Ibidem*.

[342] *Ibidem*, p. 3-6 ; Jane Talor, « "Why do you tear me from Myself ?" Torture, Truth, and the Arts of the Counter-Reformation », in Ernst Van Alphen, Mieke Bal et Carel Smith (dir.), *The Rhetoric of Sincerity*, *op. cit.*, p. 19-42.

[343] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité, op cit.,* p. 47-80, citation p. 49 et 53.

sourire et quelque chose de lumineux. Les témoignages sur la personne de Robles évoquent « su risa pronta y abierta y una mirada donde se reflejaba su inocente bondad » (p. 18), « un hombre claramente de izquierdas y dotado de un carácter excelente » (p. 21). On retrouve le sourire dans la description d'Andreu Nin, le leader du POUM qui « resistió heroicamente las sesiones de tortura » (p. 222), dont la complexion entière signale l'homme de bien : « un hombre bien formado, de aspecto saludable, con una risa infantil siempre pronta que dejaba ver una sólida dentadura blanca » (p. 119), « admirable dentadura blanca [...] plantaba los pies en el suelo con una estabilidad considerable » (p 217). De l'autre côté, on trouve des opposants-traîtres au physique gris et fuyant. Álvarez del Vayo souffre de « prognatismo » et d'une « dicción sibilante » (p. 59, p. 237) ; Wenceslao Roces, présenté comme un parangon d'hypocrisie, est « bajito de aspecto apocado [...] un hombre gris y sin carisma » (p. 205-206); José Bergamín est « delgado, de piel oscura, con aspecto de pájaro » (p. 206).

Même l'insistance sur le principe de la « sympathie » qu'inspirent ou non les personnages (« nunca le había resultado demasiado simpático » à Dos Passos, p. 60 ; « animab[a] poco a la simpatía », p. 208) met en avant la transparence des personnages les uns envers les autres. Enfin, à ce physique étroitement signifiant correspond une prévisibilité des actions. En avançant : « como no podía ser de otro modo tratándose de alguien como Pepe Robles » (p. 21), l'instance de narration tisse une complicité avec le lecteur en jouant des effets prévisibles de la performance de la sincérité qu'elle a construite autour des personnages. Et lorsqu'elle juge « sorprendent[e] » (p. 159) le fait que Kate Mangan décrive plutôt négativement Dos Passos comme « amarillo, pequeño, con gafas » (p. 159), c'est aussi par rapport à la notion de cohérence du personnage (« La postura del novelista puede interpretarse como un rasgo de coherencia personal », p. 131) en vertu du déterminisme de la transparence entre la représentation et le référent, « structure fondamentalement intelligible » et « inaltérable »[344].

Ainsi, la pan-signification réaliste selon laquelle chaque élément de la fiction réaliste devient signifiant, autrement dit révélateur de la réalité que l'on peut connaître, a pour but de rendre fiable l'acte de référence au monde extérieur. La sincérité et la fidélité des personnages en amitié se doublent de la fiabilité de la représentation à l'égard de son modèle, et des expressions comme « fiel a su gente » (p. 45), « creyéndolo de fiar » (p. 123) ou « fiel a sus principios » (p. 175) sont autant de déclarations d'intention métanarratives. Darío Villanueva rappelle d'ailleurs que le critique d'art

[344] *Ibidem*, p. 53.

Champfleury, dans son essai « Réalisme » de 1857, se posait en fervent défenseur de la sincérité comme origine de l'art, et que le roman réaliste anglais de l'époque victorienne était indissociable de l'injonction morale et sociale à être des sujets transparents qui disent la vérité :

> En effet, la garantie d'un réalisme authentique ainsi conçu repose non seulement sur l'indubitable évidence d'une réalité solide et univoque, mais aussi sur [le] fidèle respect de la vérité [dont l'artiste fait preuve] – sa sincérité. D'après un article écrit par Tolstoï sur Maupassant en 1894, c'était l'un des trois réquisits fondamentaux pour atteindre l'authenticité de l'œuvre d'art, avec l'expression claire et la vérité morale du thème. La sincérité, d'après Abrams (1975, 564), est aussi devenue « la marque privilégiée de la vertu littéraire sous l'ère victorienne » […].[345]

La récurrence des variations sur le motif de la sincérité glisse donc vers une interprétation épistémologique du réalisme, présenté comme entretenant un rapport direct à la réalité, selon une épistémologie positiviste propre au « réalisme génétique » tel que l'a défini Villanueva. N'oublions pas, à titre anecdotique, que José Robles est traducteur et interprète, métier qui connote traditionnellement la transparence, l'invisibilité et la discrétion, encore une fois à transposer sur le plan épistémologique d'un réalisme de correspondance. Enfin, il se traduit par la transparence référentielle de la lecture que propose l'instance de narration des œuvres littéraires de Dos Passos et d'Hemingway, qu'elle traite comme des documents factuels en faisant fi de toute recréation littéraire qui pourrait venir opacifier, détourner la référence. Ce procédé fonctionne comme un programme de lecture pour *Enterrar a los muertos*, et contribue, en même temps que l'instance de narration met en garde le lecteur contre la façon dont certains discours partisans ou sensationnalistes déforment la réalité, à désigner ce récit comme exception objective privilégiée[346].

En effet, l'auteur-enquêteur utilise à plusieurs reprises des productions littéraires d'Hemingway ou de Dos Passos comme des sources directes pour l'éclaircissement d'un fait, donc comme des signes transparents à leur référent. Il ne prend nulle précaution

---

[345] « En efecto, la garantía de un auténtico realismo concebido de aquella manera está, aparte de la sólida evidencia de una realidad unívoca e incuestionable, en [el] acomodo fiel [del artista] a la verdad –su sinceridad– que era uno de los tres requisitos imprescindibles para el logro de una auténtica obra de arte, junto a la expresión clara y la verdad moral del tema, de las que Tolstoi hablaba en un artículo de 1894 sobre Maupassant. La sinceridad, tal y como comenta Abrams (1975, 564), también "se convirtió en la prueba favorita de la virtud literaria en la era victoriana" ». Darío Villanueva, « Tres teorías, tres realismos… », *op. cit.*, p. 280. Au sujet de la sincérité, de la transparence et du réalisme victorien, voir George Levine, « Literary Realism Reconsidered: "The world in its length and breadth" », in Matthew Beaumont (dir.), *Adventures in Realism*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, p. 13-32, cf. p. 13-23.
[346] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.*, p. 59.

méthodologique face à ces textes, qu'ils soient des fictions, comme *Pour qui sonne le glas*, ou des chroniques littéraires d'événements historiques, comme *Century's Ebb*, et complète certains blancs de son propre récit par des passages qu'il considère comme des transcriptions autobiographiques factuelles et non poétiques : « Dos Passos proporciona algunas pistas en *Century's Ebb*, en la que José, Márgara, Coco y Miggie Robles aparecen respectivamente como Ramón, Amparo, Paco y Lou Echeverría. "¿Puede ser que se hubiera hecho enemigos? Estaba acostumbrado a hablar con libertad", pregunta a Amparo el alter ego del escritor, Jay Pignatelli » (p. 58) ; « Éste [el hermano de Quintanilla], que en *Century's Ebb* aparece como Juanito Posada » (p. 62) ; « de acuerdo con lo que se dice en *Century's Ebb*, tenía su despacho en el edificio de la Telefónica » (p. 63) ; « por lo que se cuenta en *Century's Ebb*, habría sido Pepe Quintanilla quien se lo habría dicho » (p. 78). De même, au sujet d'un récit publié par Hemingway en 1938 dans une revue : « el narrador, trasunto evidente del autor y amigo del fascista en la época anterior » (p. 135), « el mensaje que Hemingway mandaba a Dos Passos a través del relato » (p. 136) ; « *Por quién doblan las campanas*, cuyo protagonista, Robert Jordan, es un trasunto de Robert Merriman […] pero también del propio Hemingway […] es, como puede verse, una novela en clave, y se han identificado las personas reales en las que el escritor se inspiró para crear algunos de los personajes » (p. 137) ; « no es difícil reconocer un trasunto de Hemingway, y su discusión con Glenn permite imaginar cómo debió de ser la que Hemingway y Dos Passos mantuvieron en la terraza de los Murphy » (p. 140), etc.

À travers l'usage de termes comme « réplique » ou « alter ego », ou de verbes comme « éclairer », « apparaître » ou « identifier », qui rappellent ceux qui président à l'enquête documentaire de Martínez de Pisón, on voit donc que la théorie positiviste du reflet (« ¿Cabe una alusión más *transparente*… ? », « las similitudes con el caso Robles *saltan a la vista* », p. 79 et 141, je souligne) s'applique à des textes qui jouissent d'une littérarité de l'ordre de la diction similaire à *Enterrar a los muertos*. La transparence de la référence est parfois même économiquement représentée par la juxtaposition typographique des prénoms fictifs et des prénoms des personnes réelles : « algo que pusiera en peligro las posibilidades de sacar a Ramón [Pepe Robles] del país […] y pudiera reducir las posibilidades de Amparo [Márgara] de marcharse » (p. 123). Tout au plus l'enquêteur prend-il parfois une précaution rhétorique et concède-t-il que l'original empirique peut avoir été légèrement modifié, voire ponctuellement romancé[347]. Mais

[347] « [B]uena parte del viaje puede reconstruirse gracias […] aunque con las lógicas reservas, a la recreación novelística que […] haría en Century's Ebb » (p. 53) ; « [S]i hemos de creer lo que se cuenta en

même lorsqu'il emploie des termes comme « recréer »[348] ou « imaginer »[349], qui pourraient être l'indice d'une attention portée à l'acte créateur, ils sont débarrassés de leurs connotations de liberté poétique pour être ramenés à une « referencia cifrada » (p. 81) dont il suffit d'éliminer les quelques voiles pour retrouver, intact, le signifié dans le monde empirique.

Pourtant, ni les méthodes actuelles de l'analyse littéraire ni les conventions d'écriture et de lecture propres au contexte de publication nord-américain des années 1930 n'autorisent à interpréter la transposition littéraire sur le seul mode du reflet en négligeant la part de formalisme dans tout réalisme, qui institue son propre univers autant qu'il invite le lecteur à projeter le sien[350]. Même Stephen Koch, tant critiqué pour sa méthode spéculative, affiche plus de précautions que Martínez de Pisón dans son usage des chroniques littéraires des années 1930[351] ! On peut faire l'hypothèse que ce dernier utilise ces protocoles de lectures déproblématisés comme un fléchage méta-narratif visant avant tout à revendiquer, à performer, l'épistémologie d'*Enterrar a los muertos* comme sincérité « génétique ». Elle offre un contrepoint à l'opacité propagandiste du climat qu'il décrit au sein du camp républicain durant la guerre. En dissimulant soigneusement la nature construite de ses démonstrations et de son pacte de lecture derrière un effet rhétorique de sincérité, et contrairement à l'une des conclusions d'Antonio Gómez López-Quiñones, il semble sacrifier à un « canon de représentation de l'Histoire un peu évident et plat », et à une conception transparente de

---

Century's Ebb » (p. 116) ; « Sin dar nombres e incluyendo, acaso de forma deliberada, alguna leve imprecisión, Dos Passos escribió sobre […] los Robles en un texto de *Journeys Between Wars* » (p. 58) ; « Nunca sabremos si pertenece al terreno de la realidad o al de la ficción la historia de los pescadores catalanes que le ayudaron a pasar a Francia », (p. 124).

[348] « No parece aventurado suponer que, cuando Dos Passos escribió esas páginas, estaba en realidad recreando los interrogatorios que habían puesto a su amigo ante el paredón de fusilamiento » (p. 141) ; « en Century's Ebb recrearía de forma más elaborada el episodio, y por sus comentarios sabemos que… » (p. 123) ; « En *Century's Ebb* se recrea ese viaje desde dos puntos de vista, el de Pignatelli-Dos Passos y el del brigadista » (p. 124).

[349] « No es difícil imaginar » (p. 58), « podemos imaginar » (p. 71), « a partir de ese momento todo resulta más fácil de imaginar » (p. 106), « No resulta difícil imaginar que » (p. 154).

[350] Certes, les textes de Dos Passos et de Hemingway retracent des événements qui ont eu lieu, et rien n'interdit de les considérer comme référentiels, mais ils n'établissent pas de pacte autobiographique clair, refusent toute illusion réaliste de transparence, et appliquent des filtres en pratiquant une réécriture fictionnelle expérimentale, en matière de style chez Hemingway, et de composition chez Dos Passos. « S'instaure […] notamment dans la trilogie [*U.S.A* de Dos Passos], un rapport entre politique et littérature qui n'est pas uniquement de l'ordre du spéculaire – le roman conçu comme un reflet, même distordu, des positions politiques de l'auteur – mais aspire à créer, entre ces deux domaines souvent perçus comme antagonistes, un lien organique, reposant sur la critique du récit linéaire et providentiel qui institue une société par le discours. […] il reste à définir […] la manière dont le texte littéraire, par son recours à la fiction, peut malgré tout, par sa capacité à reconfigurer le réel, mettre en scène des formes d'action qui ne sauraient être identifiées à une simple injonction. […] Les questions d'autorité narrative, de construction des personnages ou de rapport à la réalité viennent alors supplanter l'analyse des rapports entre les écrivains et le parti communiste, de la projection autobiographique des auteurs dans leurs œuvres ou de la transcription de l'idéologie dans la fiction ». Alice Béja, *Des mots pour se battre. John Dos Passos, la littérature et la politique*, *op. cit.*, p. 9-119.

[351] « J'admets toutefois qu'il ne faut pas prendre les dialogues au pied de la lettre. Ce qui est "cité" ici, c'est-à-dire le souvenir (légèrement) romancé par Dos Passos des paroles échangées, ne saurait restituer ce qui a été dit dans le détail et dans l'ensemble » ; « la version romancée qu'il en donne dans *Century's Ebb* ». Stephen Koch, *La fin de l'innocence…*, *op. cit.*, p. 365 et 364.

l'histoire elle-même[352], bien différente de la déconstruction systématique de la mise en discours de l'histoire que pratique par exemple Isaac Rosa dans *El vano ayer*.

Les conclusions tirées des enjeux esthétiques et épistémologiques de la poétique du document et du discours métanarratif d'*Enterrar a los muertos* permettent de revenir sur une hypothèse précédemment formulée : celle d'un rapprochement entre le montage iconographique et le modèle d'écriture documentaire propre aux années 1930 aux États-Unis, fondé sur la force d'objectivité de la photographie. Elles nous permettent de comprendre que, dans *Enterrar a los muertos*, le montage n'est pas investi d'une fonction esthétique et politique d'interruption, de fragmentation ni de distanciation qui mettrait à l'épreuve la construction des discours et défamiliariserait la conception linéaire de l'histoire et du récit national, telle que Dos Passos l'a mise en œuvre dans *Manhattan Transfer* ou dans la trilogie *U.S.A.* et telle que Brecht l'a attribuée à ces montages d'actualités ou « *Newsreels* »[353]. Le montage iconographique n'inscrit pas non plus *Enterrar a los muertos* dans un questionnement de l'unité de l'identité ni de l'univocité de la représentation de la réalité telle que le pratiquent de nombreuses productions espagnoles publiées depuis les années 2000[354]. En cela se creuse aussi un écart avec le corpus des « narrations documentaires » analysées par Lionel Ruffel, dans lesquelles le texte ne prétend pas enregistrer un réel déjà donné mais exhibe au contraire la construction du sens[355]. Dans des œuvres postérieures de Martínez de Pisón, par exemple grâce à l'*ekphrasis* photographique analysée par Catherine Orsini dans *Dientes de leche*[356], on trouve une dimension empathique des images, convoquées, par l'incorporation de matériaux extérieurs (articles, titres de chansons etc.), en tant qu'éléments de l'imaginaire collectif d'une génération[357]. Mais elles sont associées à un

---

[352] Il repère dans son corpus une « tensión intelectual entre la sociedad tomada y estructurada por los medios de comunicación que ensayan un intento de transparencia global [Vattimo], y, por otra [parte], esa "historia transparente" a la que se oponen esas novelas […] porque asistimos al afianzamiento de un canon de representación de la Historia un tanto obvio y plano ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 99.
[353] Bertold Brecht, « Notes sur l'écriture réaliste » [1940], in *Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, note 11, p. 152 ; Jean-Pierre Morel, « Brecht et la question du montage dans les années trente », *Études Germaniques*, 2008, vol. 2, n° 250, p. 229-245 ; Alice Béja, *Des mots pour se battre. John Dos Passos, la littérature et la politique*, *op. cit.*, p. 32-33, p. 137-243.
[354] Philippe Merlo-Morat, « Postfacio », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 451-478, cf. p. 476.
[355] Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 2, n°166, 2012, p. 13-25.
[356] Ignacio Martínez de Pisón, *Dientes de leche*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
[357] Cela se rapproche des « chroniques contemporaines » de Dos Passos : « A novel full of snapshots of life like a documentary film. […] In this sort of novel the story is really the skeleton on which some slice of history the novelist has seen enacted before his own eyes is brought back to life. […] [E]verything should go in: popular songs, pol aspirations and prejudices, ideals, hopes, delusions, crackpot notions, clippings out of the daily newspapers. The basic raw material is everything you've seen and heard and felt, it's your childhood and your education and serving in the army, and travelling in odd place ». John Dos Passos, « Contemporary Chronicles », *op. cit.*, p. 239.

procédé de mise en abyme qui invite le lecteur à prendre de la distance par rapport à la fabrique de l'image dans laquelle le document est introduit[358], ce que ne pratique pas du tout le récit qui nous occupe. En somme, dans ce dernier, le montage n'est pas synonyme de rupture de l'unité, de désintégration du récit et de renoncement à une compréhension globale, comme chez les avant-gardes des années 1930[359] et dans une certaine littérature contemporaine. Il a au contraire pour effet de sceller fortement l'autorité du message, ce qui explique qu'on puisse voir dans *Enterrar a los muertos* une « manifestation du renouveau du "grand récit" »[360].

III.2. L'orthodoxie d'une épistémologie anachronique ?

Or, tout comme la vraisemblance qui présidait à l'esthétique réaliste du XIXe siècle se concevait, d'après Elide Pittarello, en fonction du modèle positiviste du discours historique de l'époque[361], l'épistémologie de la docu-fiction réaliste de la mémoire et sa poétique du document sont liées à celle de l'historiographie de l'Espagne des XXe et XXIe siècles, et à ses enjeux politiques et culturels. Dans le contexte du *boom* de la mémoire et d'expansion de mouvements réclamant la réparation des victimes et la condamnation juridique des responsables, la littérature se place, au cours des années 2000, dans un contexte de judiciarisation[362] qui adopte le régime historiographique et juridique de la preuve, le langage de la rigueur et de l'objectivité. L' « effet de document »[363], qui joue sur les modalités du montage et de l'interprétation, prend sens à la lumière du rôle particulier qui a échu à la discipline historique lors de la Transition. Ce dernier concerne la projection de l'Espagne par rapport à l'horizon de la modernité européenne et ses catégories. Dotée d'une épistémologie positiviste malgré le passage des tournants narratif et linguistique, l'historiographie espagnole a été chargée de la construction d'un nouveau récit national d'homologation avec l'Europe néolibérale.

En effet, d'après Jesús Izquierdo Martín, Pablo Sánchez León et François Godicheau notamment, le champ de l'historiographie de la Guerre de 1936 depuis la

---

[358] Catherine Orsini-Saillet, « Ignacio Martínez de Pisón », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (II)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 267-287.
[359] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 109-111.
[360] Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité… », *op. cit.*, p. 319.
[361] Elide Pittarello, « Escenas de la memoria en Antonio Muñoz Molina: de *Ardor guerrero* a *Sefarad* », *op. cit.*, p. 139.
[362] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive… », *op. cit.*, p. 5 ou 6.
[363] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014.

Transition est caractérisé par un certain conservatisme épistémologique et méthodologique qui implique un rapport objectiviste et positiviste au document et écarte le plus souvent les notions d'interprétation et de mise en récit. Plusieurs facteurs peuvent contribuer à l'expliquer, qui relèvent des conditions de production de l'historiographie ainsi que des usages sociaux des différents récits en Espagne[364]. Ils ne sont pas sans conséquences pour le discours romanesque qui dialogue dans l'espace public avec ces discours historiens, qui, jusqu'aux années 2000, étaient les seuls discours experts reconnus sur le passé, très présents dans les médias nationaux.

D'abord, de nombreux spécialistes s'accordent à dire que la guerre puis le franquisme (épuration et exil d'une grande partie du professorat après-guerre, contrôle de l'Université, usage de l'histoire à des fins de propagande) ont longtemps maintenu les historiens espagnols à l'écart des évolutions de l'historiographie du XXe siècle[365]. Cela expliquerait en partie la prudence de la rénovation historiographique, à tel point que Carlos Barros juge inachevée la « transition historiographique » espagnole au milieu des années 1990, en dépit de ce qu'il appelle significativement une première « normalisation », c'est-à-dire une connexion à la communauté historienne européenne, dans les années 1960 et 1970, influencée par l'école des Annales et le matérialisme historique[366] – l'histoire sociale connaîtra à son tour une révision critique à partir de la fin des années 1980[367]. De fait, selon Élodie Richard et Charlotte Vorms, même si les

---

[364] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, 2015, p. 59-75, cf. p. 68. En France, contrairement aux champs américain et anglo-saxon, les approches littéraires, textuelles ou culturelles de l'histoire, comme celles de Hayden White ou de Richard Rorty, ne semblent pas avoir meilleure presse, du fait de glissements abusifs qui ont assimilé les approches s'intéressant à la narrativité de l'histoire et d'autres sciences à un relativisme drastique. Fiona McIntosh-Varjabédian, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles : peut-on encore parler de *linguistic* et de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? », *op. cit.*. Pour un autre parcours sur la façon dont l'histoire négocie le tournant linguistique, à partir des façons dont Ricœur et Ginzburg interrogent les pouvoirs du récit dans les années 1980, voir François Hartog, « Aristote et l'histoire, une fois encore », *Critique*, vol. 6, n° 769-770, 2011 p. 540-552.

[365] Carlos Barros, « Inacabada transición de la historiografía española », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* n°24, décembre 1996, p. 469-493, cf. p. 473 ; Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la transition », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, 2015, p. 13-41, cf. p. 16 ; Miquel À. Marín Gelabert, « La historiografía democrática en España, 1965-1989 », in Ignacio Peiró Martín et Carmen Frías Corredor (dir.), *Políticas del pasado y narrativas de la nación en la España contemporánea*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016, p. 357-442, cf. p. 360-361.

[366] Carlos Barros, « Inacabada transición de la historiografía española », *op. cit.*, p. 470 et 472. À partir des années 1950 « apparaissent des "écoles historiques" connectées à la communauté historienne européenne : histoire économique et sociale autour de Jaime Vicens Vives, histoire politique avec Miguel Artola et des idées politiques autour de José Antonio Maravall ». Puis, dans les années 1970, l'histoire économique et sociale matérialiste à la française et à la britannique influencent la renaissance de l'histoire contemporaine de l'Espagne, qui se fait notamment depuis des universités françaises avant d'être réappropriée en Espagne. Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ?… », *op. cit.*, p. 16 et 20 ; Miquel À. Marín Gelabert, « La historiografía democrática en España, 1965-1989 », *op. cit.*, p.426-427.

[367] Miguel Ángel Cabrera, « Presentación: Más allá de la historia social », *Ayer*, n°62, vol. 2, 2006, p. 11-17 ; Mercedes Yusta, « ¿"Miseria de la teoría"? La historiografía de la guerrilla antifranquista en busca de un marco teórico », in Ignacio Peiró Martín et Carmen Frías Corredor (dir.), *Políticas del pasado y narrativas de la nación en la España contemporánea*, *op. cit.*, p. 119-143, cf. p. 137 ; Miquel À. Marín Gelabert, « La historiografía democrática en España, 1965-1989 », *op. cit.*, p. 436-437.

historiens espagnols se sont employés à opposer à la propagande franquiste une discipline scientifique depuis la fin des années 1960, la pleine insertion de la recherche historique espagnole sur la Seconde République, la guerre et le franquisme dans les débats historiographiques internationaux date des années 2000, avec l'appropriation de l'historiographie internationale du fascisme, d'une histoire sociale marquée par l'anthropologie qui s'intéresse aux pratiques et aux discours, du tournant culturel en histoire politique[368], plus récemment des études postcoloniales et des perspectives de genre[369]. Après quarante ans de dictature, une génération d'historiens a dû défricher une histoire contemporaine souvent vierge d'études scientifiques, notamment à cause de l'impossibilité d'accès aux archives, qui ne seront que partiellement et progressivement ouvertes avec la démocratie[370]. Rappelons, à titre d'exemple significatif, que le fonds le plus riche sur le conflit pour l'étude du camp républicain (les archives générales de Salamanque) n'est ouvert que depuis 2007 ; les archives policières et militaires sont encore très difficiles d'accès. Cette longue restriction pourrait expliquer une forme de fétichisation, d'idéalisation d'une autorité im-médiate de l'archive dans l'historiographie espagnole contemporaine, surtout si on l'associe à un autre facteur : la recherche de l'objectivité.

Celle-ci opère non seulement en réaction à la propagande franquiste, contre lesquels écrivaient déjà les écrivains réalistes des années 1950 puis Manuel Vázquez Montalbán avec le roman historique et policier, mais encore de nos jours, face à la violence des antagonismes politiques autour de la lecture du passé récent. La démarche de rétablir les faits à partir de la documentation et contre les partis-pris, qui trouve son avatar dans la rhétorique du dévoilement ou de la démythification dans le champ littéraire[371], réapparaît cycliquement au cœur de différentes étapes et polémiques sur l'écriture du passé espagnol depuis les années 1950 jusqu'aux années 2010[372]. La succession de ces débats fondée sur une même rhétorique de l'objectivité et du fait

---

[368] Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ?… », *op. cit.*, p. 30-40.
[369] Mercedes Yusta, « ¿"Miseria de la teoría"?… », *op. cit.*, p. 137-138.
[370] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 66 ; Mercedes Yusta, « ¿"Miseria de la teoría"?… », *op. cit.*, p. 119-120 et p. 122.
[371] « [E]s uno de los ejes que a mí me parece más valioso de la narrativa hispana de los últimos quince años. Va asociado a una toma de conciencia política […] sobre la *manipulación interesada* del pasado, sobre la perplejidad por el modo en que el presente se consuela […] *mintiéndose* sobre sus padres y sus abuelos […] un interés nuevo por el conflicto moral que vive […] quien *desvela lo velado* […]. […] parecen remitir a una toma de conciencia cultural e ideológica sobre el *abuso* de los relatos […] *propagandísticos*, *embusteros e interesados*. Activan en formatos novelescos […] una […] pulsión *ilustrada* de *razón crítica* […] vinculada con un afán de […] *rechazar los cuentos chinos y las trolas útiles* ». Jordi Gracia, « Abrir otra verdad », *op. cit.*, je souligne.
[372] Dans un même numéro de revue, Richard et Vorms ainsi que Godicheau en proposent deux synthèses très riches et stimulantes, qui se différencient notamment par le rapport à l'objectivité, qui semble constituer l'horizon des unes tandis qu'elle fait plutôt l'objet de la déconstruction de l'autre. Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ?… », *op. cit.* et François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*.

documenté pour délégitimer les prétentions scientifiques de l'adversaire peut être schématiquement résumée comme suit. L'historiographie franquiste officielle, à partir de 1965, affiche la volonté de produire une histoire de la guerre objective et documentée, moins ouvertement propagandiste que jusqu'alors. Dans les années 1960, des hispanistes anglais, américains et français, puis des historiens espagnols dans les décennies 1980-1990, ont voulu opposer au discours des vainqueurs sur la guerre, resté très prégnant dans les imaginaires collectifs, rigueur documentaire et synthèses quantitativement complètes en matière d'événements ou de nombre de victimes, dans une démarche positiviste axée sur les chiffres. Depuis le début des années 2000, des historiens non professionnels et néo-franquistes produisent des ouvrages dans lesquels, contre une historiographie universitaire accusée d'être partisane du Front populaire, ils tiennent le discours d'une objectivité historique appuyée sur des archives pour défendre la modernisation de l'Espagne sous le franquisme et la légitimité du coup d'État de 1936. Les historiens qui ont cherché à confondre ces plumes ont eux-mêmes développé une argumentation visant à rétablir les faits à partir de la documentation, sans mettre en cause le type d'interprétation des documents menée par ces publicistes[373]. Enfin, face aux clivages idéologiques qui caractérisent le champ au cours des années 2000, d'autres recherches cherchent à éviter les partis-pris philo-républicains en objectivant les questions historiographiques. Tous ces courants de recherche, malgré leurs différences idéologiques, semblent partager l'aspiration à l'exhaustivité et/ou à une forme de neutralité – jamais atteinte – ainsi qu'une conception objectiviste de l'histoire fondée sur des archives censées parler d'elles-mêmes[374].

Plutôt que de les taxer rapidement d'anachronisme, il faut considérer leur insertion dans le contexte post-dictatorial – comme on le ferait des entreprises de « fact-checking » dans le contexte très récent dit de la « post-vérité » ou des « faits alternatifs » de l'administration Trump. D'une part, on l'a dit, elles réagissent à l'inaccessibilité de

---

[373] À titre d'exemple d'une rhétorique qui dénote cette conception, Ángel Viñas, l'un des historiens de la Guerre Civile et du franquisme les plus reconnus de nos jours, se fait fort de mener depuis le début de sa carrière (1976) « un long combat afin de [s]e colleter à un passé extrêmement controversé *sur une base strictement académique et documentaire* ». Sebastiaan Faber et Ángel Viñas, « Ángel Viñas: No country can forget its own past forever », *The Volunteer*, 32.4, 8/12/2015, http://www.albavolunteer.org/2015/12/angel-vinas-no-country-can-forget-its-own-past-forever/, dernière consultation le 16/08/2017 (je souligne).

[374] « Le débat sur le passé tend à devenir un conflit politique et social d'interprétation où les historiens sont convoqués pour leur capacité à valider des interprétations ou des identifications du passé réalisées en fonction d'objectifs politiques du présent, et souvent d'objectifs politiques institutionnels ou partisans. Cette validation passe la plupart du temps par l'apport documentaire […] avec le même style d'argumentation basée sur l'idée que les documents parlent d'eux-mêmes […] évitant ainsi que l'on ne leur pose des questions sur les fondements de leur interprétation. […] L'historien du XXe siècle a tendance à prétendre compenser le manque de profondeur chronologique par une affirmation de sa neutralité, de la suspension de son jugement ». François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent : la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », *Essais*, Hors-Série n°1, 2013, p. 129-145, citation p. 139-142. Voir aussi Mercedes Yusta, « ¿"Miseria de la teoría"?.. », *op. cit.*, p. 127 et 135.

nombreuses archives et aux pratiques des intellectuels organiques de la génération précédente. D'autre part, elles participent de l'esprit de la transition, fondé sur l'horizon et les catégories de la modernité. Une génération d'historiens, avec la démocratie pactée, a accédé à un poste après s'être formée dans les années 1960 à l'université franquiste, technocratique et développementaliste[375]. La Transition a institutionnalisé la nouvelle histoire « en tant qu'historiographie officielle du nouveau régime démocratique »[376] pour reconstruire un discours national et, dans le même temps, a érigé les historiens, d'après Izquierdo, Sánchez León et Godicheau, en figures de l'objectivité et de la raison. Ils se sont vu attribuer – parfois officiellement – la mission de faire parler l'archive pour énoncer la vérité scientifique[377], par opposition à ce qui était perçu, par l'historiographie franquiste puis postfranquiste, comme un déchaînement des passions à l'origine de la Guerre Civile, repoussoir fondamental du discours de la Transition :

> [l]eur autorité vient en grande partie de la position dans laquelle ils ont été placés pendant la transition démocratique. Celle-ci en a fait les producteurs et les garants d'un discours pacificateur sur la guerre de 1936, pacificateur en tant qu'ils savaient « faire parler les archives », qu'ils contrôlaient « l'expression objective des documents », loin de toute interprétation, vue comme nécessairement partisane.[378]

Aussi l'attachement à l'établissement de faits objectifs – Godicheau parle de « culte de la vérité objective », Sánchez León d' « orthodoxie de l'objectivité », Izquierdo de « repli objectiviste » [379] –, au service de logiques de la modération et de l'équidistance, a-t-il largement éclipsé le problème de la mise en récit du passé, de l'interprétation et de ses registres. Cela implique, du point de vue épistémologique et philosophique, une conception de la réalité et de la vérité qui a tendance à minimiser la médiation par le langage ainsi que les projections de catégories analytiques propres à chaque imaginaire social, propres à la conception générale de l'interaction humaine et du changement

---

[375] Carlos Barros, « Inacabada transición de la historiografía española », *op. cit.*, p. 473 ; Pablo Sánchez León, *Clásicos de historia social en España: una selección crítica*, Valence, Historia social, 2000.
[376] Carlos Barros, « Inacabada transición de la historiografía española », *op. cit.*, p. 473.
[377] François Godicheau, « Mémoires et récits de la guerre civile dans la crise de la démocratie espagnole », *op. cit.*. Sur la convocation officielle des historiens dans le cas de Guernica, voir Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado*, Madrid, Alianza, 2006, p. 57 et suivantes.
[378] François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent… », *op. cit.*, p. 133.
[379] *Idem*, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 62 ; Pablo Sánchez León, « La objetividad como ortodoxia : los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española », *in* Julio Aróstegui Sánchez et François Godicheau, *Guerra civil: mito y memoria,* Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 75-106 ; Jesús Izquierdo, « Memoricidio… », *op. cit.*, p. 400.

historique que partage l'historien – autrement dit, la place des représentations dans les imaginaires sociaux[380].

En effet, dans les années 1980, le pays se représente comme prenant enfin le « train de la modernité », à bord duquel siège l'aspiration à l'objectivité scientifique propre à la modernité des Lumières. Ce contexte d'intégration dans une modernité dont l'Espagne s'est longtemps sentie exclue, et d'attachement à ses catégories fondatrices, permet de mieux comprendre pourquoi les textes caractéristiques du postmodernisme, le constructivisme du *cultural* et du *linguistic turn* et l'hypertrophie de la notion de représentation, qui a pu faire douter de la possibilité de représenter la réalité, ne connaissent pas une réception favorable parmi les philosophes ni les historiens espagnols :

> À quelques exceptions près, la majorité des intellectuels académiques qui se sont prononcés publiquement en Espagne sur ce sujet ont adopté un ton défensif et ont réprouvé la thèse de la postmodernité, souvent […] caricaturalement présentée comme un nouveau masque de la pensée anti-Lumières destiné à annuler le mouvement d'émancipation initié au XVIIIe siècle. […] De nombreux commentateurs regrettaient le discrédit croissant du « grand discours de la raison historique », qui semblait céder partout le pas au « discours prudent » de la « rationalité relative ».[381]

De même, les historiens se sont, pour la plupart, montrés hostiles au mouvement de la mémoire et à sa matière affective et morale, qui vient faire concurrence à leur discours sur le passé récent espagnol à partir des années 2000, et ont refusé de

---

[380] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 72 et 74. Sur le caractère tardif de la réception des études sur la médiation culturelle du langage et des courants philosophiques anti-objectivistes en Espagne, et la lenteur de la constitution d'un courant d'histoire culturelle qui, par rapport aux options majoritaires de l'histoire politique et de l'histoire sociale, prenne en compte les représentations dans les imaginaires sociaux, voir aussi Elena Hernández Sandoica, « La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década », *Cercles: revista d'història cultural*, n°4, 2001, p. 57-91 ; Miguel Ángel Cabrera, « Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica », *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n°4, 2005, p. 117-146 ; et le dossier coordonné par Miguel Ángel Cabrera (dir.), « Más allá de la historia social », *Ayer*, n°62, vol. 2, 2006.

[381] « Con pocas excepciones, la mayoría de las voces académicas que en España se pronunciaron públicamente sobre este tema en esos años adoptaron un tono defensivo y reprobatorio contra la tesis de la posmodernidad, que a menudo era […] caricaturizada como un nuevo disfraz del pensamiento contrailustrado dirigido a la cancelación del movimiento emancipador iniciado en el siglo XVIII. […] Numerosos comentaristas lamentaban el creciente descrédito del "gran discurso de la razón histórica", que parecía dar paso en todas partes al "discurso cauteloso" de la "racionalidad relativa" ». Javier Fernández Sebastián, « Modernidad », in Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 775-791, cf. p. 783 et suivantes, citation p. 786. Également sur la réception polémique de la postmodernité en Espagne à partir de 1984-1989, voir Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p. 107-121 (« España es uno de los pocos países de cultura occidental en los que la polémica de la posmodernidad ha sido, en general, ignorada, minimizada o, directamente, despachada como una moda frívola y superficial creada por los medios de comunicación de masas », p. 110).

considérer le témoignage comme une source de connaissance historique[382]. Alors que les politiques de mémoire de la guerre ont séparé l'espace public (entendu comme espace politique) et l'espace privé de la narration du passé[383], la généralisation des mouvements pour la mémoire au début du millénaire implique que des romans s'emparent au contraire du témoignage, des histoires individuelles et collectives des victimes du franquisme, des relations familiales, des affects et des questions morales, pour apporter du sens aux expériences traumatiques et faire exister dans l'espace public « la parole des sujets individuels complètement absente des grands récits des historiens »[384], avec les moyens propres à la littérature et à la fiction.

En 2005, année de publication d'*Enterrar a los muertos*, le déplacement ou la prise d'autonomie progressive de la littérature par rapport à l'objectivisme historiographique, pour retrouver une légitimité littéraire à parler du monde, à permettre aux acteurs de se l'approprier, n'est pas encore pleinement confirmé. La notion de « politiques de mémoire » ne commence à se diffuser en Espagne qu'en 2002[385] ; les historiens espagnols ont, depuis lors, incorporé les questions de mémoire, mais plutôt comme une thématique exigée par la demande sociale que comme une occasion de réviser leurs postulats méthodologiques et épistémologiques[386]. En ce sens, d'après Izquierdo et Sánchez León, l'influence entre modèles littéraires et scientifiques serait réciproque, quoique sélective et décalée dans le temps. La majorité des contemporanéistes, pour lesquels le récit est un simple moyen de transmission d'une vérité par correspondance avec la réalité et qui oblitèrent le rôle constitutif de la mise en récit, emprunteraient leur épistémologie positiviste à l'écriture réaliste ou naturaliste du XIXe siècle[387], ou encore à certaines sciences sociales :

---

[382] « [L]a historiografía profesional [continúa] obsesionada en la falta de rigor del trabajo de la memoria y en la consecución definitiva de la Verdad histórica a través de un método que supuestamente ratifica la objetividad del saber experto ». Jesús Izquierdo Martín, « "Que los muertos entierren a sus muertos". Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n°12, 2014, p. 43-63, citation p. 61 ; Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit*, p. 154-155.
[383] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 62.
[384] *Idem*, « Rendre étrange le passé récent… », *op. cit.*, p. 138.
[385] Godicheau signale deux moments clés pour la connaissance et la diffusion tardive de la notion de « politiques de mémoire » en Espagne, en 2002 : le premier colloque organisé en Espagne, par la Casa de Velázquez et l'Institut d'Histoire du Temps Présent, sur les politiques de mémoire et l'écriture de l'histoire, en mars 2002 (« Memoria e historiografía de la guerra civil (1936- 1939) », Madrid, Casa de Velázquez, 4 et 5 mars 2002), puis la publication de l'ouvrage de Stéphane Michonneau *Barcelona, memòria e identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Barcelona, Eumo, au printemps 2002. Julio Aróstegui, à l'Université Complutense de Madrid, était alors presque le seul à s'engager dans la réflexion sur l'histoire du temps présent ou sur la sociologie de la mémoire. François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent… », *op. cit.*, p. 131-132.
[386] *Ibidem*, p. 132 ; Jesús Izquierdo Martín, « Memoricidio… », *op. cit.*, p. 398-401 ; Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 154-158.
[387] Jesús Izquierdo Martín, « Escribir para extrañar un pasado que no pasa », conférence prononcée lors du séminaire « Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité », Casa de Velázquez, le

> Au vu de l'excessive préoccupation des professionnels pour la rigueur de leur rapport avec les données, il n'est pas étonnant que le marché éditorial, en contrepartie, soit inondé de descriptions littéraires d'esprit réaliste, de romans sur la guerre certes écrits par des artistes mais souvent pleins d'intuitions, de connaissance, qui viennent se juxtaposer aux travaux rationnels d'historiens professionnels qui, au mieux, cherchent à émuler l'austérité rhétorique de certaines sciences sociales.[388]

L'historiographique serait incapable d'aller puiser dans des formes de narration littéraires et artistiques contemporaines d'autres procédés et d'autres registres pour approcher le passé, qui permettraient d'enrichir l'imagination historique et l'étude anthropologique des personnages historiques[389].

Pour leur part, les romans de la mémoire se saisissent bien des affects, des histoires individuelles et des témoignages comme sources de connaissance historique. Mais, pour autant, les docu-fictions comme *Enterrar a los muertos*, pour lesquelles les données, les faits (plutôt que les récits) semblent être les clefs de connaissance du passé, ne déplacent pas une hiérarchie des discours de savoir au profit de l'historiographie, ni l'axe objectivité/subjectivité qui, au cours des années 2000, devient « un mécanisme extra-intellectuel de lutte pour le pouvoir intra-académique, mais aussi public »[390]. Dans le cadre de ces disputes, la *mimesis* et la manipulation des documents a, bien sûr, une fonction rhétorique chez Martínez de Pisón, comme chez Javier Cercas ou Andrés Trapiello[391] : elle est mise au service d'un plaidoyer et lui sert à déguiser un parti pris en vérité objective. La rhétorique du dévoilement opère comme une autre forme de dissimulation. Ce texte sacrifie ponctuellement à la liberté de la littérarité, en s'autorisant certains recours que refoule généralement l'historiographie, en mettant au

---

17/02/2012 ; Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 202-209.

[388] « Con unos profesionales preocupados en exceso por el rigor en relación con los datos, no es de extrañar que, como contrapartida, el mercado editorial esté inundado de descripciones literarias de espíritu realista, de novelas sobre la guerra escritas por artistas pero en ocasiones llenas de intuiciones, llenas de conocimiento, que se yuxtaponen a unos trabajos sesudos de historiadores profesionales interesados si acaso en emular la austeridad retórica de algunas ciencias sociales ». Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado…*, *op. cit.*, p. 260.

[389] Ce diagnostic rejoint celui que formulent Barrière et Martuccelli au sujet de la préférence exclusive des sociologues pour le roman réaliste du XIXe siècle, dont ils partagent les catégorisations sociales, et de leur difficulté à aborder les productions littéraires contemporaines comme des sources de connaissance, ce qui appauvrit l'imagination sociologique. Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2009, p. 9 et 324.

[390] « En los últimos años […], la retórica de la objetividad […] [se ha convertido] en mecanismo extra-intelectual de lucha por el poder intra-académico y público ». Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 197.

[391] Anne-Laure Bonvalot, « De la référence à l'inférence. Éléments pour un réalisme des possibles », in Catherine Orsini (dir.), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, *Hispanística XX*, Édition Universitaire de Dijon, 2013,p. 145-158, cf. p. 146-150.

jour, très ponctuellement, certains artifices fictionnels de mise en récit, et en faisant appel à l'identification, à la mise en scène du scripteur et de ses affects. Toutefois, il ne remet pas en cause les codes et les protocoles historiographiques qu'il adopte par ailleurs massivement : il joue de leur transgression pour mieux en réaffirmer la visée. Ainsi, alors que la métanarrativité caractéristique des nouvelles écritures réalistes du passé manifeste souvent une réflexion sur l'écriture de l'histoire et sur les conditionnements de la perception de la réalité[392], elle n'affiche, dans les récits les plus tributaires de l'objectivisme qui préside à l'historiographie espagnole contemporaine majoritaire, que peu de distance critique par rapport à la supposée supériorité épistémologique de la mise en récit factuelle et documentaire du passé.

Sur ce point, contre toute attente, il en va d'*El vano ayer* comme d'*Enterrar a los muertos*. Si l'inlassable machine méta- et autocritique du texte d'Isaac Rosa en fait un modèle générique aussi inhibant pour le roman de la mémoire que *Reivindicación del Conde don Julián* de Goytisolo pour le roman historique sur le Siècle d'Or[393] c'est qu'elle remet en question le pouvoir cognitif de la fiction de façon similaire à celle qu'on a vue à l'œuvre dans *Enterrar a los muertos*. En effet, le narrateur-écrivain d'*El vano ayer* condamne le pacte réaliste, qu'il associe au mélodrame et au registre du sentimentalisme et de la nostalgie, parce qu'il entretiendrait avec le réel un rapport faussé par une convention de vraisemblance artificielle. Il s'en remet alors, en dernière instance et malgré la réflexion sur les manipulations de l'écriture de l'histoire, à la tangibilité des faits et à la vérité historienne[394]. Cette proposition constitue une position dans le champ, sous-tendue par des critères de qualité artistique qui tracent la frontière entre une culture populaire et une culture lettrée – et que le corpus de cette thèse, hélas, reconduit sans doute. Elle disqualifie des formats narratifs et des imaginaires mélodramatiques qui ont, pourtant, la vertu civique de répondre à une forte demande sociale d'identification collective, de reconnaissance autour de récits populaires collectifs et unitaires. En témoignent, par exemple, le succès du roman *El corazón helado*

---

[392] Comme chez Isaac Rosa, Benjamín Prado ou Javier Cercas, qui, dans leurs récits, problématisent la nature même du discours par la comparaison de différents types discursifs sur de mêmes événements. Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité… », *op. cit.*, p. 29-30. Dans Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 15, un discours historique et factuel est décrit comme « un texto rígido, tedioso, lleno de jerga universitaria, tan abundante en información como vacío de entusiasmo ». Dans Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 40 : « [L]a historia es una materia árida, fría y sin vida, una abstracción desprovista de interés para los jóvenes […] él les presentaba la historia a los chicos en primera persona, palpitante y concreta ».

[393] Isabelle Touton, « El Siglo de Oro bajo el prisma de la novela histórica contemporánea: aprensión e interpretación de una imagen », in Hanno Ehrlicher et Stefan Schreckenberg (dir.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 195-211.

[394] « [E]se encubrir ficciones con máscara de reportaje […] demasiadas veces acaba por falsificar realidades que son maltratadas en su paso a la novela; […] el autor […] sí cree necesario […] una breve aproximación bibliográfica al elegido personaje […] por aprovisionarnos con cualquier resquicio de verdad ». Isaac Rosa, *El vano ayer*, *op. cit.*, p. 18.

d'Almudena Grandes et de ses « Episodios de una guerra interminable », ou encore de séries télévisées comme *Cuéntame cómo pasó*[395].

De ce fait, la littérature ne pourrait constituer un discours de savoir sur le passé qu'à la condition de renoncer à l'immersion fictionnelle et à l'illusion référentielle, et de se rapporter, comme le naturalisme français au XIXe siècle, à l'autorité d'un régime de vérité scientifique et non romanesque[396]. *El vano ayer* comme *Enterrar a los muertos* privent en fin de compte la fiction d'un accès propre à la vérité du réel et, pour atteindre une représentation des faits, chargent la production narrative d'émuler les protocoles des historiens au moyen des dispositifs mimétiques hybrides que l'on a analysés.

IV. Un point aveugle : violence et expérience démocratique

On a vu que Martínez de Pisón imite la rhétorique d'une grande partie de l'historiographie de l'Espagne contemporaine, en revêtant les atours d'un récit objectiviste peu interprétatif, dont la méthode, fondée sur les preuves documentaires empiriques, assurerait la réduction de la subjectivité de ses énoncés personnels. On a dit aussi que ce cadre de connaissance est indissociable du métarécit modernisateur espagnol qui considère la guerre comme une folie collective à dépasser au moyen des

---

[395] Pour des interprétations nuancées de l'imaginaire mélodramatique et de ses formes actuelles en Espagne en réponse à des bouleversements du monde social, voir Germán Labrador Méndez, « Popular Filmic Narratives and the Spanish Transition », in Luis Martín Estudillo et Roberto Ampuero (dir.), *Consent and Its Discontents: Post-Authoritarian Culture in Spain and Latin America's Southern Cone*, *Hispanic Issues*, Tennessee, Vanderbilt University Press, n° 35, 2008, p. 144-174, cf. p. 166-168 ; *idem*, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », *op. cit.*, p. 124-125 ; Elina Liikanen, « Mémoires du conflit, mémoires en conflit : représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel », *Langues néo-latines*, septembre 2010, p. 45-64, cf. p. 63-64 ; María-Angélica Semilla Durán, « A modo de introducción », in María-Angélica Semilla Durán (dir.), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de cartón, Madrid, 2013, p. 11-33 ; Amélie Florenchie, « Novela y melodrama: del tratamiento paródico a una estética reaccionaria », in *ibidem*, p. 123-140 ; Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 130-131. Pour le XIXe siècle espagnol, voir Wadda C. Ríos-Font, *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997. L'étude comparée séminale : Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Garnier, 2010 [*The Melodramatic Imagination*, 1976].

[396] « En *El vano ayer*, el irónico narrador acaba por acogerse a la solidez de los hechos, reflejados en los trabajos de los historiadores. Al criticar las tendencias melodramáticas de muchos de sus colegas al tratar de la guerra y del franquismo, llama la atención sobre el hecho de que acaban por tergiversar o falsificar la realidad histórica. Lo que […] no cuestiona es la existencia de esa realidad histórica, ni que, en principio, se pueda representar fielmente. Es más, […] el narrador/autor se ve obligado a apoyarse en la autoridad no cuestionada de éstos [los historiadores] para criticar las versiones literarias del pasado como falsas, dramatizadas, gratuitas, fáciles, etc. ». Sebastiaan Faber, « Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa », conférence présentée lors de la Kentucky Foreign Language Conference, Université de Kentucky, le 12/04/2014, et lors de l'émission radiophonique *Contratiempo. Historia y memoria*, n°200, 23/06/2014, disponible sur http://contratiempohistoria.org/programas/200Contratiempo23-06-2014.mp et sur academia.edu.

logiques de l'équidistance et de la modération. La collusion entre procédés (méthodologiques ou narratifs) et conception épistémologique, au service d'une projection politique et culturelle de catégories de la modernité libérale, se manifeste notamment dans le texte à travers le cadre interprétatif du traitement de la violence exercée dans le camp républicain. Cet exemple, qui pourrait fonctionner comme le « point aveugle » insoluble de ce livre, selon la théorie de Javier Cercas[397], met en lumière les enjeux politiques de la conception épistémologique dégagée à partir du roman.

IV.1. Familiariser le passé

Martínez de Pisón cherche à participer à l'élaboration de la mémoire collective, à la dispute sur le sens des violences étatiques exercées sur les corps physiques et sociaux. Pour ce faire, contrairement à de nombreux historiens de la guerre de 1936, il n'élude pas, dans *Enterrar a los muertos*, sa responsabilité à l'égard du récit qu'il écrit, la dimension éthique de sa démarche ni les effets socio-politiques des récits sur les identités citoyennes, c'est-à-dire le fait qu'ils permettent aux citoyens de donner du sens au passé, à leur monde et à leurs actes[398]. Le titre même de l'ouvrage, qui s'inscrit à la fois dans la tradition littéraire espagnole et dans un contexte marqué par la signification symbolique et politique des cérémonies qui font suite aux exhumations des fosses communes, le signale d'ailleurs à lui seul[399]. Le texte assume son jugement des comportements des acteurs du passé (« un socialista *íntegro* como Martínez Amutio », p. 101 ; « el retrato que Hemingway hace de él es un prodigio de *perversidad* y rencor, […] una *injusta* alusión », p. 153-154 ; « Bergamín […] tuvo al menos la *valentía* de estampar su firma en el prólogo », p. 205, je souligne) ainsi que la place de l'auteur au sein d'une lignée morale et civique qu'il dessine, des années 1930 à nos jours, de José Robles et John Dos Passos jusqu'à lui-même.

En effet, le récit laisse entendre que les qualités humaines attribuées à ses héros, leur sens de l'amitié et de la conversation, la fidélité de leur engagement auprès de personnes et de causes, mais aussi ces causes elles-mêmes, sont aussi ceux de l'auteur,

---

[397] Javier Cercas, *El punto ciego*, Barcelona, Literatura Random House, 2016.
[398] Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 159 ; Jesús Izquierdo Martín, « Memoricidio… », *op. cit.*, p. 398-401.
[399] Chez le poète León Felipe, par exemple : « Para enterrar a los muertos como debemos / cualquiera sirve, cualquiera / menos un sepultero ». León Felipe, « Romero sólo », *Versos y oraciones del caminante*, Madrid, Visor, 2004, p. 86, cité par José-Carlos Mainer, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile », *op. cit.*, p. 29-30.

ce qui, en outre, est souvent et stratégiquement affirmé dans l'épitexte[400]. L'amitié de Robles avec Sender, mentionnée dans *Enterrar a los muertos* (p. 19) trouve son prolongement en ce que l'écrivain, en 2005, éditera lui-même *Casas viejas* de Sender, dont il a rédigé le prologue. Il déclare aussi avoir cherché à réhabiliter la mémoire de José Robles et à venir en aide à Miggie, sa fille, à qui il rend hommage et dédie le livre (p. 259), afin que lui soient tardivement versés les droits des traductions réalisées par ses parents[401]. En outre, la fusion entre Dos Passos et Martínez de Pisón est suggérée textuellement par l'ambiguïté occasionnelle de l'énonciation. Lorsqu'on lit « ¿Es que ni siquiera en los pueblos más pequeños y apartados podían los anarquistas sentirse a salvo de las calumnias? » (p. 113) ou « Rumores, siempre rumores. ¿Cuando conseguiría alguna noticia concreta y fidedigna sobre lo ocurrido? » (p. 115), il est difficile de déterminer si l'on a affaire à un discours indirect libre qui rapporte la pensée de Dos Passos ou à un commentaire direct de l'auteur. L'hypothèse d'un glissement du premier vers le second se renforce si, autour de la première phrase interrogative citée (p. 113), on confronte le texte de Dos Passos et celui de Martínez de Pisón. En effet, alors qu'elle s'inspire d'un passage de *Century's Ebb*, elle modifie en réalité le propos tenu par Dos Passos dans cette chronique littéraire. Tandis que l'écrivain américain raconte un climat d'attaques mutuelles entre socialistes et anarchistes dans le village[402], *Enterrar a los muertos* ne mentionne que les attaques du maire socialiste contre la CNT (le syndicat anarchiste). Cela va dans le sens de la démonstration globale d'une intolérance autoritariste, de la part des communistes et de nombre de socialistes, à l'égard des partisans antistaliniens.

Bien sûr, cela confirme, si besoin était, que le dispositif narratif d'*Enterrar a los muertos* défend un parti. Mais au-delà, au niveau épistémologique, les liens de continuité qui se tissent, dans le texte comme dans le paratexte, entre personnages et auteur, et

---

[400] Sur le sens de la loyauté, l'amitié et l'échange, voir par exemple Javier Cercas, « Las grietas de la historia », *El País*, 15/05/2011, https://elpais.com/diario/2011/05/15/eps/1305440808_850215.html, dernière consultation le 30/09/2017 ; Francisco Luis del Pino Olmedo, « Mónica Martín : "Para Ignacio, escribir es su manera de estar en el mundo y tratar de entenderlo" », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 277-281, cf. p. 277 et 281 ; Luis Alegre, « La noche que llegué a El Ángel Azul », *Turia*, n°105-106, *ibidem*, p. 264-270 ; *idem*, Luis Alegre, « De Pisón », *El País*, 24/09/2015, https://elpais.com/elpais/2015/09/23/estilo/1443020574_607964.html, dernière consultation le 14/08/2017 (« Él [...] también es un obseso de la tertulia y de la amistad ») ; Enrique Vila-Matas, « Que se quede », *El País*, 21/09/2015, https://elpais.com/cultura/2015/09/21/actualidad/1442853537_639790.html, dernière consultation le 30/09/2017.

[401] Ignacio Martínez de Pisón, conférence donnée à l'Institut Cervantes de Bordeaux, 27/09/2012 ; Daniel Gascón, « José Robles Pazos et Ignacio Martínez de Pisón: un epílogo », *Letras libres*, 25/02/2016, http://www.letraslibres.com/mexico-espana/jose-robles-pazos-e-ignacio-martinez-pison-un-epilogo, dernière consultation le 30/09/2017.

[402] « Now the village is being run by the Socialist Casa del Pueblo, with subdued opposition from the Syndicalist local of the CNT. The Socialists whisper that the Syndicalists all wear the swastika under their shirts. I guess they say the same of the Socialists ». John Dos Passos, *Century's Ebb. The Thirteenth Chronicle*, Boston, Gambit, 1975, p. 88.

notamment l'identification de la démarche intellectuelle d'intervention menée par Martínez de Pisón avec celle de Dos Passos, établissent un parallèle entre les deux contextes socio-politiques. Aux luttes politiques durant les années 1930 en Espagne et aux États-Unis, marquées par la propagande, la censure voire la répression, ferait écho l'arène des discours publics espagnols des années 2000. Ce parallèle, à la base de la structure narrative, réduit l'écart entre les deux contextes voire les amalgame, ce qui a deux conséquences très efficaces dans le récit. D'une part, cette projection rend le passé familier, favorisant l'immersion du lecteur et son processus d'identification. D'autre part, le passé apporte un éclairage sur l'époque contemporaine ; il s'agit de parler des années 1930 pour critiquer certains aspects de l'Espagne démocratique. De fait, la superposition de l'enquêteur et de son objet, qu'Anne Lenquette analyse dans le roman policier réaliste espagnol des années 1980 et 1990,

> est intrinsèque à la démarche d'enquêter, le propre du parfait enquêteur étant de parvenir à faire *tabula rasa* de son identité afin de mieux se fondre avec celle de la victime dont il cherche à retracer le périple. […] il nous sera loisible de lire cette incertitude identitaire en dépassant le cadre étroit de la fiction et de lui attribuer une fonction extra-narrative en constatant qu'il "existe une homologie entre cette fluctuation et l'interrogation typique de la transition post-démocratique sur l'identité de l'Espagne et son avenir post-franquiste".[403]

Faut-il condamner au titre d'écueil épistémologique la décontextualisation qui préside à l'identification avec les acteurs du passé et à leur jugement moral et politique dans *Enterrar a los muertos* ? Cette question complexe nécessiterait une réflexion bien plus approfondie[404]. Elle engage sans doute les désaccords entre une critique culturelle de la littérature – centrée sur les fonctions idéologiques de la production culturelle considérée comme un vaste ensemble en rapport avec d'autres formes de pouvoir – et une critique littéraire de l'art – qui préserve les spécificités de la création artistique comme ce qui excède et brise le langage social disponible[405]. Comme on l'a dit plus tôt,

---

[403] Anne Lenquette, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne post-franquiste. 1975-1995*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 247. Elle cite Yves Macchi, « Pepe Carvalho : une construction dialectique », *Tigre*, n°2, octobre 1985, p. 181-196.

[404] Elle a suscité un débat très intéressant entre Geneviève Champeau, François Godicheau, Malgorzata Smorag-Goldberg, Stéphane Michonneau et Jean-François Carcelen à l'issue de l'intervention de François Godicheau sur *Enterrar a los muertos* lors du séminaire « Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité », Casa de Velázquez, séance du 18/05/2012.

[405] Voir note 390 sur le mélodrame. Pour des positions qui invitent à nuancer une interprétation idéologique reposant sur des liens étroits entre texte et contexte, au profit d'une attention très spécifique portée au texte et à ses ambiguïtés, voir Geneviève Champeau, « Recepción de la novela realista de postguerra », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, 2001, p. 207-219, cf. p. 216-219 ; Miguel Dalmaroni et Annick Louis, « Para una crítica literaria de la cultura. Entrevista con Miguel Dalmaroni », *El hilo de la fábula. Revista del Centro de Estudios Comparados*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 5e année, 2006, n°6, p.

avec des littéraires et des historiens sensibles aux effets sociaux des récits et à l'échec des discours scientifiques à produire une socialisation de leur savoir, l'identification et l'empathie, la matière morale, la désignation de héros et d'adversaires comptent parmi les prérogatives du roman, les bases de son efficacité cognitive et de la productivité de son intervention civique, qui permettent aux citoyens de s'approprier leur passé. Cela n'aurait pas de sens de refuser ces recours à un produit littéraire, depuis une évaluation normative qui placerait une réflexivité au sommet d'une hiérarchie qualitative rationaliste des romans de la mémoire.

En revanche, il est fructueux de mettre au jour le fait que ce traitement narratif familiarisant a son corrélat épistémologique et politique dans le contexte discursif extratextuel : il entretient un lien fort avec un certain cadre d'interprétation de la démocratie et de la modernité espagnole. Pour le dire en une phrase, avant de l'analyser : dans le but de proposer des référents du passé pour la démocratie espagnole actuelle, dans *Enterrar a los muertos*, les comportements des acteurs du passé sont jugés depuis une vision décontextualisée de la relation entre engagement, violence et démocratie, c'est-à-dire au moyen d'une projection sur le passé des valeurs et des institutions du présent, plus précisément celles de la modération, de la liberté individuelle, et de la démocratie comme institution aproblématique et fixe dans le temps.

IV.2. La peur, fait et/ou fiction

Dans ce roman non fictionnel comme dans une grande part de l'historiographie de la violence sous la IIe République, qui nourrit son cadre d'interprétation[406], la peur de la « cinquième colonne » est principalement présentée depuis l'extérieur, hors de son contexte, sous un format rétrospectif, et attribuée à des dirigeants espagnols et russes paranoïaques, manipulateurs et belliqueux. En effet, la crainte de la présence d'espions à la solde des franquistes au sein du camp républicain est discréditée au titre de « conjura de […] mentiras » (p. 115), de « complot delirante y por completo carente de fundamento » (p. 208), que Staline, ses sbires et « todos aquellos que contribuían a acrecentar el engaño del que ellos mismos eran víctimas » (p. 131) avaient cyniquement ou aveuglément orchestré dans le but de justifier une répression meurtrière, que

171-180 ; Fernando Larraz Elorriaga, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, nº 32, 2014, p. 345-356, cf. p. 353.

[406] Eduardo González Calleja, « La violence sous la Seconde République », *op. cit.*, p. 97-99 ; Pablo Sánchez-León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 166-173.

l'enquête entreprend de mettre au jour. En vertu de cette appréciation rétrospective, *Enterrar a los muertos* choisit d'opposer à la paranoïa communiste la documentation des pratiques de répression internes au camp républicain en tant que réalité historique des faits (« la verdad de los hechos », p. 162, « [l]a realidad, por el contrario, parece ser muy otra », p. 208).

Pourtant, d'après plusieurs historiens, en contexte, c'est-à-dire durant la résistance de Madrid contre l'avancée des rebelles, et au moment d'une grave crise de l'ordre social provoquée par le coup d'État du 18 juillet 1936, la sensation que des civils franquistes pouvaient s'être infiltrés dans les rangs républicains, à des fins de sabotage et de préparation de la répression en cas de victoire, était un état de conscience citoyenne largement éprouvé parmi les citoyens eux-mêmes, efficacement alimenté par la stratégie de propagande des *nacionales* insurgés, et non pas seulement imaginé ou feint par les dirigeants communistes[407]. Autrement dit, sous l'effet d'un plaquage du regard du présent sur le passé, mais aussi d'un scientisme objectiviste, Martínez de Pisón décrédibilise les sentiments socio-politiques de la peur et du soupçon éprouvés du côté républicain, comme si un processus social d'interprétation de la réalité n'était pas un fait historique, aussi réel que l'existence ou non d'une « cinquième colonne ». Son but, bien sûr, est de dénoncer fermement la répression menée en 1936-1937 « là où elle se trouve, y compris lorsqu'elle est dissimulée sous des termes grandiloquents ou des "nécessités historiques" »[408], sans dédouaner le camp républicain, en contrepoint efficace d'historiens renommés tels qu'Ángel Viñas et Paul Preston, qui, au sujet des violences perpétrés contre les civils, ont tendance à adopter la raison d'État de 1936 contre les anarchistes et à ne présenter les exécutions que comme des initiatives civiles spontanées[409]. Il est pourtant possible de condamner très fermement les crimes commis sans pour autant nier la légitimité de la peur dans le camp républicain. Aussi faut-il sans doute chercher ailleurs les présupposés plus profonds de la démarche de Martínez de Pisón, qui est à la fois l'expression narrative d'une position éthico-politique et d'une conception épistémologique spécifique.

---

[407] Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 172-173 ; Gabriele Ranzato, *El Gran Miedo de 1936. Cómo España se precipitó en la Guerra Civil*, Madrid, La esfera de los libros, 2014 ; Carlos Píriz, « Miedo: reflexiones teóricas y metodológicas sobre la quinta columna en la ciudad de Madrid », in Daniel Oviedo Silva et Alejandro Pérez-Olivares (dir.), *Madrid, una ciudad en guerra (1936-1948)*, Madrid, La catarata, 2016, p. 73-96.

[408] « [Q]uizás lo más meritorio de esta obra sea su valiente toma de partido por una causa, que no es la de los bandos convencionales en liza, sino aquélla que denuncia la represión allá donde se produzca, incluso cuando se intenta tapar con apelaciones grandilocuentes o "necesidades históricas": frente a la arbitrariedad o el atropello el silencio nunca puede estar justificado ». Rafael Núñez Florencio, « Enterrar a los muertos », *El Cultural*, 13/03/2005, http://www.elcultural.com/revista/letras/Enterrar-a-los-muertos/11577, dernière consultation le 1/10/2017.

[409] Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 186-191.

Enterrar a los muertos en vient à laisser discrètement entendre, depuis une approche téléologique, c'est-à-dire à partir de l'issue connue de la guerre et du régime de Franco, que la IIe République n'était qu'une étape d'un processus de brutalisation ; d'où les références insistantes à « un mal presagio para la frágil República » (p. 44), « malos presagios para el régimen republicano » (p. 45), « mal presagio para el nuevo régimen republicano » (p. 46). La République apparaît comme une démocratie qualitativement faible voire un régime non démocratique, en fonction de critères figés et prédéfinis depuis le présent, et non comme un processus en marche mené par des sujets qui exercent leur auto-détermination pour détruire le caciquisme et l'oligarchie, « comme un laboratoire des réformes liées à l'élargissement des droits politiques » [410]. « [D]énoncer le prétendu déficit démocratique de la République en s'appuyant sur les critères des démocraties représentatives actuelles », c'est partir d'une image conciliatrice de la démocratie espagnole en oubliant une grande partie de ses conflits et de ses propres violences[411], depuis la mort de Franco jusqu'aux années 2000, dont témoignent non seulement d'autres révisions historiographiques récentes de la transition à la démocratie[412] mais aussi la production littéraire face à une crise qui se préparait bien en amont de 2008 – comme on le verra avec deux romans traités dans les parties suivantes. Parmi les valeurs de la démocratie représentative libérale espagnole comptent la liberté individuelle et la modération, centrales dans ce récit puisqu'il traite la question de l'engagement et de la violence politique des années 1930 selon leur prisme. C'est l'une des modalités essentielles de la projection du présent de l'écriture sur le passé de la diégèse.

---

[410] Eduardo González Calleja, « La violence sous la seconde république », *op. cit.*, p. 97, et Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 166.

[411] Eduardo González Calleja, « La violence sous la seconde république », *op. cit.*, p. 99.

[412] Elles montrent que la conflictualité et la violence ont caractérisé les dix premières années de la transition démocratique. La pression exercée par de vastes secteurs sociaux qui appuyaient la démocratisation et le changement social, comme les mouvements ouvriers et étudiants, a été réprimée, y compris en matière de répression policière, avec une dureté qui a longtemps été passée sous silence. Nicolás Sartorius et Alberto Sabio, *Al final de la dictadura: la conquista de la democracia en España (noviembre de 1975-junio de 1977)*, Madrid, Temas de Hoy, 2007 ; Mariano Sánchez Soler, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010 ; Sophie Baby, *Le Mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012 ; Arnaud Dolidier, *Le lieu de tous les possibles. Assemblées et assembléisme dans le monde ouvrier Discours et mobilisations sociales dans l'Espagne des années 1970 (1970-1979)*, thèse en cours, Université de Toulouse Le Mirail/Universitat Autònoma de Barcelona. Sans oublier que la violence sociale, économique politique qui a configuré, parfois sous l'influence directe des acteurs internationaux, le type de sortie de la dictature en suivant le modèle des démocraties libérales occidentales et en écartant les contestations socio-politiques et culturelles radicales, n'est pas pour rien dans le naufrage d'une génération entière en proie à la délinquance, à la drogue et au SIDA. Joan Garcès, *Soberanos e intervenidos*, Madrid, Siglo XXI, 1996 ; Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017 ; Brice Chamouleau, *Tiran al maricón. Los fantasmas « queer » de la democracia (1970-1988). Una interpretación de las subjetividades gays ante el estado español*, Madrid, Akal, 2017.

Elle se déploie notamment dans le traitement différencié des personnages d'Hemingway et de Dos Passos, représentants d'une ligne de partage marquée entre « anarchistes » et « communistes », où ces termes sont plus à entendre selon l'interprétation politico-morale spécifique à ce récit qu'au sens que leur donneraient les sciences politiques. La typification romanesque du « communiste » met l'accent sur l'idée que le collectif et l'idéologie passent, pour lui, avant la valeur et la liberté de l'individu, et qu'à ce titre il aime la guerre, le commandement, les actions d'éclat, et reste insensible aux pertes humaines. L'accessoire des bottes militaires brillantes que portent aussi bien Hemingway qu'Alberti, ainsi que leur goût d'être photographiés (p. 63, 72), symbolisent par exemple leur fascination obscène pour l'autorité et pour la guerre, « ocasión perfecta para el exhibicionismo y la jactancia » (p. 79). Au contraire, selon la typification à l'œuvre dans le roman, « l'anarchiste » est attentif à la valeur et à la vie de chacun avant toute chose, et, à ce titre, pacifique, humble, amical, hostile à toute dimension autoritaire. Outre le goût pour la discussion entre pairs, le fait que Robles ait le grade de lieutenant colonel mais ne porte pas son uniforme (p. 29) le symbolise.

Les désaccords entre Hemingway et Dos Passos servent à exposer didactiquement ce système de valeurs binaire et à matérialiser une typification essentialisante proche des procédés du « réalisme social ». Ils concernent par exemple le contenu du film qu'ils prévoient de tourner ensemble : « mientras Dos quería que *Tierra española* se centrara en los problemas cotidianos de la gente, a Hem le interesaba reflejar la evolución de la campaña militar » (p. 52). Il n'est pas fortuit de retrouver l'opposition entre la réalité quotidienne des individus et la massification de la pensée groupale précédemment repérée dans *Sefarad*. Le plus révélateur est bien sûr la représentation de leurs réactions respectives par rapport à la disparition de Robles. Pour « le communiste », la masse et l'idéologie l'emportent face à l'humain et au sentiment : « ¿Qué es la vida de un hombre en un momento como éste? No debemos permitir que nuestros sentimientos personales nos dominen » (p. 64). À l'exception de ce passage au discours direct, les deux autres moments qui rapportent la position « communiste » sont médiatisés par l'avis de Dos Passos, auquel le lecteur est voué à s'identifier. Ils ont d'abord trait à Hemingway (« la escasa sensibilidad que Hemingway demostró hacia el dolor humano: aquella era una guerra, ¿qué importaba la vida de un hombre? », p. 79), puis au dirigeant socialiste Álvarez del Vayo, caractérisé de « comunista encubierto » : « Esa misma falta de sensibilidad hacia la vida o la muerte de un ser humano fue […] lo que le irritó de él » (p. 115). L'accent porte sur la liberté individuelle contre la structure ou les intérêts de la guerre, du groupe, du parti, et la

simplification partisane et criminelle est résolument attribuée à Hemingway (« cada vez más tenso, quiso saber si Dos Passos estaba con la República o contra ella », p. 126-127).

Inutile de préciser que, dans l'histoire de l'Espagne, les communistes ne se sont pas plus réjoui de faire la guerre que les anarchistes n'ont refusé la lutte armée. La typification de l'« anarchiste » et du « communiste » apparaît comme une essentialisation romanesque qui, si elle refigure avec succès le déplacement historique de l'axe gauche / droite au profit d'un axe libertarisme / autoritarisme face à la politique de l'Union Soviétique au cours du XXe siècle, réifie cependant l'engagement politique de l'époque. Dans le roman, Martínez de Pisón, comme Muñoz Molina et selon le schéma de Furet, associe l'engagement militant à une forme d'aveuglement, de falsification et de dogmatisme. Plus précisément, il raisonne depuis un individualisme contemporain qui s'accommode mal du fait de s'encarter dans un parti. Aussi ne pas s'affilier au Parti Communiste ou quitter le Parti, voire s'en faire exclure, est-il un signe de lucidité et d'intégrité (p. 51, 78, 84,139), qui se retourne pourtant tragiquement contre ses héros, présentés comme victimes d'un temps où la liberté d'esprit ne suscitait que la méfiance, aussi bien en Espagne qu'aux États-Unis. Cette vision n'est pas spécifique à Martínez de Pisón, mais relève plutôt d'une perspective présentiste et socio-libérale sur l'engagement politique et artistique, comme le remarque Alice Béja au sujet du communisme dans le champ littéraire américain : « [l]es critiques font souvent des écrivains non encartés des exemples de moralité supérieure, comme si une certaine frange de la communauté artistique avait dès le départ prévu les crimes du stalinisme, et avait donc refusé d'adhérer »[413].

IV.3. L'anarchisme comme objet du consensus

Les vertus principales de l'« anarchisme » qu'*Enterrar a los muertos* entend réhabiliter, en contrepoint, pour la démocratie actuelle, relèvent de la centralité des libertés individuelles (p. 150) ainsi que d'un scepticisme compris comme une adhésion globale à un esprit de gauche mais rétif aux idées préétablies et à tout positionnement partisan[414], qui constituent un véritable programme méthodologique et déontologique

[413] Alice Béja, *Des mots pour se battre…*, *op. cit.*, p. 80.
[414] « [I]rreprimible independencia de criterio » (p. 46) ; « nunca dió crédito a la tesis de la supuesta indiscreción » (p. 85) ; « el simplismo ideológico de su autor, para quien sólo era bueno lo que era bueno para la causa y ante eso cualquier otro valor, incluida la amistad, retrocedía. […] a Dos Passos no se le escapó esa contradicción » (p. 136) ; « frente a quienes creen que el fin justifica los medios, Dos Passos afirma que "los medios son más importante que los fines porque los medios modelan instituciones que

pour ce texte. Dans un rapport de réciprocité intéressant, Pisón projette une lecture et des valeurs de la démocratie libérale sur les années 1930 et, en retour, pioche dans un répertoire de valeurs alternatives tel qu'il les interprète ou les crée, afin de créer un héritage tutélaire pour l'Espagne démocratique, dont le récit laisse entendre obliquement qu'elle serait en proie à une forme de censure crypto-autoritaire similaire à l'époque de la diégèse. Or, si c'est l'américain John Dos Passos, auquel s'identifie la figure d'auteur d'*Enterrar a los muertos*, qui personnalise ces références, ce dernier n'a de cesse de préciser qu'elles seraient en fait au cœur de la culture et de l'identité politiques espagnoles[415] :

> cierto individualismo inmutable, rasgo que previamente habían definido los escritores del 98, está también para Dos Passos en la esencia de lo español. Basándose en la « fuerte confianza anarquista en el individuo », llega a afirmar que « España es la patria clásica del anarquista ». (p. 41)

> Sus antiguas simpatías hacia ese individualismo y ese anarquismo tan genuinamente españoles habían alimentado una desconfianza visceral hacia los políticos […]. (p. 47)

> Dos Passos reiteraba sus recelos ante el socialismo de corte soviético y sus simpatías por la CNT: « Como americano que soy, y con ideas libertarias, creo que un movimiento de libertad individual tiene grandes posibilidades [en España]. […] Un *trust* ruso quizás sea menos demócrata que un *trust* norteamericano. Hay que tender hacia una industria que respete la libertad individual y los derechos del hombre. La verdadera democracia de los Estados-Unidos se parece al ideal anarcosindicalista en muchos casos. » (p. 118)

La démarche pourrait être rapprochée de la façon dont les écrivains espagnols du XIXe siècle ont cherché à fonder un style littéraire national en démontrant, par rapport au naturalisme français, que le réalisme était une esthétique originellement espagnole.

À ceci près que, dans *Enterrar a los muertos*, il s'agit, autant que d'insister sur une origine nationale de « l'anarchisme », d'en appeler aux « viejos valores del liberalismo » (p. 139), c'est-à-dire à un fondement libéral qui serait commun à Espagne et aux États-

---

establecen maneras de conducta, mientras los fines no se alcanzan nunca en la vida de un hombre" » (p. 140).

[415] John Dos Passos, *Rossinante reprend la route*, trad. Marie-France Girod, Paris, Grasset, 2005 : « Seul est réel l'individu […]. Les deux grandes figures qui incarnent à jamais l'Espagne en sont l'expression suprême. […] Don Quichotte, l'individualiste qui croyait au pouvoir de l'esprit sur toutes choses et qui par son désir s'appropriait le monde entier ; Sancho Pança, l'individualiste pour qui le monde entier était nourriture terrestre […]. L'homme du peuple espagnol […] son individualisme lui semble rejoindre le libéralisme perdu des pères fondateurs de l'Amérique ». Cité par Philippe Lançon, « Pour Dos sonne le glas », *op. cit.*.

Unis, commun aux deux Dos Passos d'avant et d'après la guerre de 1936. Au vu de l'impératif de prévisibilité et de cohérence structurelle extrême des personnages propre au réalisme, selon Bersani, cela permettrait au narrateur de résoudre la rupture idéologique que la guerre de 1936 semble avoir provoquée chez Ramón J. Sender et chez Dos Passos, dont l'anarchisme libertaire est devenu, par culture d'appartenance nord-américaine, un libertarianisme radical (*tea-party*), à la fois antiétatique et anticommuniste soviétique, par association culturelle. En somme, il s'agit de récupérer le cœur conceptuel et politique de toutes les branches de la famille libérale (libertarisme, anarchisme, socialisme, libéralisme, libertarianisme) : l'existence de droits et de libertés universelles auxquelles les États eux-mêmes doivent se plier[416]. Ce principe fondamental constituerait la base d'une culture démocratique espagnole qui fasse consensus, même au prix de la décontextualisation des engagements politiques des années 1930.

Le récit construit ainsi un objet du consensus libéral – plutôt que spécifiquement « anarchiste », donc – qui puisse réconcilier des cultures politiques devenues aussi différentes, et range le militantisme et les utopies politiques dans la catégorie des illusions dépassées. Ce faisant, il témoigne de sa difficulté à gérer l'héritage de la violence au sein du camp républicain, à l'inclure dans une tradition démocratique. Cette difficulté est largement partagée au sein de la mémoire collective de l'Espagne contemporaine, qu'elle ait traits aux groupes politiques, aux civils ou aux intellectuels et écrivains des années 1930[417]. Elle repose sur le conflit qui se noue entre les logiques démocratiques actuelles et les violences exercées par les disparus du franquisme en tant qu'acteurs politiques qui cherchaient à construire une nouvelle anthropologie politique en détruisant un système et en défendant la IIe République. Disqualifier les acteurs et les groupes de la gauche républicaine et révolutionnaire en jugeant leurs idéologies anti-démocratiques car excluantes et violentes, comme le fait *Enterrar a los muertos*, ou bien, au contraire, justifier, au titre d'effets indésirables d'un état d'exception, les crimes

---

[416] Après que les courants républicains se sont détachés du libéralisme vers la fin du XVIIIe siècle, les socialistes des mouvements libéraux et républicains au début du XIXe, et les anarchistes des autres socialistes à la fin du XIXe, on peut penser que certains principes clés du libéralisme ne disparaissent qu'avec le léninisme, qui a amené des socialistes libertaires à faire le choix raisonné du capitalisme libertaire nord-américain plutôt que du socialisme autoritaire soviétique. Je remercie chaleureusement Samuel Hayat, Alice Béja et Bertrand Guest, respectivement spécialistes de théorie politique, de l'américanité démocratique et du libertarisme, pour nos discussions et leur éclairage à ce sujet.

[417] C'est l'un des rares points sur lesquels convergent Andrés Trapiello et Sebastiaan Faber à l'issue de la féroce polémique qui les a opposés en 2014 : « lorsque nous parlons de l'engagement des écrivains, nous devrions nous demander s'il n'exige pas, avant toute chose, une profonde réflexion sur la violence » (« cuando hablamos del compromiso de los escritores, deberíamos preguntarnos si este no pasa ante todo por hacer una profunda reflexión sobre la violencia »). Andrés Trapiello, « Ante un "paseo" de Sebastiaan Faber por *Las armas y las letras* », *op. cit.*, p. 14, et Sebastiaan Faber, « Carta desde Crimea. Respuesta a Andrés Trapiello », *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, n°3, septembre 2014, p. 76-81, cf. p. 79 et 81.

perpétrés par les républicains contre des civils critiques à l'égard des politiques du gouvernement en place, sont deux manières de superposer citoyens du présent et citoyens du passé, d'abolir la distance qui les sépare, qui compliquent la construction d'une mémoire collective productive[418].

Ces disqualifications morales et politiques sont émises dans ces récits, et on le voit dans *Enterrar a los muertos*, à partir de catégories de la modernité souvent non questionnées[419]. En effet, la violence y est généralement perçue comme une trace de primitivisme opposée au projet de la modernité, interprété comme un processus rationnel et progressif de libération et de protection des sujets – eux-mêmes entendus comme des êtres logiques et raisonnables – qui produit un progrès et un bien-être collectifs impliquant, justement, l'éradication de la violence[420]. Le moment du texte où la naturalisation du passé et de ces catégories est le plus palpable intervient lorsque l'auteur commente un récit bref publié par Hemingway dans un magazine américain en novembre 1938. L'histoire raconte que le serveur d'un bar madrilène dénonce un ancien client fasciste aux autorités grâce à des informations fournies par un ami. Martínez de Pisón analyse : « lo curioso es que el conflicto ético se desplaza del que sería el planteamiento *razonable* (¿justifican las diferencias políticas la delación de un antiguo amigo?) a otro cuando menos *desconcertante* (¿cómo hacer para aliviar los remordimientos del delator, que no ha hecho sino cumplir con su deber ?) » (p. 135, je souligne). Bien que l'on apprenne que l'ancien client était effectivement un espion, le narrateur compte sur la complicité et l'accord du lecteur pour penser qu'est « raisonnable » la primauté de la relation individuelle affective, et non l'engagement collectif, l'idéalisme politique. Il parle à ce titre d'un « efecto sorpresa » de la lecture et d'une « contradicción », qui ne fonctionnent peut-être en tant que tels que pour le lecteur libéral, pacifiste et modéré de 2005, qui néglige le fait qu'il ne partage pas le

---

[418] Jesús Izquierdo Martín, « Memoricidio. Recuerdo y trauma genocidas en la España democrática », *op. cit.*, p. 402-404 ; Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos… », *op. cit.*, p. 166, 168, 188 ; *idem*, « Violencia contra civiles en la II República y la Guerra Civil. Preguntas para el debate », texte de travail pour une session du Teatro del Barrio, 1/01/2014, http://www.teatrodelbarrio.com/sesion-2-violencia-contra-civiles-en-la-ii-republica-y-la-guerra-civil-preguntas-para-el-debate/, dernière consultation le 3/10/2017.

[419] Peut-être faute d'espaces disponibles pour la révision critique des récits produits par les témoins, les historiens ou les artistes, et pour la construction participative de nouveaux récits. C'est tout l'intérêt des pratiques citoyennes participatives qui se multiplient depuis la crise, telles que les deux séances des 1/01/2014 et du 24/02/2014 proposées au Teatro del Barrio autour de cet objet et du documentaire *El honor de las injurias* (2007) de Carlos García-Alix.

[420] Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 172-173. Il analyse à ce sujet un corpus littéraire et cinématographique (Rosa Montero, *La hija del caníbal*, 1997 ; Alfons Cervera, *Maquis*, 1997 ; Lorenzo Silva, *Carta blanca*, 2004 ; Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, 2001 et *Extranjeros de sí mismos*) qui légitime et dignifie la violence dans le camp républicain, parce que la violence y reste liée à la modernité dans le sens de la défense de la légalité républicaine, de l'égalité, de la justice, « un camino de ascesis colectivo a un *status quo* social y politico mas adecuado ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 105-196, citation p. 182.

même contexte historique que celui d'un citoyen du passé impliqué dans des luttes pour la défense de la République, dont le point de vue est d'ailleurs taxé de « simplismo ideológico » (p. 136).

Sont à l'œuvre une série de représentations collectives et de catégories qu'il n'est pas possible de *démontrer*, de *documenter*, mais plutôt de déconstruire et/ou d'habiter. À ce titre, dans *Enterrar a los muertos*, le choix de mettre l'accent sur les *faits* des années 1930 selon une pratique objectiviste et positiviste empêche probablement de proposer un récit nuancé et complexe des sensibilités citoyennes en jeu – de fait, son but est autre. Et pourtant, contre toute attente, ce sont peut-être bien l'imaginaire et les registres typiquement romanesques de ce texte qui offrent la connaissance historique[421] la plus aiguë et parlante sur les vies des citoyens qui ont vécu la résistance républicaine contre les insurgés. En effet, en structurant tout le métarécit, tout son jugement de l'histoire, selon la logique épistémologique, morale et politique de la loyauté et de la trahison, l'auteur refigure les émotions fortes au moyen desquelles s'exprima la réaction populaire au coup d'État de 1936[422]. Si ces sentiments moraux et politiques des acteurs étaient décrédibilisés, dans son discours, au titre d'une paranoïa intéressée et non factuelle, ils le débordent paradoxalement pour être mis en pratique poétique, une poétique qui intègre en cela finement la nature socialement construite de l'interprétation de la réalité et de l'attribution de sens à l'action collective.

---

[421] J'utilise ici le mot de « connaissance » en suivant Catherine Coquio, qui cherche à restituer le type de procédures cognitives dont relève la littérature, et sa fonction éthique, en marquant une différence avec ce qu'on entend d'ordinaire par le « savoir » scientifique. Elle emploie aussi le terme d' « expérience littéraire ». Catherine Coquio, « Avant-propos », in Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 7-21, cf. p. 16-17.

[422] Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos… », *op. cit.*, p. 166.

Conclusion. Référentialité et document : enjeux d'une légitimation

Dans *Sefarad*, en partie, mais surtout dans *Enterrar a los muertos*, l'écriture réaliste de l'histoire passe par un rapport transitif du texte au document, comme une modalité de ce que Jean-Pierre Chevrier et Philippe Roussin ont appelé « le parti pris du document » et Ulrich Winter le « documentalisme »[423], ainsi que par la *mimesis* du processus d'acquisition de connaissances propre à l'enquête à travers les témoignages et les archives, que les deux récits contribuent, plus ou moins explicitement, à fabriquer. À l'issue des analyses poétiques, politiques et épistémologiques que l'on a menées, dans quel sens comprendre plus profondément que « le roman de la mémoire semble ainsi *obsédé* par l'archive et le document »[424] ?

Dans *Sefarad*, publié en 2001, la mémoire est encore en partie une métaphore de la fiction, comme c'était nettement le cas dans d'autres œuvres de Muñoz Molina publiées dans les années 1980 et 1990 et dans d'autres romans de la mémoire publiés avant 2000, comme ceux de Juan Marsé[425]. Au contraire, pour mettre en œuvre sa visée référentielle, *Enterrar a los muertos* procède à une étroite et parfois déroutante imbrication de fiction et de diction qui remplace la quête de vérité poétique de la fiction historique par des éléments d'autorité et d'authentification relevant du paradigme de l'historiographie – événements historiques, adaptation du discours historiographique[426]. Même si elle s'avère beaucoup plus critique dans *El vano ayer*, elle semble tout aussi

---

[423] Ulrich Winter, « De la memoria recuperada a la memoria performativa », in Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer, *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 249-264, cf. p. 254 et 256.
[424] Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité », *op. cit.*, p. 27 (je souligne).
[425] Viviane Alary, « Marsé et la Guerre Civile », *op. cit.*, p. 401 ; Ulrich Winter, « De la memoria recuperada a la memoria performativa », *op. cit.*, p. 253.
[426] *Ibidem*, p. 256, et María-Teresa Ibáñez Ehrlich, « De héroes y realidades: John Dos Passos y Ernest Hemingway en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón », in Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer, *Docuficción…*, *op. cit.*, p. 265-281, cf. p. 266.

sceptique face à la capacité de la fiction à rendre fructueusement compte du réel. Quel type de mutation avons-nous ainsi mis à jour ? D'après plusieurs chercheurs qui s'interrogent sur les modes narratifs postérieurs à l' « ère du témoin », on pourrait l'interpréter comme une façon renouvelée de représenter et de construire la mémoire à une époque où les témoins sont en train de disparaître. Elle mettrait à l'épreuve l'appropriation des témoignages au sein d'un régime de la preuve en ouvrant le discours à un usage plus vaste du document et des discours extra-romanesques[427]. Mais surtout, de façon plus intéressante pour l'analyse du réalisme littéraire, il s'agit d'une évolution historique du mode de référentialité du réalisme, de ses capacités cognitives, par rapport à d'autres discours de savoir.

Elle est similaire à celle que Judith Lyon-Caen a analysée dans la France du XIXe siècle. Dans les années 1830 et 1840 en effet, le roman réaliste jouissait d'un savoir social et politique propre, comme le démontre, d'une part, la construction des sciences sociales naissantes à partir des catégories forgées par le roman[428], et d'autre part la nature de la réception de ces romans, analysée à partir du courrier des lecteurs adressé à Balzac et à Eugène Sue. Au contraire, l'inflexion naturaliste du réalisme est venue opérer une mutation des capacités cognitives de la littérature, ou témoigner d'une évolution de la réception des romans et de leur place dans la société, en indexant le savoir du roman sur celui des sciences expérimentales de la nature, dont il a cherché à imiter les procédures[429]. À défaut d'une analyse empirique de la réception dans le cadre de ce travail, les analyses que l'on a menées du rapport des trois romans au document, surtout à l'archive, laissent deviner un processus similaire dans l'Espagne du XXIe siècle.

Trois facteurs peuvent avoir suscité une nécessité de repenser et de rénover le traitement littéraire du passé au début des années 2000 : la généralisation de débats politiques, juridiques et socio-culturels autour de la récupération de la mémoire historique, une forte demande sociale de récits collectifs sur le récent passé violent du pays, et l'appréciation d'une certaine usure des procédés de l'imagination littéraire employés dans les centaines de romans portant sur la Guerre Civile depuis la fin du

---

[427] Jokob Lothe, Susan Suleiman et James Phelan, *After testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, Ohio State University Press, 2012 ; Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory. Literature after Testimony*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2017 ; Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 5.

[428] Claude Grignon, « Écriture littéraire et écriture sociologique : du roman de mœurs à la sociologie des goûts », *Littérature*, n°70 (*Médiations du social, recherches actuelles*), 1988, p. 24-39 ; Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, *op. cit.*, p. 13-17 ; Judith Lyon-Caen et Dinah Ribart, *L'historien et la littérature*, *op. cit.* ; Judith Lyon-Caen, « La littérature historiographe ? "Savoirs de la littérature" et histoire du littéraire », *op. cit.* ; Daniel Fabre et Marie Scarpa (dir.), *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. EthnocritiqueS, 2017.

[429] Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006 ; *idem*, « La littérature historiographe ? "Savoirs de la littérature" et histoire du littéraire », *op. cit.*.

conflit, en passe de devenir conventionnels et qui semblaient avoir échoué à proposer un récit collectif[430]. Pour approcher les événements historiques et en rendre compte en débattant avec les historiens dans la sphère publique, une partie de la production narrative a alors eu besoin d'une pratique du document pour se *crédibiliser*[431] et *légitimer* son discours de savoir dans la sphère publique. Cela témoigne d'un rapport au savoir qui place le discours historiographique, lui-même traditionnellement légitimé par son rapport au document, en haut d'une échelle de vérité sur le réel. Il y a là une mutation remarquable par rapport au privilège du récit tel qu'il a été réaffirmé depuis le tournant narratif, le privilège qui veut que la connaissance narrative, contrairement à la connaissance scientifique, n'ait pas besoin de se légitimer[432].

C'est dans ce cadre général d'interprétation que l'on comprend pleinement la portée de l'affirmation de Hans Lauge Hansen selon laquelle « avec cette hybridation des genres, le discours romanesque prétend emprunter aux discours journalistiques, biographiques et autobiographiques leur aura d'authenticité testimoniale […] une aura […] de "véracité" afin d'augmenter leur impact social et culturel »[433]. De même Antonio Gómez López-Quiñones conclut-il que quatre romans qu'il juge représentatifs d'une tendance du début des années 2000[434] « cherchent […] à fonder la légitimité de leur propre narration à partir d'une série d'explications sur les méthodes et les sources grâce auxquelles ont été rassemblées les données racontées »[435]. Pour les lecteurs, la véracité n'est donc pas (plus) du côté de la littérature mais du côté du discours historiographique, dont la littérature doit emprunter les codes afin d'accomplir son projet de décrire le monde pour le rendre lisible et l'interpréter. Ulrich Winter formule clairement cette rupture épistémologique : « Alors que, de par son statut générique, la littérature est davantage obligée à la représentation qu'à la vérité historique, elle cherche à se légitimer aujourd'hui par son rapport au domaine traditionnellement opposé, celui de l'historiographie »[436]. Selon la terminologie de Dominique Maingueneau,

---

[430] Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 56-59 ; Fernando Larraz Elorriaga, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, nº 32, 2014, p. 345-356, cf p. 354.
[431] Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit*, p. 56.
[432] Philippe Roussin, « What is your narrative ? Lessons from the narrative turn », *op. cit.*, p. 386.
[433] « [C]on esta hibridización de géneros el discurso novelístico pretende tomar prestado el aura de autenticidad testimonial de los discursos periodísticos, biográficos y autobiográficos […] un aura […] de "veracidad" con la finalidad de aumentar su impacto social y cultural ». Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », *op. cit.*, p. 86-87.
[434] Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, 2001 ; Manuel de Lope, *La sangre ajena*, 2000 ; Javier Marías, *Tu rostro mañana* ; Julio Manuel de la Rosa, *Las guerras de Etruria*, 2001.
[435] « Estas novelas buscan […] legitimar la propia narración con una serie de explicaciones acerca de los métodos y fuentes con que se ha ido acumulando los datos posteriormente contados ». Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente…*, *op. cit.*, p. 98.
[436] « [L]a literatura, en materias de memoria genéricamente obligada más a la representación que a la verdad histórica, ahora se legitima por el lado tradicionalmente opuesto, la historiografía ». Ulrich Winter, « De la memoria recuperada a la memoria performativa », *op. cit.*, p. 253-256.

qui envisage l'espace discursif comme un espace hétérogène où, selon les contextes et les institutions, certains discours font plus autorité que d'autres, on identifie là un moment et un corpus où la littérature semble ne pas être pleinement un « discours constituant », dans le sens où elle ne s'autorise pas que d'elle-même et doit se lier à une source légitimante[437] – ici, le discours historiographique.

On a trouvé, dans les deux romans, mais selon des degrés et des modalités différents, une tension entre la supériorité du régime de vérité historiographique, porté par l'autorité anonyme du document comme trace de la réalité, et la mise en valeur de l'interprétation. Les deux écrivains se déplacent entre ces coordonnées, développent un jeu paradoxal entre, d'une part, un rapport fétichiste à l'archive, hérité d'une épistémologie objectiviste et positiviste caractéristique de l'historiographie de la Guerre d'Espagne, et, d'autre part, la place qu'occupent l'interprétation, les témoignages, les récits familiaux et les affects, matériau approprié au contraire par les mouvements de la mémoire. Mais que les romans défendent que la littérature de fiction est le règne du subjectif et le lieu d'une vérité morale (*Sefarad*) ; qu'ils se placent en concurrence avec la vérité historienne (*Enterrar a los muertos*) ; ou qu'ils intègrent même, dans des cas auxquels on a fait allusion, comme *El vano ayer*, une réflexion méta-narrative aiguë qui alerte contre les écueils et les perversités de la fictionnalisation, ils gardent pour fondement une conception d'ordre essentialiste (non constructiviste) de la réalité, et pour modèle ambigu une référentialité scientifique qui établirait une réalité des « faits » et s'appuierait sur l'apport documentaire garantissant le rapport au réel.

Enfin, pour tâcher de situer plus finement *Sefarad* et *Enterrar a los muertos* par rapport à ce moment d'inflexion spécifique de l'histoire littéraire espagnole du XXIe siècle, qui explique l'ordre dans lequel on a successivement traité des deux ouvrages, on peut dire que *Sefarad* se situe à la jonction entre les romans de la mémoire préalables au *boom* de 2000, qui assument les procédés de la fiction ainsi que sa vérité poétique, et les docu-fictions, soumises à l'injonction historiographique voire objectiviste à partir de 2001, qu'exemplifie *Enterrar a los muertos*. *Sefarad* incarne un passage entre les deux moments parce ce qu'on y trouve assumées la fiction, la mémoire et la subjectivité, associées aux procédés de l'empathie et de l'identification, et qu'à la fois on voit poindre la forte exigence d'un rapport étroit à la réalité, par tous les commentaires métanarratifs qui minimisent la part d'invention, affirment la richesse thématique du réel et posent des conditions à la fiction (ne pas inventer un nom aux personnages historiques, ne pas

[437] Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n°117, 1995, p. 112-125.

forcer la causalité et la clôture du texte, etc.). *Enterrar a los muertos* incarne, comme un cas limite ou extrême mais représentatif d'une tendance, le renforcement de cette injonction au réel, et l'influence d'un modèle historiographique objectiviste dont il cherche à adopter les codes pour gagner en efficacité dans les débats publics des années 2000. On peut chronologiquement borner cette période durant laquelle le modèle factuel documentaire est très prégnant entre la création de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique en 2000, et le vote de la Loi de Mémoire Historique en 2007, deux dates entre lesquelles font rage les débats autour de l'interprétation collective du passé violent et autour de l'élaboration de la loi.

Extérieur aux seules conditions de production de l'historiographie, un véritable changement de paradigme intervient au cours des années 2000 et déplace le monopole des historiens sur le passé, rompant l'accord méthodologique et déontologique de base qui fonde une communauté scientifique : un format de représentation – aussi bien politique que culturelle –, reçu en héritage par les citoyens, entre en crise[438]. Une lecture critique de la Transition émerge progressivement, en lien avec les mouvements de « récupération de la mémoire historique » qui ont été parmi les premiers à signaler le coût social de la croissance développementaliste et à interroger les grands récits du progrès[439]. Elle sera démultipliée par l'explosion de la bulle immobilière, à partir de 2007, et la crise générale vécue par l'Espagne, impliquant celle de l'imaginaire moderne occidental. Ce changement de paradigme implique une révision du mythe modernisateur de la Transition, de l'affirmation d'une nation prospère, démocratique et européenne, mais aussi, avec l'affaiblissement d'un format historiographique fondé sur les seules preuves empiriques et documentaires[440], un changement dans la conception de la vérité et de la réalité, une plus grande prise en compte de l'effet des représentations et des mises en discours dans les imaginaires sociaux.

Grâce à quoi, comme on va le voir dans les deux parties suivantes, les romans *Crematorio*, publié par Rafael Chirbes en 2007, et *La mano invisible*, publié par Isaac Rosa en 2011, qui offrent une sensibilité sociale, d'autres fins de l'histoire et d'autres liens sociaux pour la communauté que ceux du récit modernisateur hégémonique de la

---

[438] François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 75 ; Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 153-156.
[439] Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *op. cit.*, p. 92 ; Jesús Izquierdo Martín, « Reabrir el objeto oscuro de la transición. Un enfoque poscolonial », *op. cit.*, p. 33 ; *idem*, « Memoricidio… », *op. cit.*, p. 401 ; Pablo Sánchez León, « La violencia contra ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », *op. cit.*, p. 153-154.
[440] *Ibidem*, p. 159.

Transition, ne connaissent pas de séparation disciplinaire au détriment de la littérature, et proposent une vérité sur des objets qu'ils partagent à égalité avec les sciences humaines et sociales. « Le roman de la démocratie n'a pas servi à comprendre notre temps ; avec la crise, nous avons besoin de ces interprétations de la réalité », déclare Isaac Rosa[441].

[441] « La novela de la democracia no ha servido para entender nuestro tiempo y con la crisis necesitamos esas interpretaciones de la realidad ». Andrea Aguilar, « Las voces de la nueva realidad », *El País*, 23/05/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/21/babelia/1432217193_151694.html, dernière consultation le 30/09/2017.

Deuxième partie.

Contre-épopée à l'aube de la crise. Un regard sociologique sur le capitalisme de la brique

Crematorio*, de Rafael Chirbes (2007)*

Introduction. Des métarécits de la crise de la modernisation socio-économique espagnole

Les droits de l'homme ne nous feront pas bénir le capitalisme. Et il faut beaucoup d'innocence, ou de rouerie, à une philosophie de la communication qui prétend restaurer la société des amis ou même des sages en formant une opinion universelle comme « consensus », capable de moraliser les nations, les États et le marché. Les droits de l'homme ne disent rien sur les modes d'existence immanents de l'homme pourvu de droits. Et la honte d'être un homme, nous ne l'éprouvons pas seulement dans les situations extrêmes décrites par Primo Levi, mais dans des conditions insignifiantes, devant la bassesse et la vulgarité d'existence qui hantent les démocraties, devant la propagation de ces modes d'existence et de pensée-pour-le-marché, devant les valeurs, les idéaux et les opinions de notre époque. L'ignominie des possibilités de vie qui nous sont offertes apparaît du dedans. Nous ne nous sentons pas hors de notre époque, au contraire nous ne cessons de passer avec elle des compromis honteux.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, *1991*

La transición está en todas partes pero nadie la ve, como la carta robada de Poe o como la aurora de Nueva York. ¿Cuál es la relación entre lo que llaman transición y las hipotecas? ¿Cuál es la relación entre el olvido de las vidas transicionales y un 20% de desempleo?

Germán Labrador, « El Cristal de la Bola », 2010[1]

Les années 2000 en Espagne sont, jusqu'en 2007-2008, celles d'un cycle économique qui, dans le cadre du capitalisme tardif[2], a produit le mythe d'un flux

[1] « La transition est partout mais personne ne la voit, comme la lettre volée de Poe ou l'aurore à New York. Quel est le rapport entre ce qu'ils appellent la transition et les hypothèques? Quel est le rapport entre l'oubli des vies transitionnelles et le chômage à 20%? ».

[2] Expression inspirée d'Ernest Mandel (*Le capitalisme du troisième âge*, 1972) par laquelle Fredric Jameson désigne le développement capitaliste à l'échelle transnationale depuis l'après-guerre, qui a remplacé l'ancien stade monopolistique, fordiste ou étatique du capitalisme associé à l'ère de l'impérialisme européen. L'appellation marque une expansion du capitalisme sur le mode de la continuité et non de la rupture, contrairement à des termes comme la « société postindustrielle ». L'avènement du capitalisme tardif a eu pour conséquences « de réorganiser les relations internationales, décoloniser les

inépuisable de capital, et la représentation de l'Espagne comme huitième puissance du monde[3]. C'est durant ces années qu'a semblé s'achever la modernisation économique du pays selon les standards européens, selon une logique de *normalisation*, comprenant croissance économique, réduction de la dette publique, participation aux marchés, « flexibilisation » du travail, désindustrialisation, internationalisation de l'économie[4]. Les transformations que l'économie et la société espagnole ont connues dans les dernières décennies s'insèrent dans le contexte de la transition du fordisme au postfordisme caractéristique des économies occidentales. Renforcement et développement du secteur tertiaire, restructuration drastique du secteur industriel et déclin des secteurs traditionnels ont conduit les pouvoirs publics occidentaux à chercher à enrayer le chômage de masse par la flexibilisation des contrats de travail et les licenciements partiels de la main d'œuvre, auxquels les entreprises ont eu recours massivement depuis 1985. Le cas espagnol comporte des spécificités dues à la rupture avec le modèle d'industrialisation franquiste des années 1960 et 1970, mené depuis l'arrivée au gouvernement de technocrates de l'Opus Dei, un modèle nationaliste de développement de l'économie, de l'urbanisation, et de l'ascension de nouvelles classes moyennes, dans un pays jusqu'alors essentiellement agricole. Les économistes Luis Enrique Alonso et Carlos Fernández Rodríguez parlent, de ce fait, d'un fordisme inachevé ou incomplet, qui a eu lieu « tardivement, rapidement et non-uniformément », en l'absence de droits sociaux et de droits du travail fondamentaux, et qui est resté « incomplet parce qu'incapable de générer un modèle de croissance économique efficace et autonome, tout en multipliant les obstacles sur le chemin de la normalisation des conflits liés à la répartition des richesses (processus réprimé par l'autoritarisme du régime franquiste) »[5].

La restructuration du capitalisme espagnol par l'État durant les années 1980 et 1990 a impliqué une profonde désindustrialisation, un processus de remercantilisation de la société, d'internationalisation de l'économie espagnole, un passage à une société de services[6] et une réforme profonde du contrat de travail (« le travail est désormais

---

colonies, et préparer le terrain de l'émergence d'un nouveau système économique mondial ». Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, 2011, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2011 [édition américaine 1991], p. 28-31.

[3] Germán Labrador « Afterword. Regarding the Spain of Others: Socio-Political Framing of New Literatures/Cultures in Democratic Spain », *op. cit.*, p. 273- 274.

[4] Nigel Townson, « Introduction. Spain: A Land Apart ? », in *idem* (dir.), *Is Spain Different* ?..., *op. cit.*, p. 1-18 ; José Colmeiro (dir.), *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2015.

[5] Luis Enrique Alonso et Carlos Fernández Rodríguez, « Emploi et précarité des jeunes en Espagne », *Travail et Emploi*, n°115, juillet-septembre 2008, http://travailemploi.revues.org/4269, dernière consultation le 10/11/2015.

[6] En 1970, 50% la population active était employée dans les secteurs secondaire et tertiaire, contre 35,3% après-guerre. Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975), Política y Sociedad*, Madrid, Síntesis,

temporaire […] et beaucoup plus diversifié et fragmenté »[7]). Ces phénomènes s'accompagnent d'un phénomène d'immigration de main d'œuvre (en 2010, le pays avait accueilli trois millions d'étrangers en moins de dix ans, après avoir largement exporté de la main d'œuvre pendant des décennies[8]) et d'échanges culturels (programme Erasmus, tourisme…) qui contribuent à « transformer la dialectique entre culture et identité dans l'Espagne contemporaine »[9]. Germán Labrador souligne que la période 2004-2010 connaît une « disjonction entre une sphère économique qui suit les coordonnées du capitalisme tardif, une action politique réformiste et une logique culturelle modernisatrice »[10]. Cette tension se trouve au cœur des récits du nouveau millénaire.

L'éclatement de la bulle immobilière en 2007-2008 et ses conséquences – chômage, surendettement, expulsions du domicile, réduction des services publics – confronte la société civile à la précarité du système de production basé sur le secteur des services et de la construction. Elle révèle la réalité plus inégale et fragile qui se cachait derrière l'image d'un miracle économique espagnol : l'inégale répartition géographique des richesses, au détriment de régions aux surfaces agraires et urbaines sous-développées[11], les coûts sociaux liés aux processus de restructuration industrielle (« le marché noir, les nouvelles situations d'indigence, le taux élevé du chômage structurel, la dépression économique enregistrée par d'anciens secteurs industriels »[12]), la corruption des politiques locaux et nationaux. Elle provoque une rupture de la confiance dans l'ordre économique et politique et les institutions mis en place depuis la Transition. Le mouvement d' « indignation » du 15-M (15 mai 2011) s'inscrit ainsi dans un mouvement global pour signifier l'écart qui sépare les Espagnols de l'État dirigé par l'élite post-transitionnelle, et fait trembler les valeurs politiques de la Constitution de 1978.

2003, p. 141, cité par Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », in Patricia Arroyo Calderón et alii (dir.), *Pensar los estudios culturales desde España: reflexiones fragmentadas,* Madrid, Verbum, 2012, p. 205-229, cf. p. 210.

[7] Luis Enrique Alonso et Carlos Fernández Rodríguez, « Emploi et précarité des jeunes en Espagne », *op. cit..*

[8] Amelia Sanz et Dolores Romero, « Autour des *nations littéraires* : voies et issues », in Danielle Perrot et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales,* Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 177-190, cf. p. 178.

[9] Germán Labrador, « Afterword… », *op. cit.,* p. 273-274. Jaume Martí-Olivella analyse, à travers des récits de voyage du début des années 1990, la façon dont le tourisme participe d'un processus de reconfiguration transnationale de l'Espagne, ainsi que les implications narratologiques et idéologiques d'une pratique multiculturelle qui déplace, selon les termes d'Homi Bhabha, « le lieu de la culture ». Jaume Martí-Olivella, « The Hispanic Post-Colonial Tourist », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 1, 1997, p. 23-42.

[10] « [T]his period must be seen from the perspective of the disjuncture between an economic sphere operating in late-capitalist terms, a reformist political action and a modernizing cultural logic. This dissimetry is at the core of the tensions in the Spanish culture at the start of the millenium and will dominate its future narratives ». Germán Labrador, « Afterword… », *op. cit,* p. 273-274.

[11] Luis Enrique Alonso et Carlos Fernández Rodríguez, « Emploi et précarité des jeunes en Espagne », *op. cit..*

[12] *Ibidem*.

Un certain nombre d'écrivains s'emparent de cette situation politique, économique et sociale au point que l'étiquette « roman de la crise » s'installe dans le champ éditorial et le discours critique, comme une modalité du retour du réalisme aujourd'hui[13]. Comptent parmi eux des romanciers qui refusent cette étiquette parce qu'ils problématisent depuis longtemps les spécificités de la démocratie espagnole[14], dont son processus de modernisation vécue depuis la Transition selon les langages de la « normalisation », « le récit triomphant et téléologique de la modernité »[15] construit à partir du franquisme réformiste, et/ou parce qu'ils adoptent une approche du capitalisme et de sa logique culturelle plus systémique que conjoncturelle[16]. C'est le cas de *Crematorio*, publié par Rafael Chirbes en 2007 et de *La mano invisible*, publié par Isaac Rosa en 2011, qui situent tous deux leur objet en amont de la crise, ou au-delà de la crise.

Tous deux portent un regard critique sociologique sur les luttes et les divisions du monde social espagnol ; on peut parler, dans la lignée des travaux de Jacques Dubois, du « sens du social » et d'une « sociologie implicite » chez ces romanciers[17]. Ces deux romans rendent compte de la matérialité des rapports sociaux dans le néolibéralisme international, en historicisant le modèle espagnol, en destabilisant la « narration épique du progrès social et politique » nationale[18], en renouant avec un imaginaire social et littéraire de la pauvreté, voire du sous-développement, et en opérant, par le jeu intertextuel avec des traités de philosophies politiques, un retour à l'efficacité de concepts marxistes, comme celui d'inégalités de classes, plutôt discrédités dans les discours sociaux contemporains, du moins avant la crise[19]. Ils proposent tous deux une sorte de métarécit collectif de l'Espagne développementaliste de la deuxième moitié du XXe siècle et du XXIe siècle qui, comme le réclamera en 2012, en pleine crise économique, l'écrivain chilien Luis Sepúlveda établi en Espagne, « permette aux citoyens de

---

[13] David Becerra, « La llamada "novela de la crisis" es un canto nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehman Brothers », *Eldiario.es*, 23/10/2013, http://www.eldiario.es/quehacemos/literatura_novelas_de_la_crisis_6_189041114.html, dernière consultation le 7/05/2014.
[14] Carmen de Eusebio et Marta Sanz, « Entrevista a Marta Sanz », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°768, juin 2014, p. 114-124, cf. p. 117-118.
[15] Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », *op. cit.*, p. 207.
[16] Anne-Laure Bonvalot, *Les formes de l'engagement…*, *op. cit.,* p. 320.
[17] Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, « Le sens du social », Appel à communications du numéro 2017/1 de la revue *Romantisme,* diffusé en mars 2016 sur le site de la revue, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/appelsromantisme.html ; Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997; *idem*, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000; *idem*, *Stendhal. Une Sociologie romanesque,* Paris, La Découverte, 2007.
[18] Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo Calderón, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », *op. cit.*, p. 206.
[19] Violeta Ros et Marta Sanz, « Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato », *Kamchatka*, n°4, décembre 2014, p. 257-263.

comprendre ce qu'il a bien pu se passer, ce qui se passe et […] ce qui se passera demain »[20].

Ces deux romans s'attaquent donc thématiquement à différents aspects systémiques, économiques, sociaux et politiques, de la démocratie espagnole contemporaine ; ils s'interrogent sur les limites de la démocratie espagnole, voire des démocraties représentatives occidentales telles qu'elles sont dénoncées de façon similaire ailleurs en Europe. Leurs poétiques se rapprochent de « pratiques néobaroques » telles que les conceptualise William Egginton[21], en ce qu'elles travaillent, selon différentes stratégies relevant de la théâtralité ou de la spectacularisation, la façon dont la culture politique démocratique dans le capitalisme avancé joue sur le rapport néo-platonicien entre le monde des apparences, des représentations et la réalité, dont il fait le problème fondamental de la modernité occidentale depuis le XVIe siècle jusqu'à aujourd'hui (la difficulté pour le sujet d'approcher la vérité du monde à travers le voile déceptif des apparences). Cela dégagera un aspect fondamental d'un réalisme contemporain comme métacritique des représentations qui font le social. Les deux romans déploient en partie une stratégie du dévoilement, en montrant l'envers du décor ou les implications de la logique politique et culturelle du post-franquisme pour les imaginaires contemporains. Cependant, par la prise en compte de la nature performative des représentations, ils insistent sur le caractère structurant des médiations.

Crematorio, publié en 2007, un an avant l'explosion de la bulle immobilière et de la crise espagnole, livre depuis l'approche fictionnelle une critique de la modalité spécifiquement espagnole du système économique capitaliste post-fordiste européen : le développement du secteur de la construction et du tourisme, de la spéculation, associés à une vaste corruption politique et économique au niveau local et national. Elle renforcera largement les effets de la crise financière internationale de 2008. Cette écriture du capitalisme avancé passe par la mise au jour de l'imprégnation d'un discours naturalisé chez tous les personnages, dont le point de vue est présenté par une multiplication de monologues intérieurs, c'est-à-dire des voix que seuls connaissent le personnage qui l'énonce et le narrateur surplombant, qui fait quelques incursions dans le récit. Elle se distingue en cela des réalismes traditionnels, qui privilégient les dialogues. Un usage particulier de la polyphonie se trouve donc au cœur de la

[20] « […] permita a los ciudadanos entender qué diablos pasó, qué está pasando y, lo peor, qué demonios pasará mañana », Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *op. cit.*.
[21] William Egginton, *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, Stanford UP, 2010.

grammaire du récit, exposant la doxa ou idéologie commune, le « code culturel » du texte[22] : celui du *desarrollismo*, de la modernisation et de la société de consommation, et leur impact écologique.

Chirbes historicise ces phénomènes en faisant le lien entre le développement économique de l'Espagne du *boom* immobilier et le développementalisme de la dernière décennie franquiste, notamment par le désenchantement à l'égard de l'engagement antifranquiste au sein du Parti Communiste ou de groupes plus radicaux[23]. C'est d'ailleurs l'un des leitmotiv de ses romans, comme dans *En la lucha final* (1991), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) et *Los viejos amigos* (2003). Belén Gopegui aborde le même thème dans *La conquista del aire*[24], tout comme Rafael Reig dans *El árbol caído* (2015)[25], l'histoire d'un groupe d'amis anciens militants communistes devenus de 1979 à 2003 des *pijos-progres* (bourgeois bohèmes) dans une banlieue résidentielle du Nord de Madrid. On en retrouve également la trace dans le célèbre roman *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (1966), dans la continuité duquel *Crematorio* se situe à bien des égards – on le verra grâce à quelques parallèles frappants au cours de l'analyse. L'abandon des projets de transformation sociale face à la stabilisation apportée par la consommation concerne de très près les auteurs réalistes anti-franquistes qui, dans les années 1950, écrivaient avec pour horizon la transformation du monde par la littérature, avant d'y renoncer dans les années 1960[26]. La poétique du réalisme de *Crematorio* fera sens dans ce contexte historique.

Alors que la typographie du roman, ses chapitres qui ne communiquent pas entre eux, figurent la faiblesse du lien social d'une société romanesque compartimentée, quels nouveaux codes, quel nouveau langage pour la communauté (« el bien común », p. 275), sont inventés à partir des différents discours de postures socio-économiques rassemblés par une écriture-bloc à la syntaxe difficile, étouffante, qui rend compte poétiquement de la pesanteur de l'économie de la brique espagnole ?

---

[22] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
[23] Catherine Orsini, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 77-94, citation p. 82.
[24] Belén Gopegui, *La conquista del aire*, Madrid, Anagrama, 1998, voir Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, p. 63 et 68.
[25] Rafael Reig, *El árbol caído,* Barcelona, Tusquets, 2015.
[26] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, et *idem*, « Recepción de la novela realista de postguerra », *op. cit.*.

Chapitre 1. La polyphonie médiocratique

Crematorio raconte les jours qui précèdent la crémation de Matías, ancien militant anti-franquiste devenu écologiste, membre d'une famille aisée de la côte valencienne, à travers les subjectivités de sept personnages. Le roman est composé de treize chapitres, dont une majorité est confiée à un narrateur hétérodiégétique qui privilégie la focalisation interne sur six personnages différents, tandis que quatre chapitres adoptent la première personne. Parmi ceux-ci, trois correspondent à la parole de Rubén, riche promoteur immobilier, patriarche et colonne vertébrale du roman, frère aîné du mort ; le chapitre onze est réservé à Juan, son gendre, professeur et critique littéraire spécialisé dans le réalisme social. Chaque chapitre correspond donc au récit du point de vue d'un personnage différent, sept au total. Selon la typologie de Genette, cela correspond à une focalisation interne *variable*[27].

I. Narrer l'espace privé des personnages

La polyphonie par focalisation interne à l'oeuvre dans Crematorio, et, d'après Catherine Orsini, dans tous les romans de Chirbes depuis La larga marcha, a le plus souvent été interprétée comme un procédé qui favorise l'empathie du lecteur à l'égard de tous les personnages, quels que soient leur position sociale, leur opinion politique ou leurs actes. Le multiperspectivisme – dont Hans Lauge Hansen fait une caractéristique des romans de la mémoire qui, à partir des années 2000, ne cherchent plus à adopter le

[27] Par rapport à la focalisation interne fixe qui s'applique lorsque le narrateur ne raconte que ce que voit et ressent un personnage donné, ou à la focalisation interne multiple quand il revient sur un même événement selon les points de vue de personnages différents. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972], p. 194-195.

seul point de vue des victimes républicaines[28] –, est perçu comme ce qui élabore une représentation fragmentée, plurielle et donc non autoritaire, de la réalité, un « contre-discours [...] dans le cadre d'une critique de l'histoire unitaire »[29]. À l'appui, de nombreuses déclarations de Chirbes sur son « narrateur compassionnel » (« narrador compasivo »[30]) et sur l'importance, dans une fiction qui se distingue en cela du pamphlet, de donner à voir sans manichéisme l'espace privé de tous les personnages :

> Me gusta mucho la gente e intentar ponerme en la cabeza de cada uno. Los asesinos tienen también su corazoncito, y eso no quiere decir que los quieras. Si pretendes escribir novelas, y no editoriales de periódicos, tienes que tener eso en cuenta y narrar lo privado de cada personaje: ése es el espacio de la novela y si lo pierdes se pierde la literatura.[31]

Il explique ailleurs ce qu'il entend précisément par cette écriture démonstrative qu'il entend éviter : « No me gusta que haya un narrador que domine, ni que haya tontos y listos, sino que cada uno mantenga sus razones. Eso es la literatura y no la hay peor que el panfleto. Defender sin fisuras una tesis es muy aburrido y para eso ya estan los editoriales de los periódicos ». Contre une binarité qui oppose bien et mal, il faut au contraire « escuchar todos los púlpitos. La novela tiene que ser una indagacion del hombre en cada época »[32]. Voilà qui prend ses distances par rapport au réalisme social des années 1950, qui consacrait tout l'espace narratif aux victimes (l'ouvrier, le paysan) en mettant radicalement à distance les bourreaux (l'industriel, le propriétaire terrien).

Cette interprétation – celle de Catherine Orsini et d'autres critiques, tel Fernando Valls ou Ángel Basanta[33] – que les déclarations d'intention de Chirbes viennent confirmer, s'inscrit dans une réception du modèle dialogique de Bakhtine qui fait du roman polyphonique avant la lettre la forme du pluralisme et de l'ambiguïté dans une

---

[28] Hans Lauge Hansen, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum* 66, 2, 2011, p. 148-166, citation p. 166.
[29] Catherine Orsini-Saillet, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, mémoire d'HDR inédit, présenté à l'Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2007, https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01100156, p. 239 et 245-246.
[30] Helmut C. Jacobs et Rafael Chirbes, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, *op. ci*t..
[31] Santiago Fernández et Rafael Chirbes, « Los libros siempre saben mas que su autor », *Babab*, n°11, 2002.
[32] Conversation citée par Catherine Orsini, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », *op. cit.*, p. 91. On trouve une autre formulation de la même position dans Rafael Rodríguez Marcos et Rafael Chirbes, « La gran novela de la crisis en España », *Babelia-El País*, 2/03/2013, disponible sur http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html, dernière consultation le 30/03/16.
[33] Fernando Valls, « Sombras nada más » *Ínsula*, n° 737, 2008, p. 27-29, cité par Catherine Orsini, « Ejemplaridad y ambigüedad…», *op. cit.*, p. 89 ; Ángel Basanta, « La trayectoria narrativa de Rafael Chirbes: De Mimoun a En la orilla », *Turia*, n°112, novembre 2014-février 2015, p. 146-160, cf. p. 157-158.

société ouverte[34], considérés comme les fondements de la littérarité et la forme littéraire de la démocratie, où la vérité se contruit grâce à la confrontation de discours contradictoires. Cette définition oppose la littérarité démocratique au monologisme dogmatique et à l'univocité narrative, qui seraient le propre de la littérature politique, du roman à thèse[35], du roman réaliste avec narrateur omniscient à la troisième personne, mais qui, en Espagne, rappelle surtout le discours autoritaire de la dictature. On peut interpréter dans ce cadre les références à Dostoïevski dans le roman lui-même (p. 28, 141, 376), puisque Bakhtine a fait des romans de Dostoïevski le paradigme de la polyphonie dialogique[36].

La romancière Marta Sanz semble souscrire en filigrane à cette conception des vertus de la polyphonie lorsque, dans un article publié en hommage à Rafael Chirbes au moment de sa mort en août 2015, elle attribue à la « polyphonie dévastatrice » de *Crematorio* et de *En la orilla* la vertu de « transcender les codes du XIXe siècle »[37]. De fait, la polyphonie est bien née d'un rejet des conventions réalistes du XIXe siècle, d'une perte de confiance dans les prétentions des techniques réalistes à offrir une représentation totale du réel et à objectiver des vies humaines[38].

Catherine Orsini étaye avec justesse, au sujet de *Crematorio,* dans un volume collectif consacré à l'exemplarité dans le roman espagnol de 1950 à 2010, cette interprétation pertinente de la polyphonie servant la confrontation des points de vue comme forme vertueuse du pluralisme qui, en ne favorisant pas un point de vue sur un autre, oriente peu les jugements du lecteur[39]. Néanmoins, elle ajoute en conclusion qu'il est parfois possible dans les romans de Chirbes de percevoir clairement une distance entre le narrateur et ses personnages, notamment par l'intervention d'un narrateur ominiscient qui s'extrait de la focalisation interne sur un personnage[40], ce qui

---

[34] Carlo Umberto Arcuri, « Pour une critique de la démocratie romanesque », in Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (dir.), *L'interprétation politique des oeuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014, p. 246-261, p. 67-90, cf. p. 68-69.
[35] Anne-Laure Bonvalot, « Le roman espagnol anticapitaliste et ses critiques », in Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (dir.), *L'interprétation politique des oeuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 191. Elle rappelle les fondements du roman à thèse selon Susan Robin Suleiman : monologisme autorial, binarité, manichéisme, procédés de désambiguïsation du message (politique), redondance.
[36] Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998.
[37] « [L]a máxima expresión de esa búsqueda que trasciende los códigos decimonónicos está en las polifonías devastadoras de *Crematorio* y *En la orilla »*, Marta Sanz, « Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés », *Babelia-El País*, 21/08/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/20/babelia/1440069257_964641.html?rel=vid, dernière consultation le 23/08/2015.
[38] Catherine Orsini, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 244 ; Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
[39] Catherine Orsini, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », *op. cit.*, p. 86-90.
[40] *Ibid.*, p. 88.

incite les lecteurs à ne pas adhérer à leur système de valeurs. En effet, « ce n'est pas parce que n'apparaît pas de claire hiérarchie de valeurs qu'elle n'existe pas ; c'est plutôt qu'elle n'est pas imposée au lecteur, qui doit la construire lui-même ou remettre en cause ses préjugés »[41]. Je voudrais abonder dans le sens de cette remarque en m'inspirant des réflexions de Geneviève Champeau sur les romans à thèse dans la littérature actuelle de la mémoire. Il s'agit de montrer que la polyphonie de *Crematorio* ne relève pas tant de la « polyphonie du dissensus », telle que la pratique par exemple Alfons Cervera[42], que d'une forme d'univocité ou « polyphonie convergente »[43]. Elle consiste à faire parler des voix plus complémentaires qu'antagoniques, pour mieux faire émerger « un discours consensuel global », un « imaginaire collectif que le roman se propose de mettre à l'épreuve », comme le dit Bonvalot au sujet, cette fois, de *La conquista del aire* de Belén Gopegui[44].

II. Personnages-type, société de classes

Crematorio abrite une écriture compacte, du point de vue de la syntaxe et de la typographie, dans laquelle la polyphonie (chaque chapitre correspond au récit du point de vue d'un personnage différent, sept au total) ne propose pas des points de vue antagoniques sur l'histoire mais plutôt des versions complémentaires qui composent l'état d'âme d'une époque, celle de la croissance de la bulle immobilière en Espagne des années 1990 à la fin des années 2000. « On me disait que Crematorio est un livre sur la corruption urbanistique. Eh bien non, [c]'est un livre sur l'état de notre âme au début du XXIe siècle, […] sur l'esprit du temps, l'atmosphère du temps », déclare Chirbes45. L'analyser du point de vue de la représentation des discours n'est pas tâche aisée, car le

---

[41] *Ibid.*, p. 92.
[42] « [P]our manifester au plan poétique une conception fondamentalement antiautoritaire de la construction du collectif ». Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel, op. cit.*, p. 219-221.
[43] Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin Hispanique*, n°118, vol. 1, 2016, p. 195-214, citation p. 189.
[44] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel, op. cit.*, p 61-62 et p. 68.
[45] « A mí me decían que *Crematorio* es un libro sobre la corrupción urbanística. Pues no […], [e]s un libro sobre el estado de nuestra alma a principios del siglo XXI […], el espíritu de un tiempo, la atmósfera de un tiempo ». Rafael Chirbes, « Todas las luchas literarias son luchas políticas. Entrevista a Rafael Chirbes por Àngel Ferrero », *Sin Permiso,* p. 6-7, http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//RChirbes.pdf, dernière consultation 4/05/2016. « Je crois à un art situé dans le temps » (« Creo en un arte con fecha »), déclare Chirbes dans Helmut C. Jacobs et Rafael Chirbes, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana* n° 3/4 (75/76), La novela española contemporánea / Der zeitgenössische Roman, 1999, p. 182-187, citation p. 182.

discours dominant de l'époque apparaît sous la forme de schémas mentaux intériorisés par les personnages et intégrés dans le monologue intérieur, comme autant d'interprétations du réel incarnées par la voix de ces derniers. On peut emprunter ici à Martina Guzmán Pinedo sa terminologie et sa réflexion sur les modalités d'entrée in absentia du discours historique (i.e. discours qui raconte les événements qui ont eu lieu à une époque particulière) dans la fiction. Le discours historique in absentia ou discursivisé, dépourvu des marqueurs canoniques de l'historiographie mais diffusé dans le texte, discursivisé au moment de son entrée dans l'écriture de fiction, ne peut donc, à ce titre, qu'être *reconnu* par le lecteur qui parvient à l'identifier comme un « texte culturel qui circule comme rumeur sociale »[46].

On a bien affaire, dans *Crematorio,* à un texte culturel qui circule comme rumeur sociale dans la fiction à travers la représentation du monde des personnages. Elle correspond, pour chacun, à la fois à une doxa commune et à des regards idéologiquement et sociologiquement identifiables, c'est-à-dire en somme à des types sociaux[47]. Comme dans les romans d'Alfons Cervera, la perspective de classe sert de prisme de la représentation[48].

II.1. Contre une poétique de la labilité

Dans la micro-société du roman, chaque personnage, qu'il soit chargé ou non d'une perspective focale, correspond à l'exemplification d'une posture générationnelle, politique et socio-économique bien définie. Dans le cadre d'une Espagne pré-crise où les discours politiques et médiatiques, selon ce qu'observe Vicenç Navarro à la fin des années 1990, ne font pas référence aux classes laborieuses car « apparemment, se moderniser signifie oublier qu'en Espagne il continue d'exister des classes sociales »[49], ces types sociaux constituent déjà une spécificité du roman et une prise de position politique. On la retrouve chez Marta Sanz et chez Belén Gopegui, qui adoptent, comme Chirbes, une perspective marxiste, et fustigent le « magma » du « faux humanisme » dans

---

[46] Martina Guzmán Pinedo, « Algunas consideraciones sobre la ficcionalizacion del discurso histórico », *América : Cahiers du CRICCAL*, n°12, 1993, *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, vol. 1, p. 55-61, citation p. 56-57.

[47] Catherine Orsini repère que l'éventail de types sociaux est cependant moins large dans *Crematorio* que dans *La larga marcha.* Catherine Orsini Saillet, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », *op. cit.*, p. 86.

[48] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…, op. cit.*, p. 216.

[49] « Por lo visto, modernizarse significa olvidarse que en España continúa habiendo clases sociales ». Vincenç Navarro, *El subdesarrollo social de España. Causas y consecuencias*, Anagrama, 2006, p. 27.

lequel se fondraient aujourd'hui de manière illusoire et perverse des catégories structurantes du social :

> yo tengo la sospecha de que la desactivación del desacuerdo, el reblandecimiento del límite y el prestigio de la labilidad y la morbilidad –ideológica y textual-, así como de eslóganes tan queridos por la crítica literaria como el de la « verdad de la mentiras », tienen como objetivo último la construcción de una falacia políticamente interesada: la de que no existe la dicotomía rico/pobre –incluso la dicotomía izquierda/derecha– en un momento en el que en Occidente se acentúa la brecha de la desigualdad. [...] Vivimos inmersos en una poética de la labilidad, de lo líquido, de lo fronterizo que es ideológicamente interesada en la medida en que pretende limar las aristas de conflictos que tendrían que estallar si queremos que las cosas cambien. (Sanz[50])

> eso que la academia y la clase dominante llaman hoy buena literatura […] es la que mantiene y refuerza la convención de que todos los hombres son iguales, de que hay un fondo común, de que el magnate y el oficinista comparten al fin los mismos terrores y lloran, los ricos, ya se sabe, también lloran. […] Pero […] no lo son. Nunca será el mismo el terror del minero y el terror del magnate, aunque los dos lloren si ven sufrir a sus hijos. Nunca serán los mismos los sueños del magnate y los sueños de quien hace cuentas para ver cuanto puede ahorrar al año durante quince años y acaso entonces escapar del destino de minero pero las cuentas le dicen que no podrá hacerlo, que nunca escapará. […] Y ésta es una visión conflictiva de la historia, no es una visión de falso consenso, no es una visión idealista, es una visión materialista. (Gopegui[51])

Les types socio-économiques décrits dans le roman depuis le for intérieur de chaque personnage et celui des autres dépeignent une société résolument divisée en classes sociales. Rubén, richissime promoteur immobilier qui a bétonné toute la côte valencienne, et Matías, son frère qui vient de mourir, campent les anciens militants antifranquistes52, plus précisément communistes, issus d'une famille instruite, qui se sont tous deux éloignés de leurs idéaux et embourgeoisés à la fin du franquisme et durant la Transition, puis ont été séparés par la trajectoire spécifique de Rubén qui s'enrichit considérablement grâce à la spéculation immobilière et la corruption des édiles locaux puis nationaux, tandis que Matías a abandonné le communisme et se tourne vers l'exploitation agricole et l'écologie. Federico Brouard, écrivain réaliste

---

[50] Violeta Ros et Marta Sanz, « Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato », in *Kamchatka* n°4, décembre 2014, p. 257-263, citation p. 261 et 263.
[51] Belén Gopegui, « Recuerdo de la obra de Armando López Salinas », in VV.AA., *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007, p. 21-25, citation p. 23.
[52] Rubén : « Nosotros, tu tío, Brouard, yo, tanta gente, lo que quisimos fue luchar, cada uno a nuestra manera, contra la dictadura, no tanto contra un sistema político; yo diría que la lucha fue, sobre todo, contra una sociedad cerrada, pacata, que te asfixiaba, te impedía respirar » (p. 192).

déchu53, qui attend une mort prochaine enfermé chez lui dans un état de dégradation physique avancée, représente le troisième épigone d'un engagement antifranquiste de jeunesse progressivement désenchanté[54]. Silvia, la fille de Rubén, restauratrice d'art, et son mari Juan, professeur et critique de littérature, spécialiste du réalisme social et qui fait la biographie de Brouard, représentent les *progres,* les bobos qui ont toujours vécu dans des conditions économiques privilégiées tout en n'affichant pas les signes extérieurs de leur richesse et en prétendant valoriser avant tout le capital culturel. Miriam, leur fille adolescente, dont les monologues intérieurs des autres personnages composent un portrait seulement elliptique, correspond à une génération à la dérive, touchée de près par l'évolution des modes de vie provoquée par l'explosion du marché immobilier. Son personnage est rapproché du milieu des ouvriers de la construction et des hommes de main, comme Ramón Collado et Yuri, deux autres personnages focaux du roman, par les lieux de sociabilité nocturne et les addictions (alcool, cocaïne) qu'elle pratique en commun avec eux (p. 66), l'attachement aux valeurs de la société de consommation et le fait qu'elle ne poursuive pas d'études. C'est le lot de cette génération de jeunes embauchés par le secteur de la construction dans les années 1990 et 2000, espagnols comme Ramón Collado, ancien bras droit de Rubén qui l'a ensuite écarté des affaires, ou immigrés, tel Yuri, amené de Russie sans sa famille par un chef mafieux tout-puissant pour échapper à une accusation de viol sur mineure. Mónica, la très jeune nouvelle femme de Rubén et dernière arrivée dans la famille, campe la nouvelle riche de petite extraction sociale attachée à acquérir les signes d'identité extérieurs des classes dominantes. Enfin le fils de Matías, Ernesto, *joue*, selon les mots de Rubén qui est le seul à dresser son portrait, *le rôle* du financier international agent du néocapitalisme mondialisé : « El *cracker* Ernesto (Matías lo llamaba así) cumple en el zoológico de la familia el papel de tiburoncito de las finanzas » (p. 177).

---

[53] Figure typique, d'après Catherine Orsini, de l'univers littéraire de Chirbes, où les personnages écrivains se répartissent en deux catégories : les écrivains à succès, présentés comme des mâles dominants d'extraction aisée et des représentants du capitalisme, associés aux métaphores du cannibalisme et de la prédation, qui occupent une position plutôt marginales dans les récits ; les écrivains déchus, issus de la classe ouvrière, rapprochés des métiers de la construction et de l'artisanat, associés à l'homosexualité traitée comme sexualité marginalisante, et qui, tout en ne constituant pas des figures valorisées, occupent le devant de la scène du récit. Catherine Orsini, « Le personnage écrivain dans l'œuvre de Rafael Chirbes (1988-2013) », communication prononcée lors du colloque *L'écrivain à l'oeuvre dans le récit de fiction espagnol (XIXe-XXe-XXIe siècles) : genèse et projection,* Association NEC+, organisé par Natalie Noyaret et Anne Paoli, Collège d'Espagne, 10-11/03/16, publié sous le titre « L'écrivain à l'œuvre ou la valeur travail dans les romans de Rafael Chirbes », in Natalie Noyaret et Anne Paoli (dir.), *L'écrivain à l'oeuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 123-139.

[54] Rubén : « Brouard, el que, entre copa y copa, está convencido de que ha mantenido el proyecto de nuestra juventud, y que ha sido, a su manera, otro Matías » (p. 372). Juan : « Piensa en la falta de escrúpulos de ese hombre que para tanta gente más joven que él –Juan incluido– ha sido la insignia de la honestidad, preso durante el franquismo, exiliado en París y Roma, alejado de todo durante la transición, el que no se ha casado con nadie, ni con el poder ni con la literatura –los ha tratado a los dos, al poder y a la literatura, como a dos putas–. Ahora, por un miserable cigarro, no vacila en que Juan quede mal ante Javier » (p. 337).

On retrouve dans cette répartition des voix par positions socio-économiques (Rubén, Mónica, Silvia, Juan, Brouard, Collado et Yuri), et dans ce lexique du théâtre employé par Rubén, les types sociaux du réalisme du XIXe siècle et des années 1930 et 1950, qui racontaient la lutte des classes et l'exploitation, ainsi que les conflits de la bourgeoisie, trahisons, décadence, corruption[55]. En outre, le lexique du théâtre associe au traitement réaliste le motif baroque du « teatro del mundo » (p. 178). Ils partagent, comme le confirme une longue métaphore filée dans le roman, une conception de la société comme le siège de la représentation, des apparences et des simulacres, qui distribue, comme au théâtre, des rôles sociaux que les individus doivent endosser[56], thématique également caractéristique du réalisme du XIXe siècle[57].

II.2. La famille, fiction sociale réalisée

Au cœur du roman, la famille fait office de mini-société capitaliste, qui concentre le champ de forces de l'espace social, d'après les termes de Bourdieu[58], mettant au jour l'enjeu d'accumulation et de transmission du capital économique et symbolique. La place de Mónica, la seconde femme de Rubén, de presque cinquante ans sa cadette, est révélatrice. Elle est présentée comme une jeune femme de classe populaire qui accède à une classe au capital économique et culturel supérieur grâce à son union avec Rubén, au grand dam de sa belle-famille – notamment de Silvia, sa belle-fille – qui méprise son milieu d'origine, son statut de femme entretenue, et son goût pour une esthétique kitsch ostentatoire (« hortera », beauf, p. 353). Or, elle s'apprête à leur annoncer qu'elle est enceinte. Le monologue intérieur de la femme méprisée et pourtant triomphante dénote la famille comme un univers où sont reproduites les lois ordinaires du monde économique, « la recherche de l'intérêt au sens étroit du terme, c'est-à-dire la recherche de l'équivalence dans les échanges »[59] :

---

[55] Constantino Bértolo « La narrativa de los realismos », in *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, 2007, p. 13-19, ici p. 15-16.

[56] « [C]aracteres que se adaptan a los papeles que reparte en casa época el teatro del mundo. La vida practica lo que ahora llaman *castings.* Te adjudica el papel que te va en la obra que se representa cada temporada, y, si acierta en la selección, te permite llevar una existencia más o menos armónica. Es muy importante que te suelten, ap, a escena, y encuentres que el personaje que te adjudican va con tu carácter [...]. En cualquier caso, acepto que hay códigos de familia [...] aunque uno haya tenido las peores relaciones, también eso ocurre como en el teatro, finges que no ves la fragilidad del decorado, de la tramoya, para seguir adelante con tu papel, y dar correctamente la réplica. La fraternidad se incluye entre esos estados que obligan al cumplimiento de drásticos códigos de representación ». (p. 178-179) ; « a Silvia le da por pensar qué obra es la que representan ellos mismos » (p. 279). Le rapport au néobaroque d'un réalisme espagnol contemporain focalisé sur les représentations se déploie selon d'autres modalités encore, on le verra.

[57] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

[58] Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

[59] Pierre Bourdieu, « La famille comme catégorie réalisée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 100, décembre 1993, p. 32-36, citation p. 33.

> el bolero exclusivo de Armani, el bolso Vuitton, eso es el poder que destella su personalidad. Que ella sabe que aún no es exactamente la clase, pero la sustituye, la anuncia, […] son los claros clarines que suenan e indican que allá detrás, al fondo, al final del desfile, avanza la clase que, para aparecer, espera la llegada de su hijo, su hijo vendrá con ella, con la clase; la traerá del brazo y entre los brazos. […] Piensa, Mónica […], sobre todo, en lo que dirán Silvia y su marido cuando sepan que Rubén va a ser próximamente padre. Decirles: […] ¿verdad que resulta extraordinario que nos llegue, así, de imprevisto, un nuevo Bertomeu cuando se va Matías? Un Bertomeu que guarde el apellido de papá, de tu papá, tu apellido, Silvia, una línea familiar que estaba a punto de perderse. Un hermanito tuyo, ¿no te hace ilusión, Silvia, que no se pierda el apellido en nuestra casa? […] Mónica piensa: Sufre un poco, Silvia […]. [E]n el fondo, ¿qué es lo que te duele, ¿que tú ya no puedes? […] No, no es eso, es otra cosa la que te duele, es que de repente esto va a empezar a llenarse de herederos, más bien eso es lo que te duele, […] la ausencia de esa parte de poder que te daba ser la encargada de mantener la descendencia, y, claro, ahora, con esa parte de poder que pierdes, hay una parte de dinero que se evapora. (p. 359-363)

D'une part, Mónica expose ici son désir d'ascension sociale et d'atteinte du capital symbolique. Ce dernier tient, comme elle le répète plusieurs fois dans le roman[60], à « avoir la classe », où le mot « classe » personnifié (« al final del desfile, avanza la clase, que, para aparecer espera la llegada de su hijo ») fonctionne selon la même polysémie qu'en français : à l'idée de division sociale, structurante dans le roman où la perspective de classe sert de prisme de la représentation, s'ajoute celle de valorisation. Il correspond précisément à la « lutte pour la distinction » de Bourdieu. La syntaxe très répétitive et pléonastique de ce monologue rend palpable le ressentiment accumulé et l'âpreté de la lutte menée, qui, de lutte pour l'ascension sociale, est devenue, avec la mort de Matías, une lutte pour la survie (« una línea familiar que estaba a punto de perderse »[61]) que Mónica va gagner. D'autre part, et de façon un peu attendue chez un romancier qui veut, on l'a dit, faire justice littéraire à ses personnages[62], tout ce passage présente Mónica comme un personnage beaucoup plus lucide que ne veulent bien le lui accorder les

---

[60] « Se lo dice a sí misma: La clase, qué somos sin clase, siempre hay que buscarla, se puede ser pobre y tener más clase que un rico » (p. 37-38) ; « le parece descubrir ese escurridizo pez de la clase que se le escapa, le parece descubrir ese escurridizo pez de la clase que se le desliza entre los dedos » (p. 42) ; « En realidad, Mónica mira la clase en Silvia. Para ella, Silvia […] es la representante de esa clase que finge ignorar la clase, y a la que ella ya no tendrá acceso » (p. 43).

[61] Préoccupation pour la survie virile de la lignée, contre la perception d'une extinction de la race exprimée en terme darwiniens, que partage Rubén qui cherche à « prolongar el apellido de la estirpe » (p. 369). On développera plus loin.

[62] José Luis Calvo Carilla fait de la « justice narrative » le principe clé de l'œuvre de Chirbes, et la repère diégétisée à l'occasion d'un dialogue entre Pedrito et Carlos dans *Los viejos amigos*, José Luis Calvo Carilla, « Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes », in José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María-Ángeles Naval, José Carlos Ara Torralba, Antonio Ansón, *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 119-146, citation p. 141.

autres voix du récit. Elle révèle le côté obscur de la famille comme construction sociale. Dans son dialogue imaginaire avec Silvia, Mónica joue ironiquement de l'ambiguïté de « l'esprit de famille » supposé générateur de générosités et de solidarités[63], en feignant cyniquement de partager le même « principe affectif de cohésion, c'est-à-dire adhésion vitale à l'existence d'un groupe familial et de ses intérêts »[64], par l'imposition du pronom « nous » que voudrait lui refuser sa belle-fille. Il place performativement Mónica au sein du groupe (« ¿verdad que resulta extraordinario que nos llegue, así, de imprevisto, un nuevo Bertomeu […]? […] ¿no te hace ilusión, Silvia, que no se pierda el apellido en nuestra casa? ») pour mieux en réalité défendre son intérêt propre.

Ce passage, et toute la peinture des liens familiaux au long du roman, propose une dénaturalisation toute bourdieusienne de la famille comme catégorie sociale, « fiction sociale réalisée ». D'après le sociologue français, si la famille comme catégorie, comme principe de construction du monde social, fournit le modèle de tous les corps sociaux (d'où le fait que, dans *Crematorio,* elle figure, d'une certaine manière, la société dans son ensemble), elle est une « fiction sociale réalisée » : non pas donnée immédiate de la réalité sociale mais fiction, artefact social, qui contribue en retour à construire la réalité qu'il évoque[65]. Ainsi, la famille à la fois constitue une fiction sociale et existe réellement[66], ce qui tend à rendre évidente, « *taken for granted* », cette expérience du monde. « Rien ne paraît plus naturel que la famille : cette construction sociale arbitraire paraît se situer du côté […] du naturel et de l'universel »[67], ce qui explique la récurrence de la famille comme « figure d'ancrage et de classement, […] sorte de champ dérivationnel "motivé", "transparent" » dans les romans réalistes[68]. Pourtant, si l'identité familiale apparaît comme l'une des unités sociales les plus évidentes, en pratique elle est en partie créée par une série de ratifications étatiques dans les sociétés modernes, qui ont intérêt à l'organisation sociale familiale. Pour Bourdieu, la famille en tant que *représentation,* que catégorie, « sous l'apparence de décrire une réalité sociale, la famille, prescrit un mode d'existence, la vie de famille »[69].

---

[63] Pierre Bourdieu « La famille comme catégorie réalisée », *op. cit.*, p. 34.
[64] *Ibidem*, p. 34.
[65] *Ibidem*, p. 36.
[66] Considérer qu'une réalité sociale est construite par le discours ne revient pas à nier l'existence de cette réalité, *cf.* François Godicheau, « L'événement et les catégories du social », in Christine Rivalán-Guégo et Denis Rodrigues, *Écho de l'événement, de l'époque moderne à l'époque contemporaine*, Rennes, PUR, 2011, p. 19-38, citation p. 28.
[67] Pierre Bourdieu, « La famille comme catégorie réalisée », *op. cit.*, p. 34.
[68] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil 1982, p. 119-181, citation p. 135-136.
[69] Pierre Bourdieu, « La famille comme catégorie réalisée », *op. cit.*, p. 36.

Crematorio s'appuie sur la même épistémologie, c'est-à-dire dévoile les rapports indissociables entre représentations performatives et réalités sociales. Ainsi Rubén théorise-t-il les conversations sur des anecdotes du passé qu'il aimerait partager avec sa famille : « eso que llaman la gramática familiar, los léxicos compartidos, ritos […] que son imprescindibles para que lo de dentro [del núcleo] se mantenga como algo aparte, se fortalezca diferente del resto […], el duro nife de la familia » (p. 82). La famille fonctionne dans *Crematorio* comme un champ, avec « ses rapports de forces physiques, économiques et surtout symboliques (liés par exemple au volume et à la structure des capitaux possédés par les différents membres), ses luttes pour la conservation ou la transformation de ces rapports de forces »[70]. Le roman comporte de nombreux exemples de transposition du champ des transactions financières pour dire les rapports familiaux[71].

En outre, il y a là un enjeu politique central pour *Crematorio* : la société espagnole est caractérisée par une grande importance de la structure et des liens de solidarité familiaux. Face à la crise économique qui suivra de très près la publication du roman, ils colmateront les brèches du désengagement de l'État, qui s'appuie sur ce mécanisme de survie sociale des citoyens. Chirbes le déclare lui-même en 2013, à l'occasion de la parution de son roman suivant : « la famille n'arrête pas d'apparaître dans mes romans et elle ne s'en sort jamais très bien. Peut-être parce qu'elle a été au cœur de l'histoire de l'Espagne, et qu'elle y revient aujourd'hui. L'un des personnages de *En la orilla* répète ce qu'on entend si souvent de nos jours : "Si ça n'explose pas c'est parce que la famille est là, parce que les chômeurs vivent de la retraite de leurs parents" »[72].

Crematorio propose ainsi un langage non politiquement neutre, qui ne se place pas « en marge des mécanismes de la domination et des idéologies », comme l'appelle de

---

[70] *Ibidem*, p. 34.

[71] Mónica et les sentiments comme matérialisation de l'argent : « Eso es, Silvia […], lo único que en los tiempos que corren resguarda, protege de todo […] es eso, el cariño, un cariño sólido, que […] es […] atención médica, cuidados, buena alimentación, una canastilla en la que no falta de nada para cuando venga el bebé, o sea […] un cariño que es materialización positiva del dinero, encarnadura del dinero » (p. 364-365). Juan, au sujet de son mariage avec Silvia : « unidos por una trama de intereses: hijos, cuentas bancarias, armarios comunes, celebraciones familiares » (p. 348). Rubén, au sujet du rapport parents-enfants : « Federico no formaba parte del capítulo de gananciales que [mi padre] compartía con mi madre y en el que estábamos incluidos Matías y yo » (p. 219).

[72] « [L]a familia no deja de aparecer en mis libros, y nunca queda muy bien parada. Tal vez porque ha sido un núcleo de la historia de España. Y vuelve a serlo. Uno de los personajes de *En la orilla* repite eso que ahora se oye tanto: "Si esto no explota es porque la familia está ahí, porque los parados viven de la jubilación de sus padres" ». Rafael Rodríguez Marcos et Rafael Chirbes, « La gran novela de la crisis en España », *Babelia-El País*, 2/03/2013, disponible sur http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html, dernière consultation le 30/03/16.

ses vœux Marta Sanz[73]. Chirbes rétablit la lutte des classes comme « le noeud du mouvement de l'histoire humaine. Aujourd'hui, la contradiction est de savoir qui a le pouvoir, qui dirige, qui exploite. Tout se résume à cela, malgré toutes les idéologies qui essayent de l'enjoliver »[74]. Si le groupe social de la famille y représente métonymiquement la société, parce que sa sphère privée est intrinsèquement pénétrée par le public[75] , on y voit la reproduction d'un ordre social fondé sur l'accumulation et la transmission des privilèges économiques et symboliques ; la destruction des liens sociaux et des solidarités, figurée efficacement par la division en monologues intérieurs de personnages qui ne rentrent jamais en dialogue effectif ; et enfin l'importance de représentations sociales communes, entendues comme performatives.

Les rôles socio-économiques bien définis, les types que constituent les personnages, sont à l'occasion caricaturés, surtout dans le discours de Rubén, chargé de nommer les postures par quelques formules très graphiques, acérées et drôlatiques. Il décrit ainsi son neveu le financier :

> Ya de pequeño tenía cierto aire pisciforme, […] de un tono como de fondo de acuario, y el conjunto se diría que desprovisto de una firme estructura ósea. Parecía un tiburoncito de […] plástico gelatinoso […]. *Shark.* Ernesto se traslada de un sitio a otro con el ordenador colgado del hombro y, en cuanto encuentra una silla disponible, se abalanza sobre ella para, con el ordenador sobre las rodillas, conectarse por internet y consultar las cotizaciones de no se sabe qué empresa, para mandar y recibir urgentes mensajes de correo electrónico. (p. 177).

De Matías, il décrète :

> Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista varado primero en el posibilismo y luego en la playa de la ecología y la nutrición saludable […] seguramente habría sido –como su hijo– un escualo de la economía libre. Habría incubado el huevo del librecambio con igual constancia que incubó el de las colectivizaciones forzosas. (p. 177-178).

> Matías tenía la vocación de rapiña de los piratas y la capacidad para lavar el cerebro de los camaradas […] Los libros, películas y juguetes del comisario Matías, lavándole el cerebro a la

[73] Marta Sanz, « La literatura social en el mundo actual », in *El realismo social en la literatura española. homenaje a Garcia Hortelano*, 2007, p. 27-37, citation p. 28.
[74] « [L]a lucha de clases es el núcleo del movimiento en la historia humana. La gran contradicción de hoy en día es saber quién tiene el poder, quién manda, quién explota. Todo se resume en eso por mucho que se adorne con ideologías ». Ferrán Coscolluela et Rafael Chirbes, « Rafael Chirbes: "Este país apesta a franquismo por todos lados" », *El Periódico,* 20/04/2015, http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/rafael-chirbes-pais-apesta-franquismo-por-todos-lados-4114124.
[75] Pierre Bourdieu, « La famille comme catégorie réalisée », *op. cit.*, p. 36.

> sobrinita, los mecanos, los puzzles que, cuando uno terminaba de montarlos, resulta que representaban las cúpulas del Kremlin, la cara del Che, o a Lenin subido en un escaño con el puño en alto y agitando una bandera roja, los álbumes de sellos soviéticos, chinos, albaneses. (p. 189)

De Silvia :

> Silvia, a pesar de que odia a Ernesto […], intenta […] demostrarle que aunque es hija mía, tiene otra sensibilidad de esa que ahora llaman medioambiental. (p. 24)

> Que a ti te gustan las ciudades más ricas que ésta […], ése es tu problema, pero no encierra tu actitud ninguna deriva ética, ningún clinamen moral. Lo que ocurre es que te parece poco la ajustada clase media que ha edificado esto. Te sientes preparada para algo mejor. Ése es el problema de viajar desde la más tierna infancia en primera clase con reserva de hotel: ves lo de más arriba y te parece chapucero lo de abajo. (p. 24)

Ces portraits au vitriol ont pour fonction de montrer que, si les postures des personnages sont à la fois nettement définies et séparées socio-économiquement dans le roman (la répartition par chapitres qui ne se rencontrent pas renforce cet effet en figurant une féroce division classiste de la société[76]), dans le discours de description sociale que livre Rubén elles apparaissent pourtant ambiguës et perméables. Silvia la restauratrice bourgeois-bohème ressemble plus à son père le magnat de l'immobilier qu'elle ne veut bien le croire (également p. 370 : « Silvia me parece el fenotipo de mi debilidad secreta »), mais aussi à Mónica, la belle-mère « beauf » et dépensière qu'elle méprise tant mais dont elle partage le goût pour les choses chères. Ernesto le financier et Matías le communiste écologiste sont, eux aussi, plus semblables qu'on ne pourrait le croire. Comment interpréter cette perméabilité, qui semble suggérer un fonds commun qui unit les personnages et rappelle l'avertissement de Belén Gopegui contre cette convention qui prétendrait faussement que tous les hommes sont égaux dans la société ?

III. L'imaginaire collectif de la médiocratie

[76] « [U]na ciudad también hendida por las clases, en la que hay lugares que la gente de cierta posición no pisa: son sitios para turistas y empleados » (p. 102).

C'est que tous les personnages ont en fait en commun un imaginaire social, celui de l'Espagne nouvellement lancée dans l'économie de marché, intégrée dans le système capitaliste et néolibéral occidental qui fait des classes moyennes imaginées le cœur de sa cible politique. Dans ce jeu polyphonique, à la manière de Juan Marsé dont Chirbes hérite en partie, le point de vue de l'auteur est diffracté dans les différents monologues intérieurs, et la grande complémentarité des voix suggère, plutôt qu'elle n'analyse ou n'exhibe, la doxa commune. Le discours d'auto-justification des classes qui détiennent le pouvoir économique s'y trouve largement diffusé au sein des classes dominées – c'est le principe de l' « hégémonie culturelle » d'Antonio Gramsci selon lequel la domination de classe passe par l'emprise des classes dominantes sur les représentations culturelles des travailleurs. La société de consommation y apparaît comme formatrice du sujet et de la communauté.

À peu près au milieu du roman, il est possible d'interpréter en ce sens une image de la convergence de voix qui partagent le même imaginaire social vers un personnage collectif, lorsque Silvia critique vertement le métier de promoteur immobilier de son père en le comparant avec celui de l'architecte du IIIe Reich, Albert Speer :

> Cuando visitó el anfiteatro de Verona, Speer se dio cuenta de que, si en ese lugar se aglomerasen personas con opiniones diferentes, quedarían unificadas en una sola opinión, y que precisamente ése era el propósito del estadio, conseguir que desapareciera el individuo. Convertirlo en masa. Hacer que no tuviera ninguna importancia lo que un pobre hombre pudiera pensar personalmente, porque lo que valía era una opinión […] que salía unánime de la multitud. Lo mismo puede decirse de toda esa arquitectura de casas iguales de la costa. *Han creado un personaje colectivo*, que no sé si llamarlo el jubilado, o el eterno veraneante, [...] *un ser fantasmal, único y vacío,* intrascendente, que no aspira a nada, ni espera nada que no sea retrasar la muerte lo más posible. Un ser invernal y peligroso al que le preocupa un rábano el futuro de nada. Sólo apurar los últimos rayos del sol. (p. 181, je souligne)

Le roman de Chirbes fonctionne à la fois comme l'amphithéâtre-stade fasciste et son opposé.

D'une part, il accueille des personnages aux opinions différentes tout en les unifiant, c'est-à-dire en les présentant comme partie prenante d'un même système, celui d'une société béate, aliénée par l'imaginaire du capitalisme de la consommation et du loisir (« un personaje colectivo […], el eterno veraneante »), et ligotée par un présentisme sans idéaux (« no aspira a nada, […] le preocupa un rábano el futuro de nada »). Le roman est le creuset d'un « personnage collectif » forgé par la médiocratie

(*mesocracia*[77]) post-franquiste, résumé par Rubén en ces termes sarcastiques : « treinta años cambiando todo el mundo cada vez a un coche mejor » (p. 22), très similaires à ceux qu'emploie la romancière Almudena Grandes en 2015 : « [i]l y a quarante ans, nous sommes devenus un pays de beaufs obsédés par l'idée de changer de voiture en même temps que le voisin »[78]. Alors que la transition du fordisme inachevé au postfordisme à partir de la fin des années 1970[79] a élargi le fossé entre de nouvelles classes moyennes, puissantes et devenues riches, et les citoyens aux emplois précaires, tous ont cependant été réunis, et les inégalités du marché du travail masquées, par un mode de consommation partagé et des habitudes de consommation comme « valeur idéologique essentielle » des classes moyennes[80].

D'après Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo, Patricia Arroyo et Brice Chamouleau, les classes moyennes imaginées ont été le produit de l'ingénierie politique franquiste puis postfranquiste, qui a cherché à résorber les conflits sociaux et atteindre l'unité nationale grâce au *desarrrolismo* et à la modernisation (industrialisation, migration de la campagne à la ville, augmentation de la fonction publique, transformations urbaines…)[81]. Tout comme Ezequiel Adamovsky et Sergio Visacovsky l'ont récemment étudié pour le cas de l'Argentine, cette logique politique aurait réussi à ce que tous les citoyens du pays s'identifient au récit de la généralisation des classes moyennes, indépendamment de leur condition sociale réelle[82]. On comprend mieux en ce sens une déclaration de Rubén : « La clase obrera ya no es protagonista de nada, ni

---

[77] *Mesocracia* : système politique fondé sur un imaginaire sociologique centré sur les classes moyennes. Dans le cas de l'Espagne, il hérite de la culture du libéralisme antérieure à la Guerre Civile et connaît une évolution sous le franquisme, qui, pour dépasser l'imaginaire de la lutte des classes, débouche sur l'identification de la classe moyenne à l'ensemble de la société, sur l'érection de la classe moyenne en seul sujet légitime d'une société développée. Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto. Representaciones de clase media y poética de la participación democrática en la transición española », *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n°4, 2014, p. 63-99, cf. p. 80.

[78] « Hace cuarenta años nos convertimos en un país de horteras obsesionados por cambiar de modelo de coche al mismo tiempo que el vecino ». Fernando Díaz de Quijano et Almudena Grandes, « Almudena Grandes: "No es una crisis, es una guerra, y la hemos perdido" », *El Cultural*, 6/11/2015.

[79] Juan Pan-Montojo (dir.), *España. La búsqueda de la democracia*, Madrid, Fundacion Mapfre, 2015, p. 87.

[80] Fausto Miguélez et Carlos Prieto, « L'autre côté de la croissance de l'emploi en Espagne : une précarité qui se perpétue », *Travail et Emploi,* 115, juillet-septembre 2008, http://travailemploi.revues.org/4221, dernière consultation le 11/11/2015. Ces dernières comprises, sans naturaliser les sujets de l'histoire, « en termes de capital symbolique et d'identification » pour « penser les positionnements des individus face à des sujets qui incarnent des valeurs hégémoniques ». Brice Chamouleau, *Genre et classe…*, *op. cit.,* p. 30.

[81] Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto », *op. cit.* ; Jesús Izquierdo Martín et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.,* 2012 ; Brice Chamouleau, *Genre et classe..., op. cit.*.

[82] Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina, apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, 2015 (voir entretien avec Ines Hayes, « La clase media, esa ilusión », *Clarín-Revista Ñ*, 29/02/2016, http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/clase-media-ilusion_0_1530446954.html, dernière consultation le 1/03/2016) ; Sergio Visacovsky, « Experiencias de descenso social, percepción de fronteras sociales y la identidad de clase media en la Argentina de la post-crisis », *Pensamiento Iberoamericano*, 2012, p. 133-168 ; Sergio Visacovsky et Enrique Garguin (dir.), *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Antropofagia, 2009 ; Sergio Visacovsky, « Los que no son pobres ni ricos », *Clarín-Revista Ñ*, 29/02/2016, http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/pobres-ricos-clase-media_0_1530446953.html, dernière consultation le 1/03/2016.

sujeto de la historia. Ni siquiera es. Ha muerto » (p. 30)[83]. D'après Chamouleau, la ligne social-démocrate de la transition démocratique a poursuivi une unification du monde social qui résolve la fragmentation de classes en s'appuyant sur « une anthropologie politique […] de classe moyenne, qui incorpore à un haut degré l'injonction de former un groupe social cohérent agrégé autour des mêmes valeurs *morales*, […] données par l'adhésion au régime économique qui les supporte »[84]. La classe moyenne, souvent considérée comme le moteur et l'indice d'une modernisation sociale, et comme paradigme du national, s'est en fait autant construite du point de vue de l'idéologie que de la structure sociale. C'est ce code culturel que la convergence idéologique des voix dans *Crematorio* met en évidence.

De ce point de vue, on va voir que, comme l'analyse Labrador de façon éclairante, la pensée historique et sociale de *Crematorio* (ce que la critique appelle volontiers sa *lucidité*) retrace la continuité de l'expérience historique espagnole entre le franquisme et le postfranquisme. Elle met justement en valeur, notamment par le jeu de la polyphonie convergente, mais aussi par le thème de la démission des idéaux de l'anti-franquisme, la généralisation de l'imaginaire subjectivant des classes moyennes orientées vers la consommation.

D'autre part, le roman creuse de l'intérieur ce personnage collectif en même temps qu'il le met au jour, faisant apparaître chacun des individus avec leurs pensées propres, leurs affects et opinions personnels, irréductibles à une « masse ». En dépit de la catégorisation socio-économique des personnages, qui en fait des types, le roman évite ainsi résolument les généralisations et un manichéisme simplificateur, au nom de la complexité et de l'irrégularité de la réalité, expliquée par cette curieuse métaphore de la capture animale, depuis la prédation de l'araignée jusqu'à la partie de pêche :

> Mi Silvia […] atrapada en la tela de araña, sustituyendo con trucos de adolescente esa correosa verdad que no deja que la araña la capture y le sorba el jugo: Están bien las grandes ideas, las afirmaciones abstractas, más aún si son generosas, pero los detalles siempre se agradecen, hija mía, le decía yo; y ahí, en los detalles, es donde las cosas se complican, se escapan, no hay manera de que muerdan el anzuelo, por mucho que especifique el manual de pesca […] cuál es el cebo que tienes que poner […] y a qué altura has de anudar plomos y boyas para capturar la

[83] Luc Boltanski explique que la frontière très nette établie, en France, dans les années 1950, entre le monde ouvrier et le reste, s'est effondrée à la fin des années 1980 « parce qu'on a plus besoin d'endiguer la classe ouvrière qui a perdu, qui n'est plus considérée comme une menace et, en quelque sorte, s'est défaite ». Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski. "Le pouvoir est de plus en plus savant" », *La vie des idées*, 4/01/2011, disponible sur http://www.laviedesidees.fr/Le-pouvoir-est-de-plus-en-plus.html, dernière consultation le 14 avril 2016.
[84] Brice Chamouleau, *Genre et classe..., op. cit.*, p. 231.

> pieza, luego llegas a la playa, echas la caña, y la pieza ese día no pica. La vida es así. Irregular, arbitraria. Nada se libra de esa incomodidad, es la esencia de lo real […]. (p. 191)

Chirbes semble partager sur ce point avec Galdós, dont il revendique constamment l'héritage, la conviction que la réalité empirique résiste aux catégories univoques. Chez Galdós, dans la société comme dans la littérature, « la caractérisation générale des choses et des personnes s'efface »[85]. De ce fait, chaque personnage est doté d'une intériorité réflexive et paradoxale ; chacun est à la fois oppresseur et opprimé, acteur et victime d'un système auquel ils participent tous[86].

Par exemple, Rubén, le premier responsable du bétonnage de la côte, est un spéculateur sans scrupules, qui corrompt les édiles nationaux et locaux, du PSOE puis du PP à partir de 1995, afin d'obtenir leur appui. Il n'hésite pas à se débarrasser sans ménagements de ses acolytes (on comprend que c'est lui qui a commandé l'incendie de la voiture de son ancien associé Ramón Collado, p. 32 et 382), et a dépouillé de leur terre jusqu'à ses amis (dont Federico Brouard, p. 366, 372) pour y édifier des lotissements bon marché puis des villas de luxe. Pourtant, il apparaît porté par un profond sentiment de responsabilité envers sa famille. Il est le seul à s'occuper de sa mère (« Yo sí que la he llevado de la mano, yo la llevo de la mano en su demencia », p. 399), veille à ce que ses enfants et petits-enfants ne manquent de rien[87]. Il souffre d'un sentiment aigu d'abandon[88] et regrette amèrement, en le remâchant sans cesse, l'échec de sa relation avec sa fille. On retrouve cette caractérisation morale nuancée et paradoxale des personnages pour Yuri, dont on sait qu'il a violé une adolescente mais dont les interventions du narrateur nous montrent la culpabilité d'avoir dû abandonner sa famille, et la vulnérabilité face à une jeune prostituée sur qui il exerce une violence machiste certaine mais qui se joue de lui. Il en va de même pour Silvia, que son mari et son père dépeignent comme dure, insensible, mais qu'on voit pourtant, grâce au monologue intérieur, en mère attentive et affectueuse auprès de son fils. Se mettre à la

---

[85] « [S]e borra la caracterización general de cosas y personas ». Galdós, *Ensayos de crítica literaria,* Barcelone, Península, 1972, p. 180. « La misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del arte novelesco, se nos traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas, por la timidez con que acomete los asuntos profundamente humanos » *Ibidem,* p. 178-181.

[86] Catherine Orsini, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », *op. cit.*, p. 87-89.

[87] « [A]punto en la libreta: pasarle otro talón, comprarle el equipo de música a Miriam, recordarle a la secretaria que reserve hoteles y billetes para que se marche con Juan a San Petersburgo en primera a celebrar su cumpleaños » (p. 21) ; « no desprecia las participaciones en bolsa que pongo a nombre de ellos, las acciones, el aguinaldo de Navidad, todo lo que a ellos les permite vivir muy por encima de lo que puede obtenerse de un sueldo de catedrático y otro de restauradora procede de ahí, los talons que media docena de veces al año pasan a sus manos con cualquier excusa, los ingresos en las cuentas de los niños » (p. 366).

[88] « La sensación de que has salido de una madre, de un útero, pero que nunca has tenido una madre que te lleve de la mano" (p. 211), « no tuve una madre que me llevara de la mano » (p. 399) ; « Estoy llorando con una pena que me parece inconsolable. […] [L]loro por ese hueco que llevo adentro » (p. 411-412).

place de chacun (« ponerse en el lugar del otro », « mirar por los ojos del otro », p. 111) semble révéler combien la frontière entre bons et mauvais est étroite : « Tú puedes tratar con la mayor basura y puedes tratar con lo más exclusivo, y descubres que los separa muy poco, unos grados imperceptibles en la apertura del ángulo, unas gotas menos de agua de colonia, o de un agua de colonia diferente » (p. 380-381).

Mais cette traversée au plus près de la subjectivité des personnages ne débouche pas sur une relativisation des valeurs, une apologie de l'entre-deux telle que l'inculque Rubén Bertomeu à ses employés pour rendre plus subtiles ses pratiques de corruption : « empezó Bertomeu a decirle que las cosas no son blanco y negro. Bertomeu le decía: Collado, un hombre que no sabe distinguir el color gris está perdido » (p. 56[89]). Comme le propose Aurore Touya avec la première catégorie de sa typologie, la polyphonie « homogène » (terme repris à Bakhtine), l'absence de net surplomb narratif par un narrateur à la troisième personne distribuant la parole ne met pas pour autant à égalité, textuellement et axiologiquement, toutes les voix, que le récit soumet bien à un rapport de forces[90]. Quels procédés permettent de percevoir quelles voix portent le sens le plus valable ?

[89] Cela rappelle la citation d'un proverbe chinois faite par Felipe González, chef du gouvernement socialiste entre 1982 et 1994 : « no importa si el gato es blanco o negro; lo que importa es que cace ratones ». Cité par Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *op. cit.*.
[90] Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque…, op. cit.*, p. 121-130.

Chapitre 2. Historiciser le récit de la modernisation

¿Y cómo un país puede caer en la trampa de la fortuna súbita? La crisis global tiene ya muchas explicaciones dadas por economistas que obvian lo fundamental: que el sistema capitalista en su conjunto ha fallado, pero en el caso específico de España las razones han de buscarse en una transición del Estado dictatorial nacional-católico a un Estado democrático, cuya máxima fue el borrón y cuenta nueva.

Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », 2012[91].

On a vu que la polyphonie fonctionne en faisant des personnages des types socio-économiques bien précis, comme dans un réalisme social traditionnel, pourtant réunis (c'est en cela que la polyphonie converge) par un même imaginaire collectif de la *mesocracia*, significatif de la « structure de sentiments »[92] qui unit la fin du franquisme, le post-franquisme et jusqu'aux années 2000. Ils sont néanmoins tous psychologiquement et moralement nuancés au moyen des monologue intérieurs, au nom, d'une part, de la « justice narrative » de Chirbes qui veut s'éloigner de catégories univoques comme celles de l'héroïsme ou du manichéisme ; mais aussi, d'autre part, afin de se situer au plus près de la contingence historique des actions des personnages.

D'après Chirbes en effet, « tous les regards sont historiques. Il n'y a pas moyen de voir quoi que ce soit sans l'Histoire »[93]. La contingence historique, qu'on va s'attacher à expliquer à présent, constitue un aspect crucial du fonctionnement de la polyphonie du

---

[91] « Comment un pays peut-il tomber dans le piège de la fortune subite? Les économistes donnent déjà nombre d'explications à la crise globale en oubliant le point fondamental : le système capitaliste dans son ensemble a échoué, mais, dans le cas spécifique de l'Espagne, il faut aller en chercher les raisons dans la transition d'un Etat dictatorial national-catholique à un Etat démocratique, qui a eu pour maxime de passer l'éponge sur le passé et de repartir à zéro ». Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *op. cit.*.

[92] Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

[93] « [T]odas las miradas son históricas. No hay manera de ver nada sin la Historia ». Rafael Chirbes, « Sin Historia no hay novela », *Turia,* n°109-119, 2014, p. 324-340, citation p. 329.

roman. Cette dernière sert en dernière instance à prendre en charge avec précision l'historicité de l'avènement des nouvelles subjectivités espagnoles de la modernisation, et à en répartir les responsabilités. Dans ce cadre, la façon dont certaines voix sont privilégiées du point de vue narratif prend toute son importance.

I. Critique des identités post-franquistes

En effet, si l'on affine le récit sociologique implicite et parfois explicite qu'offre la polyphonie de *Crematorio*, les personnages, notamment le trio central des Bertomeu : Rubén-Matías-Silvia, constituent, outre des types socio-économiques, des types historiques, des postures générationnelles du post-franquisme nuancées à dix ans près avec une grande précision sociologique (Rubén distingue par exemple régulièrement sa génération de celle de son frère, de dix ans son cadet[94]). Silvia et son père sont les seuls personnages du roman à revenir sur les mêmes conversations qu'ils ont partagées, chacun depuis son propre point de vue. Leur dialogue manqué constant compose, de manière unique dans le roman, une polyphonie par *focalisation interne multiple*, c'est-à-dire qui revient sur un même événement selon les points de vue de personnages différents. Associée à la place narrative particulière de Rubén, dont la narration à la première personne figure sa condition d'acteur de la Transition, cette focalisation interne multiple sert à mettre au jour « la condition profondément historique des formes de constitution des subjectivités et des identités collectives »[95] en Espagne depuis la fin du franquisme. Cette historicité s'oppose à la naturalisation des identités collectives par le discours hégémonique de la modernité. Il s'agit d'un discours qui affirme téléologiquement, à la fin du franquisme, l'assomption d'un nouveau sujet Espagnol enfin déterminé à abandonner sa nature caïnite pour embrasser le progrès, progrès qui se réaliserait de façon linéaire jusqu'au boom des années 2000.

On ne saurait comprendre avec acuité la sociologie historique du post-franquisme que déploie *Crematorio* avec les moyens de la fiction sans l'éclairage qu'offrent Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo. Rafael Chirbes partage en effet leur conception politique, leur histoire des subjectivités politiques, qu'il incarne dans le roman par le rapport de forces entre les générations de personnages, mais aussi leur

[94] Rubén : « Sí, tienes razón, es una buena letra para vuestra generación, Pedrito, le digo yo, para la tuya, la de mi hermano Matías. La mía ni siquiera tuvo oportunidad de correr detrás de sueños ». (p. 377).
[95] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 219.

sensibilité à l'organisation symbolique du social par la médiation discursive, que le travail romanesque sur le langage va développer tout particulièrement. Il sera plus aisé d'analyser le texte si l'on a posé au préalable les éléments de leur analyse, non pas comme un discours théorique qui surplomberait le roman mais comme un cadre qui permet d'en élucider plus finement les significations.

Nous avons vu plus tôt que la polyphonie convergente de *Crematorio* (c'est-à-dire le fait que la multiplicité des voix et des points de vue ne met pas vraiment en scène des affrontements idéologiques mais plutôt une fresque de points de vue complémentaires), figure la généralisation de l'imaginaire subjectivant des classes moyennes orientées vers la consommation à partir de la fin du franquisme. Dans les termes de Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, cela revient à dire que *Crematorio* dessine la *españolitud,* la subjectivité espagnole née d'un discours de la modernité qui a imprégné, « colonisé » les mentalités depuis la fin du franquisme et la transition démocratique[96] en évacuant, comme pré-modernes, les expériences non alignées sur la temporalité sur progrès. En effet, d'après ces historiens et d'après Chirbes, la Transition a non seulement constitué un pacte politique entre les franquistes réformistes et les opposants majoritaires, qui a rejeté les propositions plus radicales des mouvements sociaux (ouvriers, étudiants, associations de voisins), mais aussi un « pacte pour la mémoire hégémonique » centré sur le discours de la modernisation[97]. La génération qui a mené la Transition a eu besoin, sans qu'il s'agisse toutefois d'une conspiration préméditée, de se créer une mémoire commune qui transcende les conflits partisans, les antagonismes politiques. Pour cela, elle a inventé la « biographie collective » d'un nouveau sujet espagnol qui aspirait naturellement, nécessairement au progrès. L'idée était de faire en sorte que les Espagnols se subjectivent dans l'idée de modernité, entendue dans sa logique de modernisation qui, partant, devient un instrument de gouvernement[98].

Or le geste effectué par la polyphonie historique et générationnelle de *Crematorio,* la pensée matérialiste historique du roman, le plus souvent explicitée par Rubén qui, en tant que narrateur à la première personne, porte particulièrement le sens du roman, rétablit l'historicité de ce processus. En outre, il livre la mémoire du passage accéléré de la pré-modernité (notamment agricole) à la modernité (post-industrielle) qu'a accompagné ce changement de subjectivité et d'identités collectives en Espagne. Ce faisant, c'est-à-dire en rappelant que ces dernières sont bien le fruit de conditions historiques et d'évolutions au cours de la deuxième moitié du XXe siècle espagnol, il

[96] *Ibidem*.
[97] Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 214-215.
[98] *Ibidem*, p. 215.

signale qu'elles ne sont pas naturelles, inévitables, nécessaires, contrairement au discours téléologique de la marche inéluctable du progrès auquel correspond la biographie collective « quasi mythologique »[99] dont s'est dotée la génération qui a mené la Transition. Aujourd'hui, dans un après-*Crematorio*, la réponse des Indignés du 15-M à la crise s'inscrit justement dans un mouvement global qui fait porter la critique sur ce qui est identifié comme un « régime de 1978 », c'est-à-dire un État dirigé par l'élite post-transitionnelle dont il faudrait sortir parce qu'il est intimement lié à l'ordre socioculturel produit sous la dictature.

L'absence d'un jugement manichéen des personnages dans *Crematorio* s'explique alors par le fait que le réalisme du roman met moins en cause les personnages que le récit modernisateur dans son ensemble, ainsi que l'ordre symbolique structurant qui l'accompagne : « no es cuestión de personas, es cuestión de códigos, de posiciones en el sistema familiar. Sistemas, conjuntos » (p. 387). Cela n'implique toutefois pas de déresponsabiliser les acteurs. Cette fonction d'historicisation des subjectivités de la fin du franquisme aux années 2000 que revêt la polyphonie générationnelle du roman peut également expliquer que, comme le remarquait Catherine Orsini, l'éventail de groupes socio-économiques y soit moins varié que dans d'autres romans de Chirbes. En effet, ce n'est pas tant la variété des types sociaux qui compte que, d'une part, l'effet de subsumation des différences de classes dans un imaginaire des classes moyennes, comme on l'a vu ; et, d'autre part, le récit historique implicite d'une évolution sociale qui se déroule sur cinquante ans. Elle implique des processus collectifs, des effets d'identification de groupes autour d'un même âge et une même socialisation, c'est-à-dire d'un univers de valeurs et de pratiques qui concerne tous les aspects de la vie quotidienne[100].

Cet imaginaire du social et ce récit sociologique sont pensés et représentés dans le roman en termes de générations, que représentent deux groupes de personnages, qui structurent le trio central des Bertomeu : Rubén d'un côté, Matías et Silvia de l'autre. L'intervention romanesque par rapport à cet objet socio-historique tient tout particulièrement au traitement et à la circulation textuelle d'éléments de langage qui configurent un ordre moral et symbolique, de la fin du franquisme au *boom* des années 2000, que l'on va examiner plus en détail.

---

[99] *Ibidem*, p. 219 et 215.
[100] « Hablar de socialización es hablar de procesos colectivos, es identificar grupos, de los cuales uno es la familia, pero hay otros [...] especialmente uno, que reúne edad y socialización: generación. [...] [E]s un término que remite a un universo de valores y prácticas distintivas compartidas por un grupo ». Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto », *op. cit.*, p. 70.

II. Le réalisme pragmatique de la Transition

Première génération : celle de Rubén, qui a trente ans dans les années 1960 au moment de la modernisation – c'est-à-dire de l'explosion urbaine, du développement du tourisme de masse et de la société de consommation –, qui a quarante ans à la mort de Franco, puis qui s'enrichit considérablement à partir de la cinquantaine, durant la décennie 1985-1995. Sa biographie est racontée en pointillés, mais avec précision, par le croisement de son propre discours avec ceux de sa fille et de Collado, son ancien associé. Elle fait le lien entre la modernisation franquiste, la Transition et les années 1980 à 2000 durant lesquelles se consolide le récit de la modernisation créé sous le franquisme, d'où sa place narrative centrale.

Rubén fait partie de la génération des enfants de la guerre qui a dirigé depuis une position tutélaire, mimée par sa narration à la première personne dans le roman, un processus de grande amplitude vécu par la société civile espagnole depuis le milieu des années 1970 : « l'incrustation, au sein du nouveau pouvoir intellectuel et institutionnel, de la génération provenant des classes moyennes du *desarrollismo* […] qui commençait à redéfinir, depuis ces positions nouvellement acquises, les us et coutumes de la société *desarrollista* pour que leurs propres enfants et leurs jeunes frères et sœurs les imitent »[101]. Autrement dit, c'est la génération de ceux qui ont façonné les coordonnées de la transition démocratique, qui l'ont emporté sur d'autres types de propositions (de gauche républicaine, plus radicales) pour la démocratie espagnole. En Espagne, on les appelle d'ailleurs souvent « les pères de la Transition ».

II.1. De la résistance à l'abondance

L'insistance de Rubén sur sa vocation de « constructeur », figurée dans le passage suivant par des effets de répétition lexicales et syntaxiques, vient le métaphoriser ; cette dernière prévaut sur la fonction d'architecte parce qu'elle permet de « contrôler le processus complet » depuis ses *fondements* – à entendre polysémiquement dans le champ de l'habitation et de la société :

[101] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », p. 217-219.

> quería controlar el proceso completo, controlar la casa desde los cimientos, y controlar también el suelo en el que se van a poner los cimientos, y vigilar las obras […], ésa ha sido mi vocación, cada uno tiene la suya, y la mía ha sido la de constructor, la construcción con toda su compleja mecánica […]. Yo soy constructor. […] un constructor es siempre más que un arquitecto: el dinero siempre vale más que las ideas, porque puede ponerlas a su servicio. (p. 200-201)

Le passage symbolique de l'architecture, qu'il relie à la conceptualisation d'idées, au secteur de la construction, qu'il associe à l'autorité de l'argent (« el dinero siempre vale más que las ideas ») suggère que la Transition, pour Rubén comme, historiquement, pour les militants anti-franquistes en général, a été marquée par le *desencanto* et la démission des idéaux de gauche, « de l'idéologie à l'économie, de la résistance à l'abondance », d'après Rafael Chirbes[102]. « Le prix de la transition », pour paraphraser un titre du journaliste Gregorio Morán[103], correspond au profit qu'en ont tiré ses acteurs politiques et économiques, qui ont fondé la démocratie post-franquiste sur la *modernization theory* nord-américaine stipulant que la modernisation économique précède et entraîne la modernisation politique.

Le point de vue narratif de Rubén offre un regard sur l'abandon des projets de transformation sociale de la gauche à la fin du franquisme et pendant la Transition, l'évolution idéologique (déradicalisation politique) et pragmatique des deux grands partis de gauche espagnols durant la Transition pour accéder au pouvoir. Rubén, depuis une vision téléologique de l'histoire, l'appelle dans le roman la nécessité de « adaptarse a los nuevos tiempos » (p. 229) – tout en n'étant pas nécessairement convaincu que la société y a tout gagné :

> ahora el ideal […] ya no tiene que ver con el arsenal de valores románticos de entrega, sacrificio […] que cultivamos los antifranquistas de mi generación y los de la generación de Matías: lo de ahora tiene que ver con el egoísmo, con lo que uno quiere poseer, con el consumo […]. Son, se quiera o no, ideas más miserables. (p. 381).

Au PSOE, le socialisme marxiste a cédé la place à une conception de la modernisation entre la social-démocratie et le libéralisme social qui a pris largement ses distances par rapport aux discours marxistes. Le PCE, où militaient Rubén et son frère dans les années 1950, est quant à lui passé de l'orthodoxie marxiste-léniniste à l'euro-communisme[104].

---

[102] Rafael Rodríguez Marcos et Rafael Chirbes, « La gran novela de la crisis en España », *Babelia-El País*, 2/03/2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html.
[103] Gregorio Morán, *El precio de la transición*, Barcelone, Planeta, 1991.
[104] Juan Antonio Andrade Blanco, *El PC y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, 2015 ; Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 106.

Chirbes peint l'ascension d'une génération qui, selon lui, a dissout ses idéaux dans l'argent : « la gauche est arrivée au pouvoir en disant "on ne peut rien faire à cause des militaires", et a fini par dire "c'est de l'or en barre". […] C'est bien un ministre socialiste [Solchaga, février 1988] qui a déclaré que l'Espagne était le pays d'Europe où l'on pouvait le plus rapidement gagner le plus d'argent […]. Des grandes convictions au gros filon »[105]. Antonio Muñoz Molina en fait le récit dans *Todo lo que era sólido* :

> Vers le milieu des années 1980, de l'argent est arrivé en politique et dans la vie quotidienne. Pour la première fois, on voyait des gens qui s'enrichissaient ; ce n'étaient pas les lointains riches […] de d'habitude, mais des gens qui nous ressemblaient, qui achetaient une voiture spectaculaire, qui allaient vivre dans une maison avec jardin, qui se prenaient des habitudes et se laissaient aller à des vices coûteux, des gens qui pouvaient même avoir eu un passé d'intransigeance idéologique et d'ascétisme militant encore récent […], et qui se transformaient en puissants impudiques.[106]

Cela explique que, dans l'œuvre de Chirbes, l'opportunisme balaye la sincérité de la lutte et ainsi, au niveau axiologique dans la narration, l'héroïsme et l'exemplarité, d'après Catherine Orsini[107]. Dans *En la lucha final* (1991), Chirbes mettait déjà en scène « les acteurs de l'euphorie, les quadragénaires qui, dans les années 80, renoncent à leurs velléités révolutionnaires pour se réfugier dans le confort que leur assure la proximité avec la sphère du pouvoir, dans un Madrid triomphant »[108].

Le métier de Rubén a d'autant plus d'importance dans ce contexte qu'il sera étroitement lié, durant les années 1980, à la conception de la modernité que poursuit avidement l'Espagne. Selon Silvia, « hace ya veinte años, en los primeros momentos del pelotazo socialista, […] la arquitectura pública pasó a formar parte del síndrome de la modernidad » (p. 301). Une partie de l'énergie créatrice de la *Movida*, pourtant plus connue pour ses sous-cultures graphique, filmique et musicale, s'est attelée à imaginer la

---

[105] « La izquierda llegó al poder diciendo 'no se puede porque están los militares' y terminó 'esto es un chollo'. [...] Fue un ministro socialista [Solchaga] el que dijo que España era el país de Europa en el que se podía ganar más dinero en menos tiempo [...]. De la gran ilusión a la gran ocasión. Esa frase es de Gregorio Morán » – Chirbes lui rendra hommage dans *En la orilla* (2013). Rafael Rodríguez Marcos et Rafael Chirbes, « La gran novela de la crisis en España », *op. cit..* Le 4 février 1988, au congrès de l' « Asociación para el Progreso de la Dirección », une entité qui promeut la formation des chefs d'entreprise, Carlos Solchaga, ministre de l'Économie et des Finances du gouvernement socialiste de Felipe González, déclare : « España es el país donde se puede ganar más dinero a corto plazo de Europa y quizá del mundo. No sólo lo digo yo: es lo que dicen los asesores y expertos bursátiles ».

[106] « Hacia la mitad de los años ochenta empezó a haber dinero en la política y en la vida cotidiana. Por primera vez vimos a gente que se enriquecía; no los ricos habituales y […] remotos, sino gente que se parecía a nosotros, que compraba un coche espectacular, que se iba a vivir a una casa con jardín, que adquiría hábitos y vicios caros, que a veces tenía un pasado muy próximo de intransigencia ideológica y ascetismo militante […], que aparecían transformados impúdicamente en poderosos ». Antonio Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*, Barcelone, Seix Barral, 2013, p. 35-38.

[107] Catherine Orsini, *Rafael Chirbes romancier…*, *op. cit.*, p. 246.

[108] *Idem*, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », *op. cit.,* p. 181-182.

ville nouvelle en entretenant des liens étroits avec les politiques urbaines. L'architecte jouait le rôle d'un « prophète » (p. 376) dont les projets de rénovation de l'espace urbain étaient pensés pour réécrire l'identité moderne de l'Espagne, à partir de valeurs de justice économique et sociale et même une certaine durabilité écologique.

Le lien entre architecture contemporaine et la modernité de l'Espagne remonte même à la fin des années 1950 et à l'ouverture du franquisme, comme en témoigne le souvenir que Rubén évoque d'un projet de gravures sur les constructions levantines qu'il a édité durant sa jeunesse, en association avec l'écrivain Federico Brouard et un ami peintre : un projet « muy de vanguardia […], un ingenuo proyecto que levantó cierto revuelo en la retrasada zona […] casi como una forma de militancia: se trataba de dar a conocer algún tipo de buena nueva (*llamémosle modernidad*), aunque, al final, la mayoría se perdió en el fondo de un cajón ». (p. 374-375, je souligne). Le destin peu glorieux de ce projet plastique de jeunesse rappelle les oubliettes où sombreront, avant la fin des années 1980, les utopies des plans d'urbanisme ambitieux lancés au début de la décennie et qui ne résisteront pas à la restructuration néo-libérale des métropoles internationales (privatisation du capital, marchandisation de la culture urbaine pour gagner une place dans le marché mondial)[109].

Puis la figure de l'architecte et du constructeur vont devenir des figures-clefs de l'économie de la « brique » dans les années 1990 et 2000, avec pour emblème le fameux « Paco el Pocero » (« Paco l'égoutier »), prototype du *self-made man* de l'immobilier espagnol que Rubén rappelle largement dans *Crematorio.* La dette contractée depuis les années 1970 permet à l'État de se lancer dans de gigantesques projets de construction. Le pays a hérité du franquisme l'importance de l'économie immobilière mais aussi du tourisme, fortement alimenté par le développement de la première[110] – *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, s'en faisait déjà l'écho en 1966. De ce fait, entre 1970 et 2007, l'Espagne est le pays européen qui développe le plus son parc de logements, grâce à des politiques urbanistiques contre lesquelles Chirbes dit avoir écrit *La buena letra* dès 1992[111]. Grâce à ce moteur économique, l'année 2005, le présent dans *Crematorio*, est

---

[109] Susan Larson, « Architecture, Urbanism and *la Movida madrileña* », in William J. Nichols et H. Rosi Song (dir.), *Toward a Cultural Archive of* La Movida*. Back to the future*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, p. 181-201, voir p. 186 et suivantes.

[110] Céline Vaz, « De la crise du logement à la question urbaine. Le régime franquiste et les conditions de vie urbaines », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* vol. 3, n° 127, 2015, p. 179-195.

[111] Rafael Rodríguez Marcos et Rafael Chirbes, « La gran novela de la crisis en España », *op. cit.*. Dans la communauté de Valence, les lois régionales (*Ley de Regulación de la Actividad Urbanística* de 1994, *Ley Urbanística de Valencia* de 2005) et locales (les *PGOU* et les *PAI* qui gèrent les zones rustiques à convertir en zones urbaines) sont tout aussi permissives que les lois à l'échelle nationale (*Decreto ley de Ordenación y Medidas Económicas* de 1985, nouvelle Loi du sol en 1998). Roland Courtot, « Littoralisation et nouveaux modèles spatiaux dans la communauté du pays valencien », in André Humbert, Fernando Molinero Hernando et Manuel Valenzuela Rubio, *España en la Unión Europea. Un cuarto de siglo de mutaciones territoriales,* Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, 2011, p. 107-123, cf. p. 108.

l'année de plus grande prospérité économique de la démocratie[112]. La consommation des ménages et leur niveau de vie a énormément augmenté (d'où la réflexion de Rubén : « Si nuestro problema es precisamente que todo el mundo quiere tener un piso más lujoso que el que tiene, y una segunda residencia en algún sitio privilegiado desde la que se vea el mar », p. 28), au prix de la négociation illégale de terrains auprès des édiles locaux, comme le fait Rubén dans le roman.

Dans *Crematorio,* le choix de la figure de Rubén qui a *construit* son pays dans tous les sens du terme permet donc de mettre en lumière le lien qui unit architecture, tourisme, Europe, consommation et modernité, et le passage d'idéaux de justice économique et sociale à la spéculation appuyée sur une économie néo-libérale entre le franquisme, la Transition et les années 2000.

II.2. Téléologie pragmatique de la modernisation

Rubén qualifie l'évolution de son parcours et du pays en termes d' « adaptation » et de « pragmatisme », dans un récit à caractère téléologique (« adaptarse a los nuevos tiempos », p. 229). Il s'articule autour d'une conception de l'histoire comme progression, structure sa volonté de justification biographique auprès de sa fille[113], et suit l'axe d'une inexorable évolution vers la spéculation immobilière, vers laquelle la « maturité », le « sens commun » lui aurait permis raisonnablement de converger : « Ya te darás cuenta, la madurez, el sentido común. El paraíso de los cuarenta » (p. 404) ; « acallar primero […] los sueños de juventud. […] es lo normal, el proceso normal de maduración » (p. 376). Ce paternalisme rappelle la manière dont, dans les médias et dans l'imaginaire social, l'Espagne a été personnalisée dans les termes d'un pays devenu majeur avec la Transition. Le monde de l'architecture n'y a pas échappé : sur la page internet des célèbres prix FAD d'architecture, concédés par l'association del Fomento de las Artes y del Diseño depuis 1958 pour encourager les projets d'avant-garde, on lit qu'entre 1983 et 1992, « la arquitectura contemporánea española llega a su madurez y se hace adulta ».

Non seulement le roman rend visible ce « sens commun » en l'incarnant dans le personnage central de Rubén, mais il s'emploie à montrer qu'il coïncide en réalité avec le sujet moral de classe moyenne que le consensus idéologique du *desarrollismo*

---

[112] Xavier Monteys et Maria Rubert, « Transformación urbana y espacio público » in Jordi Gracia et Domingo Ródenas de Moya (dir.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 43-70, cf. p. 54-55 ; Quentin Ravelli, « Le charme du *ladrillo* », *Vacarme*, n°63, 2013, p. 143-161, cf. p. 145 ; José García Montalvo, « La fièvre de la brique espagnole », *Le Monde diplomatique*, n°657, décembre 2008, p. 12-13.
[113] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 218 et p. 224.

modernisateur, censé garantir l'entrée de l'Espagne dans le capitalisme tardif, a fait advenir à partir des années 1960. Naturalisé autour des langages du pragmatisme et de la modération, mettant à l'écart les extrémismes « radicaux », il n'est cependant nullement dépourvu d'une morale[114]. La logique du changement inexorable qu'invoque Rubén s'oppose en effet à l'idéalisme révolutionnaire, qu'il définit à plusieurs reprises comme des outils de persuasion irrationnels qui éloignent de la vérité – d'une manière proche de la définition de l'idéologie des premiers écrits de Marx, reprise, comme on l'a vu, dans *Sefarad* et dans *Enterrar a los muertos* : « la artillería fantástica y sentimental » (p. 188), « lavados de cerebro » (p. 189), « cuando las ideas no te dejan ver la realidad […] son mentiras » (p. 378), « la mentira que uno se forma en la cabeza » (p. 381).

De la même façon, il déboulonne les imaginaires idéalistes, romantiques et révolutionnaires des architectes des années 1980, qu'il renvoie à une préhistoire moderne, en requalifiant méthodiquement en des termes réalistes prosaïques les concepts transcendants de « génie », de « prophète » ou de « liberté » : « sólo el dinero nos hace destellar con un fugaz reflejo del brillo de los dioses » (p. 404) ; « La libertad […] se acuesta temprano, y duerme sus ocho horas de un tirón. La libertad se conquista teniendo un trabajo que te gusta y que te permite vivir como a ti te gusta » (p. 193) ; « un genio contemporáneo es el que le da de comer todos los meses a la familia con el sueldo base » (p. 283) ; « un arquitecto no es un profeta, sino alguien que le resuelve los problemas de alojamiento a la gente ; […] que consigue la mejor relación entre comodidad y economía del cliente » (p. 376)[115].

Rubén entend se conformer à un « principe de réalité » (« Me pongo un principio de realidad », p. 201 ; « El principio de realidad, que tanto le gusta a su padre: La vida no es lo que tú llevas en la cabeza, es lo que las cosas son, hija mía », p. 271) où cette réalité qui semble s'imposer d'elle-même est entendue pragmatiquement comme l'assouvissement de besoins matériels dans une société de consommation :

---

[114] Brice Chamouleau, *Genre et classe…, op. cit.*, p. 229-231. Selon les thèses de Pablo Sánchez León, de Germán Labrador et de Brice Chamouleau, cette morale repose sur l'allégeance au droit constitutionnel, la représentation de l'Espagne comme avant-garde européenne et mondiale sur les questions sociétales, le consensus au fondement de la communauté ; mais elle a aussi choisi les sujets dignes d'accéder à cette démocratie, exclu les citoyens qui n'ont pas pris le train de la modernisation en marche, et donc séparé les populations autour d'identifications à la démocratie telle qu'elle était réellement pratiquée. *Ibidem*, p. 479.

[115] Ce troc des idéaux révolutionnaires ou romantiques par le pragmatisme économique rappelle de façon frappante un passage de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo : « Lo que necesita el país es una raza de hombres de empresa capacitados y emprendedores, gente que sepa hacer brotar el dinero […] Ellos son los promotores del adelanto de una nación y no los románticos como usté y como yo […]. Lo que cuenta es el extraordinario hombre de negocios de hoy: él, y nadie más que él, ha sabido crear una industria en el pueblo, ha revalorizado la tierra, ha atraído el turismo. […] Las palabras no alimentan a nadie » (Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelone, Verticales de bolsillo, 2008 [1966], p. 224).

> lo que quería era construir casas en las que viviera la genta, sitios en los que poder comer, dormir, tumbarse en el sofá, o quedarse en la cama el día que no trabajas. […] Bueno, pues hacer esas cosas que tan importantes son para todo el mundo, no para los catálogos de arquitectura, ni para los premios FAD […] y, […] con eso ganarme la vida, tener un buen coche […], salir en barco a navegar, pescar, pescar yo mismo el pescado que se cocina en casa […]. (p. 225)

Rubén campe ainsi le libéralisme social de la Transition qui aurait visé la paix sociale par la satisfaction du confort matériel grâce à la transition d'un système capitaliste de la production vers la consommation. Il distribue en effet des billets à sa famille pour « comprar el olvido », d'après Silvia et Juan : « vende paz, como los sepultureros » (p. 121, p. 118). Cette « paix » de la modernisation économique, qui n'est pas loin d'un *réalisme politique* (*Realpolitik*) entendu comme recherche de l'intérêt national au-delà des clivages idéologiques, est célébrée officiellement par le régime franquiste en 1965 avec le label des « ving-cinq ans de paix » qui, une fois essouflée la logique de croisade, lui a servi à se légitimer[116]. Le roi Felipe VI la réactualisera en 2015, non sans créer la polémique.

Crematorio rend intelligible ce « sens commun » moral et idéologique dans le récit de Rubén par le choix d'un discours téléologique et d'un langage réaliste pragmatique. En donnant à Rubén la place centrale qu'il occupe dans le roman, il représente, dans le récit, l'hégémonie de cette mémoire de la modernisation, la manière dont elle a assis la domination des élites économiques et politiques sur des citoyens qui ne pourront pas en suivre le rythme et qui constitueront « les exclus », dans la société et dans le roman (Collado, Yuri). Au-delà du contexte spécifiquement espagnol – que la poétique de *Crematorio* dépasse pour atteindre un niveau de critique plus systémique, on le verra –, on peut aussi l'interpréter comme une mise en récit à la fois littéraire et sociologique du sens commun des sociétés démocratiques capitalistes à partir des années 1970, surtout depuis l'application de politiques néo-libérales en Angleterre et en France depuis les années 1980[117].

---

[116] Cf. *Señas de identidad*, *ibidem*, p. 397 : « Sobre este punto hay un acuerdo unánime el nivel de vida aumenta sensiblemente basta recorrer la Península de un extremo a otro […] para advertir año tras año el lento pero finísimo despegue de un país que secularmente pobre lanzado hoy gracias a veinticinco años de paz y orden social […] esta paz que disfrutamos origen y fuente del actual progreso y bienestar es obra de un hombre y de un Régimen que disciplinando ordenando superando purgando nuestra natural propensión a íntimas pugnas […] la supieron inventar para gloria y ejemplo de las generaciones venideras ».

[117] « La caractéristique principale des "élites" dont les textes et les interventions sont analysés dans [*La Production de l'idéologie dominante*] (mais on pourrait faire les mêmes remarques à propos des "élites" actuellement au pouvoir) était de prôner le "changement". Ces élites se voulaient radicalement novatrices et modernistes. Le coeur de leur argumentation (que nous avions résumé dans une formule : la "fatalité du probable") était le suivant : il faut vouloir le changement qui s'annonce parce que le changement est

Cette approche dite réaliste chercherait à faire accepter le monde tel qu'il est, sans incitation à le transformer, par l'invocation d'un changement inévitable en vertu de forces impersonnelles et inexorables, comme la loi de l'économie, dont le privilège de l'interprétation appartient aux élites et aux experts[118]. Rubén, fort de sa position d'entrepreneur, incite en effet sa fille à se contenter du monde sans chercher à le modifier : « Me aburre explicarle a Silvia que el mundo es el que es. Decirle: Toma la foto y mira. Así es el mundo. Vale, ya está […] conformémonos con lo que nos ha tocado, que no es poco » (p. 27). Selon une métaphore optique également familière au réalisme artistique (« toma la foto y mira »), le monde semble transparent à qui parle le langage de la modernisation.

II.3. Entre Marx et Darwin. Un double réalisme

Pourtant, les commentaires de Silvia, la fille de Rubén, qui n'est pas présentée de façon univoque comme victime de la domination de ses représentations, offrent au lecteur un contrepoint, des outils pour démonter l'évidence du pragmatisme et resituer la contingence historique et idéologique de cette « réalité » :

> Para él siempre hay un pastoso principio de realidad envolviéndolo, aplastándolo todo, y que, en sus aspectos más positivos, le concede el milagroso optimismo de corte pedestre […] pero que esconde también una cara odiosa. Realidad. Una palabra que sirve para explicarlo todo, para justificarlo todo […]: cada época tiene sus principios de realidad. […] Pero ¿qué es la realidad? Decir realidad es una forma de no decir nada, es hablar de conformismo, desviar tu propia responsabilidad en el curso de las cosas. (p. 121-122)

> Pragmatismo. Silvia está convencida de ese realismo que lo tira todo a ras de suelo arraiga en la vieja miseria de la comarca, en los restos nunca suficientemente lavados del franquismo. Aceptación, aceptar el destino, fatalismo, el mundo es como es y yo no soy quién para cambiarlo. (p. 270)

L'adjectif « pâteux », qui qualifie le principe de réalité de Rubén dans le premier extrait, rappelle de façon troublante la métaphore par laquelle Luc Boltanski représente le caractère de nécessité tacite du discours accompagnant les politiques néo-libérales : la

---

inévitable. Il faut donc *vouloir la nécessité* ». Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation,* Paris, Gallimard, 2009, p. 140. L'ouvrage fait suite à un célèbre article de Luc Boltanski et Pierre Bourdieu, « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 2, 1976, p. 3-73.

[118] Luc Boltanski, *De la critique…, op. cit.*, p. 203.

« *viscosité* du réel »[119]. Silvia, et à travers elle son oncle Matías, met en valeur ce que le réalisme de Rubén – *matérialisme vulgaire* en ce qu'il priorise les bénéfices matériels, économiques, au détriment des idées – dissimule d'une idéologie de la raison et du progrès propre aux sociétés modernes[120] : « Su padre, el triunfo de la razón, […] materialismo. […] [E]n su padre, el supuesto sentido común resulta cada vez más pesado, materialismo vulgar, que diría Marx; y, como decía Matías: Materialismo de cemento, de grava y arena, de hormigón, pesado y compacto » (p. 298).

En fait, malgré les allégations de Rubén, sa responsabilité auprès de la génération de sa fille ainsi qu'un doute lancinant sur l'idée qu'il aurait pu opter pour un autre chemin hantent à mi-voix son récit. Les paradoxes et les contradictions de ses monologues, surtout à la fin du roman (p. 30, 378, 380, 385-386), contribuent à démarquer le roman du discours du *desarrollismo* qu'il met au jour. En effet, le personnage est paradoxalement doté, en même temps que d'un réalisme pragmatique, d'une forte conscience historique et de lutte des classes qui pourrait saper le socle de sa justification biographique modernisatrice. Cependant, sa lucidité historique s'arrête où commencent sa mauvaise conscience et la nécessité de justification de sa biographie auprès de la génération suivante[121]. Ainsi, du point de vue narratif, cohabitent schizophréniquement dans le discours de Rubén (« mi otro yo », p. 404 ; « me controlo a mí mismo », p. 201) la conscience historique et le présentisme de la modernisation.

Ce dernier se fonde sur une lutte de tous contre tous : « para él […] la realidad es, cada vez más, un barrizal en el que todo el mundo hoza queriéndose llevar su parte, se pelea por su parte; y en el que tú debes hacerte con la tuya procurando pelear lo menos posible » (Silvia, p. 271). Le récit de Rubén est traversé d'une perspective biologisante, d'un déterminisme évolutionniste qui s'applique à la gestion de ses affaires – Silvia l'appelle « el materialismo fisiológico que predicaba […] su padre para los negocios » (p. 111) – mais qui se déploie également sur sa conception de la société et de la famille. On repère cette sorte de métaphore filée par des formules comme : « Hay mecanismos que han estado ahí desde la eternidad », « Hay en la humanidad, como en la naturaleza,

---

[119] *Ibidem*, p. 24.
[120] Cf. Jürgen Habermas, *La technique et la science comme idéologie*, Paris, Gallimard, 1968.
[121] Il est pris entre la fulgurance de sa responsabilité (« nos diferenciamos en cómo […] abordamos el cruce de caminos que se nos presenta a la salida de la juventud. […] Uno nunca sabe si hay otra forma de madurar », p. 378) et la défense défiante : « Silvia, ni tus hijos, ni tu marido, ni tú, ni nadie, podéis pretender que recorra otra vez un camino que ya he andado cuando me tocó hacerlo. […] Nadie puede aplicarte dos penas de muerte » (p. 380). Selon Marta Sanz, « Chirbes […] acotó la imposibilidad de la buena conciencia de una generación que, obnubilada en una fantasía insalubre de bienestar, se lavó las manos, olvidó sus orígenes, principios y buenos propósitos. Y se vendió para construir un mundo en el que ya era imposible no hacerlo constantemente ». Marta Sanz, « Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés », *op. cit.*

ciclos » (p. 378 et 381, au sujet de la croisée des chemins entre jeunes idéalistes et adultes qui ont renoncé, et du remplacement des idéaux antifranquistes par ceux de la consommation) ; « es una cuestion de equilibrio natural ; al fin y al cabo, por qué no seguir confiando en la sabiduría de la naturaleza », « Seguramente, eso viene con los genes de cada cual y no puede evitarse » (p. 384 et 389, au sujet de la faillite de Collado et de la réussite d'autres truands) ; « Genética, biografía » (p. 399, au sujet de la domination de sa mère sur la famille). Il raconte notamment l'histoire de quatre générations de la famille, et donc du XXe siècle espagnol, selon un cours évolutif de l'espèce axé sur son extinction, et dont voici un exemple :

> La línea que lleva de mi padre a mí y de mí a Silvia y al niño, me parece una sucesión de gente que avanza en precipitado paso ligero hacia su extinción […]. Fin de ciclo, última hoja del árbol familiar a merced del viento otoñal (Miriam se me escapa, tiene otra energía, mujer de la familia *new wave*, el fenotipo se adapta a los tiempos). Matías se ha matado a su manera pero, sin embargo, ha tenido tiempo para engendrar […] el depredador que garantiza la continuidad de esta especie en la que sólo sobreviven, como en las otras, los más despiadados […]. Venimos de eso. Somos frutos de eso. Silvia podría haberlo reparado con una boda […]. Pero no, la boda de mi hija no ha mejorado las ideas de representación terminal que me fomenta el retrato familiar. (p. 370-371)

On y lit le présage d'une crise, d'une discontinuité historique – biologique chez Rubén –, l'essouflement ou le dérèglement d'un principe d'action – élan vital chez Rubén. Dans les termes de Marcuse repris par Germán Labrador, il s'agit de la logique culturelle qui donne lieu dans les années 2000 à l'« *eros* hyper-développementaliste » du « *boom* de la brique ». Elle a pour contexte historique la mémoire hégémonique de la modernisation qui proclamait la nécessité de repartir de zéro[122] et avec laquelle la génération des enfants de la guerre a déterminé, depuis les années 1960, une éthique et une esthétique pour les nouveaux espagnols.

Rubén présente donc comme une nécessité son « principe de réalité » et celui du *desarrollismo* en le naturalisant, au sens propre et au figuré, par un croisement constant des champs lexicaux de la nature, de la génétique et de l'évolution darwinienne, qui permettent « de résorber en quelque sorte le monde en le rendant indistinct de la réalité

[122] « […] el *eros hiperdesarrollista* del comienzo de siglo. Ello se opone a la lógica cultural que lo fundamentaba, la que proclamaba la ausencia de precedentes y la necesidad de hacerlo todo desde cero ». Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido. La lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 60, n°2, 2016, p. 165-192, citation p. 189.

dans laquelle il se trouve dès lors incorporé »[123]. Ces lexiques de la biologie jouent dans le roman le rôle d'antagonistes du matérialisme dialectique. Il faut rappeler que Marx et Engels condamnent dans la théorie de Darwin une idéologie biologisante évolutionniste qui prône le sélectionnisme social, l'élimination naturelle des moins aptes dans la lutte sociale[124]. Rubén est ainsi porteur d'une *double perspective réaliste*, dans deux acceptions opposées[125], qu'il résume lui-même par un conflit entre Marx et Darwin : « Quién manda en uno, en sus movimientos, en sus deseos. Darwin o Marx. Siempre ese insoluble dilema, inútil. Pero que vuelve cada vez » (p. 399).

En effet, on va voir que la dialectique de Rubén entre marxisme et darwinisme irrigue toute la polyphonie : son discours est celui qui apparaît le plus systématiquement au style direct dans les monologues intérieurs des autres personnages, des autres générations. Cela figure dans le tissu même du texte tantôt l'invasion des mentalités espagnoles par la représentation du progrès modernisateur naturalisé, tantôt la puissance analytique de la sociologie matérialiste comme grille de lecture du monde, mais privée de solutions politiques.

III. Du *desarrollismo* au *boom*. Mimésis sociale et transmission de représentations

Si l'on poursuit l'analyse de la fonction historique de la polyphonie du roman, les « nouveaux espagnols », dont la génération actrice de la Transition a configuré l'éthique et l'esthétique, sont la génération des petits-enfants de la guerre civile, représentée par Silvia et Collado. Ils sont aussi, sur certains aspects, la génération suivante, qui partage,

---

[123] Luc Boltanski, *De la critique…, op. cit.*, p. 195, je souligne. Boltanski donne ici un sens particulier au mot « réalité » depuis une réflexion métacritique sur le réel.

[124] Marx appelle « darwinistes-bourgeois » les défenseurs de la sociologie évolutionniste du « darwinisme social ». D'après Patrick Tort, Marx et Engels, qui ont lu Darwin un peu rapidement et avec le prisme de Herbert Spencer, ont abusivement réinterprété sa théorie en « darwinisme social », même si Darwin achoppe effectivement sur le social à défaut d'avoir « véritablement pensé la structuration en classes de la société anglaise, pendant l'essor de l'industrialisation ». Patrick Tort, *Misère de la sociobiologie,* Paris, PUF, 1985, p. 169-170 ; Patrick Tort, *Darwin et la philosophie,* Paris, Kimé, 2004, p. 42-55 ; Lilian Truchon, « Retour sur le marxisme et le darwinisme », *Actuel Marx*, n°58, vol. 2, PUF, 2015, p. 104-117, citation p. 107-108.

[125] « Sobre el mismo paisaje de grúas no ven lo mismo los ojos de la memoria, de la tradición literaria, los ojos de Walter Benjamin y los de un constructor sin escrúpulos. La complejidad moral de la novela consiste en que Bertomeu tiene puestos muchos tipos de ojos a la vez ». Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido…», *op. cit.*, p. 189.

d'après Rubén, leur mode de vie et leur inconscience des origines du système[126], l'absence de perspective historique sur la réalité : l'absence de regard *réaliste* en fin de compte, dans le sens du regard historicisant pratiqué par *Crematorio*. La génération des petits-enfants de la guerre, née dans les années 1960-1970, autrement dit les enfants des pères de la Transition, est vouée à imiter les us de la société post-industrielle et consommatrice. En 1979, ces derniers étaient déjà décrits en ces termes par Eduardo Haro Ibars, journaliste et écrivain maudit de la Transition : des individus « déjà dépourvus de tout charme, qui demain seront de bons employés de bureau ou des employés d'un quelconque Ministère », « qui veulent seulement […] acheter ce qu'on leur vendra et produire ce qu'on leur demandera, […] masques du vide, uniformes comme des policiers et, comme eux, désespérément gris »[127].

Le récit sociologique de *Crematorio* coïncide encore avec cette analyse, du fait de la proximité politique de Chirbes avec cette lecture anti-capitaliste, du fait aussi que les deux historiens puisent eux-mêmes dans la littérature *underground* de la Transition, que Chirbes connaît bien, un savoir social et une vision alternative à la mémoire dominante. Le portrait de la génération suivante correspond précisément à celui de Silvia, la fille de Rubén dans *Crematorio*.

III.1. Des animaux symbiotiques

Depuis sa position tutélaire d'acteur de la Transition et du récit de la modernisation, Rubén la décrit comme sans relief, dépensière et conformiste. Elle reproduit sans recul critique à la fois les habitudes de consommation hédonistes dans lesquelles son père l'a élevée, en pur produit du *desarrollismo,* mais aussi les valeurs morales de la bourgeoisie fondées sur la sphère privée et la dissimulation des sentiments (p. 204, 207-208)[128]. C'est du moins ainsi qu'il juge avec dédain le métier qu'a choisi sa fille, celui de restauratrice d'art, qui, pour son père, résume bien son manque d'ambition et de projets créateurs pour la société : « En la empresa [la familia] sólo nos falta alguien que fabrique piezas de primera mano. Por ahora, esto es más bien un taller

---

[126] « Mis nietos llevan el mismo camino que sus padres. Eso me parece más normal, signo de los tiempos », p. 381 ; « En esa mezcla de tozudez e inconsciencia, también Collado tiene algo de avanzadilla de la nueva generación, un joven del siglo XXI *avant la lettre* », p. 383.

[127] « […] ya sin ninguna gracia, que mañana serán oficinistas de provecho o empleados de algún Ministerio », « Sólo les interesa […] comprar lo que les vendan y producir lo que les pidan […] máscaras del vacío, uniformados como policías y […] desesperadamente grises ». Eduardo Haro Ibars, « Máscaras en el vacío », *Triunfo*, n°834, 1979, p. 46, cité par Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 217.

[128] Eduardo Haro Ibars, « El desencanto y el ilusionismo », *Triunfo*, n°723, 1976, cité par Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 217.

de reparaciones » (p. 117) ; « por no hacer nada nuevo, ni siquiera ha elegido pintar, sino restaurar […]. No te atreves a apostar por el futuro le he dicho en alguna ocasión. […]: no aspirar a ir un paso más allá de donde otros han ido » (p. 367).

On peut interpréter la posture de Silvia comme celle d'une génération qui, parce que les acteurs de la Transition ont façonné et verrouillé le monde selon les coordonnées de la modernisation, s'est trouvée condamnée à *reproduire* leurs manières de vivre. Un tel *mimétisme social* serait l'un des sens symboliques du travail de restaurateur, par rapport auquel le réalisme prend sa place. En effet, selon Jo Labanyi, le réalisme du XIXe siècle rend compte littérairement de la façon dont la modernité, en tant que processus qui transforme la réalité en représentation, induit chez les individus des comportements d'imitation et de mimétisme, par la consommation et les discours de contrôle social[129]. *Crematorio* se situerait dans la lignée de cette tradition réaliste, en pointant que la fin des années 1970 et le début des années 1980 en Espagne auraient exacerbé la disposition sociale mimétique, liée à la modernisation, que l'on vient de relever. La métaphore du bernard-l'hermite dans le discours politique de Matías se charge ainsi de dénoncer les comportements d'imitation des coutumes *desarrollistas* par sa génération, ceux des « jeunes frères des acteurs de la Transition » comme on l'a lu chez Arroyo et Izquierdo :

> Decía: los de mi generación creen que se salvarán convirtiéndose en cangrejos ermitaños que se protegen en las conchas abandonadas, animalitos simbióticos, seres disfrazados, camuflados, que avanzan vestidos de otro. […] Mis colegas han empezado a acudir a fiestas con un esmoquin alquilado. Sonríen, pero […] les tienen envidia a los que tienen su esmoquin en propiedad. Esa bilis de mi generación (sí, de la mía, la tuya se rindió antes, ni siquiera luchó, y, por eso, ni siquiera tiene sentido de culpa, sólo mediocridad) acabará haciendo mucho daño. Dará gente sin escrúpulos, ya lo verás. […] Para Matías, en el crepúsculo de su fase uno, no había que adaptarse a los nuevos tiempos. (p. 217)

La perspective d'une génération mimétiquement enfermée dans les coordonnées de la social-démocratie modernisatrice coïncide précisément avec celle qu'élabore l'historien Pablo Sánchez León, également attentif à une culture transitionnelle *underground*, à d'autres imaginaires démocratiques progressivement mis en déroute par les logiques politiques et culturelles du consensus, et à une analyse des médiations discursives dans l'organisation symbolique du social, comme Chirbes, Arroyo et Izquierdo dont il partage la communauté politique. Il parle de la « séquestration

[129] Jo Labanyi, *Género y modernización…*, *op. cit.*.

collective » de sa génération par un langage et des valeurs hégémoniques de la social-démocratie :

> Nous, les gens qui sommes nés dans les années 1960 et 70, nous avons été séquestrés collectivement : séquestrés par le langage et par la loyauté aux valeurs, aux idéaux, à tout ce qui a contribué à forger la grande majorité consensuelle du PSOE de 1982. […] il y a moins de dix ans […] on n'avait pas le choix. On savait que le tronc central de la démocratie espagnole, et de l'État social, et même de la gauche, c'était la social-démocratie que représente le Parti Socialiste.[130]

Dans *Crematorio*, cette génération semble avoir abdiqué la confiance dans le futur, le *futurisme* moderne selon Hartog. La négation de la sémantique de l' « horizon », de la « lumière » et du « chemin », parachevée par l'allusion au théâtre de l'absurde, le symbolise dans un discours que Juan, le mari de Silvia, adresse à Brouard, l'ami d'enfance de Rubén et de Matías : « Me educaron para no mirar nunca al horizonte […]. Maestro Brouard, los de mi generación hemos pasado de los cuarenta sin encender ninguna luminaria. Esto sí que ha sido una generación sombría. Vosotros equivocasteis el camino. Nosotros no hemos tenido intención de ir a ninguna parte. Seguir aquí. Esperar a Godot » (p. 314). Si Rubén se désole que sa fille ne fasse pas preuve d'un esprit entreprenant tel que le sien[131], Silvia confirme, par un emprunt à l'imaginaire baroque, la peur d'un futur menaçant sur lequel elle n'a pas de prise : « Del futuro no tenemos ni idea, un líquido químico, un abrasivo en el que todo se disuelve. [...] Es Quevedo. Ayer se fue, mañana no ha llegado [...]. Hoy llamamos progreso a algo que no sabemos cómo lo llamarán los que vengan » (p. 91-92). Ce doute sur la possibilité et la valeur d'une avancée linéaire de l'histoire se double de la crainte face à l'absence de dialogue avec un temps passé et un temps futur. Elle est symbolisée par le verre dépoli qui sépare, à l'aéroport où elle accompagne son fils, la salle d'attente de la porte d'embarquement :

---

[130] « La gente que nacemos en los 60 y los 70 estamos secuestrados colectivamente: secuestrados por el lenguaje y el criterio de lealtad a los valores, a los ideales, a lo que sea que tiene que ver con la forja de la gran mayoría consensuada del 82 del PSOE. […] hace menos de diez años […] no te quedaba otra. Sabías que el tronco central de la democracia española, y del Estado social, incluso de la izquierda, era la socialdemocracia que representa el Partido Socialista ». Sebastiaan Faber et Pablo Sánchez León, « Pablo Sánchez León, historiador : "Los intelectuales del 78 tienen un cártel" », revue en ligne *Ctxt*, 2/04/2016, disponible sur http://ctxt.es/es/20160330/Politica/5128/intelectuales-generación-78-Santos-Julia-Elorza-Savater-Universidad-Ciudadanos-PSOE-PP-España-Entrevistas.htm, dernière consultation le 4/04/16. Sur des militants du PSOE comme seule voie possible dans les années 1980, puis qui optent pour une gauche plus radicale aujourd'hui, on lit dans *Crematorio* que Matías a milité dans des partis d'extrême-gauche « hasta que, a mediados de los ochenta, decidió militar con los socialistas, lo que él llamaba *la única izquierda posible* (aunque cuando Silvia [...] estuvo con él en Madrid, echaba pestes de ellos) hasta que se largó a la montaña y volvió a renegar de los socialistas ». (*Crematorio*, p. 123-124, c'est moi qui souligne).

[131] « ¿Sabes otra manera de empezar que no sea ponerte un futuro que te sobrepase ? Es la única manera de hacerlo. Poner la meta siempre un paso por delante » (p. 387) ; « lo único que merece la pena es precisamente lo que nos queda por pasar, lo que nos está pasando » (p. 407).

> Pasar la puerta de embarque: ni Silvia puede ir a donde está Félix, ni él puede volver donde ella está. Contempla los cristales esmerilados, tras los que se encuentran las invisibles salas de embarque [...] en el lugar inaccesible, y ella vuelve a tener ganas de llorar. [...] El cristal esmerilado se extiende ante ella como una niebla que oculta algo desconocido. [...] Tiene ganas de rezar. Nada que ver con la religión. Más bien, con la confusión de sentimientos que la invade, o con la voluntad de crear algún tipo de energía que variase la dirección de lo que iba a ocurrir si es que iba a ocurrir algo malo (p. 87-88).

Observons que, comme Juan, Silvia exprime uniquement en négatif son ressenti, dont on fait pourtant l'hypothèse que, loin de se situer hors du politique, il constitue bien un imaginaire de l'histoire qui rompt avec celui de l'Espagne post-franquiste (vision téléologique de l'histoire, déconnexion avec les différentes archives du passé, logique de normalisation permanente)[132]:

> cuando ha intentado imaginar cómo sería el mundo que desea, nunca ha llegado a darle una forma precisa. Seguramente, no saber qué forma, qué figura ponerle a lo que deseas, se corresponde con la falta de ambición. Sientes la incomodidad de lo que te rodea, el desagrado de ti misma, pero no sabes qué puedes poner a cambio, con qué puedes sustituirlo, y eso te paraliza. […] Su relación con [José María] que, en apariencia, se diría una transgresión de la vida burguesa que lleva, en realidad es sólo una forma de resignación de quien no se ha atrevido: adaptabilidad, aceptación del medio. […] La búsqueda del absoluto, deslegitimada » (Silvia p. 125).

La lettre de ce paragraphe nous intéresse sur un point : elle témoigne de l'influence qu'exerce son père sur sa propre représentation de sa réalité, et celle d'autres voix du roman. En effet, on y retrouve deux éléments de langage qui sont propres à Rubén dans le roman, et hors desquels Silvia semble incapable de penser – d'où la formulation en négatif : le « manque d'ambition » (Rubén dit de sa fille : « Un modelo ejemplar de entrega, de falta de ambición », p. 369) et la métaphore biologisante évolutionniste : « adaptabilité, acceptation du milieu ». Silvia essaye d'expliquer l'expérience qu'elle vit, l'expérience d'une difficulté à se saisir du futur et d'y trouver sa place, par les mots du père : elle essaye d'appliquer à sa propre vie les mots, la vision du monde de la génération de 1930-40 : « *Seguramente*, no saber qué […] figura ponerle a lo que deseas, *se corresponde con* la falta de ambición ».

---

[132] Germán Labrador, « *Ends of the world as we know it.* Cómo hacer historia cultural de la España contemporánea desde la temporalidad de crisis", Abstract pour congrès *MLA* 2014, *op. cit*.

Autrement dit, symboliquement, on peut y lire ce que Sánchez León dénonce comme une tutelle langagière et éthique imposée par la génération née en 1930-1940 sur la génération née dans les années 1960-1970. Comme le déclare Ramón Collado, qui se présente régulièrement et significativement dans le roman comme un fils spirituel de Rubén Bertomeu : « ha heredado esa idea del hombre que le transmitió su padre, se hereda la genética [...] pero, sobre todo, lo que se hereda es una forma de ver el mundo, tú a lo mejor no te das cuenta, le decía su padre, y eso es lo que heredas, heredas tu manera de mirar » (p. 73). Lorsque Silvia dit : « Sientes la incomodidad de lo que te rodea, el desagrado de ti misma, pero no sabes qué puedes poner a cambio, con qué puedes sustituirlo, y eso te paraliza », on peut interpréter que ce qui la paralyse est l'absence d'un autre langage et d'autres valeurs que ceux de la modernisation et de la social-démocratie pour dire un vécu dont la valeur est disqualifiée (« deslegitimada »). Cela offre entre les lignes une perspective sur le *desencanto* bien différente de celle qui est communément admise : pour Chirbes, comme pour des militants et d'intellectuels de gauche qui conçoivent une critique profonde de la Transition, l'interprétation du *desencanto* qui veut qu'une génération se soit détournée du politique à la fin des années 1970 est le fruit d'un ordre moral et politique qui disqualifie certaines pratiques et expériences sociales du champ du politique.

La génération de Rubén n'a pas assuré une transmission auprès de la génération suivante : elle a essayé de la diriger, de lui dicter sa conduite, mais pas d'instaurer un dialogue qui permette d'en faire un nouveau maillon d'une chaîne de transmission[133]. En somme, elle est symboliquement et épistémiquement restée stérile. Voilà un éclairage pertinent sur la « ya de por sí heladora relación » (p. 121) entre Rubén et sa fille, et sur l'obsession de ce dernier pour « l'extinction de l'espèce » que l'on a notée précédemment.

III.2. Sous tutelle langagière

La tutelle sémantique et morale exercée par la génération née dans les années 1930-1940 sur les suivantes est donc matérialisée dans le récit par l'imprégnation de

[133] Pablo Sánchez León au sujet des historiens de la Transition tels Santos Juliá : « Una generación [...] de este tipo crea muchos problemas. [...] Ellos no tienen continuadores. [...] han preferido ser ellos siempre los que tienen la primera, la última y la palabra de en medio. [...] Por tanto no han dejado una herencia [...] en la medida en que ellos no transmiten a generaciones siguientes valores y principios, *en un diálogo* [...], no para moldear. [...] la generación de la que hablamos no quiso hacer antorcha con la generación siguiente, que éramos nosotros. [...] les siguen dictando lo que tienen que pensar y hacer. Pero [...] no han sido diseminadores ». Sebastiaan Faber et Pablo Sanchez León, « Pablo Sánchez León, historiador : "Los intelectuales del 78 tienen un cártel" », *op. cit*.

représentations et de modes de compréhension du monde de la première dans les discours des secondes. Les monologues intérieurs de Silvia, de Mónica, ou de Ramón Collado sont perméables aux expressions et aux jugements de Rubén, tantôt cités au discours direct au sein de monologues au discours indirect et indirect libre, tantôt repris, digérés sans marqueurs textuels. En voici plusieurs modalités.

La préoccupation pour la survie (virile) de la lignée contre la perception d'une extinction de la race exprimée en terme darwiniens, qui est propre à Rubén, se retrouve également infiltrée, outre chez Silvia, dans la texture d'autres voix du récit, comme celle de Mónica. On a vu précédemment l'accent que cette dernière met sur l'importance de concevoir un petit garçon qui incarnerait par son nom « una línea familiar que estaba a punto de perderse » (p. 362). On y retrouve presque les termes de Rubén qui souhaite « prolongar el apellido de la estirpe » (p. 369). Silvia, Mónica et Ramón Collado adoptent tous trois, mais chacun à sa manière, sa conception génético-darwinienne cohabitant paradoxalement avec divers degrés de conscience de la lutte des classes. Mónica statue ainsi au sujet de « la classe » chez sa belle-famille :

> Silvia, su marido […], la gente que frecuentan, dan por supuesto que, en ellos, es algo genético; que la llevan dentro y no la necesitan, ni la pierden aunque digan palabras groseras, aunque vistan con descuido y hagan gestos vulgares, gente que se pasa el día intentando demostrar que no le da importancia a lo que más valor tiene […] Mónica sabe que ha alcanzado las cosas materiales que una mujer puede desear, pero que carece de esos repliegues del alma, de esa llamarada, ese calor del espíritu que da la genética de la clase, la cultura transmitida al menos a lo largo de tres o cuatro generaciones. (p. 43-44).

On trouve la confirmation de cette essentialisation génétique des classes sociales chez Silvia, qui dit de Mónica : « por mucho que se cuide, acabará siendo una obesa: es una obesa genética » (p. 299), tandis que Mónica songe elle-même : « A Mónica se le ponían los pelos de punta cuando pensaba que podía haber heredado genéticamente esa irregular complexión paterna, y se miraba el estómago con desconfianza » (p. 39). Lorsqu'elle évoque la dépression de femmes prolétaires qui abdiquent leurs rêves d'ascension sociale, elle déploie à nouveau une conception semi-génétique de la classe : « eso lo ha conocido en su madre, en su hermana mayor. Lo conoció rondándole a ella misma, vio que estaba a punto de pasarle, y huyó de ello como de una condena genética. Eso no es irremediable –le dijo a su madre–, se evita, una puede evitarlo » (p. 45-46).

Collado, quant à lui, reprend à Rubén une justification pragmatique du capitalisme, c'est-à-dire ici de la propriété privée des moyens de production, de leur

concentration, et de l'accumulation de capital, conçus comme ordre naturel. Dans le passage suivant, il rapporte et fait sien un cours magistral que son ancien patron débite à Traian, un ancien homme de main :

> Por un principio elemental, los ricos nunca pueden ser demasiados, no puede haber una clase dirigente que abarque medio país, una economía que se rija por asamblea. Eso es un guión mal construido. Si muchos tienen mucho dinero, el dinero pierde valor, deja de ser útil. El dinero vale porque hay poco y porque el poco que hay se acumula en pocas manos. Si no, se devalúa [...]. Por principio, la élite es reducida. Aspira a la exclusividad. No puede haber nunca privilegios para todos, una cotidianidad de la riqueza, eso es humanamente indeseable. Hay clase alta porque hay clases bajas, lo otro sería volver al comunismo [...]. (p. 59)

Collado a intériorisé le darwinisme social de Rubén, sa sociologie évolutionniste gouvernée par la sélection naturelle, c'est-à-dire par l'élimination des moins aptes, et le principe d'une forme désirable d'organisation du social selon des inégalités naturelles. On retrouvera à plusieurs reprises ses convictions à ce sujet[134]. Il a hérité de Rubén, ancien militant communiste sous le franquisme, la conscience de la lutte des classes, qui lui donne un outil de compréhension du monde, mais privée de l'objectif révolutionnaire. Chez Rubén et chez Collado, la révolution a été remplacée par le sélectionnisme social.

Dans cette perspective qui voit s'affaiblir au fil des générations des projets de justice sociale, le personnage du jeune immigré russe Yuri, employé de Traian, ancien collaborateur mafieux de Rubén, fonctionne comme tour de clef supplémentaire à la mise au jour des dispositifs de pouvoir et d'asservissement qui structurent la société. Il se trouve au bas de l'échelle des types socio-économiques du roman, et appartient à une génération qui, emblématiquement, semble ne pas avoir de conscience de classe. Yuri exemplifie la férocité de la lutte de tous contre tous à un degré plus radical, car, pour sa part, il n'a pas fait sienne la grille de lecture marxiste. Dans le roman, cela signifie qu'il est dépourvu de lucidité sur les mécanismes sociaux et donc de capacité d'émancipation.

> Yuri se queja: No sé darles la vuelta a las cosas como hace [Traian], que le da a todo la vuelta como a un guante. Le dices esto es así y así, y él dice, ajá, o sea que es asá asá y asá, y ya le ha buscado las cosquillas al asunto, y ya sabe por qué fulano ha hecho esto y no lo otro, y ya tiene

[134] « La verdad es la autoridad. El mundo es una pirámide, se mueve porque hay autoridad, porque unos mandan sobre otros, cadena de mandos. El ejército no es más que una representación del mundo » (p. 67) ; « [Esos albañiles] Encuentran su fuerza en el trabajo. [...] Defendiendo su trabajo, su puesto, cogiendo del cuello al oficial que te quiere quitar el sitio, como el oficial tiene que enseñarle los dientes al peón que le va con cuentos al promotor [...] También en el trabajo, como en todo, hay disciplina, autoridad, hay cadena de mandos, cascada de órdenes » (p. 71).

> una idea. Traian dice: A ver las cosas como son y no como quieren los demás que las veas te enseña Marx. Leer a Marx. [...] Mientras Traian habla, Yuri pierde el hilo. No entiende. [...] sigue hablando Traian [...]. [...] nos podríamos comer unos a otros, porque no tenemos alma. Podemos comernos como nos comemos una merluza. El hombre [...] [v]ive durante algún tiempo, produce lo que sea, y luego se muere. Somos –como los peces, los árboles y las aves de corral– cifras de la economía. (p. 160-161)

Dans ce passage, on lit que Yuri ne « comprend pas » l'analyse matérialiste de Traian et en a « perdu le fil ». Si le monologue intérieur respectait la focalisation interne, le lecteur n'aurait donc pas accès au discours de Traian sur la nature. Pourtant, le narrateur prend le relais du récit pour le rapporter au lecteur. Ce procédé révèle, au sein de la polyphonie, le statut de victime de Yuri en le dépossédant de sa propre narration. Dans ses monologues intérieurs, les interventions constantes d'un narrateur ominiscient (pourtant comptées dans le roman), qui suppléent à l'information partielle que Yuri offre au lecteur (introduites par des formules comme « No se da cuenta de que lo que ella cree es que…» ou « Lo que él no imagina es que ella también sabe que… », p. 151) témoignent de sa grande vulnérabilité sociale et psychologique, ou d'une racialisation des rapports de classe[135].

On retrouve le même procédé éloquent pour Silvia, au sujet de laquelle le narrateur précise par exemple : « Es un gesto que se le escapa inconscientemente cuando se encuentra nerviosa, cuando siente que haga lo que haga va a equivocarse. Desde pequeña, inconscientemente, ese gesto » (p. 98) ; « (es lo que piensa. Ha heredado otras muchas cosas, pero no lo sabe) » (p. 104) ou « (aunque Silvia lo niege ése fue seguramente el origen de su vocación) » (p. 280). Ce discours d'autorité narrative qui comble les lacunes de la focalisation interne matérialise peut-être, dans le cas de ce personnage, une affaire de genre et de construction de féminités sommées de s'annuler comme sujet d'énonciation, et mime certainement la façon dont les protagonistes de la génération post-Transition ont pu être dépossédés de leur narration et de leur capacité d'action politique, à cause de leur manque de hauteur de vue sur les effets du système, le manque de conscience de classe et de repères critiques. Le contraste avec la conscience matérialiste aiguë qu'a intégrée Mónica comme outil de compréhension lucide du monde renforce cet effet[136].

---

[135] D'autres exemples de ces interventions du narrateur qui déborde les limitations de la focalisation interne : « Él cree que Irina no sabe nada de lo que ocurrió […] Pero a Irina sí que se lo ha contado Traian, y, por eso, ella se ha permitido jugar casi desde el primer día con él » (p. 153) ; puis le narrateur intervient entre parenthèses et appelle Yuri « grandullón » (p. 155).

[136] « Mónica […] sigue al pie de la letra lo que le recomienda Rubén: Cuando no entiendas algo, cuando se te escape algo que no sepas por qué ocurre […] piensa en el dinero, o, mejor aún, […] en algo que la falta de

III.3. L'anti-légende noire

La responsabilité individuelle à l'heure de dépasser les déterminismes sociaux est pourtant l'une des bases du libéralisme de Rubén qui a infusé dans les mentalités – et donc les monologues intérieurs – d'autres personnages. À défaut de révolution, « l'esprit d'initiative », le combat pour l'ascension et la survie, est individuel. Depuis la crise économique qui a éclaté juste après la publication de *Crematorio,* des journalistes en ont d'ailleurs dénoncé une manifestation sémantique dans le monde du travail : la valorisation de la figure de l'« entrepreneur » et l'injonction à la « pensée positive », qui rendent le chômeur responsable d'une situation d'échec plutôt que de questionner la violence du système[137]. Pour la romancière Marta Sanz, le réalisme politiquement incorrect de Chirbes prend sens par rapport à ce contexte épistémique : « Il ose un pessimisme au vitriol à l'époque de la pensée positive, de l'entreprenariat, de la crise comme opportunité et des écoles de leadership »[138].

Silvia en a pris le contre-pied et assume à demi-mot le renoncement à toute « expectativa de cambio » (p. 113). Au contraire, la rhétorique du contrôle individuel de leur trajectoire au-delà de toute détermination sociale, réservée aux perdants de la modernisation, est incarnée par Ramón Collado et Mónica. Luis Sepúlveda écrit qu'à la fin des années 1980, « [l]e PSOE parlait haut et clair ; l'Espagne était un pays où seuls les imbéciles pouvaient ne pas être riches, ou vivre convaincus qu'ils étaient riches »[139]. Ce discours de la modernisation des années 1980 que Sepúlveda dénonce sous la forme factuelle de l'essai se trouve narrativisé dans *Crematorio*, pour les années 2000, par le biais des discours de Collado et de Mónica, dont les éléments de langage montrent qu'ils ont intégré cette composante libérale de la mémoire hégémonique de la modernisation, qui écarte les mémoires tenues pour pré-modernes. En effet, les deux personnages

---

dinero te impide a ti hacer, y que la otra persona […] hace […] porque tiene dinero. […] Ella lo sabe, lo ha observado, no hacía falta que se lo dijera Rubén » (p. 362).

[137] Andreu Escrivà, « La mentira del falso precariado », *Eldiario.es*, 12/08/2015, http://www.eldiario.es/cv/opinion/mentira-falso-precariado_6_419318076.html, dernière consultation le 13/08/2015 ; Carlos Otto, « Españoles, la burbuja emprendedora ha muerto (y estos diez puntos lo demuestran) », Blog de *El Confidencial*, 28/01/2016, http://blogs.elconfidencial.com/tecnologia/emprendedorfurioso/2016-01-28/espanoles-la-burbuja-del-emprendimiento-ha-muerto-y-estos-diez-factores-lo-demuestran_1141273/, dernière consultation le 4/04/2016.

[138] « Se atreve al pesimismo vitriólico en la época del prestigio del pensamiento positivo, el emprendimiento, la crisis como oportunidad y las escuelas de liderazgo ». Marta Sanz, « Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés », *Babelia-El País*, 21/08/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/20/babelia/1440069257_964641.html?rel=vid.

[139] « El PSOE hablaba claro y contundente; España era un país en donde sólo los imbéciles no podían ser ricos, o vivir convencidos de que eran ricos ». Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *op. cit.*.

tiennent tous les individus qui n'adoptent pas la même attitude pragmatique pour des « frustrés » ou des « ploucs » (*paletos*)[140]. Collado représente l'échec aveugle de cette prétention, Mónica sa réussite.

Collado, évincé par Rubén, est fier d'avoir monté sa propre entreprise, pourtant au bord de la faillite. Alors qu'il vient de subir un règlement de comptes professionnel qui l'a conduit à l'hôpital, il s'enferre dans un cynisme aveugle qui postule que les travailleurs en difficulté ne peuvent s'en prendre qu'à leur pessimisme, à leur manque d'ambition, et renonce à toute solidarité de classe :

> Dicen cosas así esos albañiles amargados, que viven en la casa que no quieren, se han casado con la mujer que no quieren, tienen hijos que no quieren. […] Gente que se pasa el día amargada, acomplejada. […] que follan con las putas porque les da asco hacerlo en casa; que piensan que no valen un duro, y a cualquier cosa que les dices creen que se lo estás diciendo para joderlos […] porque los tomas por gilipollas; […] y te gritan, porque saben que lo son, saben que son gilipollas, que como hombres no valen un duro […]. Lecciones, la miserable herencia de un padre que murió amargado, arruinado, alcoholizado, que fue infeliz e hizo infelices a los demás: Para eso eres un hombre. Para saber plantar cara. (p. 70)

Pourtant, en reconnaissant un récit sociologique quasiment identique chez Rubén, à la fin du roman, le lecteur comprend avant le maçon Collado que ce dernier, malgré ses démonstrations d'optimisme et d'esprit d'initiative, a été rattrapé par le destin collectif de sa classe :

> A Traian, hablándole de Collado, le he dicho: Te casas de penalti con una a la que no quieres, y estás poniéndole a tu vida a la vez un principio y un fin. Todos hacen igual. Se casan por pesimismo […], te casas porque estás convencido de que no sirves para otra cosa, y estás condenado: entonces resulta que tienes hijos a los que no quieres, una mujer que te agobia, una casa que prefieres no pisar. Mejor las copas, las casas de putas, los amigos de barra, las mesas de juego, los bares. Así es. Eso es Collado. No es que Collado fuera una eminencia, pero ha sido astuto, tuvo una cabeza ágil, buenos reflejos […]. Ahora da pena. (p. 385)

Il campe ainsi malgré lui le contre-exemple ironique du slogan gagnant de Rubén, qu'il cite : « Un hombre sólo apuesta en lo que sabe que va a ganar » (p. 71), parce qu'il a poussé trop loin le mimétisme des techniques du spéculateur immobilier, sans l'intelligence sociale qui lui aurait permis de s'adapter au milieu.

---

[140] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 218.

Quant à Mónica, elle déclare résolument qu'elle a matériellement réussi sa progression sociale grâce à « la seguridad que te otorga un marido setentón y cargado de dinero » (p. 46), et fait de la maîtrise de son corps son instrument d'émancipation spirituelle : « A Mónica le gusta relacionar la propia estética, la capacidad de convertir en arte tu propio cuerpo, con la de buscar el arte en lo que te rodea, como hace Rubén » (p. 37). Collado dit d'elle que, grâce à son corps, elle a sauté toutes les marches de l'échelle sociale d'un coup (p. 233). Dans un monologue chargé d'un sens complexe, elle applique à une histoire de l'Espagne, pour le moins *sui generis*, le darwinisme social de Rubén et son principe libéral de la responsabilité individuelle, qu'elle cible sur le rapport au corps. Elle évoque l'époque de la fin des années 1980, celle de la mort de son père, plombier et émigré :

> Por aquellos años aún se consideraba antinatural el cuidado del cuerpo. No había impregnado a la gente esta idea moderna de civilización, de cultura física, de cultivo corporal de los últimos tiempos: la idea de que tu cuerpo es responsabilidad tuya, materia prima, la materia que debes trabajar: formar, esculpir, moldear, como se hace con la plastilina [...]. No había calado aún la idea de que tú eres la responsable de tu cuerpo, su artífice; que se te ha dado –Dios, la naturaleza, quien sea– una materia de la que debes obtener los mejores rendimientos. Ni tampoco se había quitado la gente aún de la cabeza el sentimiento de resignación, como de esto es lo que me ha caído en la tómbola, esa actitud negativa que hace que te tomes con fatalismo el hecho de que el cuerpo se degrada [...], que hoy ya sabemos que podríamos llamarla resignación animal, de lo que los científicos llaman prehomínidos que no se sienten responsables de su destino; fatalismo de salvajes, o, al menos, de gente sin ambición, sin fe en sí misma, en sus posibilidades. [...] La idea de resignación ha sido muy española, muy de unos años negros españoles, una idea de los tiempos de la dictadura, porque, si miras hacia atrás, descubres que, en toda época, en todo lugar, el ser humano ha cultivado su propio cuerpo [...]. (p. 39-40).

Elle emprunte toujours à Rubén une explication biologique, associée à une conception libérale de la toute-puissance de l'individu (« responsabilidad tuya », « materia que debes trabajar: formar, esculpir, moldear », vs. « resignación » et « fatalismo » comme « actitud negativa »), et les applique à une singularité nationale (« la idea de resignación ha sido muy española ») par rapport à une trajectoire unique de l'histoire humaine vers le progrès (« en toda época, en todo lugar, el ser humano »). Alors que le franquisme (« una idea de los tiempos de la dictadura ») aurait figé le peuple à un stade primitif de l'évolution anthropologique (« resignación animal, de lo que los científicos llaman prehomínidos »), le post-franquisme aurait signé pour l'Espagne l'adaptation à la lutte pour la survie, qui vient reformuler le récit normalisateur de la résolution de la

« légende noire » nationale (« unos años negros españoles »). Mónica se fait l'écho d'un volet fondamental du récit de la Transition, qui aurait dynamité le poncif séculaire d'un pessimisme national caractéristique d'une exception espagnole. L'adaptation atteint selon elle à partir du milieu des années 1990 le stade supérieur d'une conception universalisante de la *civilisation* qui équivaut à la *modernité* (« esta idea moderna de civilización »).

Elle définit cette dernière, de façon toute foucaldienne, comme une bio-politique[141], une prise de pouvoir capitaliste et libérale sur le corps individuel et sur l'espèce. Cette bio-politique contrôle l'économie du corps selon une maximisation capitaliste des profits (« una materia de la que debes obtener los mejores rendimientos ») et des technologies variées (« de las clínicas dermoestéticas, de los gimnasios, de las liposucciones, de los *liftings* y *peelings;* o de los vanguardistas *refinings* y bombeados internos de grasa; de las reducciones de estómago y de cadera; de las conducciones de pechos; de la lucha contra las pieles de naranja en muslos y glúteos », p. 38) que doit favoriser une économie de marché ouverte : « Soy un ser civilizado, una mujer. Me gusta ver los escaparates repletos. Se lo digo a Rubén: Sólo con ver los escaparates cuando fuiste a Leningrado antes de que cayera el muro, se te tuvieron que quitar las tentaciones de ser comunista: tres cebollas al lado de un par de calcetines y un sujetador » (p. 292). Dans ce monologue de Mónica, le contrôle du corps, au centre du processus de production, est, d'une part, un gouvernement de soi[142], où le sujet, qui s'identifie à son corps, modifie l'état de ce dernier afin de le faire correspondre à l'ordre de ses désirs. D'autre part, il recherche une « régulation sanitaire du prolétariat comme […] prémisse de la régulation des populations comme espèces »[143]. En effet, Mónica aurait voulu conseiller à son père différentes stratégies pour éliminer les tares de son physique qui dénotaient trop sa provenance de classe (« a él, a su padre, con su barrigón de bebedor de cañas, no le hubiera venido mal una reducción de estómago y un poco de ejercicio en el gimnasio », p. 39).

Se combinent dans le discours de Mónica, comme dans la conception de Foucault, le gouvernement des corps – de la population – et le gouvernement de soi-même et de son propre corps comme esthétique de l'existence, une esthétique autoréférentielle :

---

[141] Le terme de biopolitique relève chez Foucault du contrôle capitaliste du corps : « Le contrôle de la société sur les individus ne s'effectue pas seulement par la conscience ou par l'idéologie, mais aussi dans le corps et avec le corps. Pour la société capitaliste, c'est la bio-politique qui importait avant tout, le biologique, le somatique, le corporel. Le corps est une réalité bio-politique ; la médecine est une stratégie bio-politique » Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 210.

[142] Michel Foucault, « Subjectivité et vérité », *Résumé des cours 1970-1982*, Paris, Julliard, 1989, p. 134.

[143] Bernard Andrieu, « La fin de la biopolitique chez Michel Foucault : », *Le Portique*, n°13-14, 2004, http://leportique.revues.org/627, dernière consultation le 25/03/2016.

« una mujer que se maquilla mira a una mujer que se maquilla, ésa es la cumbre de la feminidad » (p. 363). L'ascèse diététique et gymnastique, techniques non disciplinaires chez Foucault, car décidées par le sujet pour lui-même, relèvent à la fois de l'exercice corporel et du travail spirituel. Ce que Mónica vit comme sa plus grande voie d'émancipation en tant que sujet se borne peut-être à prolonger la norme de la santé parfaite jusque dans l'individu[144]. Pourtant Mónica, comme une autre femme prolétaire du roman, la prostituée Irina, « rentabilise son capital érotique pour accéder au mariage », selon l'expression de Marta Sanz[145]. Consciente d'un certain nombre de mécanismes de domination sociale, elle maîtrise son corps pour contrôler sa force de production sur le marché et ainsi son ascension sociale, comme le soutient Collado : « ahora puede ser lo que quiera, porque el cuerpo es una caja fuerte en la que se guarda un capital que puede ser casi inagotable si sabes administrarlo […]. El cuerpo supera las clases » (p. 243).

IV. Une théorie surplombante de la domination ?

Chirbes déclare en interview : « Pour le moment, j'essaye de rompre le langage trompeur, les clichés que la Transition a forgés et que j'ai intégrés moi aussi. […] il faut faire très attention au discours, parce que les mots en politique ont une valeur performative : ce sont des manières de voir et de modeler l'action »[146]. Tout comme, d'après Jo Labanyi, l'avènement du roman réaliste du XIXe a partie liée avec des techniques étatiques, administratives et médicales de classement et de contrôle social (recensements de population, criminologie, hygiénisme,…), également associées à l'essor des sciences sociales (sociologie, anthropologie) qui ont contribué à « façonner une mise en forme du monde qui corresponde au pouvoir ou aux exigences du pouvoir »[147], le réalisme de *Crematorio* a à voir avec une mise en ordre de la réalité sociale. On a vu que des techniques d'ordre discursif de la polyphonie montrent la façon dont la génération des acteurs de la Transition, qui va puiser son axiologie dans la dernière décennie franquiste, encadre fermement les représentations des générations suivantes, qui

---

[144] Ibidem.
[145] Marta Sanz, « El cuerpo en el lenguaje y el lenguaje en el cuerpo », conférence prononcée lors du colloque *Literatura y cultura de la Transición española,* Casa de Velázquez, 25/04/2016, Madrid.
[146] « De momento intento romper el lenguaje tramposo, los tópicos que la Transición ha acuñado y que me han calado también a mí. […] tenemos que tener mucho cuidado con el discurso, porque las palabras en política […] tienen valor performativo: maneras de mirar y de moldear la acción ». Rafael Chirbes, « Todas las luchas literarias son luchas políticas », *Sinpermiso*, 11/03/2012, www.sinpermiso.info, p. 11-12.
[147] Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski. "Le pouvoir est de plus en plus savant" », *op. cit.*.

reproduisent, souvent sans le savoir, leurs pratiques et leurs discours : centralité narrative de la voix de Rubén à la première personne ; reproductions de son discours au style direct dans les autres monologues intérieurs ; effets de réseaux sémantiques des représentations qui structurent le roman (conception des luttes de classes empreinte d'un darwinisme social véhiculé par le lexique de la nature et de la biologie ; idéologie de la responsabilité individuelle). Dans la même lignée, les quelques incursions omniscientes du narrateur au cours du roman, souvent placées entre parenthèses ou en apposition et débordant les focalisations internes, fonctionnent comme discours d'autorité qui dépossèdent les protagonistes de la génération post-Transition de leur narration, en dévoilant des forces inconscientes qui déterminent leurs actes. On a cité les exemples de Yuri et de Silvia.

Toutes ces techniques matérialisent la façon dont un ordre physique, moral, social et politique de la modernisation a déterminé ce qui est perçu comme réaliste jusque dans la société du « *boom* de la brique » en envahissant les mentalités post-franquistes comme une araignée tisse sa toile : la métaphore de la toile d'araignée, récurrente tout au long du roman, rappelle une image de *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé (1973), qui décrit le symbole franquiste du jougs et des flèches comme une araignée noire qui persiste sous les peintures des murs de Barcelone[148].

Le récit fictionnel revêt ainsi les atours d'une sorte de sociologie critique de la domination à prétention totalisante, qui donne à voir de façon complexe des dispositifs (ici moraux et langagiers) derrière lesquels s'exerce et se dissimule la domination à l'insu des dominés, qui, en fait, contribuent à son exercice. On verra que *La mano invisible* d'Isaac Rosa adopte également la tentation totalisante de cette démarche. Est apparue minée dans le roman l'idée que seuls existent des individus qui ont chacun leurs motifs et leurs choix, modèle inspiré de l'économie néo-classique faisant fi des groupes sociaux. Mais dans le roman, qui met l'accent sur les structures, la domination revêt-elle un caractère implacable qui freine la possibilité pour les individus de modifier leur destin social ?

Cet enjeu a déjà été relevé au sujet du réalisme social espagnol des années 1950. *Crematorio* conjugue, à la manière d'un Boltanski, une conception structuraliste (la référence aux structures sociales et à leur stabilité) et un regard phénoménologique,

---

[148] Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix Barral, 1976 [México, 1973] : « las basuras amontonadas bajo el yugo y las flechas de tinta aún fresca, la negra araña estampillada en la tapia del campo de Europa » (p. 17) ; « un viejo […] da brochazos de pintura negra a la placa calada que aplica a la pared, al retirarla queda la araña chorreando ribetes de luto » (p. 22) ; « aún verá en alguna esquina la araña negra que las lluvias y las meadas de treinta años no han podido borrar del todo » (p. 38).

sensible aux stratégies déployées par les acteurs face aux situations auxquelles ils sont confrontés, pour tout à la fois souligner la perpétuation infinie des asymétries sociales et restituer les doutes des individus, leurs formes de choix[149]. On a vu d'une part que la polyphonie et la focalisation interne, qui évitent, la plupart du temps, une perspective surplombante, permettaient au narrateur de se placer au plus près de la conscience, des enjeux, des faiblesses et des contradictions de chaque personnage, y compris des dominants, qui sont en fait nombreux, situés à différentes échelles. Quoique Rubén soit le principal dominant, en tant que représentant de la génération actrice de la Transition, les rapports entre les autres personnages démultiplient la « chaîne de commandement » (« cadena de mandos », p. 233). C'est ainsi que le système, entre nature humaine et rapports sociaux dans le capitalisme, est visé.

On a vu que les acteurs ne sont pas uniquement traités comme des êtres abusés, entièrement aveuglés par des illusions qui font tenir la réalité telle qu'elle est. Rubén est habité par le doute sur sa responsabilité dans le cours des choses, Silvia démonte en partie les justifications de son père et l'axiologie qui les sous-tend, Collado saisit et Mónica maîtrise un certain nombre des mécanismes de domination sociale. Ils ont en main des outils – bien souvent, une grille de lecture marxiste – qui leur permet parfois de dévoiler les intentions et les travers cachés de leurs adversaires. Les outils de totalisation leur donnent un contexte dans lesquels ils peuvent situer la petite part de réalité à laquelle ils ont empiriquement accès[150]. Leur capacité à agir reste cependant un problème.

En effet, le réalisme du roman, comme la logique culturelle de la modernisation, accueille les pratiques de résistance à son propre système : soit dans la diégèse, où elles sont en fait absorbées par le système, soit dans la praxis romanesque elle-même. Le curseur du roman reste peut-être davantage placé dans la direction structuraliste, c'est-à-dire la révélation des structures établies, que du côté phénoménologique, qui soulignerait la capacité d'*agency* des sujets. Le roman offre-t-il toutefois un point de fuite pour penser que la réalité peut être autre ? Y a-t-il une place pour dire l'envers du décor de la modernisation, pour reconstruire une communauté à partir d'autres mémoires de la modernité de l'Espagne?

---

[149] Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski. "Le pouvoir est de plus en plus savant" », *op. cit.*.
[150] *Ibidem*.

Chapitre 3. Émancipations ? Des mémoires paramodernes récalcitrantes

Tout en produisant une critique de la production d'une idéologie dominante, *Crematorio* ne néglige pas les compétences critiques des acteurs. Le roman fait advenir des tentatives de résistance au récit téléologique de la modernisation, qui impliquent un rapport au passé venant briser la logique de table rase sur laquelle s'est édifiée la Transition démocratique. On repère les démarches écologistes de Silvia et de Matías, timide et inachevée pour l'une, plus radicale mais frelatée pour l'autre ; ainsi que le retour de mémoires paramodernes, récalcitrantes. Le roman entreprend de reconnecter fugacement avec une mémoire sociale de la pauvreté, des conflits passés et d'un paysage affectif, afin de représenter les subjectivités du passé, dont font partie les paysans condamnés à l'exode rural, les exilés et des migrants. Ces mémoires récalcitrantes, qui apparaissent ponctuellement et subrepticement au cours du roman, ne vont pas dans le sens d'un récit de l'accomplissement du développement espagnol. Il semble que, pas plus que les tentatives d'alternatives politiques présentes dans la diégèse, elles ne suffisent à « désenvoûter » les individus et les groupes hors du récit téléologique de la modernisation[151]. Pourtant, on verra finalement que la représentation de l'esthétique réaliste au sein même du roman, dans les discours de Silvia et de son mari Juan, en appellent à une praxis romanesque qui fasse d'un réalisme réflexif, d'un métaréalisme, un levier d'émancipation.

[151] Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 208.

I. Politique des formes de vie

I.1. Retour à la terre

Silvia et Matías partageaient, avant le décès du second, une même « sensibilité environnementale » (p. 24-25), un même intérêt pour l'habitat et l'agriculture locaux traditionnels. Pour Matías, parti seul sur les collines cultiver des champs d'oliviers, sa démarche répondait à l'échec de la politique :

> cuando la política también se te viene abajo, y tienes la impresión de que te has quedado sin nada […] [t]e queda saber que eres sólo parte de la naturaleza, y entonces deseas confundirte con la naturaleza, volver a eso que antes se llamaba la madre tierra, identificarte con el polvo, saber que en el polvo se guardan vidas anteriores […], hacer ejercicios de convivencia con él, […] sentirlo, barro originario » (p. 274).

De manière aussi elliptique que provocatrice, Rubén attribue le désenchantement politique de Matías à l'avènement de la démocratie elle-même comme « extermination de la politique » : « Creo que lo peor que te pasó fue descubrir que la democracia acaba con la política. Eso fue lo peor. Pasarte veinte, treinta años de franquismo, exigiendo que llegara la democracia, y descubrir que llegaba para comunicarte que no le hacías ninguna falta, porque la democracia era la forma más perfecta de exterminio de la política » (p. 226).

Il est difficile de déchiffrer le propos sans contextualisation historique sur un aspect fondamental de la Transition, qui fait l'objet de travaux universitaires actuels : ce que Arroyo et Izquierdo appellent la « "vampirisation" des mouvements sociaux par les anciens et les nouveaux partis politiques, la violence que la Transition elle-même était en train de déployer »[152]. Le phénomène est lié à l'abandon du marxisme et du léninisme par le PCE et le PSOE[153], dans le cadre duquel les contestations sociales portées, au début des annés 1970, par des collectifs ouvriers et des assemblées de voisins, ont été absorbées, à la fin de la décennie, au sein des partis et des syndicats nouvellement

[152] La « "vampirización" de los movimientos sociales por parte de los viejos y nuevos partidos políticos, la violencia que la propia Transición política estaba desatando ». Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 216.
[153] Juan Antonio Andrade Blanco, *El PCE y el PSOE en (la) transición…*, *op. cit.*

légalisés, dans le cadre politique de la « réforme pactée »[154]. Outre la perte des idéaux de transformation et de justice sociale de la gauche, et son choix du socio-libéralisme, la désillusion de Matías est due aux processus par lesquels des pratiques et des subjectivités politiques ont perdu ou gagné en légitimité à mesure que le système démocratique espagnol s'est consolidé[155]. En témoigne un tract rédigé par Matías à la fin des années 1960, à une époque où, selon Rubén, « la fiesta de las palabras encendidas iba a durar poco tiempo más » (p. 226) :

> ¿Y quien le niega el derecho al proletariado a derramar sangre para liberarse, para aspirar a su parcela de felicidad? [...] El proletariado ha derramado sangre [...] cuando la burguesía lo ha enviado a cualquier parte del mundo [...] a matar y a morir. Pero cuando los proletarios piden derramar sangre en su propio interés, se les niega el derecho. ¿Con qué autoridad se les niega el derecho a seguir haciendo el trabajo para el que se los preparó? (p. 227).

Quelle a été la réponse politique de Matías à ce passage d'une pratique participative à une démocratie représentative, qui consacre le passage par les urnes comme acte politique privilégié – l'une des cibles du mouvement des Indignés qui naîtra en 2011 ? Sa trajectoire politique a suivi plusieurs phases, d'après Rubén : ardemment engagé auprès des communistes durant sa jeunesse, dans les années 1960 (phase 1, p. 215, 223, 229), il a continué de collaborer avec eux depuis des partis d'extrême gauche jusqu'au milieu des années 1980 (phase 2), puis a choisi de militer au sein du PSOE, qu'il détestait mais jugeait « la única izquierda posible » (p. 123) pour « actuar dentro del sistema » (p. 195) (phase 3), avant de partir à la montagne lancer des projets d'agriculture écologique. On pourrait comprendre entre les lignes que ce départ à la montagne s'inscrit dans une forme de cohérence de son projet militant : face à l'échec de la lutte collective, Matías réfléchit sur la place et la responsabilité de l'homme dans son environnement. Il passe d'une organisation politique de type traditionnel à une expérience du politique en tant que « forme de vie »[156].

---

[154] *La caída de Madrid*, de Chirbes aborde ce thème par le conflit entre deux militants, l'avocat déclassé Taboada et l'ouvrier Lucio, en prophétisant la confisquation de la parole du second par le premier : « Eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. lo que no quede escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos [los intelectuales]. [...] tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. [...] esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase » (Madrid, Anagrama, 2000, p. 155). Néanmoins, comme le souligne Dolidier, l'assembléisme n'a jamais véritablement disparu et réapparait au fil du temps, au Pays Basque dans les années 1980, puis durant le 15-M.

[155] Arnaud Dolidier, « El sindicato y la asamblea en 1976. Una aproximación crítica », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua: lo que el posfranquismo ha hecho de nosotros*, *op. cit.*, p. 163-190 ; *idem*, « L'affaire Scala et les anarchistes : représentations sociales du désordre pendant la transition démocratique espagnole », in Brice Chamouleau et Anne-Laure Rebreyend (dir.), *Narration et lien social*, *Essais, Revue de l'école doctorale Montaigne-Humanités*, n° 3, 2013, p. 139-159.

[156] Est récemment entrée dans le champ de la pensée politique de la démocratie la notion de « forme de vie », qui prête attention à la vie quotidienne, à la pluralité des styles de vie plutôt qu'au système institutionnel. Elle permet de voir les citoyens comme des acteurs de la vie démocratique en tant qu'il

Toutefois, son frère se montre très cynique au sujet de ce choix et du discours écologiste de Matías : il les raconte comme une rupture et une démission égoïste[157], insinue qu'il s'est, lui aussi, livré à une féroce spéculation immobilière à l'aide des terrains de leur mère[158] – on comprend par la suite que Rubén est furieux d'avoir perdu l'usage de ces terrains – et révèle que Matías est devenu informateur pour le PSOE au sujet de ses anciens camarades de groupes radicaux (p. 228).

La démystification efficace du militant correspond à la perspective décliniste du roman par rapport à une époque héroïque de lutte antifranquiste plus authentique. Dans la narration de Rubén, elle passe à la fois par la suggestion d'un écart entre idéaux hypertrophiés et pratiques (« hizo la carrera de filología sin salir del bar de la facultad » p. 190, « Matías […] sólo propone aventuras virtuales » p. 192), mais surtout par une disqualification de la légitimité politique de l'expérience écologiste de Matías, dont Juan, le mari de Silvia, raille également la dimension politique : « esto no es trabajo, se trata más bien de estética, tan improductiva como el puro ocio, tentación de todos los ideólogos que fracasan: el regreso a la naturaleza, al buen salvaje, Cándido cultiva lechugas » (p. 276).

Silvia est la seule à arguer du contraire en défendant le *réalisme* (*vs.* idéalisme) de la pratique de son oncle, et à lui rendre une capacité de subversion et de résistance résidant dans un rapport éthique au passé[159]. Elle s'en réclame aussi timidement pour elle-même dans ses harangues contre son père, qu'elle accuse d'avoir détruit l'habitat traditionnel local : « No han dejado en el campo ni una de esas viviendas que los arquitectos europeos venían a estudiar por su armonía y funcionalidad ([…] esas viejas casas mediterráneas […], el *casament*, un modelo canónico de arquitectura popular, muy parecido al que hubo aquí y del que no habéis dejado ni rastro) » (p. 25). Silvia a l'intuition que « hemos perdido […] una forma de vida que teníamos » (p. 91). Les quelques évocations du grand-père Bertomeu auxquelles s'autorise Rubén en appellent aussi à une « simbiosis entre la geografía y el pensamiento, entre paisaje y forma de

---

expérimentent des manières de percevoir, de se comporter et de rentrer en relation, et de considérer la vie politique comme l'ensemble des activités au travers desquelles les humains « s'efforcent de dessiner ou corriger les contours de leurs formes de vie ». Estelle Ferrarese et Sandra Laugier, « Politique des formes de vie », *Raisons Politiques*, n°57, février 2015, p. 5-12, citation p. 5.

[157] « [E]se estado de comunión con el herbívoro originario en el que se mantuvo durante los últimos años cuando decidió empezar de cero, vivir una tercera o cuarta vida » (p. 194). Au sujet des soins à prodiguer à leur mère : « Tuve que buscarle compañía, colombianas, peruanas, ecuatorianas, vigilar sus visitas al médico, acercarme por la casa para comprobar que estaba bien atendida, mientras Matías miraba crecer sus tomateras de montaña desde la barra del bar del pueblo » (p. 180).

[158] « Por entonces aún seguía militando con los radicales (estertores de la fase uno, ¿o era la dos?), pero le manejaba los papeles del banco a mamá, las escrituras de las fincas, de los pisos » (p. 223). « Mejor no recordar el origen de aquella propiedad » (p. 180).

[159] « ella me respondía diciéndome que Matías trabajaba la tierra y que la tierra no tiene nada de virtual. […] Los cultivos, la fruta, las mermeladas, el pan, son cosas materiales, cosas que se tocan, decía ella, cosas que hay que hacer, frutos del trabajo » (p. 192).

vida » (p. 220), que la spéculation immobilière a disloquée. La pensée de l'espace méditerranéen dans le roman expose les effets, mémoriels et écologiques, de la logique franquiste et post-franquiste de la modernisation, qui « a laissé de côté la mémoire du monde rural détruit, et, avec elle, la mémoire de la répression et de la guerre […], et celle de l'impact écologique de la modernisation »[160].

Le père de Rubén ainsi que Matías et Silvia représentent ainsi des voix critiques du modèle de développement espagnol énoncées dès avant la crise financière et la récession, y compris par des géographes, des économistes et des sociologues valenciens qui s'interrogeaient sur « la validité du modèle de croissance jusqu'ici privilégié par les responsables économiques et politiques qui a[vait] fait des activités du tourisme et de la construction les deux piliers économiques régionaux, transformant profondément et brutalement les bases antérieures, l'agriculture et l'industrie »[161]. Matías, avec le soutien moral de Silvia, luttait donc contre « la disparition des vergers, d'un paysage affectif, et, avec lui, de la mémoire d'une économie durable, articulée autour d'une communauté populaire qui avait fait l'expérience du carrefour d'un XXe siècle si compliqué pour l'Espagne », selon Labrador[162]. L'isolement écologiste de Matías, dont le récit de Rubén souligne pourtant les limites, recèle bien une critique politique et une subversion du récit de la modernisation espagnol et son imaginaire de l'histoire futurocentré. Contre la foi de Rubén dans le progrès (« Una generación privilegiada. Hemos vivido una etapa inigualable de progreso », soutient ce dernier p. 171), Matías prophétise : « Hoy llamamos progreso a algo que no sabemos cómo lo llamarán los que vengan » (p. 93).

I.2. Quête d'identités collectives

Rubén, en tant que fervent héraut de la nécessité de l'adaptation au « changement », n'a de cesse de miner cette résistance, dont il discrédite l'illusion

---

[160] « [P]or el camino, el compartido vector modernizador dejaba de lado la memoria del mundo rural destruido, y con ella, la memoria de la represión y de la guerra (Richards, 2010). Añado además: y la del impacto ecológico de la modernización ». German Labrador, « ¿Lo llamaban democracia? », *Kamchatka, op. cit.,* p. 37. Il cite Michael Richards, « Grand Narratives, Collective Memory, and Social History: Public Uses of the Past in Postwar Spain », *in* Carlos Jerez-Farrán et Samuel Amago (dir.), *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*, Notre Dame, University of Notre Dame Presses, 2010, p. 121-146.

[161] Roland Courtot, « Littoralisation et modèles spatiaux dans la communauté du pays valencien », *op. cit.*, p. 122. Il renvoie à Juan Romero, Miquel Alberola (dir.), *Los límites del territorio (el País Valenciano en la encrucijada)*, Valencia, Universitat de València, 2005.

[162] « Lo que veía Chirbes era la desaparición de las huertas, de un paisaje afectivo y, con él, de la memoria de una economía sostenible, articulada alrededor de una comunidad popular con su experiencia propia en los cruces históricos del complicado siglo XX español ». Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido », *op. cit.*, p. 188.

passéiste, qu'il relie au travail de Silvia penchée sur des œuvres d'art anciennes : « Ella ha elegido cuidar el pasado, como si el pasado que ella cuida no se hubiera hecho a costa de destruir el pasado anterior » (p. 367). À l'aide de la rhétorique d'une dynamique capitaliste de « destruction créatrice »[163], il démonte la quête d'identité qui sous-tend la démarche de Matías et Silvia, la sacralisation du passé dont ils font preuve tant qu'ils ignorent l'impossibilité de retrouver une origine collective authentique :

> ¿Acaso no destruían los que hacían los bancales? Hicieron polvo los montes. Ahora lo llamáis […] arquitectura de piedra seca, lo veneráis, sagrada, milenaria arquitectura de piedra seca, y pretendéis que la Unesco la declare patrimonio de la humanidad, pero ésa fue la gran destrucción del bosque mediterráneo primitivo, del maquis originario. Hace milenios que se destruye esta tierra. […] Mira aquí mismo, dentro de Misent. […] Durante una obra, destruyen una villa romana, destruyen un hamán almohade, una muralla califal, han destruido media docena de fonduks […]. Eso dicen los periódicos que hacemos los constructores. Como si el hamán o la muralla califal no hubieran destruido la muralla o el templo que los precedió. ¿Cuál es el estrato en el que reside la verdad?, ¿en cuál debería la humanidad haberse detenido para ser auténtica? (p. 409)

On comprend ici la nouvelle portée qu'embrasse la discussion autour de la résistance au récit de la modernisation : celle de la recherche d'identités collectives pour l'Espagne du XXIe siècle, par la confrontation de pensées de l'histoire et des luttes de mémoires. La pensée sociologique de Chirbes, en passant par le concept de « génération », renvoie bien à une question d'identité, d'identification d'individus et de groupes à un univers de valeurs et de pratiques distinctives partagées[164].

Ce point est central pour le réalisme de *Crematorio* car les réalismes historiques ont eu partie liée avec la construction d'identités collectives. Qu'on pense au réalisme anti-franquiste des années 1950, ou aux écrivains réalistes espagnols de la deuxième moitié du XIXe siècle, qui répondaient au besoin de configurer des valeurs nationales à une époque de crise identitaire lors de la construction de l'État nation[165]. Juan Goytisolo, dans *Señas de identidad* en 1966 – éloquence du titre – traitait bien la même problématique au moment d'un bouleversement des représentations collectives avec le début de la politique de modernisation. De même Chirbes, à l'issue de dix ans

---

[163] Joseph A. Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 1990, [1942], p. 116-117.
[164] Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto… », *op. cit.,* p. 70.
[165] Walter T. *Pattison*, *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, *op. cit.* ; Jacques Beyrie, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 ; Francisco Ayala, *La novela : Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974 ; *idem*, « El concepto de realismo y de naturalismo en España », in Yvan Lissorgues (dir.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX, op. cit.*, p. 208-211 ; Francisco Caudet, « La querella naturalista. España contra Francia », in *Realismo y naturalismo…*, *ibidem*, p. 58-74..

d'exacerbation du modèle développementaliste, au climax de la consolidation du récit de l'homologation espagnole, et à la veille de la crise économique de 2008, semble-t-il anticiper un changement historique, c'est-à-dire des ruptures de langages et de reconnaissances identitaires[166].

Un bref débat entre Mónica et une de ses amies aux prétentions écologistes vient éclairer cette dimension de quête identitaire. Comme souvent dans le roman, les questions clefs sont abordées par une métaphore anthropologisante des pratiques alimentaires et du rapport entre homme, milieu et animal. Tout comme Rubén faisait la leçon à Matías, Mónica sermonne son amie Menchu au cours d'un débat entre la pêche des poissons sauvages et la pisciculture. Elle soutient, à l'inverse de son amie, que consommer des poissons élevés artificiellement est davantage propre à l'identité espagnole du début du XXIe siècle (« lo nuestro ») que de manger ceux qui ont été pêchés au cours de leur remontée des rivières. Si ces derniers semblent authentiques, proches de la nature, tout comme l'habitat de pierre sèche aux yeux de Matías et de Silvia, il serait vain de les investir d'une valeur identitaire. Une raison principale : la technologie humaine de la pisciculture est plus « civilisée » que la pêche en haute mer, que Mónica relègue à « una actitud de salvajes, prehistoria pura » (p. 41) :

> Menchu, que se considera muy vanguardista, muy ecologista, natural, dice que no quiere doradas de piscifactoría [...]. Menchu, los ecologistas, tanta gente, dicen que son modernos, pero les asusta la novedad. [...] Pero si la pesca reglamentada, con redes, con barcos, con marineros, es pura cacería. [...] Menchu: [...] La lubina salvaje es lo natural, lo nuestro de toda la vida, lo que comieron nuestros padres, nuestros abuelos. Ahí, Mónica estalla: Lo nuestro, hija mía, ¿cómo puedes llamar a eso lo nuestro? [...] El único pescado nuestro es el que se cría en las granjas. El que salen a buscar por ahí, a la aventura, es un pescado nómada, vagabundo, de cualquier parte, apátrida. Cualquier cosa menos nuestro. (p. 41)

Dans une pensée de l'histoire comme projection vers le futur et comme aspiration à une « nouveauté » systématique, elle associe le « moderne » à ce qui serait propre à son temps. En effet, selon José María Pozuelo Yvancos, à partir des années 1960 en Espagne, durant lesquelles s'impose dans les imaginaires sociaux l'axe de la modernisation du pays, le moderne devient ce qui coïncide avec le regard de celui qui parle[167], c'est-à-dire ce qui est perçu comme notre présent, à partir de notre présent. Mónica l'exprime dans les termes d'un conflit entre barbarie et civilisation, où cette dernière correspond aux

---

[166] Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido… », *op. cit.*, p. 171 et 184.
[167] « [U]n relato de ascensión, de progreso, según el cual lo moderno se va desplanzando en el tiempo y por el tiempo hasta ser tan sólo aquello que sentimos nuestro y que coincide con nuestra mirada ». José María Pozuelo Yvancos, « Clarín: lecturas desde el canon », *op. cit.*, p. 415-435.

technologies qui éloignent l'homme de l'animal – trace de la pensée de l'évolution darwinienne que Rubén distille dans le roman. Les débats entre Matías et Rubén se jouent autour de cette même pensée historique et d'une métaphore de la cuisine éthique :

> En el último estadio, [Matías] había descubierto cosas como que hay una cocina con historia – que tenemos que respetar y cuidar– y una cocina sin historia, tecnológica, invasiva, y por tanto rechazable. Pero ¿de qué historia hablamos ? le discutía yo. […] Él: se trata de una ética de la conservación. Cuando hablamos de la cocina nos referimos, en definitiva, a un sistema de valores de los que la cocina forma sólo una parte » (p. 195-196).

L' « éthique de la conservation » de Matías et Silvia, à entendre métaphoriquement comme la revendication d'une identité vernaculaire et d'un rapport au passé qui ne fasse pas table rase de formes de vie antérieures à la modernisation *desarrollista,* s'oppose ainsi à la nature d'un projet que Mónica appelle « avant-gardiste », qui n'est autre que la logique d'homologation et de normalisation de l'Espagne depuis la Transition, celle qui a alimenté les constructions démesurées de stades, de cités de la culture et d'aéroports fantômes dans l'Espagne des années 2000. Matías et Silvia adoptent « une autre logique culturelle qui place au centre de leur discours non pas la normalité nationale, mais la soutenabilité communautaire »[168]. À l'inverse, Rubén et Mónica réaffirment la « mémoire hégémonique de la modernisation » en proscrivant la vanité écologiste de l'aspiration à renouer avec un passé mythique.

I.3. Mystification du passé

Le roman interroge donc simultanément deux modes de perception et de compréhension du monde : le réalisme pragmatique de la logique néo-libérale qui prône la nécessité du changement selon ce que Boltanski appelle « la fatalité du probable »[169] ; et les sous-bassements d'une forme de résistance écologiste. En fait, la démarche écologiste s'avère elle-même comprise dans le système de représentation de la modernisation, incapable de se défaire de la « toile d'araignée » de ce récit, de se libérer de l'emprise de ses représentations. La critique exprimée par Rubén et Mónica ironise

---

[168] « [E]se discurso normalizador ha sido cuestionado por otras lógicas culturales que ponen en el centro de su discurso no la pregunta por la normalidad nacional sino por la sostenibilidad comunitaria ». Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido… », *op. cit.*.

[169] Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de la production de l'idéologie dominante*, Paris, Demopolis, 2008, p. 140.

sur l'aspiration de certaines subjectivités espagnoles à retrouver une origine préalable à la modernisation de la société, alors qu'elles reproduisent, à leur insu, le cadre auquel elles prétendent s'arracher – c'est ce qu'Arroyo et Izquierdo appellent la « mystification du prétérit »[170]. Le ruralisme contemporain semble nécessairement contaminé par le récit de la modernisation, implanté depuis un demi-siècle.

Matías représente la subjectivité romantique « néo-bucolique », qui ne se distingue pas véritablement du tourisme de masse alimenté par les tracts publicitaires de Rubén. Ils partageraient une esthétique de la libre consommation du paysage, qui idéalise la ruralité en oblitérant les expériences douloureuses des habitants, comme l'émigration[171], l'exode rural massif des années 1960 et 1970 ou les difficultés économiques dues à la conversion de l'activité agricole en secteur tertiaire du tourisme[172]. On comprend à présent sous un angle nouveau les termes par lesquels Rubén identifiait paradoxalement Matías l'agronome à son fils financier :

> Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista varado primero en el posibilismo y luego en la playa de la ecología y la nutrición saludable […] seguramente habría sido –como su hijo– un escualo de la economía libre. Habría incubado el huevo del librecambio con igual constancia que incubó el de las colectivizaciones forzosas. (p. 177-178).

Ce propos acide suggère que l'écologisme de Matías redouble une logique du *desarrollismo* à laquelle il ne peut se soustraire. Il campe ainsi « un Adán posadamita » (p. 194) dans le sens où le temps de l'origine vernaculaire restera toujours inaccessible, notamment parce que Matías contribue lui-même, sans le savoir, à la généralisation de l'imaginaire de la modernisation par ce que Federico Brouard appelle dans un autre

---

[170] Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, « Españolitud… », *op. cit.,* p. 220 et 225.

[171] « Entérate de cuantos tuvieron que marcharse, haz el censo de los que se quedaron y mírales la catadura. […] Connecticut, Nueva Jersey, Buenos Aires, París, el Valais suizo, las fábricas de hilaturas, las fábricas de automóviles, la limpieza, los andamios, la lluvia, la nieve, el hielo, los cielos plomizos. Eso les tocó conocer. Cuestión de supervivencia, ni más ni menos. Aquí, simplemente no se podía vivir » (Matías à son ami écrivain Brouard, p. 318).

[172] Sur la portée de l'impulsion donnée au tourisme sous le franquisme, voir Sasha D. Pack, « Tourism and Political Change in Franco's Spain », in Nigel Townson (dir.), *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship (1959-75)*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 47-66 ; sur son sens néo-colonial, voir Mary Nash, « Turismo y la Costa Brava: discursos neocoloniales y de resistencia en los 1960's », in Brice Chamouleau (dir.), *Ensambles coloniales en la España contemporánea: un rastreo en clave de género*, Madrid, Postmetropolis Editorial, à paraître, 2017. L'impact du développement du tourisme sur les identités collectives, comme vampirisation de l'Espagne sous-développée par le Nord européen et comme inversion ironique de l'exode républicain, est au cœur de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *op. cit.*, p. 169-170 : « en este abrasado verano de 1963 […] la radio había anunciado, exultante, la entrada de cien mil vehículos por la frontera del Perthus durante el último fin de semana: franceses, suizos, belgas, holandeses, alemanes […] que venían a ver corridas de toros […]; tenderse al sol como saurios […]. Álvaro había visto con emoción las dolorosas imágenes […] de la caravana de centenares de miles de personas, hombres, mujeres, niños, ancianos que, a pie, con sus miserables enseres a cuestas, huían hacia la frontera del Perthus, éxodo masivo numéricamente comparable sólo al actual, en sentido inverso, de los turistas de todas las edades y países ».

chapitre un « preadamismo sin conciencia de culpa » (p. 324). L'interchangeabilité des préfixes (*post-* et *pré-*) figure efficacement l'étendue de la logique épistémologique sur laquelle s'érige le récit mythique de la modernité.

Outre les failles de la quête de Matías, le roman met en valeur de façon plus criante encore le caractère artificiel de la sensibilité environnementale de Silvia. Cela passe par le choix très précis de certains traits de langage qu'elle adopte. Elle exprime le rêve d'un retour à des formes de vie impliquant une relation plus harmonieuse entre l'homme et son environnement par le vocabulaire de l'économie du bien-être[173]. Silvia semble céder à une « moda de periodistas, como lo del cambio climático » (p. 31), dont le roman discerne les tics langagiers et les perversités idéologiques qui posent un voile intéressé sur les problèmes systémiques du développement espagnol : « Se acabó la época de lo sucio, ahora es la hora de lo limpio, lo saludable, que dicen por la tele. Lo *healthy,* lo *clean* » (p. 57). Silvia envisage la question environnementale sous l'angle du bien-être du consommateur, de l'achat d'une « calidad de vida » (p. 90-91) contractuelle, moyennant pièces sonnantes et trébuchantes ; la détérioration du paysage de Misent représente pour elle la violation commerciale d'un contrat passé avec des urbanistes, qui trouve son origine à la fin du franquisme[174]. « La belleza mediterránea » (p. 119) a été transformée en marchandise[175], Silvia en est la première cliente. On en trouve la caricature dans le discours du capitalisme financier de son cousin Ernesto qui surfe sur la mode environnementale comme autant d'« oportunidades » (p. 370) pour négocier une production effrénée[176]. Bien que Silvia soit révulsée par la rhétorique publicitaire de l'entreprise de son père, qui vend un produit immobilier pour vendre métonymiquement un bonheur confectionné par le capitalisme de la consommation ; bien qu'elle pense que la paix dont jouit sa génération, la première qui

---

[173] Antonin Pottier y voit l'impasse de l'orientation de l'économie écologique des années 1950 et 1960, qui sépare la question de la pollution de celle de la production de déchets et, ainsi, ne remet pas en question la viabilité du mode de développement occidental. Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique. Développement matériel, théorie immatérielle et utopie auto-stabilisatrice*, Thèse de doctorat en économie soutenue à l'EHESS le 28/05/2014, téléchargeable sur http://www2.centre-cired.fr/IMG/pdf/pottier2014.these_economie_impasse_climatique.pdf, p. 118-130.

[174] Eugenia Afinoguénova, « Tourism and "Quality of Life" at the End of Franco's Dictatorship », in Katarzyna Beilin et William Viestenz (dir.) « Ethics of Life. Contemporary Iberian Debates », *Hispanic Issues*, vol. 42, Janvier 2016, p. 59-88.

[175] « [L]as palmeras, las jacarandás, las buganvillas y jazmines y galanes de noche, la lámina azul de la piscina: esas cosas, convertidas en bienes de uso » (p. 386) ; « El hombre se esfuma ante el valor de la mercancía » (p. 379).

[176] « [L]as oportunidades que brinda apostar por Gas Natural esta temporada […] hay que apostar fuerte por el sector energético, Gas Natural, o comprar mucho Repsol, o hidroeléctricas […] para vender enseguida » (p. 370).

n'a pas vécu en temps de guerre, a été achetée au prix d'une culture politique[177], elle se coule dans ce moule, faute d'autres options.

La façon dont son discours reprend à son compte des expressions et marqueurs d'époque montre que son souci de l'environnement, qui pourrait pleinement constituer une révolte contre le système du développementalisme, ne sort pourtant pas de la « communauté interdiscursive » à laquelle elle appartient[178], et que le roman fait textuellement advenir. Aussi, lorsqu'elle reproche à son père d'avoir recouvert l'espace de Misent de sa « basura » (p. 118), ne franchit-elle pas un cap supplémentaire qui pourrait tenir à envisager la dégradation de l'environnement comme le fruit intrinsèque de la production industrielle, voire à aspirer à la limitation de la croissance de la consommation[179].

I.4. La schizophrénie de l'espagnolitude

Preuve de l'incomplétude de sa résistance et autre tour de clef à l'effet de système du réalisme de *Crematorio* : l'incapacité de Silvia à gérer sereinement l'apparition réelle (mais furtive) de subjectivités qu'elle envisage comme pré-modernes. En effet, on voit régulièrement surgir, quoique sans voix propre et dans un espace narratif très réduit, des traces des « mémoires fragiles » des autres subjectivités qui furent balayées par le discours colonisateur de la modernisation : notamment celles des pauvres. Mais Silvia ne le supporte pas, et refoule à son tour, comme les Espagnols depuis la Transition, ces jalons de leur biographie collective. Cela correspond à ce qu'Izquierdo et Arroyo appellent la « schizophrénie pathologique » de l' « espagnolitude », « qui oscille entre […] honte de l'origine et obsession de

---

[177] Silvia : « Él lleva décadas viviendo de vender cualquier cosa, vende lo que sea como si se tratase de una tregua virtual a orillas del mar. […] Toda la calma del Mediterráneo, proponen a los compradores los folletos de sus promociones inmobiliarias, en los que indefectiblemente se ven pocas construcciones y mucho verde y azul; toda la luz del Mediterráneo y todo el lujo del Mediterráneo, y todo el azul, y todo el sol, lo que sea, pero siempre con el todo por delante y el Mediterráneo por detrás. Todo el verde, todo el azul, todo el cielo, toda la agua salada. Como si el que la comprara fuera a comprarse la bañera entera, de Algeciras a Estambul, y el sistema calefactor con sus artilugios (sol, luna y estrellas) al completo. El *pack* de la felicidad » (p. 118-119). Rubén s'en félicite lui-même, non sans une perspective ironique : « la felicidad de unas vacaciones junto al mar. Todo el azul del Mediterráneo […] Dios mío, qué harían los conductores de autobús de las grandes ciudades de Europa si no hubiera Mediterráneo, los oficinistas, las secretarias, los soldadores, los charcuteros, qué haría toda esa pobre gente si en el horizonte de su triste vida laboral no existiera el Mediterráneo. Qué harían los millonarios a los que les gusta navegar sobre una balsa de aceite, nadar y gardar la ropa » (p. 393-394).

[178] C'est ce qu'analyse Julien Piat au sujet de romans d'Annie Ernaux qui collectent textuellement ces marqueurs entre guillemets. Julien Piat, « Comment raconter "d'autres vies que la mienne" ? De quelques réglages énonciatifs dans le récit à la première personne des années 2000 », in Cécile Narjoux et Claire Stolz, « Fictions narratives du XXIe siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. La Licorne, n° 112, 2014, p. 101-114, cf. p. 111.

[179] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique…*, *op. cit.*, p. 126 et 131.

l'appartenance à la communauté moderne qui déploie le discours du progrès »[180]. À différents moments du roman, font leur apparition des souvenirs, des photos, des réflexions, qui invoquent les fantômes d'un très proche passé espagnol du sous-développement et de la guerre. Ils suggèrent au lecteur qu'une partie de l'identité du pays tient aux liens avec ce passé, rompant avec le récit de la mue nationale triomphale des années 1980. Mais les personnages les plus attachés aux coutumes du *desarrollismo*, comme Silvia ou Mónica, refoulent vigoureusement ces représentations hors de leur imaginaire.

Les traces de migrants, de paysans, de pauvres, surgissent au sein des narrations comme les ruines, les ossements des morts de la guerre d'Espagne, de guerriers ou de chevaux romains qui résistent et jonchent le sous-sol de Misent. Les travaux d'excavation qui pilonnent la ville font ressurgir des ruines et des corps qui figurent à la fois la présence pressante et l'enfouissement des signes des violences passées. Ramón Collado et Silvia en livrent un récit très similaire :

> En un extremo del solar, del lado derecho, habían amontonado algunas carcasas y huesos de caballo […]. Descubrió que habían amontonado los huesos de los caballos y los habían protegido con cintas fluorescentes. A un lado, alguien había dejado, uno junto a otro, tres cráneos. Nada que fuera anormal en la comarca; ni siquiera los restos humanos eran infrecuentes en las obras urbanas: necrópolis romanas, cementerios musulmanes, de eso estaba la ciudad llena. Abrían zanjas, sacaban a la luz pedazos de muro defensivo, arcaicos muelles portuarios, […] hornos de cerámica, de cal; restos de viejos baños árabes, mezquitas, o iglesias visigóticas […]. [s]e pasaban meses enteros extrayendo y almacenando restos de vasijas, armas, monedas, y cuerpos de individuos que habían vivido mil, dos mil años antes. […] La ciudad, en ese nervioso descubrir y cubrir, parecía librarse precipitadamente de su pasado. (Collado, p. 49-50[181])

Par l'insistante résistance de ces ruines, Chirbes fait ainsi grincer le discours dominant du miracle espagnol, en livrant l'envers du décor pailleté de la société de l'Espagne moderne « qui choisit de ne pas évoquer son passé immédiat pour mieux exulter »[182]. Le

---

[180] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.,* p. 218-219.
[181] Silvia: « Hace poco, su amiga Helena, la arqueóloga municipal, le enseñó los trabajos […] que consisten en la exhumación y consolidación de los restos romanos descubiertos bajo la vieja plaza: el foro, las ruinas de las termas republicanas, mezcladas con edificios de la época de Augusto y otros del bajo imperio, cuyas construcciones se confunden con los sillares de la vieja catedral visigoda, todo revuelto […], una pasta de muchas capas que se ha apelmazado, mal cocida en el horno del tiempo. […] Julio César habrá estado por aquí, le dijo Helena. Se han encontrado restos de aquella batalla: armas, esqueletos […], fracturas craneadas producidas por el impacto de piedras, costillas rotas por una punta de lanza ». (p. 122-123). Ces récits sont présents dans une version épurée, réduits à leur image centrale, à travers la métaphore des squelettes de chevaux qui strient le dernier chapitre du livre, narré par Rubén (p. 413).
[182] Catherine Orsini-Saillet, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », *op. cit.,* p. 181-182.

paysage de Misent éventré par les tractopelles dévoile méthodiquement les strates de l'histoire violente du pays entremêlées sous la terre. Paysage et histoire, espace et temps sont traités de manière indissociable, et toujours en lien direct avec leurs habitants. Les déploiements organiques du paysage en viennent même à les symboliser, comme ici par la comparaison : « los huertos abandonados, los naranjos con las ramas secas y retorcidas como las cabelleras de esos cadáveres desenterrados que aparecen en los libros de historia contemporánea, momias de monja que los anarquistas exhumaron en los asaltos a los conventos durante la revolución española » (p. 94).

À partir d'une photo de son père âgé de trente-cinq ans et de la répétition du motif des « haillons », Federico Brouard brosse à grands traits un panorama des misères des travailleurs espagnols du début du XXe siècle jusqu'à la modernisation : « el raquitismo de una infancia de malnutrición, de los famélicos años de guerra » : « Va mal vestido, con el tipo de harapos que por entonces se ponía la gente para trabajar, no uniformes, ni mono, nada de eso, unos pantalones rotos y sucios, una camisa rasgada y grasienta, harapos. Me llama la atención lo pobre que fue, lo pobre que éramos […], un trabajador de aquellos años, pero hoy nos parece un mendigo » (p. 137). Repérons la juxtaposition anaphorique qui facilite le passage fluide à la première personne du pluriel (« lo pobre que fue, lo pobre que éramos »), matérialisant le processus de prise de conscience de l'identification d'une généalogie de la pauvreté pour la société tout entière.

Ces subjectivités sont en fait extrêmement récentes, elles datent de trente ans auparavant, ce sont celles des parents des pères de la Transition eux-mêmes. Rubén le rappelle à plusieurs reprises, lui qui assume sans difficultés la mémoire du sous-développement espagnol parce qu'il a le sentiment d'avoir contribué à y mettre fin, pour le meilleur :

> aquí, en la comarca […] [s]e pasó demasiado deprisa del campesinado miserable al empresario modesto. La mayoría de los padres de los empresarios de Misent fueron campesinos pobres, arrieros, pastores; muchos de ellos, incluso inmigrantes: sagaces recién llegados que supieron explotar a los familiares que se trajeron consigo del sur, o desde la meseta. (p. 30)

Elles sont liées à un type de liens sociaux et à une organisation de la société différente, dans laquelle le concept de classes fonctionnait encore à plein ainsi que l'assistance aux

pauvres associée à la charité chrétienne qui justifie les inégalités sociales, ce à quoi l'entrée dans l'ère du capitalisme tardif mettra fin[183] :

> aquí, no hace tantos años, la gente se moría de hambre. Yo la he visto. La he visto escarbar, arrancar hierbas en las orillas de los caminos. He visto a los peones llegando a la casa del Pinar para pedir tres pesetas de anticipo […]. Caridad: ese concepto también ha desaparecido. Ya nadie quiere ni necesita pan, ni aceite, ni siquiera ropita para los niños. Basta echar una mirada a la vida de cada cual para saber cuánto ha cambiado todo esto en unos pocos años […], treinta años cambiando todo el mundo cada vez a un coche mejor […]. (Rubén, p. 22)

Seules les années 1970 semblent avoir commencé à dissiper des représentations du sous-développement dans lesquelles ni Silvia ni Mónica ne se reconnaissent et qu'elles qualifient donc de « cutres » (miteuses), actualisation au XXIe siècle du terme de « paleto » utilisé durant les années 1980[184], redoublée par l'adjectif « casposo » qui fait également partie des marqueurs sémantiques d'époque[185] : « Casposas fotos de los principios del siglo XX, una caspa que se prolongó hasta hace muy pocos años. También las fotos de los sesenta destilaban cutrerío » (p. 280). Elles les associent à des descriptions physiques dignes du naturalisme le plus déterministe : « no digamos ya las fotos de los años cuarenta y cincuenta, esos hombres bajitos y cetrinos, de caras rugosas, desdentados, las piernas encorvadas, transmiten un clima asfixiante que Silvia no soporta » (p. 280).

Quel scandale alors que les représentants de la haute culture et des bonnes manières, associées à une représentation noble, « moderne » et « civilisée » de l'Espagne, telle la grand-mère Bertomeu, puissent retrouver en vieillissant la geste de l'époque antérieure à la normalisation européenne ! La grand-mère de Silvia s'entête ainsi depuis peu à revêtir chaque jour d'anciens vêtements noirs de paysanne, après avoir été la prêtresse des coutumes domestiques de la haute bougeoisie (p. 204, 206-208) : la mémoire « récalcitrante » de son corps retrouve les habitus d'autrefois (« ahora convertida en una de esas viejas pueblerinas a las que tanto ha despreciado », p. 202). Silvia ne peut le supporter (p. 280). Ce faisant, non content de dévoiler sa honte de l'origine, elle révèle son amnésie identitaire et sa conviction d'appartenir au sujet sociologique du monde global, en appliquant un référent d'Europe de l'Est à cette

---

[183] Brice Chamouleau, *Genre et classe…, op. cit.*, p. 231 et p. 306.
[184] Jesús Izquierdo et Patricia Arroyo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 218.
[185] À partir de 1975, « Una vocación de felicidad a ultranza —decían que la merecíamos después de la represión franquista y el izquierdismo "casposo"— marcó los relatos », Marta Sanz, « Chirbes, el novelista que lo hizo todo al revés », *Babelia-El País*, 21/08/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/20/babelia/1440069257_964641.html?rel=vid

mémoire pré-moderne, filtré par les médias télévisés qui éloignent encore davantage la représentation de son monde empirique : « Parece una mendiga, una de esas refugiadas de las guerras balcánicas que salen por la tele » (p. 202).

Le présentisme des générations qui ont suivi celles des pères de la Transition réside donc non seulement dans l'obstruction et l'abandon de l'horizon du futur, mais aussi dans l'impossibilité de liens collectifs lucides et fructueux avec le passé. Matías et Silvia représentent les deux tendances de la « pathologie de l'espagnolitude » telles qu'Izquierdo et Arroyo les ont analysées. Matías, dont l'expérience agronomique et écologique constitue pourtant une forme de résistance politique à la société façonnée par la spéculation immobilière, tombe dans le mythe d'un retour à un accord pré-moderne, mémoire que l'hybridation avec la culture de la modernisation a rendue impossible[186]. Silvia, pour sa part, représente une des subjectivités espagnoles « *ensimismadas* », recroquevillées sur elles-mêmes, enserrée dans une contention affective et sentimentale qui réprime au sein de sa sphère intime et conforte l'invisibilisation des « mémoires fragiles » des pauvres, des paysans, des travailleurs, des exclus de la modernité espagnole, que le récit fait pourtant advenir. Matías et Silvia ne peuvent participer à une discussion citoyenne autour des usages du passé, ni accomplir pleinement leur intuition d'une nécessaire réinvention des formes de vie sociales. Aussi peine-t-on à trouver dans la diégèse du roman des modèles d'alternative réelle au développementalisme de la deuxième moitié du XXe siècle, pas plus que des exemples de subjectivités libérées de ce schéma.

II. Dénaturaliser les codes. Pour un métaréalisme critique

Face au discours de la modernisation, Chirbes procède ainsi de deux manières différentes : d'une part, il immerge le récit, grâce aux focalisations internes, dans les coordonnées du récit de la modernisation, qui englobe certaines tentatives d'émancipation. D'autre part, il dévoile la puissance d'injonction de la mémoire hégémonique. Quels dispositifs permettent plus précisément au réalisme de n'être pas seulement un outil de description sociale mais d'émancipation ? Cela passe par un métaréalisme critique, une métacritique de la représentation réaliste. Silvia contribue en

[186] Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », *op. cit.*, p. 229.

effet à suggérer une praxis romanesque qui fasse d'un réalisme réflexif un levier de l'émancipation. Cela passe non pas par la manière dont elle mène sa vie, on l'a vu, mais par la mission dont elle investit son métier, qui s'entrelace avec la défense du réalisme soutenue par son mari, Juan.

II.1. Derrière le voile du spectacle baroque

Rubén pense que Silvia, restauratrice d'art, vit dans la nostalgie d'un passé qu'elle cherche à reproduire, à imiter. Pourtant, la façon dont elle justifie sa vocation, dans les chapitres qui adoptent son point de vue, est bien différente de celle que lui attribue son père. Certes, elle aspire à « salvar las cosas que el tiempo ha estado a punto de llevarse » (p. 155). Mais son but, face au grand simulacre du « parc thématique » d'un Misent hors-sol, est de rechercher obscurément la trace d'un « principe de réalité » qui ne soit pas le pragmatisme de son père : « El hollín de las iglesias quemadas o bombardeadas durante las guerras es un principio contundente de realidad, el sello de un tiempo » (p. 122). Elle met en dispute ce que « réalité » veut dire ; et même si elle ne conclura pas elle-même sur cette question, le sens réside dans sa démarche. En effet, elle présente plus précisément sa vocation de restauratrice comme la recherche de la structure de goût d'une époque passée. En unissant étroitement esthétique et idéologie, restaurer un tableau permet de mettre au jour et de comprendre les normes idéologiques qui ont présidé à ses options esthétiques. La conception du travail de restauratrice que suggère Silvia ne repose pas sur l'imitation de l'existant (en matière de peinture et de coutumes) mais sur une recherche d'historicisation de l'esthétique et de l'éthique qui, toutes deux indissociables, définissent les normes de ce qui est représentable à une époque :

> cada época tiene sus principios de realidad. […] Las ideas lo impregnan todo, la carne del […] barroco es carne mugrienta, condenada a morir […] Quienes contemplaban los cuerpos no los veían hermosos y horribles por ellos mismos […]. Representaban ideas, doctrinas que impregnaban la realidad, que estaban más allá de la simple realidad táctil. Silvia sabe que a los restauradores les toca devolver al espíritu de su época la obra que el paso del tiempo deformó (desbragar a los forzudos de Miguel Ángel[187] es devolverlos al tiempo en el que fueron pintados) pero también se devuelve la obra a su tiempo cuando se repintan los gusanos de los cuerpos

[187] Elle a expliqué plus tôt (p. 121) que Volterra, un peintre postérieur à Michel-Ange, avait dissimulé à l'aide d'une culotte la nudité des personnages de ce dernier, afin de respecter la pudeur de l'époque.

corruptos que trajo el barroco y que el transcurso de los años estaba a punto de hacer desaparecer. (p. 121-122)

Sa conception du baroque, qui, au-delà d'un courant artistique historiquement situé dans la première modernité, est pris comme un principe esthétique de détermination des formes intellectuelles, où la forme symbolique définit la pensée d'une œuvre et de son temps, emprunte à l'histoire de l'art d'Henrich Wöllflin, revivifiée par Deleuze d'une manière dont on peut aussi rapprocher *Crematorio*[188]. Le double sens de l'adjectif « corrumpu » établit facilement un lien symbolique entre les corps malades et fétides du baroque, dont Silvia est spécialiste, et les scandales typiques de l'actualité politique espagnole des années 1990 et 2000 largement évoqués dans *Crematorio*. De plus, le baroque connote un régime de la théâtralité dont le réalisme contemporain proposé par ce roman – mais aussi par *La mano invisible* d'Isaac Rosa, qu'on étudiera au chapitre suivant – déploie les dispositifs. D'une part, on peut voir dans l'esthétique du trompe-l'œil et de l'illusion un aspect propre à la logique culturelle espagnole du *desarrollismo.* D'autre part, une trace des stratégies de dévoilement du baroque, mais adaptée à une conception phénoménologique de la réalité, préside à la métacritique réaliste de *Crematorio*.

Tout l'imaginaire architectural du *boom* du ladrillo s'inscrit dans la continuité d'une esthétique du simulacre politico-médiatique que Catherine Orsini repérait déjà dans *En la lucha final* (1991) au sujet des grandes manifestations médiatiques de la Transition « comme un immense simulacre, comme une imposture généralisée »[189] visant à prouver la modernité de l'Espagne. Dans *Crematorio*, la ville de Misent est une scène baroque : la spéculation immobilière y a conduit, comme ailleurs en Espagne, à l'élaboration de scénographies architecturales spectaculaires (« El crematorio de Misent es del otro estilo: barroco, teatral. […] En alguna [despedida], hasta han actuado cuartetos o quintetos en directo », p. 89). Dans la temporalité crépusculaire du roman, leur vanité apparaît au grand jour : « la sociedad contemporánea, madre de arquitecturas efímeras, […] representaciones, parques temáticos, arquitecturas sin verdad, sólo decoraciones » (p. 401). Elles semblent avoir perdu leur sens, comme d'autres symboles attachés aux grands récits d'explication du monde, de la religion et

[188] Henrich Wöllflin, *Renaissance et Baroque*, Brionne, édition G. Monfort, 1997 [1888] ; Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
[189] Catherine Orsini-Saillet, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », in Catherine Orsini-Saillet (dir.), *Transmission/transgression. Culture hispanique contemporaine*, *Hispanística XX*, n°27, Dijon, Editions de l'Université de Bourgogne, 2011, p. 180-188, citation p. 181-182.

ses monuments funéraires au communisme, sa faucille et son marteau (« ni la hoz, ni el martillo, ni la estrella que enseñaba sus cinco puntas emergiendo desde oriente y que pensabas que iba a ser de dureza de diamante y fue *espejismo* », p. 401, je souligne). La ville et la société se trouvent ainsi dans un état d'indétermination, au carrefour historique de « cosas a medio terminar y ya en funcionamiento, todo en obras […]. Si ése es el tema central del barroco […]. Ayer se fue, mañana no ha llegado: ése es el tema del arte » (p. 91-92)[190].

Pour mieux comprendre et affiner les valeurs idéologiques que recèle ici le déploiement du baroque comme forme symbolique, il est utile de la rapprocher de l'esthétique « néobaroque » que nombre de chercheurs attribuent à des pratiques politico-médiatiques et artistiques du XXIe siècle. Il puisent notamment le terme chez les écrivains latino-américains du XXe siècle (Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Octavio Paz, etc.)[191], faisant ainsi un usage chronologiquement élastique du terme de « baroque » qui vaut pour *Crematorio*. Pour William Egginton, notamment, des pratiques contemporaines dans les domaines culturel, politique et économique – romans, films et séries, discours publicitaires ou événements politiques – répondent esthétiquement, tout comme l'esthétique baroque du début de l'époque moderne, au problème philosophique néo-platonicien des relations entre vérité et apparences ou illusions, qu'il place au centre de la modernité occidentale[192].

---

[190] Germán Labrador, quant à lui, rapproche *Crematorio* du baroque en l'analysant comme une « élégie baroque, un monument funéraire au faste d'un empire de briques […]. Chirbes hérite du moralisme baroque la vérité théologique qui veut que […] la mort libère les hommes du poids de ses rêves de prédation et de domination ». Germán Labrador, « En la orilla de Rafael Chirbes: proteínas y memoria », *Turia*, n°112, novembre 2014-février 2015, p. 225-234, citation p. 226-227. Nathalie Sagnes repère aussi dans *Los viejos amigos* de Chirbes (Barcelone, Anagrama, 2003, p. 12-13 et p. 116) des références au baroque très similaires à celles que met en scène *Crematorio*. Nathalie Sagnes-Alem, « Rafael Chirbes », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, *op. cit.*, p. 197-217, citation p. 215-216. Tous ces aspects peuvent compléter les enjeux idéologiques des représentations du Siècle d'Or dans des romans historiques des années 1960 à nos jours : Isabelle Touton, « El Siglo de Oro bajo el prisma de la novela histórica contemporánea : aprensión e interpretación de una imagen », in Hanno Ehrlicher et Stefan Schreckenberg (dir.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 195-211.

[191] Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin-American Literature*, Durham, Duke University Press, 1993. Selon ses travaux, la tradition latino-américaine du XXe siècle épouse le baroque, hérité du Siècle d'Or espagnol, comme expression du moderne et de l'origine, dans un contexte où la littérature nationale entretient un lien fort avec l'idéologie nationale. Pour un corpus transculturel hispanique et latino-américain, voir Lois Parkinson et Monika Kaup (dir.), *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham, NC, Duke University Press, 2010. Pour une analyse du lien entre le baroque et le néo-baroque dans le cadre de crises épistémiques et/ou sociales du XVIIe au XXIe siècles, voir Nicholas Spadaccini et Luis Martín Estudillo, « The Baroque and The Cultures of Crisis », in Nicholas Spadaccini et Luis Martín Estudillo (dir.), *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context, Hispanic Issues,* vol. 31, Vanderbilt University Press, 2005, p. ix à xxxvi.

[192] William Egginton, *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 2-3. Il abordait déjà une partie de cette hypothèse dans *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, SUNY Press, 2003. Il appellera plus tard « médialogie » la construction de la réalité par les médias omniprésents : David Castillo et William Egginton, *Medialogies: Reading Reality in the Age of Inflationary Media*, Bloomsbury Academic, 2016.

Selon lui, le baroque historique et le néobaroque contemporain partagent à la fois des stratégies – il en compte deux principales –, des tropes, et des valeurs idéologiques. La « stratégie majeure » sépare l'espace de la représentation de celui du spectateur, suggère qu'il existe un espace où réside une autorité de la vérité au-delà du voile des apparences, et pousse le sujet à vouloir atteindre cette profondeur[193]. La « stratégie mineure » refuse au contraire de distinguer entre la représentation et une vérité qui serait indépendante d'elle, et rappelle que nous sommes soumis à la médiation à tous les niveaux[194]. Les deux stratégies sont souvent employées conjointement aussi bien dans le baroque que dans le néobaroque contemporain, quoique le contemporain connaisse un développement plus important de la mineure.

À chaque stratégie (plutôt qu'à chaque époque, selon Egginton) correspondent des tropes spécifiques ainsi que des conceptions du pouvoir politique différentes. À la majeure correspondent des tropes de l'incomplétude tels le trompe-l'oeil ou l'anamorphose, ainsi que la formation de l'espace théâtral, qui séparent l'espace de la représentation de celui du public[195]. Ils ont pour effet politique d'enseigner à conceptualiser le monde comme un public de théâtre auquel une place est assignée, comme l'analyse Foucault au sujet des *Ménines* de Velázquez[196], également évoquées dans *Crematorio* (p. 114). On trouve la séparation de l'espace de la représentation et du public dans *Crematorio* lorsque les personnages, comme Silvia ou Rubén, s'interrogent sur leur rôle passif ou actif dans la représentation de leur propre vie sociale : « De los cataclismos del mundo, de la sociedad, somos sólo espectadores » (p. 270).

José Antonio Maravall, dans son étude canonique[197], interprète socio-politiquement le baroque du XVIIe siècle comme un vaste appareil de propagande – il publie son étude après trente-cinq ans de dictature franquiste[198] – qui pousse une population devenue mobile à s'identifier aux intérêts des élites au pouvoir, par l'usage de spectacles *éblouissants* et par la promesse d'accomplissement spirituel dans une

---

[193] William Egginton, *The Theater of Truth, op. cit.*, p. 3-5.
[194] *Ibidem*, p. 6.
[195] Il l'emprunte à José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure* [*La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1976] Minneapolis, University of Minnesota, 1986, p. 212.
[196] William Egginton, *The Theater of Truth*, *op. cit.,* p. 16 ; Michel Foucault, *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard, 2010 [1966], p. 20-31. Egginton ne précise pas que, depuis une étude de l'historien de l'art Daniel Arasse, il est aujourd'hui admis que Foucault a fait une erreur, par rapport aux faits historiques, en interprétant les *Ménines* comme métaphore de la représentation classique, quoique cela n'invalide pas son usage philosophique de la toile ni son concept de représentation. Marco Salucci, « Le Van Gogh de Heidegger et le Velázquez de Foucault. Une réflexion sur deux erreurs philosophiques », *in* Myriam Métayer et François Trahais (dir.), *Erreur et création, Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, n°8, 2015, p. 47-72, citation p. 56-59.
[197] José Antonio Maravall, *La cultura del barroco, op. cit.*.
[198]Paulino Garagorri, « Maravall y la cultura del barroco », *El País,* 22/09/1976, http://elpais.com/diario/1976/09/22/cultura/212191205_850215.html, dernière consultation le 16/02/2017.

autre vie. Egginton, qui nuance l'aspect potentiellement réducteur de cette interprétation en la restreignant à la seule « stratégie baroque majeure »[199], la transpose à l'usage politiquement intéressé des médias par le régime de Bush et de l'industrie du divertissement pour rallier la population à la guerre en Irak, comme la série *24* de la chaîne *Fox,* telle que l'analysait Zizek en 2006[200].

On peut aussi attribuer à cet usage politique de la « stratégie baroque majeure » la manipulation des citoyens menée depuis les médias par les élites du PP au moment des attentats d'Atocha en 2004, avec la complicité plus ou moins passive des grands groupes d'information. La critique révoltée de ce scandale politique, doublée d'un questionnement philosophique sur l'accès à la vérité par rapport au voile des représentations, sous-tendent le court roman *El corrector* de Menéndez Salmón[201]. Enfin, la politique culturelle du PSOE dans les années 1980 et au début des années 1990 en Espagne, avec ses grandes manifestations médiatiques, comme l'Exposition Universelle de Séville ou les Jeux Olympiques de Barcelone, ainsi que tout l'imaginaire du *boom* de la brique des années 2000 représenté dans *Crematorio*, s'inscrivent dans la continuité de cette « stratégie majeure » du simulacre politico-médiatique, à rapprocher de l'analyse que propose Angela Ndalianis de la composante néobaroque des médias de divertissement contemporains[202].

Crematorio déploie alors en partie une stratégie du dévoilement de ces apparences, comme le souligne éloquemment Orsini : Chirbes « traduit la désillusion de toute une génération en montrant l'envers du décor »[203]. On peut interpréter en ce sens la façon dont Rubén suggère à sa fille d'envisager la part invisible des constructions funéraires antiques comme leur vérité : « [Q]ue no se te olvide que el mármol era puro revestimiento, el delgado pan bimbo del sándwich; por debajo, el jamón del sandwich casi siempre era –como ahora– cemento o ladrillo. […] el ladrillo bien trabajado […] tiene alma » (p. 405-406).

---

[199] William Egginton, *The Theater of Truth, op. cit.*, p. 3.
[200] *Ibidem*, p. 4-5. Slavoj Zizek, « The depraved heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood », *The Guardian*, 10/01/2006, https://www.theguardian.com/media/2006/jan/10/usnews.comment, dernière consultation le 16/02/2017.
[201] Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
[202] Angela Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge/London, MIT Press, 2004.
[203] Catherine Orsini-Saillet, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », *op. cit.,* p. 182.

II.2. L'expression du code

Mais *Crematorio,* par la prise en compte de la nature performative des représentations, mobilise largement la « stratégie baroque mineure » qui insiste, quant à elle, sur le caractère structurant des médiations, signalant que « la vérité à révéler est que l'individu est à la fois, simultanément et inséparablement, le représentant et le représenté »[204], et se focalisant sur la réalité du média lui-même. D'après Egginton, les deux stratégies sont en fait étroitement liées, dans le baroque comme dans le néobaroque, en ce que la mineure joue sur la croyance en la majeure, c'est-à-dire sur la façon dont on fait l'hypothèse qu'une autorité réside derrière le voile des apparences, pour mieux la démonter[205]. Egginton l'associe à un nombre réduit d'œuvres du XVIIe siècle : au trope de l'ironie chez Cervantes, à des œuvres comme *La vida es sueño* de Calderón, à la poésie de Góngora, qui exprime la complexité et l'opacité de la réalité en défiant les lecteurs de pénétrer la surface du langage, ou au *Retable des Merveilles* de Cervantes, réécriture du conte des *Habits neufs de l'empereur* d'Andersen[206].

Il y voit surtout, à la faveur d'un changement d'*episteme* après des siècles de culture occidentale fondée sur la promesse d'une vérité située juste derrière le voile des apparences, une caractéristique de la littérature latino-américaine du XXe siècle et de son auto-réflexivité, ou encore du cinéma d'Almodóvar[207]. Cela étant, il précise que c'est l'œil de l'observateur qui décide si une œuvre défend l'une ou l'autre stratégie. Le mien décèlerait dans le réalisme contemporain espagnol une tendance forte à la « stratégie mineure », celle qui lie indissociablement la réalité et ses représentations. Le réalisme contemporain, comme métacritique des représentations qui font le social, en relève principalement.

La vision du travail de restauratrice de Silvia prend tout son sens dans ce cadre. Elle essaye de porter un regard historique, historicisant, sur les œuvres qu'elle restaure,

---

[204] William Egginton, « Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality », *MLN,* vol. 117, n°5, Décembre 2002, p. 1040-1068, citation p. 1064.
[205] William Egginton, *The Theater of Truth, op. cit.*, p. 6-8.
[206] Egginton rejoint donc les études qui démontrent que le baroque ne forme pas seulement des sujets obéissant à la couronne mais qu'il naît aussi en réaction complexe et critique face aux projets absolutistes. Roberto González Echevarría, « The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics (Review) », *Comparative Literature Studies*, vol. 49, n°2, 2012, p. 311-314, cf. p. 312 ; Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Rochester, Tamesis, 2009 ; Roland Greene, « Baroque and Neobaroque: Making history », *PMLA*, 124.1, 2009, p. 150-155, cf. p. 150 ; *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, *Ínsula*, n°843, mars 2017 ; Ignacio Arellano (dir.), *Autorité et pouvoir dans le théâtre du Siècle d'Or*, *Bulletin Hispanique*, n°119, vol. 1, 2017 et *idem*, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
[207] On pourrait rapprocher de cette conception l'analyse menée par Emmanuel Bouju d'une esthétique du trompe-l'œil chez Juan Benet, Antonio Muñoz Molina et Luis Goytisolo, comme figure romanesque passant de l'illusion au *desencanto* qui traduit la représentation sceptique d'une réalité des faux-semblants. Emmanuel Bouju, « L'esthétique du trompe-l'œil ou la narration ironique (dans quelques romans espagnols post-franquistes », in Georges Tyras (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, *Tigre*, Hors-Série, 1996, p. 159-167.

par une attention au style, qui exprime l'état d'esprit d'une époque et d'une société. Le style se trouve lui-même pris dans un code : le *decorum* (« decoro », « decorosamente » p. 214). Germán Labrador le définit comme la relation « entre ton et contenu, entre style et référent », entre pratique textuelle et valeur civique[208]. Réalité et représentations sont donc indissociables dans la « stratégie baroque mineure » de Silvia, qui enquête sur « l'expression du code » d'une époque (p. 110) et ses évolutions (« la realidad del tiempo que sucedió al del pintor », p. 121). Toutefois, elle ne parvient pas à l'appliquer au passé récent de l'Espagne par le cas particulier de sa famille.

Ce programme de travail pour la restauration artistique est défendu de façon très similaire par Juan, le mari de Silvia, professeur de littérature et critique, au sujet du réalisme dont il est spécialiste. Or, en se détachant au sein de la polyphonie romanesque par un chapitre où il accède à une narration homodiégétique, sa voix porte un sens fort pour le roman, à interpréter comme un programme de travail pour le réalisme de Chirbes. Ce réalisme est présenté dans le roman, de façon significative pour l'histoire littéraire espagnole, comme une cause à défendre (Juan revendique être un « defensor del realismo », p. 111) ou à rénover (Brouard est célébré comme un « renovador del realismo », p. 372). Juan propose une conception du réalisme qui place justement la focale, de manière très brechtienne, sur le code de représentation à dénaturaliser : « representar e iluminar, romper la oscura normalidad, el mutismo de lo natural, su falta de sentido » (p. 279). On retrouve une conception très similaire chez Silvia : « un restaurador es también el que despoja de prejuicios, el que devuelve una verdad escondida bajo inercias repetidas a lo largo del tiempo, hasta convertirse en lugares comunes » (p. 115). Il s'agit de dénaturaliser, pour reprendre des formules employée par Rubén au sujet de sa famille, la « grammaire » familière, « les lexiques partagés, les rites » d'une communauté (p. 82).

La conception de Juan est mise en scène comme une prise de position forte et paradoxale, toujours livrée dans le roman à travers le récit que fait Silvia des débats qui l'opposent à son mari. Dans ces débats, Silvia est chargée, curieusement, de porter l'acception stéréotypée du réalisme, celle de la fidélité au réel et de la primauté du signifié sur le signifiant. C'est paradoxal, puisqu'on vient de voir que, dans l'exercice de son propre métier, elle accorde une attention toute particulière au style et au ton, qu'elle

---

[208] Germán Labrador Méndez, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica , in María del Palmar Álvarez Blanco et Antonio Dorca (dir.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos,* Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130, citation p. 123.

relie étroitement au contenu. Les débats avec son époux constituent donc des sortes de dialogues platoniciens, comme autant de réinvestissements d'un procédé didactique traditionnel dans lesquels elle joue le rôle de contradicteur pour mieux mettre en valeur une conception du réalisme bousculant les clichés. C'est là un procédé classique des écritures réalistes, qui transposent à l'intérieur de la diégèse la relation que le narrateur veut établir avec son narrataire. Juan déclare :

> Al fin y al cabo, ni la ética, ni el arte, ni siquiera la política, son otra cosa: representaciones consecuentes: representar disimulando el esfuerzo que hay que hacer para aprender el papel, interiorizar el personaje, y que la interpretación parezca fruto de la espontaneidad. [...] Como si la verdad del arte exigiera la mentira suplementaria de la desenvoltura. A Silvia le extraña que, incluso Juan, tan partidario de la novela realista [...], sostenga que la representación no es lo menos importante. Más bien, asegura Juan, yo diría lo contrario, que es lo único importante. (p. 278-9)

Est ici remise en cause l'une des utopies les plus couramment associées au réalisme : celle de la transparence du langage. Par l'ambiguïté de sa démonstration, Juan défend non seulement, à la manière de Philippe Hamon[209], que ce sont des techniques artistiques qui assurent l'illusion de transparence de langage comme effet de réel, mais également que ces procédés sont au cœur du réalisme parce que leur caractère construit représente l'artificialité de la façon dont les individus jouent leurs rôles sociaux. Silvia demande à Juan pourquoi il privilégie la forme sur le fond (« Parece mentira que seas un defensor de la literatura realista y que te interese tan poco el contenido, el fondo de las cosas », p. 111). Il répond : « Precisamente por eso lo digo, porque soy un defensor del realismo, porque sé que el realismo no es más que una forma de entender lo literario ». Lorsqu'il déclare : « el realismo no es más que una forma de entender lo literario », c'est le mot de *forme*, dans le contexte du débat qu'il mène avec Silvia, qui fait sens : pour lui, le réalisme s'attache à l'expression des règles, des *formes* (comme celles de l'expression « mettre les formes » en français) qui régissent les relations humaines et sont à la base des liens sociaux. Elles sont elles-mêmes l'expression de l'ordre social et moral d'une époque.

Le réalisme littéraire, un réalisme à la Balzac tel que l'invoque Rubén lui-même, tient à livrer une analyse morale de la réalité espagnole qui, en explorant l'envers

---

[209] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

historique du masque des nouveaux codes du *desarrollismo* des années 1990 et 2000, retrouve ce que l'entrepreneur appelle « l'origine » de la fortune de la famille (p. 390) :

> A ti, Juan, que te gusta tanto la literatura realista, que te gusta Balzac, cómo no adivinas que lo de tu casa es como en las novelas de Balzac, lo mismito: también en el origen de la fortuna de tu casa hay una sombra oscura. Eso es el realismo literario. No apartes la vista. […] Detrás de la fortuna, el crimen, ¿no es eso lo que dice tu querido Balzac? (p. 386).

Pourtant, vingt ans plus tôt, Rubén a délibérément empêché Silvia d'appliquer à sa propre famille l'ambition de démasquer ses choix idéologiques. Il a essayé de l'en décourager dans les termes métaphoriques de l'écart entre repas et arrière-cuisine :

> Me dices que odias la vida que llevamos, pero ¿puedes señalarme otra que pudiéramos llevar? Está muy bien que te escapes de la realidad por cualquier gatera que te pongan. […] Pero cuando te metes en una gatera intentando escaparte de ella, ten en cuenta que es muy probable que ese hueco te lleve a otro peor: las cacerolas sucias, la comida en dudosas condiciones en el frigorífico, las cucarachas correteando junto a los platos en los que van a servirte el bogavante. Eso es lo que hay detrás, si te empeñas en meterte en la cocina en vez de quedarte comiendo tranquilamente en tu mesa. ¿No es mejor disfrutar de la cena, sin preguntarte demasiado por lo que pueda haber detrás de lo que comemos? (p. 193)

Voir ce que cache l'arrière-cuisine de la fortune familiale : pourriture, corruption, encore une fois dans tous les sens des termes. Les gouvernements de l'Espagne post-franquiste ont justement pris soin d'éviter ce regard sur la genèse de la richesse du pays[210]. L'évacuation du problème de sa justification morale est liée à l'économie morale fondée sur l'apaisement des conflits sociaux issue de la dictature franquiste et qui a accompagné l'avènement de l'État providence[211]. Enrique Tierno Galván, sociologue, membre de l'opposition socialiste sous le franquisme, maire de Madrid de 1979 à 1985, la théorisait en ces termes : « avec le bien-être assuré pour tous par l'État-Providence, les différences de classes diminuent au point que celui qui souffre ou celui qui jouit de richesses ne pose pas le problème de la justification morale du bien-être »[212]. Grâce aux

---

[210] À la fin des années 1980, d'après Luis Sepúlveda, « [t]oute considération sur les règles fondamentales de l'économie, sur l'éthique ou la solidarité sociale, sur l'idée social-démocrate de l'Etat-providence ou sur une éventuelle position de gauche par rapport à la genèse de la richesse, pouvait être considérée comme un écueil à éviter » (« Cualquier consideración sobre las reglas fundamentales de la economía, sobre ética o solidaridad social, sobre la idea socialdemócrata del bienestar o acerca de una eventual posición de izquierda respecto de la génesis de la riqueza, podía ser considerada un escollo salvable »). Luis Sepúlveda, « Fábula del gato de Felipe González », *op. cit.*.

[211] Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto… », *op. cit.*.

[212] « Con el bienestar para todos, las diferencias de clases disminuyen hasta el punto de que el otro que padece o goza no plantea el problema de la justificación moral del bienestar ». Enrique Tierno Galván,

changements mis en place dans les années 1960 prédomine désormais le « consommateur satisfait, qui a besoin que les autorités répondent de façon adéquate à ses demandes en tant que consommateur, mais qui ne remet pas en cause le modèle de production dans sa totalité »[213].

Représentée par l'entrelacement des voix de Silvia et de Juan, tenants d'un regard métacritique sur la réalité par ses représentations, la pensée de l'histoire que recèle le réalisme de Chirbes atteint une portée politique en résistant à cet oubli de l'origine post-franquiste, en suggérant comment a été générée la richesse du « miracle espagnol » : « La mémoire poussée jusqu'à ses conséquences ultimes est une menace pour le présent parce que tout vient d'un crime originel. C'est du pur Walter Benjamin », déclare Chirbes[214]. En dénaturalisant les codes culturels, sémantiques de son temps, il en retrouve l'origine idéologique. Puisqu'il prend pleinement en compte la nature performative des représentations, son métaréalisme critique mobilise largement ce qu'Egginton appelle la « stratégie baroque mineure », qui insiste sur le caractère structurant des médiations dans le rapport à la vérité du monde.

On a vu jusqu'à présent que la démarche principale du roman est, d'une part, de représenter les relations sociales défaillantes entre des acteurs illusoirement réunis en un sujet politique de classe moyenne qui incarne le consensus d'une Espagne « envoûtée » par le récit de la modernisation. D'autre part, elle tient à dénaturaliser la sémantique associée au modèle de développement espagnol depuis la deuxième moitié du XXe siècle et jusqu'aux années 2000 pour mieux déconstruire la « communauté épistémique »[215] qui la soutient. Cependant, le roman ne renonce pas à proposer également, en filigrane, une forme de reconstruction de sujets et d'un langage pour la communauté. La poétique du roman elle-même, sa pratique, non seulement opère une trouée dans les cadres de pensée et les références partagées mais aussi réunit des

---

Obras Completas, Tome III (1963-1968), Universidad Autónoma de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, p. 128, cité par Brice Chamouleau, *Genre et classe*…, *op. cit.*, p. 231.

[213] « [E]l consumidor satisfecho, que necesita que las autoridades respondan adecuadamente a sus demandas como consumidor, pero no cuestiona el modelo productivo en su totalidad ». Enrique Tierno Galván, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 606, cité par Brice Chamouleau, *Genre et classe*…, *op. cit.*, p. 126.

[214] « La memoria llevada a sus últimas consecuencias es una amenaza para el presente porque todo sale de un crimen originario. Puro Walter Benjamin ». Chirbes, entretien dans « La gran novela de la crisis en España », *Babelia-El País*, 2/03/13, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html

[215] « [A] network of professionals with recognised expertise and competence in a particular domain and an authoritative claim to policy relevant knowledge within that domain or issue-area ». Peter Hass, « Introduction: epistemic communities and international policy coordination », *International Organization* (Cambridge Journals), special issue: *Knowledge, Power, and International Policy Coordination*, n°46, vol. 1, Hiver 1992, p. 1-35, citation p. 3, cité par Jean-François Dortier, *Dictionnaire des sciences sociales*, entrée « Idéologie », Paris, Editions Sciences Humaines, 2013, p. 171-175, citation p. 174-175.

fragments identitaires de la société espagnole (les « señas de identidad » de Goytisolo) pour reconstruire phénoménologiquement une communauté sociale et politique.

Chapitre 4. Reconstruire un langage pour la communauté

Todo código, incluido el lenguaje, hace posible, pero a la vez pone límites a lo que puede decirse sobre el mundo.

Miguel Ángel Cabrera, « Hayden White o la teoría del conocimiento histórico », 2005, p. 123

Si le roman représente l'incarnation singulière de la modernité en Espagne, dans son avènement historique à partir de la deuxième moitié du XXe siècle par l'implantation de politiques néo-libérales ainsi que d'un récit hégémonique à partir de la Transition et jusqu'au « miracle espagnol » des années 2000, il se place en outre à un niveau plus systémique, celui du capitalisme en général. En dernière instance, la critique du système passe par une ample métaphore de l'énergie, qui représente le fonctionnement du capitalisme et son insoutenabilité en ciblant la question des ressources comme angle mort de la pensée de la production capitaliste. De plus, cette métaphore de l'énergie permet d'en appeler subrepticement à un principe de mouvement qui puisse déborder, bouleverser les cadres établis. Dans le roman, le langage de l'énergie tout à la fois transpose celui de l'ordre social et politique post-franquiste, lorsqu'il connote les champs physique, physiologique et théologique ; et fait rupture avec lui, en employant le même langage de l'énergie mais selon d'autres acceptions, cosmologique et écologique notamment. La dissidence idéologique a lieu au sein du langage lui-même, par un usage oblique, biaisé, d'une même métaphore, qui permet au roman de réaliser deux opérations de la tradition réaliste : celles de contribuer à une mise en ordre du réel et d'en proposer une voie de subversion et de libération.

I. Langages de l'énergie

La métaphore filée de l'énergie recèle l'une des clefs d'interprétation du roman et de son efficace. Elle est déployée selon toutes les significations que lui attribuent les domaines de la philosophie et des sciences, ainsi que le langage usuel. La Real Academia de la Lengua définit « energía » comme l'« efficacité, le pouvoir, la vertu d'agir » et, dans un sens physique et physiologique, comme la capacité, mesurée en joules, à réaliser un travail[216]. D'après le dictionnaire du Trésor de la Langue Française Informatisé et le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, l'énergie est le principe d'action (parfois la volonté) qui rend une personne apte à agir, ou dont se trouve animée une chose pour agir sur la nature. Il peut prendre le sens spécifiquement cosmologique de principe actif, fondamental et initial, de l'univers, ou le sens théologique de l'agir de la divinité. Dans le champ des sciences, deux acceptions : en physique, l'énergie est la capacité d'un corps ou d'un système à produire du travail mécanique, tandis que la biologie la définit comme le potentiel fourni par un apport alimentaire chimiquement transformé par l'organisme vivant pour couvrir les besoins du métabolisme. En résumé, l'énergie recouvre un principe d'action organique, machinique ou divin qui entraîne un mouvement. Le roman en mobilise de nombreuses déclinaisons.

Le motif de l'énergie dont l'on va déployer les modalités fait partie des imaginaires sociaux de l'Espagne des années 1986 à 2010. Ce quart de siècle, après l'entrée dans la CEE, connaît une prolongation spectaculaire de la croissance déjà importante entamée sous le franquisme ; en conséquence, la question de la diversification des sources d'énergie devient essentielle pour le pays. L'augmentation de la demande et de la consommation du pétrole pose un problème de dépendance vis-à-vis de l'extérieur, l'énergie hydraulique développée durant les décennies précédentes ne suffit pas, l'exploitation du nucléaire est freinée : l'Espagne doit trouver de nouvelles sources d'énergie pour répondre à des besoins croissants. Elle parie alors sur le développement des énergies renouvelables, notamment le solaire et l'éolien, dont elle devient l'un des leaders mondiaux. « En marge des considérations sur l'utilité et l'efficacité de ces sources énergétiques, l'Espagne a semé son territoire de turbines éoliennes et de fermes solaires […] qui ont modifié le paysage »[217] au point que les

[216] Eficacia, poder, virtud para obrar; Fís: Capacidad para realizar un trabajo. Se mide en julios. www.rae.es.
[217] André Humbert, Fernando Molinero Hernando, « Introducción. España en la Unión Europea. Un cuarto de siglo de mutaciones territoriales », in André Humbert, Fernando Molinero Hernando et Manuel

géographes qualifient les nouveaux territoires d'implantation d'infrastructures énergétiques de « paysages énergétiques », qui « signent une étape des bouleversements sociétaux en cours »[218]. La problématique de l'énergie en Espagne depuis le milieu des années 1980 apparaît donc essentielle, et consubstantielle à un modèle de développement effréné.

« Cuesta mucha energía mantener encendida la lucecita de la civilización », soupire Matías (p. 93). Le roman remet en cause les bases morales, économiques et sociétales du modèle de modernisation que recouvre ce terme de « civilisation », mais sans aborder frontalement ni explicitement la question des sources d'énergie comme un sujet de société. Il s'approprie plutôt l'énergie comme un motif poétique, qu'il déploie en une métaphore filée et protéiforme dont les analyses que nous avons développées jusqu'à présent vont permettre d'exprimer les sens.

I.1. Consommer, consumer

Commençons par la devinette posée par le dernier chapitre du roman, car le cadre d'interprétation historique et sociologique mobilisé tout au long de ce chapitre, qui soutient le réalisme de Chirbes, nous permet de l'élucider en grande partie. La devinette invite le lecteur à identifier un « animal furtif ». Rubén évoque l'activité de ses anciens acolytes du secteur immobilier, notamment l'habileté d'un d'entre eux en matière de corruption des politiques par des manœuvres secrètes. Il conclut :

> La verdad de las cosas. […] En realidad, la economía, que tan visible nos parece, tan escandalosa, es sólo el decorado […] que tapa el escenario por el que se mueve un animal sigiloso, invisible, tan inaprensible que ni siquiera tiene nombre, porque no es el poder, aunque participe de él; no es el dinero, aunque se nutra de él; ni es el prestigio, aunque tenga su incorporeidad. Es el eje en torno al cual gira la gran rueda. Es, si quieres que lo diga así, el hálito, el vapor que hace hervir la caldera, eso que no se ve, que nadie ve, porque es nada más que energía. (p. 389-390)

Contrairement à l'acception classique du marxisme, pas de primat de l'économie comme « infrastructure » des ordres sociaux. Rubén suggère mystérieusement un autre principe qui met en mouvement la société espagnole du développementalisme. Ce principe fluide, impalpable, est évoqué par une métaphore de l'énergie physique et mécanique qui

---

Valenzuela Rubio (dir.), *España en la Unión Europea. Un cuarto de siglo de mutaciones territoriales*, Madrid, Editions de la Casa de Velázquez, 2011, p. 1-5, citation p. 4.

[218] Françoise Ardillier-Carras, Olivier Balabanian et Carlès de Andres Ruiz, « Les nouveaux paysages énergétiques en Espagne », in André Humbert, Fernando Molinero Hernando et Manuel Valenzuela Rubio (dir.), *España en la Unión Europea…, ibidem,* p. 41-58, citation p. 41-42.

ramène à une époque clef de la modernité, la révolution industrielle du XIXe siècle, qui invente la transformation de l'énergie latente du charbon en mouvement par la machine à vapeur (« el vapor que hace hervir la caldera »), qui surpasse la mise en mouvement archaïque de la roue (« el eje en torno al cual gira la gran rueda »). Quelques pages plus loin, Rubén raconte sa propre carrière, le moment d'inflexion qui a permis à son modeste studio d'architecture de bâtir un empire financier en construisant des lotissements sur des terrains inconstructibles, sous le gouvernement du PSOE. Évoquant ce tournant, il reprend sans crier gare la devinette qu'il avait laissée inachevée, grâce à l'adjectif nominalisé « innombrable », qui reprend « que ni siquiera tiene nombre » du passage précédent :

> Lo innombrable fue el dios que dijo hágase, *fiat*, y la luz se hizo, dijo, ábranse, y se separó la tierra en dos, y se abrió el hueco que llenaron las aguas azules de las piscinas, se irguió el abismo de muchos pisos de altura en cuyas paredes empezaron a ronronear los aparatos de aire acondicionado; se encendieron en los alvéolos de todo aquello que se iba levantando, los hornos de las cocinas, y las placas de vitrocerámica, y se llenó de vida todo hueco, aquellas concavidades se llenaron con gritos de niños [...] cargados con aros hinchables y aletas de plástico y gafas submarinas: la felicidad de unas vacaciones junto al mar. (p. 393-394)

Ce passage fonctionne comme une réécriture ou un pastiche de l'Ancien Testament : le motif de l'énergie y prend cette fois son sens théologique. L'intensité d'une rhétorique mystique s'y déploie, portée par l'anaphore, et représente ce qui n'est pas nommable religieusement, le Verbe. Elle renvoie ainsi le pouvoir à sa dimension constitutive de l'ordre symbolique dans lequel les subjectivités politiques se construisent. Cet « axe autour duquel tourne la grande roue », qui n'est ni exactement l'argent, ni le pouvoir, ni le prestige, mais qui entretient avec eux un rapport étroit, et qui a propulsé la carrière immobilière de Rubén en lançant le tourisme de masse en Espagne, cet ordre symbolique qui structure tout, c'est à la fois le récit de la modernisation mais aussi, plus profondément, l'ordre moral et politique qui l'accompagne (allégeance au droit constitutionnel, morale du consensus, imaginaire de classes moyennes, etc.). Il a promu la carrière de certains grâce aux politiques urbanistiques, comme Rubén a tenté, au début du roman, de l'expliquer de façon elliptique à sa fille : « los constructores y agentes inmobiliarios no somos los culpables

de que media Europa haya elegido la costa mediterránea para pasar las vacaciones, los años de jubilación » (p. 21)[219].

L' « énergie » motrice et divine dont parle Rubén est donc un modèle de croissance et ce que Chamouleau appelle une « morale constitutionnelle » adoptés depuis la Transition, fondés sur l'idéologie des classes moyennes imaginées et la consommation. La pensée matérialiste s'avère ici vraiment dialectique dans le sens où les « superstructures », l'idéologie d'une société (institutions, productions spirituelles) rétroagissent sur l'évolution de l'infrastructure, c'est-à-dire des forces et rapports de production. Le langage de l'énergie reproduit et transpose celui de l'ordre social et politique post-franquiste, en connotant les champs de la physique et du religieux.

De plus, le déploiement de la métaphore vers le domaine biologique, plus précisément celui de la consommation alimentaire, gagne en généralisation en passant du modèle de la démocratie espagnole au système capitaliste tout entier. Le motif des calories et des protéines[220] matérialise un lien entre la vie de Rubén et le fonctionnement du capitalisme. Rubén, par son activité permanente, sa vitalité sensuelle (son goût pour la gastronomie, sa sexualité avec la très jeune Mónica) et le fait symbolique qu'il survive à son frère cadet, est à lui seul l'allégorie d'un système capitaliste caractérisé, ici comme ailleurs chez Chirbes, par l'image de la voracité[221]. Comme le capitalisme, le cycle de vie de Rubén durera jusqu'à épuisement des ressources exploitables et du profit qu'il peut en tirer, comme en témoignent les juxtapositions et les répétitions accumulatives dont sont tissés les passages suivants, associées aux métaphores de la dépense de calories :

> La cosa es ir haciendo, toda piedra hace muro, toda leña alimenta la hoguera, eso […] me lo digo todos los días, es mi trabajo, trabajo de eso, y cuando se haya colmatado hasta el último centímetro de suelo, las playas, las llanuras, las montañas, cuando esté todo construido, y no quepa ya ni un alfiler de punta en este culo del mundo […], le diré adiós, si […] me queda un último aliento. Pero, por ahora, aún me excita lo suficiente. […] Ese pacto de aprendiz de

[219] Je remercie beaucoup Brice Chamouleau pour notre fructueuse discussion au sujet de l'interprétation de ce passage.
[220] « José María es –aunque suene poco pudoroso– el aporte proteínico [...] que la ayuda a combatir el desánimo, más bien dietética que ética o estética » (Silvia, p. 125) ; « con la revolución tiene que ver [...] si, con lo que ganas, te puedes o no permitir el suficiente número de calorías que necesita tu cuerpo cada día » (Rubén, p. 195) ; « Cuesta un dineral que un niño llegue a adulto: toneladas de merluzas, platijas, cazones, lentejas, arroz, garbanzos, [...] filetes rusos, albóndigas, mortadelas, salamis, supuestas cabezas de jabalí » (Rubén, p. 216). Sur ce thème et au sujet de *En la orilla* (2013) de Chirbes, voir Germán Labrador, « *En la orilla* de Rafael Chirbes: Proteínas y memoria », *Turia. Revista Cultural*, n°112, 2015, p. 225-234.
[221] Catherine Orsini, « Le personnage écrivain dans l'œuvre de Rafael Chirbes (1988-2013) », *op. cit*. L'idée d'une relève du capitalisme de la consommation par le capitalisme financier est aussi matérialisée par la métaphore de la voracité, lorsque le neveu de Rubén le harangue : « Tío, es la hora de saltar de la pesadez del hormigón a la ligereza de la economía pura, me decía […] Me pareció que la voracidad de mi sobrino, que no paraba de engullir aperitivos […] mientras hablaba, me ayudaba a detectar dentro de mí mismo una lamentable falta de energía » (p. 370).

> Mefistófeles que me ha permitido gozar de salud a los setenta y tres años (marcapasos, triglicéridos y colesterol incluidos: me queda un solo día : lo vivo […]) ¿debo pedir perdón por eso? (Rubén, p. 403)

> comer, beber, follar, amontonar dinero, acumular arte, más que por una inclinación espiritual, por avaricia de coleccionista, por cálculo de inversor; contar acciones, materia inerte, aún más cemento, las engañosas piedras en el vientre del ogro que se acerca al río a beber, pesados pedruscos, abrirle el vientre, llenárselo de piedras y coserlo luego, eso ha hecho el dinero con tu padre (palabras de Juan). […] El dinero es lo que hay que hacer para conseguirlo, para conseguir que se reproduzca deprisa […]. (Silvia, p. 298)

La lisibilité de ces métaphores fonctionne par syllepse, soit la figure rhétorique par laquelle le contexte invite à lire un même mot à la fois au sens propre et au sens figuré : c'est le cas pour celui d' « épuisement » (« agotarse »), tout comme celui de dépenser ou gaspiller (« derrochar ») dans le passage ci-dessous :

> Silvia explica el matrimonio de su padre como experiencia del caníbal que duerme en nosotros desde la noche de los tiempos, y cuyo eco nos llega; […] Vitalidad. Su padre: tenis, golf, paddle, vela, natación, spa. […] Tendría algo de patético si no fuera por la energía que sigue derrochando a sus setenta años largos; […]. Y él se esfuerza en correr hacia atrás hasta agotarse […]. (p. 268)

La poétique du roman multiplie et enchâsse les métaphores, et les redouble de métonymies. Aussi le capitalisme comme cycle frénétique d'accumulation, de destruction, de production et de consommation (où consommation est à nouveau à entendre, par syllepse, à la fois dans son sens alimentaire et dans son sens socio-économique) a-t-il pour métaphore la construction immobilière qui, en Espagne, est aussi sa métonymie depuis que le pays a fortement parié sur ce secteur, dans les années 1960. Elle est redoublée dans le passage suivant par la métaphore de la cocaïne – qui, elle aussi, se *consomme* :

> La economía es una actividad eminentemente nerviosa, y aún más la construcción, quizás la mejor metáfora del capitalismo. Crecer supone destruir, y de eso no tengo yo la culpa: crecer es no parar de crecer y construir es no parar de destruir. Se destruye algo para construir algo. […] [C]apitalismo y cocaína tienen algo en común. Construcción y cocaína tienen mucho en común, además de algunas cuentas corrientes engordadas deprisa. La hiperactividad, el empeño por luchar contra el tiempo. Capitalismo y cocaína, ese frenético no parar. (p. 409)

À nouveau, si la cocaïne est utilisée ici comme métaphore de l'activité de construction immobilière et du fonctionnement du capitalisme, en Espagne elle fonctionne aussi comme métonymie puisque, sous l'effet du mode culturel de la consommation nourri par l'argent de la bulle immobilière, le pays caracole en tête des pays européens en matière de consommation de drogues[222], apparues massivement en Espagne depuis les années 1980.

Cette métaphore polymorphe de l'énergie consommatrice et destructrice du capitalisme constitue sans doute le sens principal du titre même du roman. Moyennant un rapprochement sémantique qui jouerait sur l'étonnante proximité sonore entre « crematístico » (financier) et « crematorio » (crématoire)[223], elle pourrait prolonger la métaphore de la consommation forgée dans le roman *Señas de identidad*, qui, alors que l'Espagne est en pleine modernisation sous le franquisme, se faisait déjà l'écho des « valeurs financières des sociétés industrielles » qu'adoptait le pays à marche forcée :

> iniciar por fin al pueblo español en el ejercicio indispensable de los valores industriales y crematísticos, convirtiéndolo de golpe, por obra del radicalismo proverbial vuestro, en un fértil y lozano semillero de trepadores y chorizos [...]. [...] gracias a la doble corriente de forasteros y emigrantes, expatriados y turistas, en España y fuera de ella, el español aprendía, por primera vez en la Historia, a [...] asimilar los valores crematísticos de las sociedades industriales, mercantilizarse, prostituirse [...].[224]

I.2. Cannibalisme et prédation

Le « cannibalisme » de Rubén (p. 268) personnifie également le capitalisme dans un sens économique plus précis, tiré de la théorie marxiste. La biographie professionnelle de Rubén, représentative des pratiques politiques de l'Espagne du *boom* de la brique, a connu deux phases qui sont présentées comme deux étapes de développement historique du capitalisme par la métaphore anthropologisante des pratiques alimentaires, notamment du cannibalisme. La première phase est empruntée au *Capital*, qui fonctionne ici comme hypotexte avec lequel le roman entretient un jeu

---

[222] « España sigue a la cabeza de Europa en consumo de cocaína y cannabis », *El Mundo*, 27/05/2014, http://www.elmundo.es/espana/2014/05/27/5384702ee2704ee85d8b4578.html, dernière consultation le 24/03/2016.

[223] Germán Labrador, « Lo que en España no ha habido », *op. cit.*, p. 166-185 : « La crematística y los crematorios: en la estética de la crisis, la omnipresente metáfora del incendio, eje metafórico de este trabajo, sirve para moralizar y *temporalizar* el final del *hiperdesarrollismo* español y la crisis de su cultura. [...] Ese crematorio es también una factoría terrible, una metáfora del modo de producción de riqueza de la economía del ladrillo, crematística [...] que [...] somete [la huerta] a las necesidades especulativas de una economía globalizada ».

[224] Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, *op. cit.*, p. 169 et 401.

littéraire ; la seconde fait écho à une sociologie historique des processus de civilisation comme celle de Norbert Elias. Elles s'intègrent dans une pensée de la progression d'un processus « civilisateur » assimilé à l'Europe, qui n'est pas sans nous rappeler la logique espagnole de l'homologation européenne comme obsession qui structure la transition post-franquiste.

D'abord « el momento caníbal » (p. 58), qui est transposé dans la fiction (anachroniquement, au sens historique strict) dans les termes marxistes d'une « phase d'accumulation primitive de capital », accélérée durant les gouvernements du PSOE à partir de la deuxième moitié des années 1980 : « a eso los clásicos de la economía[225] lo llamaban la acumulación primitiva de capital, este país necesitaba formar una clase, y no tenía con qué; […] la fase de acumulación primitiva, ese momente en el que las sociedades necesitan devorarlo todo » (p. 57-58)[226]. Dans les chapitres 26 à 33 du *Capital*, qui servent à expliquer l'abondance de capital au moment de la révolution industrielle, l'accumulation « appelée "primitive" parce qu'elle appartient à l'âge préhistorique du monde bourgeois »[227] s'applique à la période XVIe-XVIIIe siècles en Europe. Pour le contexte espagnol de *Crematorio,* elle est fictionnellement transposée aux années 1985-1995. Cette phase sert de point de départ à la production capitaliste et, selon Marx, « joue dans l'économie politique à peu près le même rôle que le péché originel dans la théologie. Adam mordit la pomme, et voilà le péché qui fait son entrée dans le monde »[228].

Dans le cas de Rubén et de la société espagnole, cette phase représente une période d'enrichissement sans scrupules dont sa fille déclare plus généralement pour le pays : « Demasiada sordidez. Aún planea algo de todo eso sobre el país » (p. 124). Rubén l'appelle, dans le même registre religieux, « l'origine », la « tache obscure » (« sombra oscura ») de la fortune familiale (p. 390, 386). Il réécrit clairement la référence biblique en la réinterprétant, encore une fois par la métaphore biologique, plus précisément par le champ lexical de l'énergie tirée de la consommation alimentaire comme métaphore du capitalisme : « Coge la fruta y muérdela y que el jugo te empape la boca. Ese bocado es el que vale. La vida es eso, derroche, hija mía. Una explosión de

---

[225] Marx puise cette conception chez Adam Smith et David Ricardo.
[226] Chirbes utilise cette métaphore du cannibalisme au sujet de la gestion néo-libérale de la crise par Felipe González dans un article publié dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le 27/05/2010, et reproduit en espagnol sous le titre « Zapatero: a la mesa con los caníbales », *Sin Permiso,* 13/06/2010, http://www.sinpermiso.info/textos/zapatero-a-la-mesa-con-los-canbales, dernière consultation le 04/05/2016.
[227] Karl Marx, *Le Capital*, 1867. Livre premier : Le développement de la production capitaliste, VIII° section : L'accumulation primitive, Chapitre XXVI : Le secret de l'accumulation primitive.
[228] *Ibidem*.

derroche que se permite el universo. Puro consumo arbitrario de energía. Trofismos[229] (y tropismos[230]) » (p. 403). Pour Marx, si « dans les manuels béats de l'économie politique, […] il n'y eut jamais […] d'autres moyens d'enrichissement que le travail et le droit », « dans les annales de l'histoire réelle, c'est la conquête, l'asservissement, la rapine à main armée, le règne de la force brutale »[231]. Sans utiliser avec exactitude scientifique le concept d' « accumulation primitive », qui se rapporte chez Marx aux pratiques coloniales du Portugal, de l'Espagne, la Hollande, la France et l'Angleterre, jusqu'au dernier tiers du XVIIe siècle, *Crematorio* raconte cette « histoire réelle » de la violence comme agent économique en l'incarnant par la biographie de Rubén : « si esto es ver en marcha el modelo que Marx y los suyos te contaban, la práctica real de tu modelo teórico » (Rubén à Matías, p. 397).

Parmi les procédés de violence prédatrice, chez Marx comme chez les Bertomeu, comptent le pillage colonial – Rubén s'enrichit grâce à des opérations dans la Caraïbe, tout comme la maire réelle du village de La Muela et le scandale connu sous le nom d'*Operación Molinos* – et l'expropriation des paysans. Selon l'analyse marxiste « dans l'histoire de l'accumulation primitive, […] la base de toute cette évolution, c'est l'expropriation des cultivateurs »[232]. *Crematorio* le transpose à la transformation du système local de la propriété sur la côte valencienne, qui détruit le secteur primaire traditionnel levantin depuis la fin des années 1990 :

> En sólo diez años, la propiedad ha dejado de ser de los pequeños campesinos y ha pasado a manos de una mafia compuesta por apenas media docena de constructores corruptos […], ya nos contó Marx que el capitalismo nace destruyendo la propiedad privada que dice defender. Sólo de arrasar la propiedad privada puede surgir la acumulación primitiva de capital. (p. 373)

Or, à ces changements des rapports de production (infrastructure), correspond un changement social et idéologique, une évolution de la superstructure, visible à travers les « codes » culturels dont parlent Silvia et Juan. Le fonctionnement économique

---

[229] Néologisme formé à partir de l'adjectif « trófico » qui relève du champ de la biologie et signifie « perteneciente o relativo a la nutrición », d'après la Real Academia de la Lengua. En français, -trophisme existe en tant que suffixe, relatif à la croissance, au développement d'un organisme.

[230] Autre terme relevant de la biologie : « Movimiento de orientación de un organismo sésil como respuesta a un estímulo », d'après la RAE. Sessile : se dit d'un animal fixé de manière permanente au sol, ou d'une plante directement fixée au sol, sans pied. En français, dans le domaine biologique un tropisme est une réaction d'orientation ou de locomotion orientée d'un organisme végétal ou de certains animaux (fixés), causée par des agents physiques ou chimiques, d'après le *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

[231] Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, VIIIe section, Chapitre XXVI, *op. cit.*. Voir aussi Chapitre XXXI, « Genèse du capitaliste industriel ».

[232] Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, VIIIe section, Chapitre XXVI, *op. cit.*.

de la période de croissance économique dans les années 1980 et 1990 entretient un rapport d'interdépendance avec un *ethos* des Espagnols, métaphorisé dans le roman par l'univers du cannibalisme et de la prédation : il vient revisiter poétiquement des éléments de langage qui circulaient à l'époque dans les imaginaires sociaux.

La « mythologie de l'ascension sociale fulgurante » générée par l'essor de la brique[233] puisait notamment son image du *self-made man* dans la tradition littéraire du roman picaresque espagnol, qui voit le héros, parti de rien, chercher par tous les moyens à remonter l'échelle sociale, y compris les plus immoraux[234]. Toujours au niveau des discours extra-littéraires, journalistiques, historiographiques ou encore sociologiques, l'*ethos* du développementalisme a été représenté par le lexique alimentaire, si l'on en juge par la récurrence de l'expression du sentiment d'« ébriété » lié à la liberté post-dictatoriale, de la « borrachera » (beuverie) du *boom* de la brique postérieur et de sa « resaca » (gueule de bois) qui surviendra après 2007. Un exemple significatif : Javier Gomá, dans le dossier de *El País* en novembre 2015 sur les 40 ans écoulés depuis la mort de Franco, entreprend en ces termes une critique morale à l'égard du changement de valeurs auquel aurait conduit l'entrée dans la société de consommation et de spectacle dans les années 1990 :

> peu ou nullement instruits des formes et des usages de la liberté, et en proie au sentiment d'une dette ancienne que nous avions hâte de solder avec nous-mêmes, nous nous sommes immédiatement abandonnés à l'ébriété des espaces de liberté que nous avions conquis. Cela a conduit, durant les années 1980, à un jaillissement créatif jubilatoire mais aussi à la glorification de la vulgarité, de la grossièreté et du mauvais goût en guise de programme culturel (la Movida madrilène).[235]

La poétique de *Crematorio* reprend à son tour cette confluence de métaphores extra-littéraires, qui finit par irriguer le texte. D'une part, son expansion la rend visible. D'autre part, sa multiplication et son bourgeonnement dans le texte littéraire en fait un

---

[233] Quentin Ravelli, « Le charme du ladrillo », *op. cit.*, p. 146.

[234] « La corrupción irrumpió en la vida política española como la esencia misma de la picaresca: yo te financio los gastos electorales y tú me recalificas el suelo de tu ayuntamiento declarándolo urbanizable ». Luis Sepúlveda, « Fábula del gato…», *op. cit*. Le modèle de la picaresque est régulièrement invoqué au sujet des affaires de corruption de ces dernières années, voir par exemple au sujet du jugement de l'Affaire Gürtel en octobre 2016, Esteban Ordóñez, « Juicio a la mayor bacanal de corrupción de la democracia », *Ctxt*, 3/10/2016, http://ctxt.es/es/20160928/Politica/8748/gurtel-juicio-partido-popular-francisco-correa-luis-barcenas-ana-mato.htm, dernière consultation le 4/11/2016.

[235] « [N]ada o poco instruidos en los usos y formas de la libertad y con el sentimiento de una antigua deuda con nosotros mismos ansiosos por pasar al cobro, nos abandonamos enseguida a una ebriedad de los espacios de libertad conquistados, lo que redundó, en nuestros ochenta, en un estallido jubiloso de creatividad pero también en una glorificación de la vulgaridad, la zafiedad y el *mal gusto* hecha programa cultural (la movida madrileña) ». Javier Gomá Lanzón, « Libertad, instrucciones de uso », *El País*, 20/11/15, http://politica.elpais.com/politica/2015/10/28/actualidad/1446060766_584242.html?flow=20n_home.

instrument de déchiffrement du réel pour comprendre le sens de l'entremêlement des lexiques de l'économie (« una deuda por pasar al cobro »), de la conquête coloniale (« espacios conquistados ») et de l'alimentation (« ebriedad », « mal gusto ») dans le texte de Gomá, à savoir la dépendance de l'infrastructure et de la superstructure lors du développement économique des années 1980 et 1990. Précisément, dans *Crematorio*, la polysémie du mot « goût », émoussée par l'habitude d'employer couramment le mot au figuré, dans son sens esthétique et qualitatif lié à un contexte social, s'en trouve resémantisée. Elle est le point d'articulation, dans le tissu de métaphores du roman, qui permet de passer de l'interprétation de la première phase de développement par Marx à une sociologie historique proche de celle de Norbert Elias, qui pense ensemble historiquement l'évolution des structures mentales et affectives des individus et celle des groupes sociaux et politiques qu'ils forment. Dans un roman où la métaphore joue un rôle central, d'autant plus remarquable que les réalismes historiques, surtout le réalisme social, lui préféraient la comparaison, les variations de la poétique de la métaphore de l'énergie servent le déploiement descriptif d'un processus de « civilisation » occidental lié au capitalisme.

I.3. Morale de l'épuration

En effet, une deuxième phase du développement espagnol est associée par le récit de *Crematorio* à l'arrivée du Partido Popular au gouvernement en 1996[236], après les scandales de corruption du PSOE[237]. La description de cette nouvelle étape est, à son tour, à la fois ancrée dans les spécificités référentielles de la « brique » espagnole et pensée au sein d'un processus plus généralement occidental. D'après Rubén, et Collado qui a été son élève, l'arrivée du PP au gouvernement marque une phase de moralisation du capital, d'assainissement public apparent. L'État se met à contrôler davantage les transactions immobilières, les spéculateurs doivent apprendre à agir dans l'ombre. On peut faire le lien avec les engagements à la transparence affichés par le gouvernement du PSOE suite à la révélation des affaires de financements occultes en 1993[238], puis avec

[236] « ¿Había sido en el noventa y cinco cuando había roto Bertomeu con el ruso? El año de las elecciones. El noventa y cinco, el noventa y seis, entran otros ». (Collado, p. 58).
[237] Ils s'élèvent à une trentaine d'affaires, dont le terrorisme d'Etat des GAL (groupes armés illégalement créés et financés par le gouvernement qui assassinent 27 membres de l'ETA (et des victimes collatérales) entre 1982 et 1987), l'affaire Filesa (financement illégal du PSOE par le biais de sociétés écrans entre 1988 et 1990) ou l'affaire Roldán (détournement de milliards de pesetas par le directeur général de la Guardia Civil, n°3 de la Sécurité espagnole entre 1986 et 1993).
[238] Suite à la révélation de l'affaire Filesa en 1993, Felipe González en avait appelé à une nouvelle « exigence d'intégrité » et débauché Baltasar Garzón, juge réputé incorruptible, afin qu'il lutte à la fois contre le terrorisme, le trafic de drogue et la corruption. Garzón claquera la porte le 5 mai 1994, accusant

les mesures prises par le PP avec la création d'une Commission Nationale de Moralisation par la Loi 190 de 1995. On peut également faire le lien avec l'impact des politiques européennes en Espagne, devenue en 1986 principale bénéficiaire des fonds de développement de la CEE, qui doublent lors de la création de l'Union Européenne par le traité de Maastricht, qui prend effet en 1993. L'octroi des fonds exige en échange l'adoption d'une politique économique rigoureuse visant l' « assainissement » de l'économie pour répondre aux requisits du traité (baisse de l'inflation et du déficit public).

Cette phase « morale » consiste à composer un nouveau visage à l'entreprise Bertomeu et, métonymiquement, au pays, en définissant une morale pour son temps. Rubén et Collado l'appellent « la etapa de moral pública [...] a medida que uno se civiliza » (p. 58). L'Europe, après avoir représenté pour l'Espagne, dans le roman, l'arrivée massive de touristes prêts à consommer[239], caracole à présent en tête d'un processus civilisateur, celui de l'Europe social-libérale :

> Hoy día ningún político podría protegerte en una operación así; entonces, te apoyaban los más altos, no los de aquí, los de Madrid [Felipe González]. Collado sabe que los tiempos se han vuelto más duros, no sólo la policía, también los socios son más correosos [...], hay una suciedad en el ambiente que lo contamina todo […]. Rubén Bertomeu: […] Se acabó la época de lo sucio, ahora es la hora de lo limpio, lo saludable, que dicen por la tele. Lo *healthy,* lo *clean*, lo correcto, nada por aquí, nada por allá. Estamos en la vieja Europa y la vieja Europa es limpia por principio. Son sucios los que llaman a la puerta, los que no supieron aprovechar el primer impulso y se quedaron abajo [...]. Dejémosle a ellos las tareas feas, lo desagradable: son el pus, los ganglios que se le inflaman en axilas e ingles a Europa. (p. 57)

La rhétorique métaphorique d'une discipline et d'une hygiène publique (« lo sucio » *vs* « lo limpio »), largement employée par les politiques et les médias à l'époque[240] et encore vingt ans après, est à nouveau resémantisée dans le roman, qui restaure

---

le gouvernement de « passivité inadmisible », quelques heures après une conférence de presse durant laquelle González nie sa responsabilité dans l'affaire Roldán. Renaud Lablond, « L'Espagne, malade de corruption », *L'Express*, 2/06/1994, http://www.lexpress.fr/informations/l-espagne-malade-de-la-corruption_607532.html, dernière consultation le 25/04/2016.

[239] C'est tout un imaginaire dégradé de l'entrée dans l'Europe qui passe par le biais du tourisme dans le roman. Comme le dit Eduardo Subirats : « Le concept d'Europe a été vécu en Espagne comme l'entrée d'un touriste avec un chéquier bien garni. Cela a conduit à un état de réalisme merveilleux généralisé sous les auspices de l'argent facile, de la consommation à bas prix et de l' "Espagne, olé!" » (« El concepto de Europa se vivió en España como la entrada de un turista con una chequera repleta. Eso llevó a un estado generalizado de realismo maravilloso bajo los signos del dinero fácil, del consumo barato y la "España y Olé" ». Ana March, « Entrevista a Eduardo Subirats: El intelectual bajo sospecha », *Revista Observaciones Filosóficas*, n°2, 2015, http://www.observacionesfilosoficas.net/entrevistaeduardosubirats.htm#, consulté le 6/07/2016.

[240] Cf. par exemple « Aznar coge las tijeras del recorte », *La Vanguardia*, 5/07/1996, http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1996/05/07/pagina-9/33941705/pdf.html, et « España ha hecho los deberes para estar en el Euro », *ABC*, 1996, http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/12/30/149.html.

l'interaction fertile de ses sens propre et figuré par la personnification de l'Europe en corps dont il faut assurer la santé (« son el pus, los ganglios que se le inflaman en axilas e ingles ») comme une sorte d'épuration morale.

Gouvernement du corps social (public) et des corps individuels (privé) : dans le roman, le « *healthy* » et le « *clean* » concernent à la fois les politiques économiques européennes et les canons de beauté – une biopolitique de la modernité européiste :

> Para completar la estampa, está el rollo de los libros de auto-ayuda, libros para adelgazar, para tener buenas digestiones [...], comer zanahoria, que tiene caroteno, vitamina C; comer espinacas, que son ricas en hierro; legumbres, que tienen mucha fibra. [...] Me siento bien por dentro, desde que tomo bífidus me siento estupendamente, dice el anuncio de la tele, y él, su padre, que sienta esta noche sed y vuelva a beber en tus fuentes, para que el bolo alimenticio baje ligero y feliz hasta el desagüe y florezca el esplendor de lo que fabricas por dentro bajo el terso palio de tu piel. Hacer el amor revitaliza las isoflavonas o pone en marcha la locomotora de vapor que quema los polisacáridos, las grasas polinsaturadas, o activa la secreción de tónicos dérmicos. (Silvia, p. 300-301).

On retrouve Mónica et son « idea moderna de civilización, de cultura física, de cultivo corporal de los últimos tiempos » (p. 39). Un ensemble de valeurs et de pratiques comprend le remplacement de l'énergie alimentaire, acquises grâce aux protéines et aux calories, au profit des fibres et des vitamines, qui gèrent la façon dont l'apparence doit refléter un fonctionnement intérieur normé. La métaphore industrielle vient en renfort (« la locomotora de vapor que quema los polisacáridos ») pour signaler qu'il ne s'agit plus tant d'accumuler et de produire (faire du muscle, première phase du capital) que d'afficher une norme esthétique fondée sur l'élimination (la beauté passe par la minceur, donc le contrôle des calories, deuxième phase). Enfin, l'intertexte de la Bible, qui fonctionne comme substrat culturel et comme valeur transcendante, est prosaïquement réécrit pour créer un effet de rupture comique qui discrédite le nouvel idéal social et culturel (« que sienta esta noche sed y vuelva a beber en tus fuentes, para que el bolo alimenticio baje »).

Après la phase de violence ouverte et visible durant l' « accumulation primitive de capital », le processus par lequel une société doit se civiliser est associé à une métaphore de la dévoration, qui rappelle le lien établi dans le roman avec le capitalisme. Les nouvelles politiques urbanistiques et économiques espagnoles et européennes y

sont représentées par les images anthropologisantes du passage du massacre cannibale au raffinement des coutumes de la table :

> Jugamos sucio un tiempo, Collado [...], hicimos lo que tocaba hacer [...] este país necesitaba formar una clase, y no tenía con qué; ahora la clase cierra las fronteras [...], toca procurar que no haya toda esa movilidad social [...] . La permeabilidad absoluta es el deconcierto, y una sociedad desconcertada está condenada [...] a ser devorada por alguien. [...] Si al principio hay que comérselo todo, deprisa, y en tres o cuatro bocados, para que no te lo quiten del plato, luego, a medida que uno se civiliza, hay que aprender [...] a servir el banquete, a elegir las mantelerías y vajillas, a poner orden en la mesa, [...] las etiquetas de los vinos [...]. Manejar con soltura cuchillo, tenedor, pala de pescado [...]. Por un principio elemental, los ricos nunca pueden ser demasiados [...] Tambien después de la Revolución Francesa apareció una clase más exigente y con mejor gusto que la rancia aristocracia [...]. (p. 57-60)

Rubén, ici par le biais de Collado, explique qu'au milieu des années 1990 les nouvelles élites capitalistes, qui ont accumulé argent et moyens de production, prennent le pouvoir socio-culturel, deviennent les « nuevos detentadores del gusto » (p. 59), et définissent alors des transformations esthétiques et sociales, des « bonnes manières » qui servent à asseoir leur domination par le capital symbolique.

Le rôle narratif de la métaphore crée un lien saisissant avec l'approche de la civilisation occidentale développée par Norbert Elias. Il emprunte à Max Weber l'idée que l'État prend, par des moyens « formellement pacifiques »[241], le « monopole de la violence légitime », tandis que les individus intériorisent l'auto-contrôle de leurs pulsions d'agression[242]. Dans une société civilisée, le contrôle social ancré dans l'organisation étatique met à l'écart l'agressivité et la violence. Selon cette sociologie historique, la civilisation, en tant que processus et que but à atteindre, concerne les transformations des manières de se comporter, de ressentir et de se représenter le monde[243], autrement dit des codes culturels qui s'actualisent constamment en fonction d'un canon social de normes et de règles morales établi par les groupes sociaux dominants afin de créer des luttes de préséance et de distinction au sein du reste de la société.

---

[241] Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris, Gallimard, 1999, p. 37-38.
[242] Je remercie très chaleureusement Alexandre Dupont pour notre discussion au sujet des deux phases du capitalisme espagnol dans *Crematorio* et du lien avec les sociologies de Weber et d'Elias.
[243] Elias a travaillé sur les règles de politesse du XVe au XVIIIe siècle en Angleterre, en Allemagne, en Italie et en France, sur les mœurs de table ou les fonctions physiologiques du corps humain, telles qu'uriner ou cracher. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Levy, 1973 ; *La Dynamique de l'Occident*, Calmann-Levy, 1975 [*Über den Prozess der Zivilisation: sozio-genetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bâle, Haus zum Falken, 1939].

Que Chirbes ait lu Norbert Elias ou qu'il s'agisse d'une coïncidence, l'écriture romanesque de Chirbes est une autre modalité de la théorie, elle pense le politique. Le récit sociologique propre à *Crematorio* semble appliquer à la logique culturelle de l'Espagne de la bulle immobilière cette analyse d'une civilisation des mœurs, qui a peu été appliquée au cas espagnol[244]. Il procède à la fois, poétiquement, par le biais des métaphores qui transposent dans le sensible une interprétation sociologique de la réalité analysée par les sciences humaines ; et, thématiquement, par une série de modifications du goût de l'époque, compris comme ce qui est socialement acceptable et repérées, à la manière des *cultural studies*, sous toutes les modalités de la culture au sens large. Elles recouvrent non seulement la symbolique du rapport au corps et à l'alimentation, mais aussi celle des types de loisirs (la symbolique du billard, p. 64), de programmes télévisés (la téléréalité, p. 394), de produits disponibles au supermarché (les mousseux[245]), le style des intérieurs (la nouvelle épuration japonisante du style du bureau de Rubén[246]), le surclassement des récompenses lors des tractations commerciales[247], ou le nouveau dégoût généralisé face au tabac[248].

La moralisation du capital par la moralisation de la société, dont découlent de nouvelles coutumes, n'en recèle finalement pas moins de violence structurelle, de violences de classe, d'inégalités dans le travail. Seulement, elles les dissimulent mieux, comme le disait déjà Matías à la fin des années 1960, dans le roman : « convertir en explícito lo que estaba escondido […] y fingimos no ver, decías. Sacar a la luz la violencia que se esconde detrás de las buenas maneras » (p. 226). Sur ce point, le discours social

---

[244] La réception d'Elias en Espagne a été plus tardive encore qu'en France, pour des raisons qu'envisage Francisco Javier Noya, « Bull's Skin & Bone. Figurational Sociology in Spain », *Figurations. Newsletter of the Norbert Elias Foundation*, n°2, 1994, p. 5-6. Pour la bibliographie espagnole sur Elias, voir Fernando Ampudia de Haro et Raúl Sánchez García, « Tras la estela de Norbert Elias », *Política y Sociedad,* vol. 50, n°2, 2013, p. 349-379, citation p. 350. Ampudia de Haro, dans « Una aproximación al proceso civilizatorio español », *Praxis sociológica*, n°9, 2005, p. 91-122, propose d'appliquer le volet micro-sociologique de la perspective d'Elias aux codes de comportement et à l'économie affective de l'Espagne des années 2000.

[245] « Por entonces, cuando empezaron, era casi imposible conseguir una botella de champán en la comarca. Todo lo más, Freixenet, Gramona, […] lo que ahora llaman cava […]. Lo normal, sidra El Gaitero. Algo que tuviera espuma, chispeante. La burbuja expresa alegría » (p. 61-62). On repère ici le double sens du mot « bulle », de la bulle du mousseux à la bulle immobilière, auxquelles est conférée la même qualité.

[246] « Ya no hay calendarios con tías en bolas. No, ahora todo es eso que llaman minimalista. Más japonés que otra cosa. Todo relaja, transmite sensaciones de paz, de orden, colores claros, líneas rectas, pasos mullidos » (p. 60).

[247] « Ahora sí que es champán champán. Mumm, Roederer, Dom Pérignon, Pommery, Veuve-Cliquot . Hace unos años […] [d]ecía champán y era cava, o sidra, claro, y lo que estaba celebrando era que se la había clavado hasta la empuñadura al gran negociador […]. [A]hora […] [q]ueda lo que podríamos llamar la acción directa. Que le saques al alcalde la recalificación de esa montaña que es pública, que […] le metas un millón de euros en el banco, y te la venda a ti al mismo tiempo que la recalifica. Ahora sí que es champán. Claro que sí, y cena en un restaurante con estrella Michelin ». (Collado, p. 60-61).

[248] « Se ha vuelto complicado fumarse un buen puro después de la comida en el restaurante sin que te perfore la mirada de alguno de los ocupantes de la mesa de la esquina opuesta, o sin que venga el camarero a decirte que la casa ha habilitado un cuartito para esa actividad que antes excitaba a todo el mundo. […] Las mujeres se volvían locas cuando acercaban sus labios a tu boca que olía a cigarro recién apagado, los hombres envidiaban ese aroma caro y escaso que desprendía tu traje cuando te sentabas en la mesa del consejo de administración a cerrar tus negocios. Y eso mismo parece que ahora les produce cierta aprensión, incluso pena. Como si fueras la *Bounty*, y te hubieras quedado varado en una playa […] mientras el trasatlántico del mundo prosigue su viaje hacia un mar más apacible y azul » (p. 395).

du roman converge non pas avec l'optimisme d'Elias mais plutôt avec la sociologie critique de Luc Boltanski, pour qui une « moralisation de la société » et du capital a été mise en place en Europe durant les années 1980-1990 sur la base de l'idée que les sociétés de classes avaient disparu, qu'il n'y avait plus que des êtres individuels, qui vivaient dans une société de grande classe moyenne, avec quelques exclus à aider par charité, et quelques privilégiés à « moraliser » pour qu'ils soient davantage soucieux du « bien commun », du « vivre ensemble ». Pour le sociologue, la moralisation de la société est la conséquence directe de l'invocation d'un substantialisme à la Spengler (le vrai « darwiniste social », celui dont Rubén adopte en partie la conception), qui avait d'abord justifié les classes sociales dans les années 1970 pour ensuite en déclarer la disparition, empêchant donc les individus et les groupes sociaux de reconnaître les mécanismes de domination et de s'en libérer[249].

Dans le roman, le traitement du motif de l'énergie, associé à l'anthropologie de l'alimentation, rend visible cette violence économique et symbolique. Il représente le prétendu souci public et privé, à la fin des années 1990, d'encadrer la marche de la modernisation entendue comme production massive. Ce contrôle, rendu visible par l'expansion de l'impératif du « propre » et du « sain », passe tant par le culte de la minceur, au niveau des individus, que, dans l'espace public par la mode de la préoccupation climatique et du développement durable. Il fait, de plus, le lien avec l'esthétique réaliste elle-même, en tant que forme ordonnée de la contention des affects.

II. Le réalisme, raison et contention des sentiments

En effet, selon Norbert Elias, les manières de se comporter ressortissent en fait aux changements observables au niveau de l'économie psychique, affective ou encore émotionnelle[250]. L'élément déterminant du processus de civilisation, de l'auto-contrôle de la violence, réside dans le niveau de maîtrise de l'affectivité dans une société. Les bonnes manières, dont fait partie la pudeur, servent à retenir les affects, à intérioriser les émotions, réservées au « vulgaire », entre autres grâce à l'emploi d'un langage « distingué ». Chirbes, à l'inverse de Norbert Elias qui valorisait la pacification des

[249] Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski. "Le pouvoir est de plus en plus savant" », *op. cit.*.
[250] Quentin Duluermoz, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2/2010 (n° 106), p. 29-36, URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-2-page-29.htm, dernière consultation le 22/04/2016.

mœurs dans la construction des États modernes[251], raconte la dimension paradoxale de cette retenue, qui à la fois concourt au maintien de l'ordre dans la société et fait naître la violence qu'elle est censée entraver[252]. D'une manière proche de Walter Benjamin, il semble suggérer que dans la modernité, « il n'y a aucun témoignage de la culture qui ne soit également un témoignage de la barbarie »[253].

II.1. Les filets de l'ordre sur la vie quotidienne

Dans le roman, la famille bourgeoise de Rubén est caractérisée par la contention des sentiments et de leur manifestation. Cette économie psychique fait des dégâts, inhibe la communication entre les personnages, leur épanouissement et leur bonheur personnel, leur capacité à construire l'avenir. Or, le défenseur le plus convaincu des bienfaits de cette retenue est Juan, le partisan du réalisme, qui partage significativement avec Rubén l'attrait pour la mise en ordre de la vie, du monde, des relations humaines. Est à l'œuvre une interrogation sur la façon dont le réalisme, en mettant le monde en forme, peut ou non éviter de contribuer à l'exercice du pouvoir.

Rubén, d'une manière proche des analyses de Norbert Elias, décrit sa famille comme l'espace de l'inhibition du corps et des émotions au nom d'une frontière très nette, dessinée par sa mère puis sa première femme toutes-puissantes, entre ce qui est correct et ce qui est vulgaire :

> mi madre. El rigor, la vigilancia, la cuchilla que separa con precisión lo correcto de lo incorrecto. […] Los sentimientos formaban parte del territorio de las debilidades, de esas actividades que hay que tener ocultas: uno se encierra en el baño para efectuar ciertas necesidades imprescindibles, que a nadie le interesan […] Es vulgar dar saltos […]. Es elegante mirar para otro lado […]. Amparo, mi primera mujer, fue una continuación de mi madre […], imponiendo el rigor, el estiramiento, los buenos modales como valores más apreciados de convivencia. (p. 206)

> La verdad es que la familia no ha llevado nunca a ninguno de sus miembros a destilar grandes sentimientos positivos, ternura, amor, ilusiones, nada de todo eso; todo lo mas, correción, buenos modales. Se han permitido en casa pocos besos, pocos abrazos, pocos llorar y reír juntos. […] En alguna ocasión en que a mi padre le daba por bromear en la mesa, o intentaba abrazarla

[251] Cette conception sera à l'origine de nombreux démentis, celui de Baumann au sujet de l'interprétation de l'Holocauste, par exemple.
[252] Claudine Haroche, « Retenue dans les moeurs et maîtrise de la violence politique. La thèse de Norbert Elias », *Cultures & Conflits,* 09-10, printemps-été 1993, ttp://conflits.revues.org/239, dernière consultation le 22/04/2016.
[253] Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », in *Écrits français,* Gallimard, 1991.

> a ella, la reacción era siempre la mueca, apartándose como […] un órgano seco […] seca madera y correa, cuero duro, desapacible. (p. 204)

La constante interaction de l'évolution sociale, extérieure à l'individu, avec l'économie psychique de l'homme occidental, passe notamment par l'intégration des sentiments de honte, de gêne et de pudeur. Dans le roman, ils n'apparaissent pas tant comme judéo-chrétiens que comme caractéristiques de l'habitus de l'homme moderne.

Le père de Rubén, en revanche, représente une autre conception du social, fondée sur l'expression des émotions et le lien avec une communauté locale dont les modes de vie sont proches du paysage méditerranéen : « Mi padre tenía una de esas caras tostadas por el sol que expresan jovialidad, bienestar dentro de uno mismo, adaptación al medio, ausencia del sentido de la culpa difusa y fangosa que ella se pasó la vida intentando inocularle » (p. 204). Il évolue cependant comme un spectre absent dans la famille : il a perdu le combat contre l'ordre moral de sa femme[254]. Cette interprétation éclaire un épisode poignant et mystérieux du roman, qui le dépeint, surpris par Rubén encore enfant, pleurant en silence dans l'intimité de sa chambre. Rubén dit ne jamais avoir élucidé cette peine inconnue ; le lecteur peut comprendre quant à lui que la tristesse existentielle de son père provient de l'état d'inhibition dans lequel il vit. Silvia hérite à son tour des matriarches de la famille la même fonction inhibante. Rubén regrette de n'avoir jamais pu établir avec elle, pour cette raison, de relations affectueuses : « Silvia es la prolongación de la frialdad de su abuela paterna, mezclada con el estiramiento de los últimos años de su madre […]. Nunca he conseguido sentirla cerca, a pesar de que lo he intentado en un montón de ocasiones » (p. 208). En somme, le roman décrit les effets pervers d'« un rasgo burgués: la necesidad de una malla de orden que protegiera la vida cotidiana » (p. 208).

De ce point de vue, l'impératif bourgeois de la retenue et de la pudeur à la base d'une régulation des liens sociaux ne semble pas faire le bonheur des individus ni construire une communauté sociale harmonieuse. Pourtant, Rubén ne renonce pas à ce cadre, qui, selon lui, évite le chaos. Au nom d'une mise en ordre du monde, il estime par exemple que sa mère ne doit pas aller voir le cadavre de Matías à l'hôpital :

> No hay desorden más grande en la naturaleza que una madre que ve morir a su hijo. Y la misión del hombre en el corto espacio que le toca vagabundear sobre la tierra es precisamente evitar el

[254] « Estaba separada de la vida de hogar por una especie de telaraña, por una afección que uno no sabía si era del carácter o de la posición que la vida en familia le había otorgado » (p. 206).

> desorden, corregir el desorden. Crear métodos que te permitan ordenar las cosas, colocarlas en su sitio, en un archivo. Es es lo que te separa del animal. Construir el orden. (p. 209)[255]

Le classement rationnel du passé par les archives paraît également source positive de construction de soi pour Collado. Alors que les ossements déterrés du sous-sol de Misent sont immédiatement placés sous un plastique opaque,

> él había pensado que se trataba de una cuestión de orden, ver caer aquello era poner orden en sus cosas, en su cabeza [...] La ciudad, en ese nervioso descubrir y cubrir, parecia librarse precipitadamente de su pasado. Él, contemplando aquella excavación, también había tenido esa impresion de ordenar, clasificar y almacenar su pasado antes de librarse de él. (Collado, p. 49-50).

Très influencé par Rubén, il défend ainsi les bénéfices de l'absence d'un traitement affectif des traces du passé, de tout partage d'expériences et de récits autour des restes de la guerre civile – dont on sait qu'ils constituent pourtant des enjeux majeurs des pratiques autour de la mémoire historique aujourd'hui, notamment dans les champs de l'histoire orale, de l'anthropologie et de la littérature, qui viennent susciter et recueillir les témoignages affectifs spontanés des habitants lors des exhumations des fosses communes en Espagne.

Enfin, la nécessité de l'inégalité des classes justifie le respect de la norme de socialisation collective et individuelle, dont on voit bien comment elle sert l'exercice du pouvoir lorsque Rubén la compare explicitement au totalitarisme nazi : « La locura de Alemania de entreguerras: tuvo que ir Hitler a ponerles un poco de orden, a rehacer las élites » (p. 59).

Mais celui qui s'érige le plus clairement en défenseur des formalités à la base des rapports sociaux, et qui trace le lien avec l'esthétique réaliste, c'est Juan, le professeur et critique littéraire. Il participe lui aussi de la contention de la manifestation des sentiments, comme le déplore Silvia :

> Rigor, orden, discreción. [...] Para Juan Mullor, el mundo es una máquina con muchas ruedecitas y poleas que hay que dejar que se mueva en paz, cuidando de que nada interfiera en esa mecánica, ningun ruido: para el avance de la inteligencia resulta contraproducente eso que se llama expresión de los sentimientos: ruidos son los gestos gratuitos, las carantoñas, incluidos los

[255] De même : « La naturaleza ha preparado en el hombre sistemas de seguridad que permiten soportar la muerte del padre, de la madre. Esto otro, no, Silvia. No hay genoma que haya previsto la muerte de un hijo. Eso es el desorden, Silvia » (p. 408).

besuqueos a los niños […] Le irrita todo ese conglomerado de palabras y gestos al que él, con displicencia, llama ternurismo » (p. 105)

Il est intéressant de faire le parallèle avec l'observation de Philippe Hamon selon laquelle la détonalisation du message du roman réaliste aboutit au refus des thématiques émotionnellement euphorisantes et dysphorisantes, passionnelles ou touchantes [256]. À défaut des sentiments, qui ne sont pas une base stable et fiable pour les relations humaines ni pour la civilisation[257], il valorise les bonnes manières : « Las relaciones entre personas son, al fin y al cabo, formas, frutos de acuerdo » (p. 110). Pour lui, « [c]omportarse con esa forma de artificio que transmite sentido, iluminar durante un rato lo que es oscuro, en eso consiste la moral; incluso la vida civilizada, sin más, consiste en eso. Moverse y hablar bajo los focos, que son los ojos de otros, la mente de los demás » (p. 279). Les règles de contention des sentiments, qui ordonnent les comportements de chacun, ont l'avantage d'être connues de tous, et, grâce à cette clarté, elles permettent d'anticiper les mouvements de l'autre et ainsi d'être capable de se mettre à sa place, ce dont il fait la base des liens sociaux, par opposition à l'égoïsme : « ponerse en lugar del otro, […] mirar por los ojos del otro » (p. 111).

Rubén et Juan insistent tous deux sur les effets négatifs de l'égoïsme en société : le premier critique celui de sa mère, le second celui de sa femme. La mère Bertomeu est amèrement décrite comme

ciega hacia el exterior, vuelta sobre sí misma, doblada en sí misma, incapaz de levantar la cabeza y mirar fuera. Impensable imaginarla poniéndose en el lugar de otro. […] Ponerse en el lugar de otro le parece un viaje incómodo, larguísimo, y, sobre todo, inútil. En eso, ha sido el polo opuesto de papá, […] : a él, lo ajeno le pareció siempre interesante […] Generoso a fuerza de curioso. En cambio, mamá ha estado siempre convencida de que, vaya a donde vaya, no encontrará nada mejor de lo que tiene: ella misma » (p. 198).

Quant à Silvia, Juan lui lance : « Eres autista. Sólo ves lo que se ve desde tus ojos. […] El egoísmo puede darte resultados en la corta distancia, pero a la larga no te quepa duda de que acaba convirtiéndote en un tonto. Te ciega » (p. 111). Tous deux semblent donc valoriser la capacité à comprendre l'autre, servie par le respect de règles de comportement communes, que le réalisme, pour Juan, doit exposer. Puisque la société est tissée par les codes, représenter le social exige de représenter ces codes.

---

[256] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 151.
[257] « Los sentimientos no son precisamente ni lo más fuerte, ni lo más seguro, ni lo más duradero » (Juan, p. 110)

Pourtant, plusieurs arguments au sujet des bienfaits de cette capacité à l'empathie, et de la réelle mission du réalisme, éveillent le soupçon. D'une part, Matías, qui garde une certaine aura d'exemplarité dans le roman malgré les critiques de son frère, entrelace le discours de Rubén d'un autre éclairage sur l'égoïsme maternel :

> Odia cualquier cosas que la obligue a dar un paso de más, y no me refiero a un paso físico: ni siquiera por la más elemental cortesía es capaz de dar un paso en sus ideas para ponerse por un momento en el lugar de otro. No soporta el esfuerzo de cambiar de opinión: por eso decide defender con uñas y dientes las que tiene, inamovibles. (p. 198-199).

La mère Bertomeu apparaît ici non plus comme fermée et uniquement intéressée par elle-même mais comme incarnation de l'intransigeance morale, le respect de ses convictions. Dans le cadre de la dénonciation de l'abandon des idéaux de justice sociale de la gauche durant la Transition, le refus de se plier à d'autres arguments que les siens revêt paradoxalement ici une valeur politique très positive, alors que la « courtoisie » prend un visage plus pervers, celui de l'intérêt politique ou commercial. De la même façon, Juan, dans son allocution à Silvia, remplace par juxtaposition la valeur de l'empathie par l'intérêt de la prédation : « incluso el mono que aún no ha bajado de los árboles, o la araña que quiere apresar una mosca en su red, tienen que ponerse en lugar de otro, saber lo que la presa va a hacer » (p. 111). Anticiper sur les actes d'autrui permet de mieux le maîtriser, de mieux défendre son intérêt propre, alors que garder son propre point de vue « no te deja ver más que la parte de la escena que te interesa » (p. 111), où le verbe « intéresser » est à entendre non pas comme ce qui suscite la curiosité intellectuelle mais comme ce qui peut permettre d'améliorer sa situation sociale.

Aussi le partage des normes morales et sociales doit-il favoriser en réalité, pour Rubén et Juan, la *transparence* des individus, qui permet au pouvoir de les diriger, de les soumettre. Si l'on tient compte du fait qu'à l'idéal de transparence des individus sous la dictature succède, lors de la Transition, la « transparence sociale […] au nom d'un capitalisme qui régit l'existence sociale des citoyens par la consommation » et « entraîne l'abolition de l'intimité et d'un individualisme critique face au groupe »[258], alors le réalisme, qui, d'après Juan, doit rendre transparents les codes, ne sert-il pas lui aussi, par sa description du social, le contrôle des individus ?

---

[258] Brice Chamouleau, *Genre et classe…, op. cit.,* p. 231-232. Il décrit ces agencements affectifs et moraux à partir de l'application de la Loi de dangerosité pendant et après la transition, une affaire de transparence qu'il relie à une anthropologie catholique.

II.2. Effets d'opacité

Une image clé, éloquemment placée à la toute fin du roman, confirme ce soupçon. Malgré sa longueur, il est important de la citer car elle rassemble de nombreux aspects qui ont jusqu'ici été isolés pour les besoins de l'analyse, et fait le lien avec le rôle du réalisme :

> Ahora todo puede volverse estúpidamente transparente [...]. Tras el cristal del acuario los niños contemplan cómo se aparean las ballenas y cómo los tiburones se afilan los dientes antes de dar su paseo matinal, el mundo metido en una pecera en la que todo queda a la vista, como en la casa de esos programas de televisión, el Gran Hermano, la Isla de no sé qué, todo a la vista, la enorme pecera del mundo, los tiburones pasando sobre la cabeza de los visitantes del oceanográfico, mostrando sus dientes a los niños que ya no se espantan de nada. Hay algo infantil en ese afán de transparencia, como si las sociedades –como los hogares; la vida pública es, al fin y al cabo, un trasunto de la vida privada– no necesitaran tener sus zonas oscuras, las zonas donde se acumula la energía de lo que va a venir. Nosostros mismos, nuestros propios cuerpos tienen las paredes de cristal. (p. 394)

Certes, Rubén peste ici contre les nouvelles directives qui cherchent à moraliser le capital en entravant les malversations financières de son commerce : si les enfants peuvent voir les requins aiguiser leurs dents, les citoyens peuvent démasquer les irrégularités juridiques. La transparence, en ce sens, semblerait plutôt au lecteur avoir une fonction bénéfique. Mais Rubén souligne aussi la force coercitive de la nouvelle obligation de transparence, dont il égrène les dispositifs dans d'autres sphères que celles de l'immobilier ; il signale le pouvoir qu'elle donne à des instances directives sur les individus. La transparence permet le contrôle jusque dans la sphère privée, permet d'appliquer les pratiques disciplinaires de l'hygiène et de la nutrition sur le corps individuel et social : Rubén poursuit en ces termes son image de l'aquarium :

> Basta apretar una tecla para que aparezcan las vísceras funcionando en una pantalla. Mi hija está encantada porque puede arrugar la nariz cada vez que me enciendo el puro después de comer; y porque puede preguntarle a Mónica: ¿Papá se ha hecho este año los análisis de triglicéridos?, [...] ¿los de colesterol? Como lo veo comerse con ese afán [...] el paté de liebre, esos callos tan gelatinosos grasientos y picantes, con lo pesados que resultan. ¿Cómo tienes el úrico, la glucosa, el colesterol? ¿te los vigilas, Papá? Mirando a Mónica: ¿Se los vigila? [...] Eso hace falta que le diga a Mónica, que tiene una fe ciega en los valores de la nutrición y se pasa el día dándome el coñazo con los bífidus y con los valores antioxidantes del kiwi [...]. Cada día

> resulta más complicado tomarse un whisky en casa, […] diga lo que diga la ministra de sanidad […] Puedo hacerlo, pero no me dejan. Se ha vuelto complicado fumarse un buen puro después de la comida en el restaurante sin que te perfore la mirada de alguno de los ocupantes de la mesa de la esquina opuesta. (p. 394-395)

L'image clé de l'aquarium répond de manière subtile à la métaphore de la partie de pêche située plus avant dans le roman, celle par laquelle Rubén recommandait à sa fille de ne pas négliger la complexité de la réalité par l'usage de catégories vastes et de jugements hâtifs : « los detalles, es donde las cosas se complican, se escapan, no hay manera de que muerdan el anzuelo, por mucho que especifique el manual de pesca » (p. 191). Dans ces conditions, « encontrar una verdad » peut ressortir à « una forma perversa de orden » (Juan, p. 339). L'opacité du réel, sa résistance au regard qui « perfore » et qui « surveille », à tout discours qui prétende l'expliquer, l'interpréter, apparaît comme une condition de la liberté.

On peut y voir le sens du sursaut de colère de Collado, qui récuse la possibilité de la transparence empathique au nom de l'inégalité de classes, alors que son chef l'enjoint à comprendre Rubén en se mettant à sa place : « Ya quisiera yo. Ponerme en el lugar de Bertomeu, sobre todo por las noches, cuando se tumba encima de Mónica. Menuda casa tiene. Menuda mujer, menudo coche. Le toca a él entenderme a mí, que he trabajado toda la vida para él » (p. 230). La syllepse autour de « ponerse en el lugar de » rend l'expression à son sens propre, permettant ainsi une réponse crue qui crée un effet comique de rupture de registre. Du point de vue du sens socio-politique, elle matérialise des différences économiques qui rendent impossible l'empathie.

L'alternance de la première et de la troisième personne au sein des monologues intérieurs du roman pourrait bien renforcer cet effet, si l'on en croit l'analyse du discours indirect libre que proposent Angus Fletcher et John Monterosso, au carrefour de l'étude littéraire et de l'étude empirique de réception, dans la lignée des travaux en études cognitives de Suzanne Keen[259] et de Dorothy Hale[260]. Pour eux, le discours indirect libre, perspective narrative la plus souvent interprétée comme un facteur d'empathie chez le lecteur, c'est-à-dire de sentiment partagé, peut également, selon le contexte, assurer une fonction bien différente : celle d'élargir la distance qui sépare le

---

[259] Suzanne Keen, *Empathy and the Novel,* New York/Oxford, Oxford Univ. Press, 20.07, notamment p. 97-98 ; et *idem*, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *New Literary History,* 42.2, 2011, p. 295-314.

[260] Dorothy Hale, « Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century », *PMLA,* 124.3, 2009, p. 896-905 ; « Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel », *Narrative* 15.2, 2007, p. 187-206.

lecteur des opinions d'autrui, soit en l'incitant à s'en détacher moralement (sur le modèle de l'ironie chez Jane Austen), soit pour promouvoir la tolérance à l'égard de l'opinion d'autrui auquel le lecteur ne s'est pourtant pas identifié[261]. Ils suggèrent que l'acceptation de l'altérité par les lecteurs est davantage favorisée par la *restriction de leur jugement* que par leur identification avec la perspective du personnage. Fletcher et Monterosso obtiennent ce résultat en menant une expérience cognitive auprès de lecteurs confrontés à des segments de récit qui accueillent une alternance de deux modalités de discours indirect libre – dans une conception large de ce dernier. Le discours d'un personnage au style indirect libre à la première personne alterne avec le discours, au style indirect libre, d'un narrateur à la 3e personne en focalisation interne sur le personnage (ce que Suzanne Keen préfèrera appeler, dans sa réponse à Fletcher et Monterosso, « psycho-narration » ou « thought report »[262]). Au lieu d'analyser les effets du *passage à* la première personne, traditionnellement interprétés comme provoquant la capacité du lecteur à lire dans l'esprit du personnage et à partager ses sentiments, les deux chercheurs s'intéressent aux effets du *retour à* la troisième personne après un segment à la première personne[263].

Ce retour de la troisième personne, en introduisant une distance, fonctionne comme ce qu'ils appellent, avec Jane Austen et la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith[264], une auto-contention des affects (« "self-restraint" method »[265]), qui serait à la source d'un comportement social positif chez les lecteurs. Repérons au passage la stupéfiante coïncidence avec les thèses de sociologie historique de Norbert Elias, et n'oublions pas, comme on le développera au chapitre suivant autour de *La mano invisible* d'Isaac Rosa, qu'Adam Smith a été un philosophe moral avant de devenir le père de l'économie classique. Comment donc s'explique l'aspect bénéfique de l'auto-contention des affects du narrateur ? En créant une distance par rapport au lecteur, elle inhibe positivement la tendance de ce dernier à supposer que les autres pensent comme lui et l'enjoint à accorder de la valeur aux opinions différentes des siennes[266], au lieu du « *pro-social mind reading* » généralement attribué au discours indirect libre[267].

---

[261] Angus Fletcher et John Monterosso, « The science of free-indirect discourse: an alternative effect », *Narrative*, vol. 24, n°1, janvier 2016, p. 82-103. Voir notamment leurs conclusions p. 94 : « Our participants displayed more acceptance of another person's behavior even as they failed to identify with it ».
[262] Suzanne Keen, « Pivoting towards Empiricism: A Response to Fletcher and Monterosso », *Narrative*, vol. 24, n°1, janvier 2016, p. 104-111.
[263] Angus Fletcher et John Monterosso, « The science of free-indirect discourse… », *op. cit.,* p. 88.
[264] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments,* 1759.
[265] Angus Fletcher et John Monterosso, « The science of free-indirect discourse… », *op. cit.,* p. 88.
[266] « [I]n [Smith's] view, a prime cause of anti-social behavior was our tendency to overestimate the extent to which other people feel the same way that we do […]. In indirect writing, it is not a shift *into* the first person that nurtures society, but a shift *away from* the first person, for the author's admission of the limits

Crematorio fonctionne, de façon très similaire aux paragraphes confectionnés par Fletcher et Monterosso pour leur expérience, sur des monologues intérieurs qui abritent une alternance ou un entrelacement de modes du discours : le discours direct, indirect, et indirect libre, avec une prédominance de ce dernier, à la troisième personne notamment. Quelques exemples de ce fonctionnement narratif complexe, successivement autour de Mónica, de Silvia et de Brouard :

> cómo puede ser que su marido […] engendrara a un ser nervioso, vestido con […] pantaloncitos […] muy *ad lib*, […], medio hippies, pero carísimas, y sobre todo engañosas, porque bajo esa especie de desgana mediterránea ocultan un animalito de los que te muerden el cuello y luego no pueden soltarte […], ¿no es eso lo que les pasa a los rottweiler?, ¿o es a los pit bull a los que les ocurre eso? Ella lo ha leído en alguna revista, lo ha visto en la televisión. […] Perros asesinos. ¿Fruto de la genética, o de los entrenamientos? (siente un escalofrío al pensar la primera posibilidad […]. Quién lo hubiera dicho. Mónica sonríe mientras se peina ante el espejo. Se mira, […], frunce los labios, forma con ellos una trompeta como la boca de ciertos insectos chupadores […]. (p. 35)

> Ella no había querido irse entonces, pero lo había hecho en cuanto había visto salir a su padre. En realidad, todo lo había previsto de antemano Ángela […] Silvia había pensado: Eres la mujer de alguien durante algún tiempo, dejas de serlo y, a última hora, cuando tu marido ya no es nada, vuelves a tener ganas, o necesidad de serlo, y se dio cuenta de que resurgían en ella los sentimientos de antipatía que […] había desarrollado contra Ángela. Le hubiera gustado darle alcance a su padre, decirle: Te llevo en mi coche […] Ir con él a un bar, charlar un rato en algún sitio acogedor. […] Reírse su padre y ella […] entre sollozos. ¿No lo hacían así las familias? […] Los psicólogos dicen que es necesario representar el dolor […]. (p. 80-82).

> Por encima de su hombro veo la espalda de mi padre, que se inclina sobre la barra para coger su vaso […]. Estoy convencido de que ha pagado mi falta, […] la de ser como yo, él se ha castigado para pagar una parte de mi culpa. Mientras habla ante el micrófono, se pregunta qué ocurrió. Después de tantos años rechazando ese recuerdo, expulsándolo de su vida, le habla al micrófono y piensa que uno nunca acaba de saber el porqué de las cosas […]. Imagina que aquel hombre de ancho y rasurado cogote pensó: Mi hijo es una víctima. […] Quién puede sabe a estas alturas lo que pensó. (p. 135-136)

---

of his own perspective is what allows others to see the value in his personal point-of-view » ; « the source of social behavior: the "inhibition" of our assumption that other people think like we do ». *Ibid.*, p. 87 et 94.

[267] *Ibid.*, p. 85.

Ce trait discursif, qui élargit la distance qui sépare le lecteur et autrui, adopte plusieurs fonctions différentes dans le roman : tantôt l'alternance de première et de troisième personne incite le lecteur à se détacher moralement des opinions d'autrui ; tantôt elle permet de promouvoir la tolérance à l'égard de l'opinion d'autrui auquel le lecteur n'a pourtant pas pu s'identifier. Mais surtout, par rapport à la question du caractère autoritaire de la transparence obligatoire des individus, la prise de distance de la narration par le retour à la troisième personne après des passages à la première reconnaît une difficulté à pénétrer les mentalités des personnages et donc renonce à exercer un contrôle total et à le permettre au lecteur.

Enfin, la résistance au contrôle par l'opacité peut aussi être appliquée à l'opacité syntaxique et typographique de *Crematorio* lui-même, qui ne présente pas un flanc amène à l'étude littéraire, d'ailleurs ouvertement moquée (p. 368-369). Ses phrases interminables, tissées d'images enchevêtrées, ses chapitres sans blancs typographiques ni dialogues, ses monologues intérieurs dont il est bien difficile de suivre un éventuel fil logique, contreviennent à des formes classiques de récit réaliste, notamment à la règle réaliste de la forme transparente[268]. D'après Marta Sanz, ce choix de la prose s'inscrit dans un refus des tournures fragmentées de la syntaxe médiatique dominante : « il ose la prose de longue haleine, l'élasticité de la syntaxe et le relief géologique de la sémantique, à l'ère de la vitesse, du fragment et du slogan anglosaxon qui crée des communautés »[269]. Il oppose, à mille lieues de l'idéal zolien de la « maison de verre » une résistance stylistique à l'inquisition et à la *discipline*…

II.3. Réalisme et rationalité

Aussi le roman interroge-t-il le fait que le réalisme littéraire, en s'attachant à l'expression des règles, des *formes* qui régissent les relations humaines, n'opère pas uniquement en révélant de manière émancipatrice l'ordre social et moral d'une époque. Le revers, la fonction perverse du réalisme semble contribuer à l'établissement d'un ordre aliénant au lieu de porter vers d'autres modèles et d'autres idéaux.

---

[268] Au sujet de la phrase longue dans la fiction actuelle, qui traduirait « l'aporie que représente nécessairement la *mise en oeuvre* [des] ambitions mimétiques » de ce que Rancière appelle l' « ordre représentatif », voir Christelle Reggiani, « Une langue littéraire au début du XXIe siècle ? Autour de la phrase longue », in Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives du XXIe siècle. Approches rhétoriques, sémiotiques et stylistiques, op. cit.*, p. 39-54, cf. p. 45 et 47 ; Jacques Rancière, *Aiesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 15-16.

[269] « Se atreve con la prosa de aliento largo, la elasticidad de la sintaxis y el relieve geológico de la semántica, en la era de la velocidad, el fragmento y el modismo anglosajón que crea comunidades ». Marta Sanz, « Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés », *op. cit.*.

Silvia renforce cette interprétation lorsqu'elle souligne que le réalisme pragmatique de Rubén se place du côté de l'adaptation volontaire à l'avancée néo-libérale du monde en inhibant aussi bien les manifestations émotives que les idéaux qui pourraient permettre de penser le monde autrement :

> La vida le había puesto eso que él llama realismo, esa actitud que no admite las exageradas muestras de dolor ni de alegría, porque el dolor se lo espera uno, da por supuesto que ha de venir y la alegría ya sabemos que durará poco. Pragmatismo. [...] El principio de realidad, que tanto le gusta a su padre: La vida no es lo que tú llevas en la cabeza, es lo que las cosas son, hija mía » (p. 270-271)

Rubén n'a de cesse, en effet, de récuser la légitimité de la fonction cognitive de la littérature, surtout celle qui éloigne du monde tel qu'il est et doit être, selon lui. Il assène au sujet des romans et du jouet en forme de bateau que Matías a offerts à Silvia enfant : « El barco de juguete no te lleva a ninguna parte, te pasea por el interior de tu cabeza. Mi yate sí » (p. 191). Curieusement, on retrouve la même opposition entre réel et fiction, entre expérience empirique et lecture, exprimée par le thème du voyage, dans une partie des déclarations d'Antonio Muñoz Molina pour qui la réalité est, d'après Katarzyna Beilin, « ce qui est raisonnable, ordinaire et commun » :

> *Antonio Muñoz Molina*: a veces cuando he dado más importancia a la literatura que al mundo real, a la imaginación que a lo que estaba fuera de mí, a mis sueños que a las cosas, me he equivocado.
>
> *Katarzyna Olga Beilin:* ¿Qué es lo real para ti?
>
> *AMM:* Lo real es, por ejemplo, estar hablando con una persona y que me cuente una historia que le pasó a su padre o real es llegar a una ciudad. La diferencia entre la ficción y la realidad es la que hay entre leer sobre Venecia e ir a Venecia.[270]

Qu'on pense aussi à cette confession militante de l'écrivaine Rosa Montero, qui associe le réalisme littéraire à une répression mentale imposée par la raison et le patriarcat, opposée à la fantaisie imaginative de la littérature fantastique :

> escondí durante décadas mi parte más imaginativa [...] porque las discusiones intelectuales y racionales era el ámbito del varón, el territorio de combate [...], mientras que las fantasías eran vagarosas tontunillas de mujer. Por eso mis primeras novelas son todas más realistas, y sólo

[270] Katarzyna Olga Beilin, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina », *Conversaciones Literarias Con Novelistas Contemporáneos,* Woodbridge, Tamesis, 2004, p. 101-124, citation p. 111-112

> pude comenzar a liberarme de esa represión o mutilación mental con mi quinto libro, […] una novela de ciencia ficción […]. Todo ese tiempo me costó empezar a sacar a luz mi parte fantástica, a esa niña imaginativa que había mantenido prisionera bajo siete llaves en mi interior.[271]

Le roman accueille aussi, comme le monde décrit par Montero, les démonstrations d'un machisme clair de la part de plusieurs personnages, notamment sous une modalité qui nous intéresse ici : celle qui voudrait relier, exactement comme chez Montero, la virilité au réalisme et la fantaisie au féminin. Cette opposition, que Rubén fait sienne, lui paraît paradoxalement et inexplicablement contredite par l'héritage et la descendance de Matías : « Resulta que el que tenía un fondo masculino era el evanescente Matías, y yo no. La levedad de la fantasía ha resultado más potente que el duro *béton* en el momento de la selección genética. […] Como si toda mi vida hubiera sido un esfuerzo inútil para tapar algo femenino, o blando, que llevase dentro, y que me configura » (p. 369-370). Comme Montero, Rubén emprunte lui aussi l'image de la mutilation (« mutilación mental ») pour évoquer la perte de l'amitié qui l'unissait à Federico Brouard durant sa jeunesse, amitié sensible dont on sait aussi qu'elle représentait une période d'activisme politique et esthétique : « Cada vez que pienso que Juan está escribiendo su biografía, se me revuelve la sangre: es como si escribiese la trayectoria de un miembro que me hubieran amputado años atrás, mejor aún […] la foto de una llaga. Ha encontrado la manera de demostrarme lo mucho que he perdido con esa amputación » (p. 371-372). Il s'est amputé lui-même de « la artillería fantástica y sentimental » (p. 188) de ses lectures de jeunesse – on retrouve le fantastique évoqué par Montero – par opposition au réalisme des affaires qu'il adoptera par la suite, qui s'accommode mal d'idéaux de transformation sociale. On devine ici une ébauche de réhabilitation de l'imaginaire, et donc, sur le plan collectif, des idéaux.

Contre la retenue, nécessaire au respect d'autrui mais également facteur de sa domination ; contre l'idée d'une réalité qui se borne au « raisonnable », à rapprocher de la « fatalité du probable » que dénonce Boltanski et qui inhibe les possibilités d'imaginer des alternatives, de penser d'autres mondes possibles, où réside « la energía de lo que va a venir » (p. 394), selon l'expression de Rubén ?

---

[271] Rosa Montero, *La ridícula idea de no volver a verte,* Barcelona, Seix Barral, 2013, p. 44-45.

III. L'énergie des rebuts

« Rosas inodoras, artificiales. Europa es artificio, el continente artificial. Todo se cultiva en viveros y ha perdido la sustancia » (Collado, p. 236) : cette image de l'horticulture annonce le résultat de la contention des affects propre à la civilisation moderne à laquelle aspire l'Espagne. Le roman s'introduit sur ce terrain en tentant plusieurs gestes qui le font sortir des gonds d'un type de réalisme qui s'accompagnerait d'une violence symbolique et psychologique accrues. En rappelant subtilement que l'énergie est ce qui nourrit la capacité de mouvement, il fait couler dans les veines du roman le fluide qui insuffle la capacité d'action. Après une vaste entreprise de dénaturalisation qui déconstruit la doxa, il reconstruit quelque chose de la « sustancia » qui met en mouvement le social. Premièrement, par le refus de la pudeur langagière ; deuxièmement, par la fertilisation des rebuts de la modernité et du capitalisme.

III.1. Le cru et le cuit

On a vu l'enchevêtrement des métaphores animales, culinaires, physiologiques, la resémantisation de sens propres et figurés : *Crematorio* libère la langue du carcan de la pudeur comme forme d'auto-gouvernance de la civilisation moderne occidentale, en lui donnant une dimension très *carnée*, en employant la crudité d'un langage de la chair, de la putréfaction ou de la pornographie[272]. Le langage retrouve le foisonnement subversif des corps et de leur intimité dissimulée sous la norme de l'*uni-forme* :

> Los pueblos más civilizados se inventan uniformes para esconder todo eso: curas y monjas, militares, jueces, sotanas, togas, batas de médicos y enfermeras, esconder bajo un escudo de tela el cuerpo para que no se vea que está ahí, mandando, esconder que es él el que manda y no la sanidad, ni la justicia, ni la religión. Cuerpo. Qué sensación más turbia cuando […] a un militar se le desabrocha un botón y descubrimos que bajo el uniforme los generales llevan ropa interior. Les sale algo raro, como de blanda intimidad […] que no nos gusta conocer. (p. 234-235)

Dédomestiquer les mœurs pour créer « una sensación turbia » provoquée par la vision de ce qui sort du *normal* (« algo raro ») et permettre, peut-être, la révolte. La valeur du personnage de Mónica, qui use d'un langage non verbal à l'écart des codes bourgeois,

[272] Sur le langage pornographique dans *Crematorio*, voir Amélie Florenchie, *Discours pornographique et poétiques de la sexualité dans le roman espagnol contemporain,* inédit d'HDR soutenu le 11/12/2015 à l'Université de Bourgogne, p. 158-172.

tient justement à trouer le « filet d'ordre » dans lequel Rubén et sa famille s'éteignent à petit feu : « explicaciones para que ahora, a mí, me resulte tan preciosa, tan estimulante la espontaneidad de Mónica. […] Tocar, reír, liberarse en la propia casa. Darse besos ruidosos. Oír las carcajadas […], la música ratonera […]. Saber expresar todo lo que en la casa familiar jamás se ha expresado antes », se réjouit Rubén (p. 206-207)[273]. Le vulgaire est finalement le vivant, l'inverse des roses artificielles dans la serre de Collado. En ce sens, Mónica recèle une forme d'exemplarité, non pas morale ou politique ni univoque, mais plutôt en tant que révélateur, que « héros concave », c'est-à-dire un personnage non modèle ni digne de confiance mais qui oriente la signification de l'œuvre de manière oblique, selon la terminologie de Vincent Jouve que Catherine Orsini applique aux romans de Chirbes[274]. Mónica représente la nouvelle énergie qui va renouveler une lignée en voie d'extinction – la nouvelle de sa grossesse vient le renforcer.

De plus, pour insuffler de l'émotion dans les rapports humains, comme le permet Mónica, Rubén s'adresse virtuellement à sa fille, dans la solitude de son monologue intérieur, en savourant des mots tendres, sentimentaux voire maniérés qu'il emprunte à une autre tradition littéraire :

> Sí, llamarla palomita como llaman a sus hijas, a sus novias, los protagonistas de las novelas de Dostoievski, de las obras de teatro de Chéjov, llamarla con alguno de esos nombres cariñosos que ponen los escritores rusos en boca de sus personajes. En *El jardín de los cerezos*, un personaje llama a su enamorada pepinillo mío. Me gusta. Llamarla con esas palabras que dan tanta ternura y tanta pena a la vez, decirle: Lechuguita, soy tu padre [...]. [P]ienso en esas cosas y noto que me asciende por el cuerpo una oleada cálida, sentimental. Silvia, lechuguita mía [...]. (p. 28-29)

Au cours des chapitres qui lui incombent, il n'aura de cesse de réemployer avec délices et hésitations ces mots de « palomita », « lechuguita » ou « pepinillo », mots impossibles, jugés niais par la grammaire de sa classe, par lesquels il tente d'introduire émotions et sentiments. Le référent littéraire du réalisme russe de la fin du XIXe siècle correspond en effet à un appel au débordement passionnel des personnages, à la démesure des sentiments, des actes, des mots. On les retrouve d'ailleurs, chargés de la même valeur, dans *El corrector* de Menéndez Salmón.

---

[273] C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle exaspère Silvia : elle lui rappelle l'origine pré-bourgeoise de sa famille, elle représente la phase précédente d'accumulation de capital, avant celle des bonnes manières : « ¿es Mónica un suplemento indispensable de la nueva fase del dinero? » (p. 298).

[274] Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », in Gérard Lavergne (dir.), Le personnage romanesque, *Cahiers de narratologie*, n° 6, Université de Nice, 1995, p. 249-255, p. 253, interprété par Catherine Orsini-Saillet, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », *op. cit.*, p. 79 et *Rafael Chirbes romancier*, *op. cit.*, p. 205-206.

En fin de compte, avec la vitalité de l'excessif, du démesuré, du bizarre, de ce qui excède la norme, on retrouve une fonction du baroque dans *Crematorio*, quoique dans un sens différent de celui que l'on a développé plus haut. D'une part, au niveau général, « on appelle baroque ce qui n'est pas conforme au canon classique, ce qui résiste à la norme, par trop de naturel ou trop de fantaisie »[275]. Cela correspond aux singularités que le roman fait advenir : le naturel par la crudité du langage et des thèmes érotiques (Collado et Yuri avec Irina) et physiologiques (la décrépitude de Brouard), la fantaisie de Mónica et de Rubén lorsqu'il essaye d'attribuer des surnoms à sa fille. D'autre part, et plus précisément, Gilles Deleuze a théorisé le baroque comme une fonction opératoire[276], en revivifiant la tradition historique de Wölfflin à laquelle Silvia emprunte largement sa conception du style artistique. Il pense le baroque comme une variante sur le standart du classique, comme un usage « mineur » d'une langue ou d'un art qui vient déborder la norme et montrer ses transformations. On peut fructueusement envisager le réalisme comme une norme impliquant une variabilité historique et voir dans un réalisme « néo-baroque » de *Crematorio* une variation sur une tradition réaliste qui vient la revivifier :

> compris comme minoration, le baroque n'est ni une dénaturation, ni une dégénérescence, mais une transformation active qui montre la puissance de la vie à l'œuvre dans la culture. […] Deleuze peut penser la création en art comme l'usage mineur d'une norme quelconque, parce qu'il passe d'une épistémologie de la norme comme essence invariante à une variabilité, une fluctuation immanente des normes au sein de la culture, tout en se situant dans la perspective d'une culture historique, qui collecte les échantillons du passé et statue sur le passage du temps. Cela explique l'actualité baroque pour la philosophie actuelle, qui réfléchit sur le devenir, la mutation des cultures et la variation des goûts.[277]

De même que Deleuze a analysé toutes les variations sur le motif du *pli* dans les textes de Leibniz, à la fois dans les mots mais aussi dans les gestes de pensée qu'il a jugés caractéristiques de transformations de la matière (fluidité, élasticité, mouvement), de même les variations sur le motif de l'énergie dans le roman recèlent un principe de vie qui vient regénérer, par le débordement, une culture engorgée.

---

[275] Anne Sauvagnargues, « Le goût baroque comme détermination d'un style : Wölfflin, Deleuze », *Appareil*, n°9, 2012, http://appareil.revues.org/1413, consulté le 23 avril 2016.
[276] Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque,* Paris, Minuit, 1988.
[277] Anne Sauvagnargues, « Le goût baroque comme détermination d'un style », *op. cit*.

III.2. Les ressources naturelles, point aveugle du capitalisme

Celle-ci a notamment produit des déchets, des rebuts. La deuxième voie par laquelle *Crematorio* construit une porte de sortie, une voie d'émancipation, une déviation par rapport à la norme, ici celle du capitalisme et du développementalisme, tient à penser le système par les parties qu'il exclut, et à en montrer ou en créer la fertilité. Tout d'abord, la question de l'épuisement des ressources naturelles permet de repenser le système capitaliste ; puis, une nouvelle épique du prolétariat vient remplacer l'épique du progrès modernisateur.

Les nouveaux codes moraux de la deuxième phase de développement de l'Espagne racontée par Rubén tournent autour de l'élimination et du nettoyage des produits de la consommation d'énergie nécessaire à la croissance de l'entreprise, du pays, des corps individuels, de la modernisation pensée comme processus civilisateur. La métaphore de la consommation et de l'épuisement des ressources implique celle de la production et de la gestion de déchets, auxquelles réfère l'imaginaire de la crémation porté par le titre. Il y a ceux du corps individuel, « fruto del buen funcionamiento de un albañal por el que circulan materias orgánicas en descomposición » (p. 300). Mais il y a surtout celui des déchets de la construction immobilière, à re-transformer :

> Rubén: Para que crezcan las plantas hace falta estiércol, nutrientes, mantillo, urea, ceniza: la ceniza es un excelente abono orgánico, los pueblos primitivos quemaban los campos, los campesinos castellanos los rastrojos; ceniza y mierda, lo mejor para que crezcan las cosas. Desbrozar, cavar, abonar. [...] Los campesinos chinos compraban los excrementos de las ciudades, se llevaban en grandes cubas lo que almacenaban las letrinas [...]. También nosotros hemos empezado a crecer desde el momento en que nos hemos metido a negociar con las basuras; lo más valioso no es lo que el hombre consume, sino lo que excreta, lo que tira (por entonces Bertomeu había formado sociedad con Guillén para quedarse con la contrata de recogida de basuras con el ayuntamiento). (p. 55-56)

« Todo crece más y mejor sobre la mierda » (p. 55), ironise Rubén, à une époque où le pays se fixe des objectifs ambitieux pour augmenter la production d'énergie à partir de déchets organiques (résidus agricoles, déchets forestiers et des industries papetières),

parent pauvre des énergies renouvelables en Espagne[278]. On retrouve dans l'épilogue du roman une image conjointe de ce que produit la corruption des matières premières mais aussi des acteurs politiques et économiques (le double sens de « la mierda »). L'épilogue livre en effet une brève description impressionniste de la côte valencienne sous forme d'une sorte de lettre, à mi-chemin entre le texte et le paratexte – le titre « Estampa invernal de Misent » fait référence à la ville imaginaire de Misent, mais la mention finale « Beniarbeig, febrero de 2007 » est la ville réelle de résidence de Chirbes. La description de paysage, le dernier mot du roman donc, s'achève par la mention de « un olor dulzón, de vieja carroña, que impregna el aire ». Le roman franchit le pas de la pensée des déchets de la croissance à la remise en cause du système qui les sur-produit, livrant une critique du capitalisme en prenant en compte les ressources naturelles dans l'organisation de la production ainsi que les dégâts d'une croissance illimitée sur la structure sociale et l'environnement. C'est tout le sens de la place du paysage et des liens de la communauté avec cet espace dans le roman, en lien avec la métaphore de l'énergie.

Le capitalisme, à l'origine, si l'on considère que les rapports et les moyens de production sont liés, est une logique d'organisation des capacités développées par la machine à vapeur du XIXe siècle. Il est donc né de la libération d'une énergie qui a permis une vaste augmentation de la production. Pourtant, ni la conception capitaliste de la production ni la conception marxiste ne prennent fondamentalement en compte le paramètre de l'énergie, qui a longtemps été envisagée comme une source infinie, quoiqu'elle ait donné lieu aux premières capitalisations mondiales. La production est pensée, dans le capitalisme comme dans le marxisme, comme l'addition inégale du travail (ce qui fait fonctionner les machines) et du capital (ce qui permet d'acheter les machines). Cette description économique devient une doctrine politique dès lors qu'un système établit une hiérarchie entre les deux membres de l'équation : le capitalisme privilégie le second sur le premier, en décidant qu'une entreprise appartient aux porteurs du capital, tandis que le marxisme renverse la hiérarchie au profit du travail. Le système capitaliste est par essence expansionniste, c'est son horizon ultime : l'argent et la production doivent croître à l'infini, car pour que le capital rapporte, il faut de la croissance, et pour absorber la production, il faut de la consommation. Mais que se passe-t-il si la ressource se tarit ?

[278] Françoise Ardillier-Carras, Olivier Balabanian et Carlès de Andres Ruiz, « Les nouveaux paysages énergétiques en Espagne », *op. cit.*, p. 50.

Les chocs pétroliers des années 1970 ont pour la première fois révélé l'importance du paramètre de l'énergie au niveau international, générant une double préoccupation[279]. Ils ont permis de percevoir que les ressources n'étaient pas inépuisables et de prendre conscience des problèmes environnementaux. La réponse largement majoritaire des économistes dans le monde occidental s'est forgée sur le rôle des ressources dans la perpétuation de la croissance[280], en raisonnant de la façon suivante, d'après Antonin Pottier : « puisque nous sommes de plus en plus riches, les ressources que nous pouvons consacrer à améliorer notre environnement augmentent sans cesse. La solution la plus efficace pour corriger les dégâts écologiques est donc la poursuite du progrès technique »[281]. Les économistes créent une discipline spécialisée, l'économie des ressources, en maintenant pour cadre de référence la théorie de la croissance : on se concentre sur l'exploitation optimale des ressources, sans remettre en question la viabilité de la croissance de la production industrielle dans son ensemble[282]. C'est ce que fait l'Espagne en multipliant les innovations technologiques destinées à l'exploitation des énergies renouvelables depuis la fin des années 1980. Le système ne laissera pas de révéler ses perversités, puisque les énormes retombées économiques de l'implantation d'infrastructures d'énergie durable au niveau local sont parfois liées, comme les éoliennes entre 1990 et 2009 à La Muela, près de Saragosse, à la spéculation faramineuse de sociétés d'urbanisme résidentiel et industriel et à des scandales de corruption impliquant la municipalité et la Communauté Autonome[283].

Au contraire, une critique écologiste du capitalisme s'attache à rendre visible la question des ressources, réduite à un angle mort du capitalisme, réhabilite ces dernières en tant que facteur de production dans l'équation capital-travail, et fait le constat d'une crise écologique comme conséquence inévitable du mode de vie spécifique de l'Occident

---

[279] Pour un historique de la pensée sur l'énergie depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours, voir Antonin Pottier, « L'économie dans l'impasse climatique. Développement matériel, théorie immatérielle et utopie auto-stabilisatrice », *op. cit.*, chapitre 2, p. 105-131. Pour leur aide sur ce sujet, je remercie Julien Lefevre, auteur d'une thèse de mathématiques appliquées à l'économie intitulée « Endogénéisation des dynamiques d'usage des sols dans un modèle hybride de prospective : application au rôle des forêts pour gérer les tensions Energie/Climat/Alimentation », soutenue à l'Université Paris-Saclay en septembre 2016, ainsi que Julien Demade, historien et auteur de « La croissance, mythe destructeur ? De l'intérêt d'une analogie entre société médiévale et économie contemporaine », disponible sur le site Editions-Papiers, 2011, http://www.editionspapiers.org/laboratoire/la-croissance-mythe-destructeur, dernière consultation le 25/05/2016.

[280] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique…, op. cit.*, p. 128.

[281] *Ibidem*, p. 4.

[282] *Ibidem*, p. 218.

[283] Ainsi, la célébration des impacts locaux du développement de l'éolien dans la petite ville de La Muela par les géographes Adrillier-Carras, Balabanian et Andres Ruiz en 2011 laisse rêveur : « l'éolien a non seulement permis à la municipalité de réaliser toutes sortes d'investissements sociaux – on dit même que la municipalité offre aux retraités de la commune des vacances dans les Caraïbes ! – mais aussi des investissements productifs. En créant des zones industrielles, La Muela a réussi à attirer sur son territoire de nombreuses entreprises provenant de Saragosse. Actuellement, la municipalité est en train d'investir dans la construction de plusieurs éoliennes qu'elle exploitera à son compte ». Françoise Ardillier-Carras, Olivier Balabanian et Carlès de Andres Ruiz, « Les nouveaux paysages énergétiques en Espagne », *op. cit.*, p. 53. Or, la maire sera arrêtée en 2009 et condamnée pour de multiples actes de corruption.

mondialisé. Ce mode de vie repose sur une forte consommation rendue possible par l'exploitation des ressources naturelles et le rejet de toutes sortes de pollutions qui perturbent le fonctionnement des écosystèmes[284]. D'après Veltmeyer et Tanimoune,

> Les tenants d'une approche critique du développement [...] examinent les dynamiques globales du système capitaliste industriel et les conséquences négatives d'une industrialisation excessive résultant des conditions qu'engendrent les forces inexorables de l'accumulation du capital, c'est-à-dire faire passer les profits avant les besoins de l'environnement et des individus.[285]

L'écomarxisme constitue l'une des trois principales écoles de ce type de pensée critique[286]. Il cherche à renouer avec la tradition perdue d'une réflexion écologiste au sein du marxisme : en effet, même si la position de Marx face à la nature fait l'objet d'interprétations divergentes, Marx et Engels, et avec eux les économistes classiques comme Ricardo, ont en leur temps accusé le capitalisme et les déséquilibres du monde industriel d'appauvrir les sols, de rompre le métabolisme de la nature[287].

Le geste de Chirbes semble relever d'un écomarxisme, quoiqu'implicite et ténu ; il invite à s'intéresser « aux dynamiques de classe dans le développement capitaliste et aux conséquences écologiques du développement »[288], à « écarter la soumission au développement industriel incontrôlé [...] qu'impose l'idéologie de la consommation énergétique sans limite »[289]. Puisque la métaphore joue un rôle central dans ce roman, spécificité d'une écriture réaliste actuelle, *Crematorio* place au cœur de sa poétique la métaphore de l'énergie pour dire le capitalisme, et l'entrave, en partie, d'un cadre darwinien propre à l'économie néo-classique, c'est-à-dire un cadre de l'adaptation et de l'anthropocentrisme qui empêche de penser la responsabilité de l'homme dans la destruction des ressources naturelles. Il raconte les difficiles transactions immobilières entre les constructeurs et les habitants de Misent contraints de vendre leur terre et suggère les limites d'un discours de l'environnement qui se moule dans l'économie du bien-être (celui de Silvia). Il ébauche aussi une esthétique des déchets – qu'il déploiera

---

[284] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique…, op. cit*, p. 1.
[285] Henry Veltmeyer et Nasser Tanimoune, *Des outils pour le changement : Une approche critique en études du développement*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2015, p. 277.
[286] Les principales écoles de pensée critiques ou radicales sont « l'écologie politique », dans son sens large ; « l'écologie marxiste » ; « l'écoféminisme », ainsi que des approches plus marginales comme le « biocentrisme de gauche », une forme d'« écologie profonde ». *Ibidem*.
[287] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique…, op. cit.* p. 105. Le fondement d'une pensée de la nature chez Marx, qu'il a peu développée et qu'a ignorée la tradition marxiste, repose sur le fait qu'il considérait que la dialectique première concernait l'homme et la nature.
[288] Henry Veltmeyer et Nasser Tanimoune, *Des outils pour le changement, op. cit*. p. 277.
[289] Ivan Illitch, *Énergie et équité*, Paris, Seuil, 1973, disponible sur http://www.worldcarfree.net/resources/freesources/EnergyandEquityFrench.rtf.

davantage dans *En la orilla* (2013) – qui fait écho à la défense par les premiers socialistes du recyclage des excréments pensé pour faire disparaître la rareté créée par la séparation capitaliste entre ville et campagne[290], pour suggérer enfin qu'une excessive exploitation des terres est un sous-produit de la production industrielle.

Par ces opérations, il laisse entendre que la recherche insatiable de profits dans le processus d'accumulation du capital et un rapport impensé à l'énergie ne peuvent que mener à la dégradation de l'environnement et de la structure sociale, du fait d'une domination accrue sur autrui. Pour remettre en cause la viabilité du mode de développement occidental considéré comme un tout, le roman confronte l'abstraction, la « dématérialisation » de l'économie néo-classique[291], au réel empirique, comme le fera *La mano invisible*. *Crematorio* rend visible la question du lien entre le développement économique occidental et les ressources, encore absente des théories économiques générales, et replace les individus au coeur de l'équation. Il rejoint voire anticipe ainsi à sa manière l'approche récente de l'écocritique littéraire et des humanités environnementales[292].

III.3. Une autre épique nationale

Il anticipe aussi sur une sémiotique propre au Madrid d'après la crise. Dans l'actualité espagnole, en ville et en 2013, la longue grève des éboueurs de la capitale, qui conduira à l'accumulation de centaines de tonnes de déchets dans l'espace public, accordera une certaine visibilité aux rebuts matériels et humains du développement capitaliste. D'après Samuel Amago,

> à Madrid, la grève sanitaire a fait apparaître – et perdurer dans son *afterlife* digitale – les traces malodorantes et parfois chaotiques de la communauté d'humains vivants qui existe derrière les

[290] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique*, *op. cit.*, p. 105-107.
[291] Antonin Pottier, *L'économie dans l'impasse climatique...*, *op. cit.*, p.112
[292] Pour une analyse écocritique de l'Espagne contemporaine, voir le récent volume édité par Katarzyna Beilin et William Viestenz, *Ethics of Life: Contemporary Iberian Debates*, *Hispanic Issues,* n°42, Janvier 2016. Notamment, pour une analyse de la façon dont la littérature peut intervenir dans le champ de l'environnement, et pour un manifeste des « post-humanités » environnementales, voir respectivement Juan F. Egea, « Literature as Ecological Thought: Mind the Metaphor », in Katarzyna Beilin et William Viestenz (dir.), *A Polemical Companion to* Ethics of Life: Contemporary Iberian Debates*, Hispanic Issues On Line,* Debates, vol. 7, 2016, p. 101-107 et Daniel Ares López, Katarzyna Beilin et al., « Keeping the Humanities Alive by Transforming It: A Co-op Conclusion », in *A Polemical Companion to* Ethics of Life: Contemporary Iberian Debates*, Ibidem*, p. 137-142. Les deux articles sont disponibles sur http://cla.umn.edu/hispanic-issues/debates, dernière consultation le 2/06/2016.

façades reluisantes et les écrans publicitaires qui incarnent la vision de la capitale promue par les organismes étatiques du tourisme et de l'industrie.[293]

L'article place en épigraphe une citation de Zygmunt Bauman : « *Rubbish collectors are the unsung heroes of modernity. Los basureros son los héroes olvidados de la modernidad* »[294]. Dans un esprit tout à fait similaire, qui sera développé par la sémiotique et la symbolique politique et culturelle du mouvement des Indignés à partir de 2011, Chirbes puise dans les « mémoires récalcitrantes » paramodernes des ouvriers et des paysans une source d'énergie pour une nouvelle épique du pays, contre l'épique du progrès modernisateur.

Voyons d'abord comment il suggère qu'une des clefs du roman, à lire entre lignes, tient à chercher le lieu d'une énergie, dans un sens cosmique, à réinsuffler dans le social. Un nouveau passage cryptique s'en charge en mêlant le champ de l'énergie des machines de la modernité à celui du religieux. Federico Brouard, l'écrivain réaliste, commence par évoquer son père, qui a combattu pendant la guerre de 1936 du côté des vaincus :

> de tanto como sufre alguien no queda nada, no queda una energía en el aire, una fuerza que mueva una turbina, energía para poner en marcha un motor, nada. Sólo él, Federico, recuerda aún algunas cosas, pocas, aunque la energía que el dolor ajeno y lejano pone en marcha en él es una energía negativa, una especie de aspiradora que le arrebata las fuerzas. (p. 136)

Pour Brouard, l'évaluation du sens de l'histoire, de l'expérience vécue et de son héritage mémoriel, dépend du critère de la quantité d'énergie créée, une énergie cette fois électrique (« una turbina », « un motor », « una aspiradora ») qui métaphorise l'aptitude de l'individu à l'action sur lui-même et dans la société, à se libérer de jougs et à se réinventer. Brouard renforce ensuite la comparaison en déboulonnant la conception de l'artiste comme homme crucifié chez Baudelaire, référence par excellence de l'artiste qui a conceptualisé la modernité. L'image de la crucifixion de l'artiste endosse peut-être

---

[293] « [E]n Madrid la huelga sanitaria hizo aparecer –y permanecer en su *afterlife* digital– los indicios malolientes y a veces caóticos de una comunidad de humanos vivos que existen detrás de las fachadas relucientes y de los andamios publicitarios que encarnan la versión de la ciudad capital promocionada por los organismos estatales de turismo e industria ». Samuel Amago « Basura, cultura, democracia en el Madrid del siglo veintiuno » in *Revista de Alces XXI*, n°2, 2014-2015, p. 33-69, ici p. 61. Voir aussi Matthew Feinberg et Susan Larson, « Cultivating the Square: Trash, Recycling, and the Cultural Ecology of Post-Crisis Madrid », *Hispanic Issues,* n°42, janvier 2016, p. 113-142.

[294] Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Oxford, Polity, 2004, p. 28.

celle de la génération *underground* qui a vécu la fin du franquisme et la Transition[295] ou anticipe celle qui subira de plein fouet la crise économique[296] :

> Un concepto cristiano, la consagración, la comunión, la crucifixión, todo el pecado y todo el dolor concentrados en un punto del universo, como una especie de placa solar que generara energía. Los fondos de calor serían como los hidrocarburos, el petróleo, el gas, una energía condensada, petrificada, que el arte libera. En realidad, eso es el cuerpo místico de Cristo. La electrofísica de la Iglesia. Su energética. Los conventos tradicionales, como placas solares, generadores de energía, los cilicios que se ataban las monjitas, los latigazos que se daban, las horas de oración, el sufrimiento, todo eso cargaba de energía positiva la gran pila voltaica del mundo, y caía en forma de lluvia de gracia sobre un sombrío tabuco de Moscú en el que sufría el epiléptico de una novela de Dostoievski, sobre una cabaña situada en plena selva en la que agonizaba el Kurtz de Conrad. (p. 140-141)

On repère, comme on en a déjà vu une trace plus haut, la fusion de deux sémantiques, de la chrétienté et de la modernité, plus exactement une réinterprétation de la grammaire catholique du pardon à travers celle des mutations technologiques associées à la modernisation. Cette imbrication rappelle que la classe moyenne sur laquelle s'est fondé le modèle politique forgé à la fin du franquisme et adopté lors de la transition démocratique s'est construite autour de référents mêlant un héritage moral catholique de la dictature avec le devenir démocratique de l'Espagne[297]. Les références à Dostoïevski et au court roman *Le cœur des ténèbres*, publié par Conrad en 1899, revêtent également un sens particulier, tout comme celle de *Tom Jones* de Fielding (« un descreído de la cultura y de la religión, de las interpretaciones del mundo », p. 141) puisqu'elles se rapportent à une littérature à la fois métaphysique et sociale qui s'interroge sur la place de l'homme occidental, ses mythes fondateurs (progrès,

---

[295] Xaime Noguerol, *Irrevocablemente inadaptados. Crónica de una generación crucificada*, Editorial L.M. Rodríguez, 1978.

[296] Les médias ont volontiers ressuscité le label de la « Lost Generation » des écrivains américains des années 1920 qui, devenus adultes pendant la Première Guerre Mondiale, ont hérité de valeurs caduques après-guerre et font face à la crise économique et culturelle des années 1930 : « La "generación perdida" tras la crisis », Público.es, 22/05/2012, http://www.publico.es/espana/generacion-perdida-crisis.html ; « La "generación perdida" en España: 1,4 millones de jóvenes desempleados y sin perspectiva », 20minutos.es, 23/01/2013, http://www.20minutos.es/noticia/1709522/0/generacion-perdida/jovenes-espanoles/desempleo-estudios/ ; Nuria Rodríguez, « Crisis en España dibuja una generación de jóvenes pesimista », *La Nación*, 19/01/2014, http://www.nacion.com/mundo/europa/Crisis-Espana-generacion-jovenes-pesimista_0_1391460896.html (« los medios de comunicación se refieren a ellos como la generación perdida, pues soñaron con llevar una vida mejor y la recesión cercenó sus ilusiones ») ; Daniel Martín, « Jóvenes enfermos por la crisis », *El Mundo*, 15/03/2016, http://www.elmundo.es/f5/campus/2016/03/15/56e83301ca4741c6648b465b.html (« esta generación frustrada y perdida que va desde los 16 hasta los 34 años », « esta generación perdida es la mejor formada de la Historia »), ; Martín Rodríguez Yebra, « Generación perdida: la crisis española deja su marca en los jóvenes », *La Nación*, 7/05/2016, http://www.lanacion.com.ar/1896309-generacion-perdida-la-crisis-espanola-deja-su-marca-en-los-jovenes. Dernières consultations le 15/02/2017.

[297] Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto… », *op. cit.* ; Brice Chamouleau, *Genre et classe*, *op. cit.*, p. 126.

civilisation) et ses systèmes d'interprétation du monde, notamment la religion. Après avoir épuisé la comparaison avec les ressources naturelles de l'énergie électrique, durables ou non (« placa solar […], los hidrocarburos, el petróleo, el gas »), enjeu crucial de la croissance espagnole depuis les années 1980, Brouard tente ensuite, pour penser l'avenir du monde, de s'approprier une sémantique tirée de la nature, celle des oiseaux ou du crépuscule, mais en vain. À ses yeux, la nature n'offre pas non plus aujourd'hui de métaphore de la salvation :

> Es la hora del crepúsculo y sin embargo amanece un mundo nuevo. ¿Qué mierda es eso? ¿Quién se cree a esas alturas los trucos de las películas expresionistas? Todo eso de las sucesivas resurrecciones. Lo único que queda por hacer a mi edad y en mi estado es recoger el equipaje, Juan. ¿Eso quieres que escriba? Lo de recoger el equipaje, ¿a quien le interesa?, ¿y que hable de la esperanza del mundo del que estoy a punto de marcharme? Como en las viejas películas expresionistas, el cielo es la representación del alma que se ilumina de improviso con una verdad. Pues no es así, lo que cuenta es más bien esta indiferencia, cielo indiferente, luz indiferente, pájaros indiferentes [...], van de aquí para allá los pájaros, excitados, nerviosos, y no nos traen ni un ápice más de sentido. Cae la noche y no le dice nada a nadie. Vendrá el día y no será nada que tú o alguien como tú no se tome el trabajo de inventar. Yo ya he inventado lo suficiente. (p. 142)

Il s'agit, pour Brouard, de trouver une nouvelle source d'énergie, mais spirituelle, pour le futur de la « grande pile voltaïque du monde ». Elle semble ne pas pouvoir surgir du pouvoir de la métaphore (« Lo de recoger el equipaje, ¿a quien le interesa? »), ni du symbolisme, comme celui des films expressionnistes allemands (« Pues no es así, lo que cuenta es más bien esta indiferencia […]. Cae la noche y no le dice nada a nadie »). Les récits d'interprétation du monde, les grammaires de la salvation propres à la modernité semblent épuisés, y compris la lutte militante des Soledad Brothers, de Carlmichael, Malcom X ou des Panthères Noires : « Seguramente, ahora no los soportaría, esos textos. Hemos perdido el impulso justiciero de violencia » (p. 143). La religion, le progrès technique et l'engagement révolutionnaire sont tous rassemblés par Brouard dans un ensemble de récits d'explication du monde qui n'ont plus de sens.

Pourtant, la quête n'apparaît pas abolie, car d'autres sont voués à inventer un nouveau langage et de nouveaux sens (« Vendrá el día y no será nada que tú o alguien como tú no se tome el trabajo de inventar »). Il faut retrouver une nouvelle source d'énergie cosmique qui mette en mouvement les individus et les groupes sociaux.

C'est celle des exclus du capitalisme. Car le grand cyle de destruction-consommation du capitalisme produit, en sus des déchets organiques, des restes humains[298]. De l'avis de Rubén lui-même, ces « martyrs du capitalisme », ces « héros de la modernité » selon Bauman, doivent constituer la matière des romans sociaux de demain :

> los mártires del capitalismo son el ejemplo que no hay que imitar. Los fracasados, los que quiebran, dejan acreedores, impagados, deudas. El capitalismo convierte a sus mártires en proscritos. Un día se lo dije: Tu marido, tan interesado por la literatura realista, por la novela social, tiene ahí un buen tema: burguesía mártir en Misent, gente que desapareció del mapa, que se arruinó con el juego, con las putas, con la droga; que viven escondidos en Brasil, en Argentina; que se pegaron un tiro en la sien o se ahorcaron por que no podían librarse de los acreedores. Los mártires del capital caen en un oscuro pozo de silencio. […] La clase obrera ya no es protagonista de nada, ni sujeto de la historia. Ni siquiera es. Ha muerto » (p. 30)

Le roman, comme d'autres œuvres de l'écrivain, est en effet peuplé non seulement de ruines enterrées mais avant tout des prolétaires qui les ont construites ou habitées. Le territoire est indissociablement lié à la mémoire de ces martyrs du capital : « territorio bajo el cual, cada vez que excavan, aparecen restos de pobres que vivieron antes de la pobreza que él conoció, talleres y almazaras almohades, restos de acequias, de alfares, de molinos, modestas viviendas, construcciones de hace mil años que los sedimentos y el tiempo enterraron » (p. 133). *En la orilla* consacrera en 2013 la génération des nouveaux pauvres de la crise, associés à une nouvelle strate de la tectonique des plaques historiques de l'Espagne : aux restes des cadavres des guerres et à l'asphalte du *desarrollismo* s'ajouteront « les ruines du *boom* de la construction, les armes des dernières mafias » et leur corrolaires :

> si les chômeurs sont les enfants du *boom* et de l'amnésie de la transition (il fallait oublier que nous étions et que nous continuions d'être un pays de pauvres : nous sommes revenus à ce que nous n'avons jamais cessé d'être, malgré les leurres des idéologues), ceux qui viendront ensuite seront les enfants de ces chômeurs dont je ne sais pas s'ils veulent recouvrer la mémoire.[299]

---

[298] Selon Marx, chaque phase d'accumulation du capital se traduit par des drames et des expropriations massives, qui nourrissent ce qu'il appelle l' « hôtel des Invalides » du capital, les « faux-frais de la production capitaliste ». Marx, *Le Capital*, Livre premier : Le développement de la production capitaliste, VIIe section : Accumulation du capital, Chapitre XXV : Loi générale de l'accumulation capitaliste.

[299] « [L]os escombros del boom de la construcción, las armas de las mafias de la última hornada [...]. [S]i los parados son hijos del boom y la desmemoria de la transición (había que olvidar que éramos y seguíamos siendo un país de pobres: hemos vuelto a lo que nunca dejamos de ser pese a los embelecos de los ideólogos), los que vengan después serán hijos de esos parados que no sé si quieren recuperar la memoria ». Angel Ferrero et Rafael Chirbes, « *En la orilla* es un testamento, cuenta el fin de una época », http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//rch.pdf, dernière consultation le 04/05/2016.

Comme dans *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, les cendres des travailleurs fertilisent métaphoriquement le sol du progrès capitaliste dont ils sont les rebuts oubliés. Goytisolo développait cette image en 1966, en pleine période d'ouverture au tourisme et de croissance économique sous le franquisme :

> ¿quién evocaba, en cambio, la existencia de aquellos que, a costa de su sangre, sudor y lágrimas, habían sido sus verdaderos artífices y sus víctimas, igualmente anónimos? La triste humanidad callada que había aguantado sobre sus hombros el peso de la necesaria acumulación, ¿quién se acordaba de ella? Bajo el barniz brillante de los números […] había […] la vida descalza, manivacía y rota de millones y millones de paisanos […] relegados, humillados […] su dolor destilado gota a gota en tosco y soterrado alambique […], ¿servirían, cuando menos, de abono y fermento, alimento y sustancia? Aquellos de quienes el hijo de Dios había dicho: « Vosotros sois la sal de la tierra », ¿fertilizarían alguna vez el árido e ingrato suelo de su severa e inmortal Madrastra? […] las biografías de los emigrados […] se erguirían en medio del panorama campestre tranquilo y placentero como una grave e imperecedera acusación […] que ningún progreso, ningún bienestar, ninguna modernización […] conseguirían nunca borrar.[300]

La coïncidence idéologique (on retrouve même le terme marxiste d' « accumulation ») et esthétique (métaphore organique) avec *Crematorio* est significative d'une tradition réaliste qui pense la face cachée de la modernisation, et ses artisans oubliés derrière l'avènement des classes moyennes. Chirbes leur propose un récit de leur propre histoire.

Un geste trans-historique reconstitue alors la lignée de ces pauvres pensés comme dominés, « [c]iviles, o soldados que sirvieron en un ejército que seguramente no se ocupó demasiado de ellos, como suelen ocuparse de la soldadesca los altos mandos, ni los grandes dirigentes de sus militantes » (p. 123). L'écrivain substitue à l'épique du progrès de la modernisation l'épique des rebuts du capitalisme et de la modernité, l'épique de la mémoire du paysage et des conflits :

> En estos momentos, me da por pensar que yo, que de joven quería ser artista, he acabado siendo el autor de ese parque escultórico que combina los troncos de los naranjos arrancados con los huesos de los caballos: formas atormentadas, lo vegetal y lo animal en proceso de convertirse en mineral: *dicho así tiene algo de epopeya*, la tierra rojiza levantándose como un velo turbio por encima de las máquinas […]. Mi arquitectura secreta son esos huesos que salen a la luz, los jirones de piel curtida por el paso del tiempo. (p. 410, je souligne)

[300] Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, *op. cit.*, p. 402-403.

Parmi les marqueurs de cette amorce d'une nouvelle épique pour l'Espagne, on trouve la puissance lyrique de l'anaphore : « País de hambrientos, país de criados, país de leprosos » (p. 318), parfois associée à la dissonance de l'anacoluthe (changement brusque de construction) : « Campesinos y artesanos famélicos, pintores famélicos y sucios, escritores famélicos y sucios, un país de porquería » (p. 280). Ces tropes, ce territoire, ces nouveaux héros oubliés et un geste historique englobant reconstruisent une autre épique nationale empreinte de gravité mais pourtant discrète, qui ne prend pas la forme d'une revendication explicite mais opère plutôt comme une « architecture secrète », selon l'expression de Rubén. Elle suggère en sous-main une légitimation du pouvoir politique des prolétaires qu'elle dignifie – où le mot de dignité anticipe volontairement un lien avec la revendication la plus courante que porteront, très peu de temps après la publication du roman, les collectifs citoyens de défense des victimes de la crise économique.

Curieusement, elle n'est pas exempte d'un reste d'un discours dix-neuvièmiste de type essentialiste sur l'Espagne, y compris de son avatar franquiste dont on retrouve le topique du caïnisme et le substrat de la légende noire : « En los últimos dos mil años de historia de España todas las generaciones han crecido en guerra, peleándose unos contra otros, contra la horda, la fratría o el clan de enfrente » (p. 280). Mais elle ne tombe pas dans le travers civiquement infructueux d'une identification totale aux subjectivités du passé, qui les naturaliserait en abolissant la temporalité et l'altérité de ce passé[301]. Au contraire, Silvia affirme l'altérité du passé et la labilité de « l'esprit d'un temps », plutôt que l'essence immuable d'un peuple et la familiarité d'un passé naturalisé : « Es como si hubiera pasado un millón de años desde entonces. Al final, la tinta de todo eso se ha disuelto sobre el papel dejando una mancha informe, se dice Silvia, y siente ganas de llorar por un alma que se disolvió, pero eso es tran frágil, un alma, qué demonios es eso de un alma » (p. 280).

À l'aube de la terrible crise financière, économique, politique, sociale, territoriale et culturelle qui se déclenchera en 2008 et dont 2007 connaissait déjà les prémices, *Crematorio* ébauche ainsi un projet qu'il accomplira en 2013 avec *En la orilla*[302] et que rejoint, d'une certaine manière, Isaac Rosa dans *La mano invisible* en 2011. La littérature, qui renoue avec la mission d'un réalisme social, reconstruit un récit qui rentre en discordance avec l'optimisme acritique diffusé dans les médias de l'époque du *boom* de

[301] Patricia Arroyo et Jesús Izquierdo, « Españolitud… », *op. cit.*, p. 225.
[302] Catherine Orsini, « Le personnage écrivain dans l'œuvre de Rafael Chirbes (1988-2013) », *op. cit.*.

la brique, en opposant à l'épique du progrès celle des exclus du capitalisme. En 2007 justement, Marta Sanz en formule, non sans flamboyance, la nécessité vibrante :

> On dit que le roman est mort parce qu'à la racine même de sa genèse se trouve l'épique, et que, dans les sociétés du premier monde, dans les nations où l'on mange et l'on dort bien […], où chaque famille possède un téléviseur, l'épique n'aurait plus de raison d'être. […] Plus de raison d'être ? Il n'y a plus, au cœur de chacune de nos sociétés, […] de raisons de se révolter ? Aujourd'hui, mais depuis toujours en fait, la culture répond au besoin de regarder autour de nous et de remettre en cause les phrases toutes faites dont nous bombardent les médias avec leur discours monolithique et excluant. Mais vous, vous bouclez vos fins de mois sans problème ? Vous n'êtes pas exaspérés par l'arrogance de certains ? Est-ce que vous n'avez pas le cœur serré […] quand un chef d'entreprise réduit son personnel et qu'un homme de cinquante ans se retrouve au chômage à perpétuité ou qu'une femme de trente ans vit grâce à la charité de sa famille ? Est-ce l'épique n'aurait pas encore de très bonnes raisons d'être, au cœur de nos sociétés, au-delà de l'image de l'Europe unie, de l'euro, de la justice européenne, d'Europol et du festival de l'Eurovision ? […] Si jamais le roman est mort, ce n'est pas faute de matière épique ; c'est parce qu'on ne veut pas la voir. […] La fiction met les vérités en pleine lumière, même les plus douloureuses. Les temps que nous vivons demandent de suivre la trace des auteurs du réalisme social […].[303]

Le genre épique se voit ainsi réinvesti comme celui qui pose l'existence d'une crise par ailleurs niée par le discours consensuel du pouvoir et des médias, et qui prend en charge la production d'un autre récit sur la réalité sociale, sur les vies précaires révélées avant que causées par la crise. Le roman de Chirbes anticipe en cela la visée de réappropriation des récits collectifs sur le mode épique que mèneront les mouvements citoyens pour la régénération de la démocratie devenus visibles dans l'espace public à partir du 15M. Un des slogans clef du mouvement du 15M, *No nos representan* (« Ils ne nous représentent pas ») nous rappelle que ces mouvements passés et actuels pour une

---

[303] « Se dice, pues, que la novela ha muerto porque, en la raíz misma de su génesis, está la épica y, en las sociedades del primer mundo, en las naciones en las que comemos y bebemos bien […] y cada familia posee un televisor […], supuestamente han desaparecido las razones para la épica. […] ¿ya no hay razones para la épica?, ¿ya no hay en el hueso de melocotón de cada una de nuestras sociedades, en su corazón, […] razones para disentir? Hoy, como siempre, la cultura se ha convertido en la necesidad de echar un vistazo alrededor y cuestionarse las frases hechas con las que se nos bombardea desde unos medios de comunicación que […] proyectan un discurso monolítico y excluyente. Pero vosotros, ¿llegáis a fin de mes sin dificultades?, ¿no os saca de quicio la prepotencia de algunos?, ¿no se os cierra el corazón dentro de un puño […] cuando un empresario perpetra une regulación de plantilla y un hombre de cincuenta años se queda en un paro perpetuo o una mujer de treinta vive gracias a la caridad de su familia?, ¿quedan o no quedan motivos para la épica en los huesos de melocotón de nuestras sociedades, más allá del concepto de la Europa unida, del euro y de la justicia comunitaria y del europol y del festival de eurovisión? […] tal vez, la novela haya muerto, pero no porque falten motivos para la épica, sino porque no los queremos ver […]. Desde la ficción, las verdades –incluso las que más duelen– salen a la luz. Los tiempos que vivimos precisan de realismo, de naturalismo, de drama o de comicidad sin […] ambages […]. Los tiempos que vivimos precisan de la impronta que dejaron los autores del realismo social ». Marta Sanz, « La literatura social en el mundo actual », in Fundación Domingo Malagón (dir.), *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007, p. 27-37, citation p. 34-37.

régénération de la démocratie ont tout à voir avec le fonctionnement et la légitimité de la *représentation* politique, où se joue également l'un des enjeux des romans réalistes actuels.

En effet, si l'on en croit le critique culturel Miguel Espigado qui a participé aux campements en 2011, le but et le sens premiers du 15M sont tout autant des actions immédiates de transformation concrète de la situation politique et sociale, comme l'empêchement d'expulsions, qu'une lutte symbolique pour la production d'un autre récit sur la réalité. Pour Espigado, au niveau des consciences collectives, le 15M cherche à remplacer le discours dominant sur la réalité par une nouvelle façon de la dire, de relier les évènements récents et les émotions suscitées par la lutte au sein du collectif, en créant un « nouveau récit épique ». Caractérisé par un rapport particulier à la temporalité et par l'adoption d'un « ton épique pour donner une consistance historique au récit de ce qui vient d'avoir lieu »[304], il a pour fonction, au sein du mouvement, de « concilier le désir d'appartenir au temps historique [des grandes transformations] et la nécessité d'habiter le temps de l'actualité de l'information »[305].

Quoique l'interprétation de Miguel Espigado se fonde sur une conception un peu manichéenne de l'épique (amis *vs.* ennemis, récit d'une lutte entre deux partis inconciliables), il s'avère fructueux de penser avec lui le rapport du 15M à l'épopée dans le sens d'un récit collectif, un récit héroïque de ce qui s'est passé, soutenu par la geste de l'action militante du 15M, elle-même construite non pas par un leader, c'est-à-dire par une figure héroïque modèle préalable à la geste, mais par la convergence autour d'un idéal héroïque partagé qui fonde l'idée d'un héros collectif. Il y a épopée parce qu'il y a exploration et mise en mots d'un conflit qui ne parvient pas à être rendu visible par d'autres genres de discours consensuels (politiques, médiatiques) [306]. On le retrouve

---

[304] « El primer objetivo de su acción reivindicativa no será transformar la situación política y social, sino su relato dominante, aceptado y promovido por el poder establecido. La esperanza implícita es que esas revelaciones serán identificadas como la verdad por un colectivo lo suficientemente representativo como para que el *establishment* se sienta obligado a modificar la versión "oficial" de la realidad y en consecuencia sus actuaciones sobre la misma. Y para conseguirlo […] el 15M se hará valer de unas estrategias y una retórica en plena sintonía con eso que atinamos a conocer como "épica" ». « La "épica rápida" consiste en adoptar el tono épico para dar consistencia histórica al relato de lo recién ocurrido ». Miguel Espigado, « Un relato épico », in Ernesto et Fernando Castro (dir.), *El arte de la indignación*, Editorial Delirio, 2012, p. 79-101, citations respectivement p. 79-80 et p. 83.

[305] « El 15M, mito sin dioses que se gesta a sí mismo, inaugurará en estos primeros días un tiempo suspendido, con características propias […]. Por un lado, se cree participar en un momento histórico , que trasciende el vulgar ritmo de la "actualidad" […]. Por el otro, se sabe […] que el 15M solo existirá si participa de esa […] "actualidad informativa", que no es más que una agenda de temas que interesa sacar en función de las necesidades de las políticas del corto plazo ». *Ibidem,* p. 82-83.

[306] Espigado part d'une conception intéressante de l'épopée comme récit collectif dans une double dimension normative : c'est l'idée du héros qui construit la geste (l'action militante du 15M) et c'est la geste qui permet de soutenir un récit héroïque de ce qui s'est passé. Cependant, dans le rapport du récit aux conflits, sa conception diffère de celles de Mercedes Blanco ou de Florence Goyet, qui font autorité. Mercedes Blanco (« La épica áurea como poesía », *in* Rodrigo Cacho Casal et Anne Holloway (dir.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, p. 14-30) entend l'épopée, dans un système basé sur la rhétorique et sans doute difficilement applicable au contemporain,

dans *Crematorio*, mais aussi dans *La mano invisible* d'Isaac Rosa (2011), qui proposent une sorte d'épopée des exclus, des travailleurs, des prolétaires ou des classes moyennes prolétarisées.

Pour Espigado, qui insiste sur les aspects sémiotiques et symboliques du 15M, le mouvement constitue finalement la « gigantesque mise en scène d'une révolution populaire » aux niveaux territorial (invasion des centres-villes et reconquête de l'espace public monopolisé par l'activité capitaliste), sémiotique (système du campement résistant artisanal, veilles nocturnes et autres rituels, puis modes de gestion assembléistes de l'espace social) et performatif (discours qui donne le sentiment que la révolution est en train d'avoir lieu)[307]. La notion de mise en scène s'explique aussi par le fait que les expériences du 15M sont indissociables de représentations médiatiques audiovisuelles, d'une part parce qu'elles matérialisent le système de coopération solidaire et informel présent sur les réseaux web ouverts. D'autre part, elles sont conçues comme des plateaux avec leur geste et leurs répliques-slogans, pour être médiatisées par les télécommunications et les produits culturels[308]. Outre la construction d'un discours performatif qui fait la réalité et la raconte en termes de présence spatiale, de démonstration visible, urbaine, quotidienne, en héritant des pratiques militantes des années 1970, elles font ainsi concurrence aux pratiques de la sphère publique à l'ère de la vidéopolitique inaugurée lors de la Transition[309]. À la

---

comme un genre surplombant, qui tend à une hauteur de vue, une absence de position partisane, presque une objectivité supérieure à celle des contingences que rapportent les historiens. Pour Florence Goyet (*Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji monogatari »,* Paris, Honoré Champion, 2006), l'épopée est un genre extrêmement nuancé, qui fait travailler des forces antagonistes pour explorer toutes les configurations possibles et tâcher de résoudre les dysfonctionnements que leur opposition engendre. Fondamentalement, l'épopée serait un discours capable d'englober les contraires, de les mettre en rapport et de poser une hypothèse sur ce qui pourrait advenir de leur conflit. Au contraire, chez Espigado au sujet du 15M, et selon l'idée reçue de l'épopée comme discours panégyrique – réinterprété à l'époque contemporaine comme discours nationaliste –, l'épopée se construit dans l'opposition et sert à sanctionner l'existence d'un conflit et d'un antagonisme irrémédiable. On trouve néanmoins là une façon fructueuse de réinvestir le genre épique comme genre qui pose l'existence d'une crise par ailleurs niée par le discours consensuel du pouvoir et des médias. Je remercie chaleureusement Aude Plagnard, spécialiste des épopées espagnole et portugaise, auteure d'une thèse intitulée *Une épopée ibérique : Autour des oeuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589),* soutenue le 4/12/2015 à l'Université Paris IV, qui m'a permis de mettre en perspective historique et d'interpréter le rapport à l'épique proposé par Miguel Espigado au sujet du 15M.

[307] Miguel Espigado, « Un relato épico », *op. cit.,* p. 84-86.

[308] « Las acampadas también resultan una materialización de lo que ya ocurría en la web, revelándose como la extensión física de una red abierta donde se coopera y trabaja de forma solidaria, caótica e informar para producir, consumir, y rebotar contenidos de todo tipo. […] El 15M podría considerarse, en gran medida, como un enorme productor de acciones y experiencias físicas concebidas casi exclusivamente para ser mediadas ». *Ibidem*, p. 88-89.

[309] « […] a double level of representation: visible narratives, produced by the public sphere amidst an age of video-politics (Muraro), as opposed to performative discourses which narrated reality in terms of spatial presence and emphasized visible, urban and everyday life elements ». Germán Labrador Méndez, « Popular Filmic Narratives and the Spanish Transition », in Luis Martín Estudillo et Roberto Ampuero (dir.), *Consent and Its Discontents: Post-Authoritarian Culture in Spain and Latin America's Southern Cone. Hispanic Issues*, Tennessee, University Vanderbilt Press, 2008, p. 144-174, citation p. 154 ; Cecilia Gonzalez Scavino et Arantza Sarria Buil, *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid y Buenos Aires, Postmetrópolis, 2017, notamment Isabelle Touton, « Memoria y legado de las militancias feministas de la transición en la España post-15: algunas pistas de reflexión », in *ibidem*, p. 179-208.

création d'une nouvelle identité et d'un nouveau récit collectifs, qu'on a déjà trouvée dans *Crematorio*, s'ajoute la production d'expériences qui jouent avec leur devenir-représentations médiatiques, avec lesquelles entreront par exemple en dialogue des romans comme *La habitación oscura* d'Isaac Rosa ou *Los combatientes* de Cristina Morales[310].

[310] Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013 ; Cristina Morales, *Los combatientes*, Caballo de Troya, 2013.

Conclusion

Chirbes a déclaré à plusieurs reprises avoir cherché à réaliser, pour l'Espagne du début des années 2000, un roman de l'ordre du cycle historique des *Torquemada* de Galdós (XIXe siècle[311]). *Crematorio* partage avec les *Torquemada* l'exploration de l'évolution de la société, la progresion des nouveaux riches et la diversité des réponses à cette mobilité sociale, l'apparition de normes sociales liées au privilège des apparences. Aussi la modernité représentée par le réalisme de Chirbes reprend-elle et exacerbe-t-elle des traits déjà propres à son avènement au XIXe siècle, d'après l'analyse de Jo Labanyi. La spéculation immobilière, pilier de la croissance espagnole depuis la fin des années 1990, a composé au pays un nouveau visage et une nouvelle morale fondée sur la corruption qui, selon Marta Sanz, « est assumée avec naturel dans la morale publique et commence à faire partie de notre ADN »[312]. Pour décrypter les nouveaux « papiers d'identité » de l'Espagne des années 2000, Chirbes extirpe des traits du discours, des codes langagiers comme expression de l'état d'esprit d'une époque, de ses subjectivités et de l'organisation du social. Son regard, qui relève d'un matérialisme historique, est attentif à la construction culturelle des identités et des communautés. Par cette attention aux procédures de subjectivation individuelles et collectives ainsi qu'aux médiations discursives qui les construisent, il rend les identités politiques à leur historicité propre pour en proposer une généalogie critique.

Comme y invite Chirbes lui-même, qui dit l'avoir appris de Carlos Blanco Aguinaga, on a cherché à élucider comment la texture romanesque est pénétrée des éléments du contexte, comment le roman dialogue avec des systèmes sémiotiques, des

---

[311] Galdós y dépeint l'ascension sociale d'un usurier médiocre, inculte et sordide, dans l'Espagne de la fin du XIXe siècle qui, grâce à un mariage avec une jeune aristocrate ruinée, s'introduit progressivement dans les hautes sphères de la société madrilène.

[312] « La corrupción se asume con naturalidad en la moral pública y comienza a formar parte del ADN ». Marta Sanz, « Rafael Chirbes, el novelista que lo hizo todo al revés », *op. cit.*

schémas idéologiques et des discours sociaux préexistant – « el envite no es tanto situar un libro en su contexto, sino desentrañar el modo en que el contexto forma parte de la malla del libro. La literatura, como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo »[313] – mais aussi comment il les transforme.

L'analyse a révélé que des réseaux sémantiques très nets unissent les voix du récit en une sorte de personnage collectif partageant un imaginaire de classe moyenne portée par un capitalisme fondé sur la consommation. Il est le produit de l'économie politique et morale du modèle du *desarrollismo* mis en place à partir des années 1960, endossé par la Transition et consolidé durant les années 1980-2000, selon le récit sociologique de *Crematorio*. « La critique du langage et de ses calligraphies comme constructions perméables au pouvoir », comme le dit Marta Sanz[314], y passe par la reprise réticulaire de représentations (conception linéaire de l'histoire, progrès), notamment de métaphores (métaphore biologisante qui naturalise le capitalisme et les inégalités sociales) comme autant de représentations du monde qui ont infusé d'une génération à l'autre. Elle montre que la génération des « pères de la Transition », campée par Rubén Bertomeu, a déterminé les mentalités et les perspectives d'avenir des générations suivantes, en imposant des valeurs qui ont neutralisé et dissout les possibilités d'une participation politique en démocratie. C'est le propre des représentations rassemblées par la « mémoire hégémonique de la modernisation » que miment les dispositifs de *Crematorio*.

Le roman invite ainsi le lecteur à exercer un jugement, à développer un sens de l'histoire[315], en signalant à quel point les goûts sont attachés au régime de représentation dont il hérite, à quel point les valeurs sont le produit d'une histoire qui change avec le temps[316]. Mais dans la mesure où le roman cherche à dévoiler au lecteur la reproduction de valeurs et de structures de domination et d'inégalités de classes dans le récit de la modernisation, il revêt une certaine prétention totalisante, affermie par les interventions d'un narrateur ominiscient, qui est sans doute l'une des caractéristiques

---

[313] Rafael Chirbes, « Carlos Blanco-Aguinaga (1926-2013), el sabio que me enseñó a leer », *El País,* 12/09/2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/12/actualidad/1379022609_840589.html, dernière consultation le 29/04/2016.

[314] « La crítica al lenguaje y a sus caligrafías como construcciones permeables al poder », Marta Sanz, « Rafael Chirbes, el novelista que lo hizo todo al revés », *op. cit.*

[315] Dans les termes de François Hartog et de Dominique Viart, le roman manifeste donc une forte conscience de son régime d'historicité, c'est-à-dire qu'il prend position par rapport à la conception du temps, à l'articulation du passé, du présent et du futur, propre à son époque et à sa société. Dominique Viart, « Historicité de la littérature contemporaine », in Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 85-101, citation p. 88-89.

[316] Sébastien Marlair, « La littérarité en questions », *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, Octobre 2009, http://www.fabula.org/revue/document5208.php, dernière consultation le 19/04/2016.

les mieux partagées des réalismes historiques. L'interprétation proposée au cours de ce chapitre a peut-être, à son tour, renforcé ces effets de système.

Cependant, le roman ne laisse pas d'ignorer les perversités de la mise en ordre réaliste du monde. D'une part, la méthode dialectique, qui procède par monologues intérieurs et focalisations internes, en témoignant de la position et des enjeux affectifs, moraux, professionnels de chacun des personnages, notamment de ceux qui tentent de résister au système, introduit contamment nuances et paradoxes et atténue l'effet-système. D'autre part, le récit incorpore une auto-représentation du réalisme, interrogé en tant que l'une des représentations qui forge le monde, le rend transparent et l'ordonne d'une manière quasi-disciplinaire. On repère un certain traitement mimétique entre le fonctionnement du capitalisme, qui détruit de la matière première pour reconstruire et produire du neuf, et celui du roman qui dénaturalise, déconstruit les représentations, et propose des pistes pour refonder une communauté.

Les diverses acceptions du réalisme dans le roman se distinguent *in fine* par ce qu'elles entendent par le « réel », notamment grâce à l'usage pléthorique de la métaphore filée de l'énergie, fonctionnant par l'exploration de la multiplicité des sens offerts par les syllepses. Elle représente à la fois les aspects les plus inquiétants du capitalisme (l'image de la machine et de la voracité), surtout lorsqu'elle est coupée à des métonymies (la construction, la drogue), et l'espoir de sa subversion (énergie cosmique et écologique). Au réalisme pragmatique propre au récit de l'économie néo-classique, qui irrigue les politiques néo-libérales mises en œuvre depuis les années 1980 et qui tend, aujourd'hui encore, à refouler des propositions d'alternatives politiques, répond un réalisme au langage réinventé par la polyphonie et la métaphore, et ouvert aux possibles politiques.

Parmi les brèches dans lesquelles s'engouffre la critique sociale et sémantique de *Crematorio* pour penser une émancipation des individus et des groupes sociaux, comptent les dynamiques écologiques du développement capitaliste. La question des ressources naturelles et du lien des habitants avec leur environnement apparaît subtilement comme point aveugle de l'imagination sociale. Le roman montre à sa manière le traitement excluant des pauvres et des rebuts du capitalisme, la façon de sélectionner des codes culturels pour affirmer un mode de civilisation impliquant d'exclure d'autres variables et d'autres individus. Le « pessimisme au vitriol »[317] de Chirbes dit, par l'analyse de relations intimes dégradées, comme le ferait un Bukowski,

[317] Marta Sanz, « Rafael Chirbes, el novelista que lo hizo todo al revés », *op. cit.*.

la difficulté à réaliser le bonheur comme but politique dans les coordonnées du capitalisme et du néo-libéralisme.

Mais il reconstruit aussi une nouvelle épique des exclus du capitalisme, des « mémoires récalcitrantes » de la mythologie de la modernisation, comme un nouveau récit pour une identité espagnole – entendue comme construction phénoménologique d'une communauté politique, sociale – fondée sur un lien fructueux avec le passé. *Crematorio* porte la prémonition de la fin d'un cycle économique en 2007 et crée un autre récit d'un pays au bord de l'implosion, pour apercevoir une porte de sortie. Cet enjeu, celui de la nécessité d'un nouveau récit, de la libération de l'imagination politique et de la réappropriation du futur, est plus que jamais celui de la littérature actuelle, comme le dit en 2014 l'écrivain Sergio del Molino : « ese país [del relato de nuestros padres] se está acabando […]. Cada generación funda su propio país […] No nos conformamos con el país y estamos creando uno nuevo […] porque se nos ha dado la oportunidad »[318].

La proposition d'un réalisme social pour les années 2000 passe par une esthétique qui représente le caractère illusoire de l'abolition des classes et de la dissipation des images du sous-développement à partir des années 1970, dont il opère le sauvetage. Or, les réalismes sociaux des années 1950 avaient pleinement pour référents des représentations et interactions sociales de classe. C'est pourquoi, dans *Crematorio,* proposer un autre imaginaire de l'histoire qui retrouve le lien avec les archives d'une mémoire antérieure à la modernisation, non pas par nostalgie de la pauvreté mais pour combler l'amnésie sociale de l'Espagne post-franquiste, c'est aussi établir un dialogue intertextuel avec la tradition littéraire du réalisme comme forme littéraire de la modernité.

Pourtant, la question du rapport entre le réalisme et l'appropriation de la modernité reste délicate et non empreinte de contradictions. Le roman, en dénonçant de façon méta-narrative le réalisme comme une esthétique d'un rationalisme autoritaire et de la contention des affects, semble invoquer et réclamer une *episteme* antérieure aux Lumières, « el regreso de todos los muertos que la Ilustración dejó sin enterrar », comme l'évoque Matías au sujet de ce qu'il appelle « esa nueva edad media, el renacimiento de las religiones » (p. 81). Mais à la fois, en proposant un dévoilement des lieux et des formes de la domination symbolique dans la société espagnole des années 1980 aux

[318] Paula Corroto, « Sergio del Molino: "En mi generación hay una vuelta a tomarse la literatura en serio porque nos han jodido" », *Eldiario.es*, 25/09/2014.

années 2000, il rencontre ce qu'Olivier Alexandre identifie comme la « principale ambiguïté de l'entreprise métacritique » du réel chez Luc Boltanski, dont on a vu les points communs avec la position de Chirbes : « se poser comme un projet sociologique novateur en s'appuyant sur une tradition intellectuelle typique de la Modernité classique (celle des Modernes, à savoir la "réflexivité" comme levier de l'émancipation, l'intellectuel comme *Aufklärer*, etc.), aujourd'hui en crise »[319].

[319] Olivier Alexandre, « Boltanski (Luc) – De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation. Review », in *Revue française de sociologie*, vol. 51, n°3, juillet-septembre 2010, p. 548-551, citation p. 551.

Troisième Partie.

L'aporie de la visibilité. Métaphores du lien social dans le néo-libéralisme

La mano invisible*, d'Isaac Rosa*

Introduction

Siempre pienso qué escritor o escritora sería hoy capaz de describir una vida cualquiera de un trabajador cualquiera, tal vez el administrativo de una sucursal de un banco, o un oficial de peluquería, o un relaciones públicas del Corte Inglés: quién sería capaz de describir esa vida con [...] minuciosidad y [...] grandeza [...] al contar una jornada y otra jornada, al poner al descubierto un gesto de servilismo del que ni siquiera se es consciente, al construir un monólogo interior que no consiste en una sucesión de frases locas sino en hacer cuentas, en sumar y restar si el dinero dará para comprar aquello, un monólogo en donde se revela el peligro de confundir la deuda que aprisiona con una inversión. Qué escritor hoy sería, al fin, capaz de poner su voz en segundo lugar para dejar todo el espacio a lo que el personaje es, y el personaje es su acción, la acción de trabajar, acción que está borrada de casi todas las novelas.

Belén Gopegui, « Recuerdo de la obra de Armando López Salinas », 2007[1]

Those who do not have power over the story that dominates their lives, power to retell it, rethink it, deconstruct it, joke about it, and change it as times change, truly are powerless, because they cannot think new thoughts.

Salman Rushdie, « 1,000 Days Trapped Inside a Metaphor », 1991[2]

La mano invisible, publié par Isaac Rosa en 2011 après plusieurs années de gestation, partage avec *Crematorio* plusieurs points communs. On y retrouve une

[1] « Je me demande toujours quel écrivain ou quelle écrivaine serait capable aujourd'hui de décrire la vie quelconque d'un travailleur quelconque, peut-être employé dans l'administration d'une succursale d'une banque, ou artisan coiffeur, ou dans les relations publiques du Corte Inglés [Galeries Lafayette] : je me demande qui serait capable de décrire cette vie avec [...] minutie et [...] grandeur [...] en racontant une journée après l'autre, en mettant à découvert un geste servile inconscient, en construisant un monologue intérieur qui ne soit pas une succession de phrases folles mais qui consisterait à faire les comptes, à additionner et soustraire pour voir s'il reste assez d'argent pour acheter ceci ou cela, un monologue qui révèle le danger de prendre la dette qui emprisonne pour un investissement. Quel écrivain serait aujourd'hui capable, enfin, de mettre sa voix au second plan pour laisser tout l'espace à ce qu'est le personnage, c'est-à-dire à son action, à l'action de travailler, qui est effacée de presque tous les romans ».

[2] « Ceux qui n'ont pas de pouvoir sur l'histoire qui domine leur vie, qui n'ont pas le pouvoir de la raconter, de la repenser, de la déconstruire, d'en rire et de la changer avec le temps sont réellement impuissants, car ils ne peuvent pas inventer de nouvelles pensées ».

perspective systémique anticapitaliste, et une critique sociale de la domination. D'une part, l'auteur se fixe l'objectif de réaliser une critique matérialiste de la réalité[3], depuis une conception gramscienne de l'hégémonie, qui conduit à une interprétation linguistique, discursive, de la réalité sociale. Par rapport à *Crematorio*, *La mano invisible* exacerbe toutefois la perspective systémique, en ne situant pas la diégèse dans des coordonnées spatio-temporelles spécifiquement espagnoles, mais plutôt propres à l'Europe occidentale néo-libérale des années 1980 aux années 2000. La contextualisation d'une situation socio-économique contemporaine ne passe pas explicitement par un regard sur la Transition : les discours sociaux représentés dans le roman sont plus exclusivement théoriques que dans *Crematorio*, puisqu'il dialogue avec des travaux d'économistes, de sociologues, de philosophes politiques, notamment des économistes classiques de la fin du XVIIIe siècle, mais aussi de manuels de marketing, et de l'influence de leurs concepts sur les imaginaires sociaux actuels.

D'autre part, alors que *Crematorio* déployait à la fois les voix narratives des dominants et des dominés, tout en privilégiant moralement ou politiquement les dominés de manière oblique, *La mano invisible* consacre clairement sa polyphonie à ces derniers. Rosa déclarait en 2010, en pleine rédaction du roman :

> je me propose d'écrire un roman […] sur la classe ouvrière aujourd'hui, qui veut être un roman sur l'exploitation, sur les formes de domination, sur la contradiction aussi ancienne que contemporaine entre capital et travail, sur l'acceptation naturelle du fait qu'il y a d'un côté ceux qui possèdent les moyens de production et de l'autre les travailleurs qui dépendent de ce que ce propriétaire nous donne du travail. […] [U]n roman sur l'exploitation, sur les modes de production, sur la lutte des classes.[4]

« Je crois dans les possibilités transformatrices de la littérature, […] en croyant que la force dont a fait preuve la littérature pour rendre invisibles certaines réalités peut être employée pour les rendre visibles »[5], ajoute-t-il : ces réalités à rendre visibles sont à

---

[3] Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado », *Revista de Crítica Literaria Marxista,* n°3, 2010, p. 100-105, citation p. 105.

[4] « [M]e propongo escribir una novela […] sobre la clase trabajadora hoy, que quiere ser una novela sobre la explotación, sobre las formas de dominación, sobre la contradicción tan vieja como renovada entre capital y trabajo, sobre la aceptación natural de que haya quien posea los medios de producción y los trabajadores dependamos de que ese propietario nos dé trabajo. […] [U]na novela sobre la explotación, sobre los modos de producción, sobre la lucha de clases ». *Ibidem,* p. 101-102.

[5] « Creo en las posibilidades transformadoras de la literatura, desde la creencia […] en que la misma fuerza que la literatura ha demostrado para invisibilizar realidades, puede ser empleada en visibilizarlas ». *Ibidem*, p. 105. Gisèle Sapiro ouvre, à partir de la définition bourdieusienne de la violence symbolique, les mêmes perspectives « pour penser la relation entre littérature et idéologie : la littérature n'est-elle pas faite précisément de ces formes symboliques qui permettent d'euphémiser et donc de masquer les principes de domination tout en les légitimant ? Inversement, elle a le pouvoir de dévoiler ces principes cachés par une opération inverse de déconstruction ». Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des

la fois les travailleurs et les vecteurs de naturalisation de leur exploitation. Parmi ces derniers compte l'influence de la métaphore qui donne son titre au roman : la « main invisible » d'Adam Smith.

Le roman établit, tant dans son paratexte que dans le récit lui-même, une intertextualité explicite et provocatrice avec une œuvre maîtresse de la science économique et du libéralisme, *La richesse des nations* d'Adam Smith (1776), et avec la fameuse métaphore qui a servi à présenter le fonctionnement du marché autorégulé au cours des XIXe et XXe siècles et jusqu'à nos jours. *La mano invisible* enquête sur le pouvoir de familiarisation et de reproduction de valeurs collectives dont jouit cette métaphore, qui désigne une institution aussi centrale de la modernité que le marché dans le capitalisme et le libéralisme. Aussi ce chapitre se centre-t-il sur une fiction littéraire qui problématise les conditions de possibilité du lien social[6] à partir de la décodification et de la réactivation d'une métaphore naturalisée ou « morte », dans le sens que lui donne Paul Ricœur, c'est-à-dire une métaphore qui a perdu son « impertinence sémantique », qui a cessé de surprendre, qui semble représenter le monde de façon directe et transparente. Pour ce faire, il mobilise et démultiplie ce que Ricœur considère, avec Jakobson, comme étant la spécificité de l'œuvre littéraire par rapport à d'autres discours : le fait que la référence littéraire soit toujours une référence indirecte, métaphorique[7]. Par une construction textuelle fortement métalittéraire et métaphorique, et une structure à mi-chemin entre le théâtre et le panoptique, le roman met en scène une communauté de sens qui partage un ensemble de valeurs libérales incorporées, naturalisées[8].

Non seulement il interprète ironiquement, depuis son titre métaphorique, la conception de l'autorégulation du marché, mais il approfondit en outre la dimension performative de la représentation, aussi bien littéraire qu'économique, afin de

---

relations entre littérature et idéologie », *COnTEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 08 janvier 2014. URL : http://contextes.revues.org/165.

[6] « [C]uando hablamos del vínculo social nos referimos a menudo de forma indistinguible o intercambiable a dos cuestiones o dimensiones analíticas diferentes: una de corte vertical –el vínculo del sujeto con el orden, las instituciones, el todo social– y otra, en cambio, horizontal, de ligazón de individuos entre sí hasta formar sujetos colectivos de diversa índole reconocibles por el orden ». François Godicheau et Pablo Sánchez León, « Introducción. Por una semántica histórica sobre el vínculo social », in François Godicheau et Pablo Sánchez León (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea,* Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 9-31, citation p. 15.

[7] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 279-288 ; *id.*, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 127.

[8] Cette approche de la métaphore et du lien social doit beaucoup à des travaux collectifs menés à Bordeaux et au Pays Basque, d'abord avec le Groupe Interdisciplinaire des Doctorants de l'École Doctorale Montaigne-Humanités en 2011-2012, dont les réflexions ont donné lieu à un numéro de la revue *Essais* (Brice Chamouleau et Anne-Laure Rebreyend, « Narration et lien social », *Essais*, n°3, 2013) ; puis au projet interdisciplinaire d'histoire des concepts METACON mené par des chercheurs de l'Université Bordeaux-Montaigne et de l'Université du Pays Basque à Bilbao depuis 2011.

questionner la place prépondérante de l'économie dans les sociétés occidentales, de renvoyer le libéralisme à sa dimension historique, de montrer qu'il est une construction rhétorique, idéologique et même esthétique. Plus précisément, les sociétés de marché se sont instituées sur une anthropologie individualiste[9], à une époque clé qui a vu le passage d'une conception de la communauté en tant qu'ordre naturel et organique à un ordre de la société en tant qu'agrégat d'individus. *La mano invisible* répond à l'abstraction, à la dématérialisation de la théorie économique généralisée depuis 1945. Alors que « l'abstraction de la science économique l'éloigne de considérations inscrites dans les réalités techniques et les données empiriques »[10], alors que, sous l'effet d'un mouvement intellectuel général à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'économie, comme processus physique et comme discipline intellectuelle, tend à ne plus renvoyer qu'à elle-même et « devient peu à peu auto-référente »[11] – une problématique dont la littérature est si familière –, le roman lui oppose des réalités matérielles et humaines, la reconnecte avec la réalité empirique, ré-incarne la production économique. Il questionne les modalités de l'ordre social établi « dans un monde où l'avancée combinée de l'individualisme et de la rhétorique de la rationalisation ont permis quelque chose […] qui porte une charge morale extrêmement négative, à savoir l'anomie, la perte du lien […] entre des membres de ce qui n'est plus une communauté »[12]. Le roman place la focale sur le processus d'exclusion et de contrôle social que subissent et qu'entretiennent les travailleurs dans le cadre de ce que l'on appelle les formes néo-libérales de gouvernance[13].

Cette entreprise réaliste veut débusquer, par la représentation d'expériences subjectives, les stratégies invisibles et collectives du pouvoir à l'ère de la scientificité gestionnaire. Pour rétablir une critique qui, dans les termes du sociologue Luc Boltanski, oppose le « monde », c'est-à-dire des réalités humaines empiriques, à la « réalité » telle qu'elle est imposée par les discours de pouvoir[14], pour soustraire la représentation de la réalité au seul discours économique, Rosa interroge l'irreprésentabilité du travail et des travailleurs au sein des conventions littéraires de son temps. Il pose qu'elle correspond

---

[9] « Elle combine deux principes : un pessimisme sur la nature humaine, symbolisé par le modèle de l'*homo œconomicus*, et un optimisme sur le marché, opérateur d'intégration sociale, qui transmue les vices privés en participation au bien commun ». Antonin Pottier, « L'économie dans l'impasse climatique. Développement matériel, théorie immatérielle et utopie auto-stabilisatrice », *op. cit.*, p. 1.
[10] *Ibidem*, p. 112-113.
[11] *Ibidem*, p. 114-115.
[12] François Godicheau et Pablo Sánchez León, « Introducción. Por una semántica histórica sobre el vínculo social », *op. cit.*, p. 16.
[13] Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski."Le pouvoir est de plus en plus savant"», *op. cit.*.
[14] Chez Boltanski, la « réalité », qui recouvre l'ensemble de ce qui nous paraît « normal », fruit d'une construction sociale et notamment institutionnelle, s'oppose au « monde », qui désigne « tout ce qui arrive », le flux de la vie qui se manifeste sans formatage préalable.

avant tout à une non-représentation politique, une négation de la citoyenneté des dominés. Il suggère l'existence d'un collusion entre la communauté interprétative qui évacue le travail et les prolétaires (les « mains invisibles » des travailleurs) du champ littéraire, et la communauté politique de la social-démocratie qui naturalise la « main invisible » du marché et promeut la généralisation de l'imaginaire des classes moyennes consommatrices. Le roman réaffirme alors le pouvoir politique des dominés, tâche d'accroître leur puissance de contestation d'une réalité *inacceptable*[15], de manière plus explicite et plus poussée que ne l'ébauchait *Crematorio*. Ainsi, le roman, d'un même geste, interroge l'idéologie de la représentation économique, son anthropologie implicite, en interrogeant les mécanismes propres à la construction romanesque.

Je voudrais démontrer que, pour révéler et subvertir le processus de normalisation de la doctrine du capitalisme libéral à l'œuvre dans l'imaginaire contemporain, *La mano invisible* procède, d'une part, en minant le modèle social défendu par Adam Smith, qui fonde le lien social sur un principe moral de sympathie que la fiction de Rosa exclut autant que les solidarités collectives. On verra que cette dystopie se situe à la même « intersection entre visions morales et esthétiques de l'ordre social capitaliste » [16] que l'œuvre de Smith, dont on oublie souvent qu'il fut, outre le père de l'économie libérale, un philosophe moral et un professeur de rhétorique. D'autre part, le roman met à distance, dé-familiarise et remotive, à l'image des racines littéraires de l'*estrangement* de Carlo Ginzburg, l'imaginaire de la métaphore de la « main invisible » en tant qu'objet d'appropriations et d'interprétations constantes par des économistes, des historiens, des philosophes et autres commentateurs médiatiques. La généalogie de la métaphore dessine en elle-même une réflexion sur la modernité comme processus de mise en représentation[17], au sein de laquelle le réalisme littéraire a toujours joué un rôle particulier. Isaac Rosa vient le renouveler à travers sa réflexion sur la responsabilité de la fiction dans la construction du capitalisme.

---

[15] Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de « La Production de l'idéologie dominante »*, Demopolis, 2008.
[16] Eleanor Courtemanche, « Invisible hands and visionary narrators: Why the free market is like a novel », *Metaphors of Economy*, Critical Inquiries, edited by Nicole Bracker, Stefan Herbrechter, 1994.
[17] Jo Labanyi, *Género y modernización en la novela realista española*, *op. cit.* ; François Godicheau et Pablo Sánchez León, « Introducción. Por una semántica histórica... », *op. cit.*, p. 12-13.

Chapitre 1. Une représentation au second degré. Dialogue avec la théorie économique et morale d'Adam Smith

Que fait ce roman en prenant pour objet une représentation, la métaphore d'un projet de société capitaliste et libéral, en tant que médiations sociales au travers desquelles les individus appréhendent la réalité ? On décrira d'abord les modalités de la présence textuelle des références à Adam Smith dans le roman, en les situant par rapport à la réception critique de Smith dans le temps, tout en présentant la métaphore smithienne de la « main invisible » qui nourrit l'ensemble du roman. Revenir au destin de la pensée de Smith dans l'histoire des idées nous permettra de mettre en perspective la lettre de *La mano invisible*, d'en analyser les significations. Chemin faisant, on découvrira une deuxième matrice que *La mano invisible* puise dans l'écriture smithienne : celle du « spectateur impartial », qui sous-tend la théorie socio-morale du philosophe mais aussi le dispositif de représentation de ce roman, fondé sur une forte théâtralité.

I. Avatars de la métaphore dans *La mano invisible*

La mano invisible est un roman qui explore le monde du travail, en majorité manuel ou à la chaîne, et qui adopte successivement, au gré de treize chapitres qui ont assez peu de points de contact entre eux, le point de vue de douze travailleurs différents : un maçon (deux premiers chapitres), une ouvrière sur une chaîne de montage, un boucher, un magasinier, une téléopératrice, une femme de ménage, un mécanicien, une couturière, un serveur, une employée d'administration, un programmateur informaticien, un agent de sécurité. Il faut également ajouter une prostituée, à qui aucun chapitre n'est spécifiquement consacré. Engagés par une

mystérieuse entreprise, ces personnages exercent leur métier dans un entrepôt industriel abandonné, transformé à la fois en théâtre et en panoptique où un public anonyme vient jour après jour les observer, tandis qu'ils travaillent sans avoir à produire rien d'autre qu'un témoignage représentatif de leur métier. Les produits du travail (des murs pour le maçon, des engins pour l'ouvrière à la chaîne, des pages de texte pour l'employée de bureau, etc.) sont détruits aussitôt après avoir été réalisés, pour être reconstruits à nouveau. Ne sont révélés ni l'identité des patrons, ni leurs objectifs, qui font l'objet de spéculations au sein du roman, tant de la part des ouvriers que du public mais aussi de commentateurs dans les médias, dont les personnages rapportent les réactions. Ainsi, comme le dit Bonvalot, « le pouvoir n'est pas incarné dans une "figure du mal" – par exemple dans la figure d'un patron injuste […] – mais dans un régime de visibilité particulier où tout doit pouvoir être identifié, sauf précisément l'origine du pouvoir »[1]. Le récit déroule implacablement, selon une alternance de focalisation externe et interne[2], à la fois la mécanicité des gestes quotidiens, les conflits entre les travailleurs et leurs pensées sur le sens de leur travail et de leur vie. On y lit la dénonciation d'un monde où le travail abrutit et écrase les travailleurs, sans laisser aucune place pour le bonheur personnel, le sentiment du collectif ou le réveil de l'action politique. En revanche, celui-ci paraît bien constituer l'objectif du roman, comme le laissent entendre les œuvres précédentes d'Isaac Rosa et l'éthique particulière qu'il expose clairement dans de nombreuses interventions publiques.

I.1. Contre le « roman de la crise »

On ne trouve aucune indication temporelle ni spatiale dans le roman, bien qu'on puisse imaginer, comme le suggère le critique Miguel Espigado, le « contexte, ici identifié comme celui du travailleur qui vit dans une grande ville (longs déplacements, tissu industriel, mobilité vers le lieu de travail) de l'Espagne contemporaine »[3]. Le dispositif fermé du hangar, l'absurdité de la consigne du travail sans production utile, le dispositif de surveillance omniprésent, aussi bien à travers le contrôle de l'assiduité et de la concentration des travailleurs que par la présence des spectateurs, contribuent à

[1] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement..., op. cit.*, p. 283.
[2] Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. II, n°1 (hiver 2014), p. 11-32, citation p. 22.
[3] « [El] contexto, que aquí se identifica como el del trabajador que vive en una gran ciudad (largos desplazamientos, tejido industrial, movilidad laboral) de la España contemporánea ». Miguel Espigado, « La novela del malestar », *Quimera,* novembre 2011, n°336, p. 6.

élaborer une sorte de dystopie sans anticipation, ancrée dans le monde contemporain. Elle révèlerait aussi bien l' inhumanité des conditions de travail actuelles, comme le déclarent les commentateurs du livre, que la vanité et la perversion de la mise en spectacle de la société par les médias.

Cependant, le dialogue intertextuel avec la théorie économique – *La richesse des nations* d'Adam Smith et d'autres livres d'économie politique mentionnés dans le roman[4] – aux côtés des discours et de la praxis de syndicats et de collectifs militants, a précisément pour fonction d'opérer une forme d'historicisation d'un état des choses perçu par les protagonistes – et, comme le soupçonne probablement Rosa, par une grande partie des citoyens et lecteurs –, comme éternel et universel. Rosa, de fait, rejette l'étiquette de « roman de la crise » qui a fleuri depuis quelques années dans la critique, pour deux raisons. La première est qu'il a voulu se demander « ce qui s'est passé durant les vingt dernières années », « remonter aux dernières décennies » pour comprendre « tous ces changements dans le monde du travail, qui ont généré un malaise individuel et social », car, depuis bien avant la crise, « l'Espagne a toujours eu un très fort taux de chômage et de précarité au travail »[5]. C'est dans ce sens qu'apparaît à la fin du roman le morceau de bravoure de l'employée de bureau qui historicise les conditions de travail dans la société capitaliste en invoquant

> la manera en que la sociedad industrial quebró la resistencia de los primeros obreros que no estaban preparados […] para aceptar que hubiese que trabajar tantas horas para ganarse un sustento escaso, cómo hubo que domesticarlos con violencia para que […] rompiesen sus vínculos con los ritmos laborales de la tierra […] y las necesidades elementales, y se sometiesen a horarios fijos, fábricas cerradas, ritmos inhumanos […]; de qué manera con el paso de los siglos, con el perfeccionamiento de los modos de producción y el adoctrinamiento de aquello primeros obreros perezosos hemos llegado a nosotros, trabajadores bien educados desde el colegio y desde casa que vemos como algo natural […] trabajar ocho horas diarias […], entregar a cambio de un sueldo nuestro tiempo […]. (p. 317)

---

[4] Entre autres Luc Boltanski et Ève Chiapello, Jeremy Bentham, Michel Foucault, Marx et Engels, Paul Lafargue, « démythifiant dans *Le droit à la paresse* le dogme de la "valeur travail" ; […] André Gorz revalorisant l'activité contre le salariat marchand ; [… Charlie Chaplin qui incarne à lui seul la critique du fordisme abrutissant et éreintant ; mais aussi [des] collectifs de travailleurs précaires ou "invisibles" ». Anne-Laure Bonvalot, « Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation », in Pierre Bras et Claire Pignol (dir.), *Économie et littérature*, in *L'homme et la société*, n° 200, vol. 2, 2016, p. 121-138, citation p. 131.

[5] « Qué ha ocurrido en los últimos veinte años », « remont[arse] a las últimas décadas », « todos estos cambios en el mundo del trabajo, los cuales han generado un malestar tanto individual como social », « España siempre ha tenido un índice de desempleados y una precariedad laboral altos ». Isaac Rosa, « Cómo novelizar la deshumanización del trabajo », entrevista con Antonio Lozano, *Qué leer*, 2011, n°168, p. 70-73, citation p. 71.

En ce sens, Isaac Rosa porte un discours anticapitaliste qui considère que le terme même de crise occulte la réalité des constantes d'un système fondé sur la croissance : « La crise, bien sûr. La version officielle, dominante, institutionnelle, consensuelle de tout ce qu'ils appellent "la crise" est une autre fiction, une grande fiction avec une impeccable base narrative »[6]. La seconde raison tient à la volonté de Rosa de mettre en relief la responsabilité collective dans ces processus :

> Dans le récit de la crise que nous consommons habituellement, il manque toujours une pièce fondamentale, qui complète le tableau et lui donne la complexité qu'il mérite : nous. [...] [P]arce que nous étions là. La crise, c'est aussi nous, tout comme le capitalisme, c'est aussi nous. [...] [N]ous étions là quand tout ce qui s'écroule aujourd'hui était en train de se construire.[7]

Ces deux interrogations, sur le type de système qui s'est installé en Espagne et sur ses conditions de possibilité, sont réunies par l'approfondissement des origines d'un modèle de capitalisme libéral fondé sur la consommation, que le *desarrollismo* espagnol de la deuxième moitié du XXe siècle a mis en œuvre très rapidement par rapport aux autres pays occidentaux. Rosa sonde chez ses personnages l'intériorisation et l'acception de ce modèle, aussi peu remis en question que la pertinence de la métaphore de la « main invisible » qui le représente depuis plus de deux siècles. C'est précisément au nom de ce succès que cette métaphore donne son titre et son fil directeur au roman.

I.2. S'approprier la représentation de la « main invisible »

Commençons par analyser le traitement de l'occurrence littérale, explicite, de la « main invisible » dans le récit afin d'analyser le sens de la réappropriation dont elle fait l'objet, par rapport aux interprétations historiques de la pensée de Smith dans le temps.

L'unique passage qui fait mention de *La richesse des nations* et de la « main invisible » dans le roman intervient dans l'avant-dernier chapitre du roman (p. 284-286 et p. 295). Le livre de Smith fait partie d'une liste de textes que l'employée de bureau doit copier durant la semaine. Elle tape d'abord la page de la section II du Livre IV de *La*

---

[6] « La crisis, por supuesto. La versión oficial, dominante, institucional consensual de esto que llaman crisis es otra ficción, una gran ficción, con una base narrativa impecable ». Isaac Rosa, *Compro oro*, Madrid, La Marea Ediciones, 2013, p. 11.

[7] « En el relato de la crisis que habitualmente consumimos suele faltar una pieza fundamental, que completa el cuadro y le da la complejidad que merece: nosotros. [...] porque nosotros hemos estado aquí. La crisis también somos nosotros, como el capitalismo también somos nosotros. [...] estábamos aquí entonces, cuando todo lo que hoy se derrumba estaba levantándose ». Isaac Rosa et Carmen de Eusebio, « Entrevista a Isaac Rosa », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 766, avril 2014, p. 122-129, citation p. 126.

richesse des nations (Livre intitulé « Des systèmes d'économie politique »), plus précisément le fameux passage dans lequel apparaît la « main invisible » :

> todo individuo necesariamente trabaja para hacer que el ingreso anual de la sociedad sea el máximo posible. Es verdad que por regla general él ni intenta promover el interés general ni sabe en qué medida lo está promoviendo. Al preferir dedicarse a la actividad nacional más que a la extranjera él solo persigue su propia seguridad; y al orientar esa actividad de manera que produzca un valor máximo él solo busca su propio beneficio, pero en este caso como en otros una mano invisible lo conduce a promover un objetivo que no entraba en sus propósitos. El que sea así no es necesariamente malo para la sociedad. Al perseguir su propio interés frecuentemente fomentará el de la sociedad mucho más eficazmente que si de hecho intentara fomentarlo. (p. 284)[8]

Après une interruption, elle copie ensuite ce que le roman présente comme la suite du passage précédent, mais dont un coup d'œil jeté à *La richesse des nations* révèle qu'il est un passage différent du traité, antérieur même, qui fait partie du deuxième chapitre du Livre I (intitulé « Des causes qui ont perfectionné les facultés productives du travail, et de l'ordre suivant lequel ses produits se distribuent naturellement dans les différentes classes du peuple »), et traitant « Du principe qui donne lieu à la division du travail » : « No es la benevolencia del carnicero, del cervecero o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. No invocamos sus sentimientos humanitarios sino su egoísmo; ni les hablamos de nuestras necesidades sino de sus ventajas » (*La mano invisible*, p. 286)[9].

Rosa a opéré une sélection, dont il a dissimulé le procédé de découpage-collage, des deux fragments les plus connus du livre de Smith, qui suggère d'ores et déjà une interprétation. La « main invisible » renvoie, dans la première citation, à l'idée que la recherche de l'intérêt personnel, grâce au marché dépourvu de tout protectionnisme étatique, conduit en fin de compte, selon la doctrine des conséquences imprévues ou

---

[8] Chez Smith, traduit en français : « chaque individu travaille donc nécessairement à porter au plus haut degré le revenu annuel de la société ; il ne cherche pas toujours, il est vrai, à servir l'intérêt public, et il ignore combien il le sert en alimentant l'industrie nationale de préférence à l'industrie étrangère, il ne cherche que sa propre sûreté ; de même qu'en dirigeant cette industrie de manière que le produit s'en élève à la plus grande valeur, il n'a que son propre gain en vue ; et ici, comme dans plusieurs autres circonstances, il ne fait qu'obéir à une main invisible qui le conduit vers une fin] qui n'étoit ni devant ses yeux ni dans ses intentions. Ce n'est pas toujours un mal pour la société que ce défaut d'intention dans les projets de chaque individu en suivant leur propre intérêt ; lorsqu'on travaille pour soi-même, on sert souvent la société plus efficacement que lorsqu'on travaille en vue de l'intérêt social ». Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, trad. Germain Garnier et Adolphe Blanqui, tome III, Livre IV, chapitre II, Paris, Guillaumin, réédition de 1843 [1776], p. 61-62.

[9] Le texte de Smith : « Ce n'est pas de la bienveillance du boucher, du marchand de bière ou du boulanger, que nous attendons notre dîner, mais bien du soin qu'ils apportent à leurs intérêts. Nous ne nous adressons pas à leur humanité, mais à leur égoïsme et ce n'est jamais de nos besoins que nous leur parlons, c'est toujours de leur avantage ». *Ibidem*, p. 19.

non-intentionnelles (*unintended consequences*), au bien-être général, c'est-à-dire, dans le contexte de Smith, à la préférence et à l'enrichissement nationaux. La lecture la plus commune de cette théorie y voit la démonstration de la politique du laissez-faire : la citation dans le roman fait donc appel à la communauté d'interprétation familière de la vulgate smithienne. Pourtant, les spécialistes livrent des interprétations fort variées de ce passage, qui dépendent beaucoup de l'angle technique et moral que chacun d'entre eux adopte : elles vont d'un principe d'harmonie entre intérêt individuel et intérêt général à l'incitation à préserver le capital à l'intérieur de la nation, en passant par le rejet des régulations mercantilistes de l'importation[10].

L'exemple original du boucher réécrit dans *La mano invisible* sert, quant à lui, dans le contexte de *La richesse des nations*, à démontrer la nécessité de coopération et d'entraide entre les humains, qui se manifeste, par exemple, dans la propension à faire du troc et des échanges et justifie l'utilité de la division du travail. Pourtant, ainsi sélectionné dans le roman et associé par Rosa au passage smithien de la « main invisible », l'exemple du boucher semble mettre l'accent sur la prééminence de l'intérêt individuel dans le marché des relations sociales, et de l'égoïsme présidant aux relations humaines, qui viendrait remplacer l'expression « intérêt personnel ». Ainsi, à nouveau, l'interprétation induite par le roman correspond à la lecture qui est faite le plus souvent de *La richesse des nations*, dans les manuels d'économie notamment, comme promotion d'un ordre social fondé sur l'égoïsme.

En effet, parmi les multiples interprétations de la « main invisible » qui vont de pair avec les diverses appropriations dont fait l'objet son auteur selon les époques et les disciplines académiques, le roman opère un choix. Dans cette guerre culturelle qui traverse l'histoire des idées autour du type de système social promu par Smith et autour du rôle qu'y joue l'économie, Smith occupe à la fois le rôle de père de la science économique, de prophète du capitalisme et de critique culturel qui en énonce les limites, au même titre que Marx pour le XIXe siècle, par exemple[11]. L'actualité ininterrompue des

---

[10] Pour un résumé de neuf interprétations différentes de la métaphore proposées par les chercheurs, voir William D. Grampp « What Did Smith Mean by the Invisible Hand? », *Journal of Political Economy*, vol. 108, n°3, 2000, p. 441-465, cf. p. 442 et p. 450-461. Emma Rothshild, « Adam Smith and the Invisible Hand », in *American Economic Review*, vol. 84, n°2, 1994, p. 319-322, cf. p. 319 ; Torben Hviis Nielsen, « The State, the Market and the Individual. Politics, Economy and the Idea of Man in the Works of Thomas Hobbes, Adam Smith and in Renaissance Humanism », *Acta Sociologica*, vol. 29, n°4, 1986, p. 283-302, cf. p. 291 ; Robert White, « Ayn Rand vs. Adam Smith », *The Journal of Ayn Rand Studies,* vol. 7, n°1, automne 2005, p. 141-180, cf. p. 142.

[11] Keith Tribe, « Adam Smith: critical theorist? », *Journal of Economic Literature,* vol. 37, n°2, juin 1999, p. 609-632, cf. p. 610-613 ; Eleanor Courtemanche, *The invisible hand in British fiction, op. cit.,* p. 71 ; Leonidas Montes, « Tras la huella de Adam Smith: su relevancia hoy », *Estudios Públicos,* n°104, printemps 2006, p. 5-24, citation p. 6 ; Michaël Biziou, « Commerce et caractère chez La Bruyère et Adam

postulats de Smith pour dire le présent est le produit de ces réactualisations, qui projettent des concepts contemporains sur l'économie politique smithienne[12]. Il semble cependant y avoir consensus parmi les historiens de la pensée pour rejeter les invocations qui font de Smith le prophète d'un capitalisme individualiste sauvage, sans justice ni valeurs éthiques. En effet, au sein d'un débat au XVIIIe siècle autour des premiers effets du commerce moderne sur les liens sociaux et politiques qui stabilisaient la société, et sur la vertu, ciment civilisateur de l'organisation sociale, Smith défendait l'idée que les forces impersonnelles du marché, en évitant que les ressources ne se répartissent selon le rang ou la position, mais non sans une intervention étatique pour contribuer à établir la justice[13], favorisaient une plus grande liberté, et que des mécanismes internes garantissaient la conduite vertueuse[14].

Reprendre la « main invisible » seulement dans le sens d'un modèle économique simplifié, et unilatéralement à déconstruire, comme l'indiquent les interviews de Rosa, revient ainsi à ne considérer que la partie extérieure de l'iceberg interprétatif, celle qui soutient l'édifice néo-libéral contemporain. Rappelons que Rosa avait aussi usé d'un geste simplificateur au sujet de la tradition littéraire réaliste dans *El vano ayer* : pour les besoins de son argumentation, celle de fonder un nouveau rapport à la réalité représentée dans les fictions réalistes actuelles, il assimilait réalisme de mœurs du XIXe siècle, réalisme social des années 1950 et romans de la mémoire des années 1990-2000, en dépit des différences esthétiques et idéologiques entre ces courants, qu'il connaît certainement bien[15]. Certes, en dépit de toutes les lectures théoriques auxquelles Rosa renvoie en fin de roman et auxquelles il recourt dans ses interventions publiques, évaluer le geste de l'écrivain à l'aune des exigences propres à un discours de spécialiste de sciences sociales n'a pas de sens. Cependant, la « main invisible » n'est pas qu'un motif littéraire, un prétexte poétique à de multiples variations formelles. Elle est aussi une métaphore non seulement de la réalité concrète mais de la réalité d'autres textes, construite par d'autres textes ; et une métaphore que le temps et les usages ont chargée d'une forte valeur conceptuelle. C'est tout cela dont ce roman fait son objet, parce que le

---

Smith : la préhistoire de l' *homo œconomicus* » , *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2001/2, n°5, p. 11-36, cf. p. 13.

[12] Keith Tribe, « Adam Smith: critical theorist? », *op. cit.*, p. 615 ; Jerry Evensky, « Retrospectives: Ethics and the Invisible Hand », *The Journal of Economic Perspectives,* vol. 7, n°2, printemps 1993, p. 197-205, cf. p. 203-204 ; Michaël Biziou, « Commerce et caractère chez La Bruyère et Adam Smith ... » , *op. cit.*, p. 12.

[13] Jean-Mikaël Guédon, « Le lien social chez Adam Smith : le marché, la sympathie, l'État », *Ithaque*, dossier « La philosophie politique d'Adam Smith et de John Stuart Mill », n°5, automne 2009, p. 101-128, disponible sur http://www.revueithaque.org/archives/no-5-automne-2009/, citation p. 125.

[14] Keith Tribe, « Adam Smith: critical theorist? », *op. cit.*, p. 619-620.

[15] Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n°1, hiver 2014, p. 57-76, notamment p. 67-71. Je remercie chaleureusement Anne-Laure Bonvalot de sa complicité dans l'élaboration de cette réflexion.

projet réaliste cherche souvent à transformer le langage hérité pour remettre en question les idées aliénantes qu'il transmet. Peut-être que *La mano invisible*, dans sa pratique, qui se révèlerait plus subtile que les déclarations d'auteur, ne se borne pas à ériger Smith en contre-modèle que les autres auteurs du corpus du roman porteurs d'une pensée alternative serviraient à éreinter. Le roman puiserait dans les paradoxes de la pensée smithienne pour la transposer, en montrer les présupposés et la réinterpréter.

Enfin, les deux citations font à la fois l'objet d'un discrédit et d'une recréation de la part de l'employée de bureau qui les recopie. D'une part, la travailleuse entretient un rapport très pratique et formaliste avec le texte et tous ceux de la liste qu'elle doit copier[16]. Elle se préoccupe avant tout de leur longueur, de leur syntaxe[17] et de la rentabilité de la copie[18], car le rythme de production et de mécanisation imposé par l'entreprise fantôme ne lui permet pas d'accéder au contenu :

> han sido treinta páginas seguidas de las que no podría contar nada, copiadas como si estuvieran escritas en otro idioma, una sucesión de caracteres sin sentido. Los primeros días se hizo la ilusión de que copiar libros sería más entretenido que trascribir documentos de gestión […] y además aprendería algo, se impregnaría de su contenido […]; pero […] comprobó […] que tecleaba con el mismo automatismo de siempre, pasaba la vista por las líneas como si […] ella fuese una perfecta máquina de mecanografiar. (p. 287)

Il ne laisse pas d'être ironique qu'elle soit ainsi contrainte de laisser de côté le contenu des textes à cause, justement, de la généralisation des principes économiques dont ils traitent et que le roman dénonce. À cela s'ajoute la comparaison avec la copie d'un texte dans une langue étrangère, qui dit un effet de distance par rapport au langage.

Le retraitement fictionnel de la citation centrale d'Adam Smith crée ainsi un effet d'*estrangement*, de distance par rapport à un imaginaire reçu, met en crise des représentations et des automatismes à partir d'un discours de la fin du XVIIIe siècle parvenu jusqu'à nos jours. Cela permet déjà d'identifier le problème que le roman

---

[16] Elle doit copier (p. 287) *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat* de Engels (1884) ; *La fable des abeilles ou Les vices privés font les vertus publiques* de Bernard Mandeville (1714 et 1729), l'un des précurseurs du libéralisme, qui a promu la division du travail mais dont Smith a critiqué la valorisation de l'égoïsme dans sa *Théorie des sentiments moraux* ; les *Principes d'économie politique* de John Stuart Mill (1848), disciple de Smith, utilitariste qui s'est prononcé en faveur du marché libre bien qu'il finît par défendre une économie plus démocratique que le capitalisme ; *Salaire, prix et profit*, de Marx (1865), admirateur et critique de Smith en qui certains, comme Amartya Sen, voient son précurseur ; enfin, sa liste comprend des manuels de management destinés aux patrons (p. 288).

[17] « Esta semana toca clásicos, prosa enjundiosa y con largos párrafos llenos de subordinadas, cientos de páginas sobre las que pasa sin que apenas nada se adhiera a su cerebro » (p. 287).

[18] « Los ojea, mira el número de páginas, echa la cuenta en una libreta, multiplica el total de páginas de los cuatro libros por el número de palabras aproximadas en cada hoja, […] y multiplica por sesenta para obtener horas, y ver si está en plazo de cumplir el objetivo de la semana » (p. 286).

aborde : le consensus social « inconscient » – au sens d' « inconscient politique » de Jameson – autour du système libéral, la manière dont il a fini par constituer l'unique cadre possible d'appréhension de la réalité. On verra que la métaphore de la « main invisible » a joué un rôle important dans la transformation de ce qui n'était au départ, dans les textes de Smith, qu'une image ou un outil rhétorique, en un horizon de pensée aujourd'hui généralisé, naturalisé. Cela justifie que Rosa lui accorde une présence aussi centrale dès le titre du roman. S'approprier du potentiel cognitif d'une métaphore par la voie fictionnelle peut donner accès à des modes d'interprétation de la réalité que le répertoire conceptuel n'est plus en mesure de saisir, suggère Sandro Landi depuis une perspective d'histoire des concepts qui ne renie pas un lien avec le littéraire[19]. *La mano invisible*, par le biais de la fiction, analyse ainsi le réel en fonction de l'interprétation de la métaphore, de sa réception, aussi bien par les acteurs sociaux que par les analystes, figurés par les travailleurs du roman et par le public sur les gradins.

Par rapport à la copie mécanique de la première citation de Smith, l'introduction de l'exemple smithien du boucher, qui provient du chapitre II du livre I de *La richesse des nations*, fait l'objet d'un tout autre usage de la part de sa copiste. Cette fois, l'employée s'attache bien à la signification de la fameuse citation, qui concerne la dimension morale sous-jacente au principe économique du marché libre (« benevolencia », « egoísmo »). En faisant référence au personnage du boucher de l'entrepôt, qui renvoie directement à celui de *La richesse des nations*[20], elle finit par s'approprier la phrase, par la réécrire en fonction du scénario du roman :

> No es la benevolencia del carnicero, del albañil, de la costurera, de la teleoperadora, del mecánico, del camarero, de la limpiadora, de la chica de las cajas, del mozo de almacén, del informático, del vigilante o de la administrativa la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. […] borra y reescribe otra vez la frase: "No es la benevolencia del misterioso impulsor de este experimento; borra; de este espectáculo; borra; de este teatro; borra; de este circo; borra todo […]; No es la benevolencia de quien sea que esté detrás de esto la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés". (p. 285-286)

Notons premièrement que c'est l'employée de bureau, et non un narrateur extérieur, qui, en réécrivant l'exemple du boucher, réunit les travailleurs du roman et le boucher

---

[19] Sandro Landi, « "Para purgar los ánimos de aquellos pueblos". Metáforas del vínculo político y religioso en Maquiavelo », in François Godicheau et Pablo Sánchez León (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea*, *op. cit.*, p. 75-100, cf. p. 94.
[20] Anne-Laure Bonvalot, « Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation », *op. cit.*, p. 135.

de Smith. Cette appropriation contraste avec le fait qu'en modifiant le complément du sujet responsable de l'action « procurer l'alimentation » (« No es la benevolencia del carnicero… » devient « No es la benevolencia del misterioso impulsor… »), le personnage transpose la question de l'intérêt personnel à ses supérieurs hiérarchiques, et leur remet le pouvoir et la connaissance, au détriment de l'autonomie et de la responsabilité des acteurs. On passe d'une transaction entre sujets libres à une relation de pouvoir hiérarchique. Les travailleurs se trouvent dépossédés de leur capacité de contrôle sur leur action, au profit de l'instance réellement aux commandes.

Mais aux commandes de quoi ? Ce qui, dans *La richesse des nations*, a lieu dans le cadre d'une « société civilisée »[21] est ici de nature confuse, illisible pour la protagoniste, comme le signalent ses hésitations à l'heure de nommer l'activité de la compagnie qui l'emploie. Les options qu'elle égrène renvoient à la science ou à l'ingénierie sociale (« experimento ») et surtout au champ artistico-médiatique (« espectáculo », « teatro », « circo ») ; elles résument toutes les hypothèses que les travailleurs et les médias ont échafaudées et répétées comme un mantra au cours du roman[22]. La progression des hypothèses, qui s'achève sur la formule finale « quien sea que esté detrás de esto », suggère une double lecture de la métaphore : l'une diégétique et l'autre métalittéraire. La première renvoie les personnages à leur expérience de l'opacité du réel, à leur impuissance à analyser leur situation, qui explique l'image du cirque, tandis que la seconde fait de la main invisible une synecdoque de l'écrivain, ordonnateur de la représentation, d'où l'image du théâtre. L'instance détentrice de la connaissance est placée face à l'instance actantielle, les acteurs-travailleurs, qui en sont dissociés jusqu'à la fin du roman. Isaac Rosa assume clairement la perspective métalittéraire :

> Il y a plusieurs mains invisibles dans le roman : celle d'Adam Smith, bien sûr, sous un angle ironique (car, avec tout ce qui arrive aux « marchés » pendant la crise, on ne peut pas parler aujourd'hui sans sarcasme d'une « main invisible » libérale qui régule le marché). Il y a aussi la main qui travaille, et qui souffre de son invisibilité sociale, médiatique et littéraire, toute cette quantité de travail qui rend possible notre bien-être et que nous ne voyons généralement pas. Et

[21] Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 285, 287.
[22] Parmi les spéculations sur la nature de l'entreprise-expérience qui se joue dans le hangar, on trouve : « Teatro, circo, arte, experimento, broma » (p. 104) ; « no vamos a entrar nosotros en si es un trabajo o es otra cosa, eso mejor lo dejamos para los espectadores y los que opinan en la tele, nosotros sabemos que no somos actores, ni artistas, ni conejillos de india, sino trabajadores » (p. 178) ; « esto es […] un oscuro experimento de ingeniería social » (p. 223) ; « la *performance*, experimento o circo que todos llevaban semanas intentando descifrar » (p. 330) ; « el experimento, el teatro o el circo o lo que sea esto » (p. 344 ; « qué mas daba si era un experimento, una obra de arte, un circo o un negocio » (p. 364) ; « pensaban […] que eran parte de un experimento, de una obra de arte o de un ballet » (p. 364).

enfin, il y a la main dans l'ombre qui tire les ficelles de l'histoire et qui, en dernière instance, est celle de l'écrivain lui-même.[23]

Rosa s'intéresse aux effets d'une représentation, d'une médiation dans l'appréhension d'un réel non immédiat. Dans ce sens, le réalisme qu'il partage avec d'autres écrivains contemporains est une esthétique qui, au lieu de « refléter » la réalité, s'intéresse explicitement aux médiations sociales à travers lesquelles les individus, donc le lecteur, l'appréhendent. La « main invisible » sert de matrice au roman en tant que métaphore qui véhicule l'idéologie libérale dominante, et autour de laquelle est venue s'agréger une communauté d'interprétation. Pour bousculer cette dernière, il faut décoder la métaphore en tant que référent de valeurs, la rendre à nouveau polémique, comme l'usage qu'en fait l'employée de bureau, et la rendre à son statut de représentation performative de la réalité, ce qui suppose aussi de réfléchir sur le rôle, les effets et les usages de la fiction elle-même. D'où une vaste méta-textualité dans le roman, que l'on développera plus avant.

I.3. Le retour d'une idéologie dans les discours sociaux espagnols

La place qu'occupe la théorie dans *La mano invisible*, qui paraît en 2011, en pleine crise économique et financière espagnole, n'est pas étrangère à un récent renouvellement de l'intérêt pour Adam Smith sur le plan international. Keith Tribe note un intérêt croissant parmi les commentateurs du penseur écossais durant les années 1980, à un moment d'élaboration de politiques néo-libérales dans les économies occidentales, qui se renforce dans les années 1990 du fait de l'écroulement du communisme en Europe de l'Est et de la prééminence du mécanisme du marché (dérégulation et privatisation) sur l'interventionnisme étatique[24]. De la même façon, en Espagne, le néo-libéralisme de la fin du XXe siècle, associé à la globalisation économique guidée par les grandes entreprises et à la privatisation d'entreprises et de services

[23] « Hay varias manos invisibles en la novela: la de Adam Smith, por supuesto, aunque en clave irónica (pues hablar hoy de la "mano invisible" liberal que regula el mercado suena a sarcasmo con lo que está ocurriendo con los "mercados" en la crisis). Está también la mano que trabaja, y que sufre de invisibilidad social, mediática y literaria, toda esa cantidad de trabajo que hace posible nuestro bienestar y que no solemos ver. Y está, por último, la mano que en la sombra mueve los hilos de la trama, y que en último término es la del propio escritor ». Isaac Rosa, « El trabajo como protagonista: entrevista a Isaac Rosa, autor de "La mano invisible" », *Aedipe. Revista de la Asociación española de dirección y desarrollo de personas*, n°11, janvier-mars 2012, p. 6-9, citation p. 8.

[24] Keith Tribe, *op. cit.*, p. 609-612 ; Leonidas Montes, « Tras la huella de Adam Smith: su relevancia hoy », *op. cit.,* p. 14.

publics, s'est nettement éloigné d'un nouveau libéralisme, aux politiques sociales interventionnistes, qui prédominait dans le premier tiers du siècle pour renouer avec le vieux libéralisme individualiste et non interventionniste du XIXe siècle, radicalisé par la réception de penseurs comme Friedrich Hayek et par des exemples pris à l'étranger, comme celui du conservatisme britannique de Margaret Thatcher[25]. Parallèle au renouvellement de l'intérêt pour Smith, la résurgence de l'usage de la métaphore de la « main invisible » connaît aussi une croissante popularité après le retour, sous l'ère Reagan-Thatcher, aux idéaux de marché libre du début du XIXe siècle[26]. Cette présence de la pensée de Smith dans les discours sociaux et scientifiques se situe donc dans un contexte de réflexion sur le retour d'une idéologie, de débats sur les conséquences bénéfiques des forces du marché et de renaissance d'un intérêt pour l'éthique et le rôle des institutions.

La récession et la crise bancaire espagnoles constituent un terreau favorable au prolongement et à la radicalisation de ces débats. L'aggravation du déficit public, la disparition des emplois et des perspectives d'avenir des citoyens ont révélé les écueils de la dérégulation du système bancaire à l'œuvre durant les dix années qui ont précédé la crise, et la vulnérabilité des gouvernements espagnols face au système financier international et au marché financier, notamment de la zone Euro, auxquels ils avaient fait confiance depuis la Transition – notamment le gouvernement Zapatero depuis 2004 – pour offrir l'infrastructure qui leur permette d'assurer le bien-être économique des citoyens. La crainte de l'aggravation du déficit a empêché le gouvernement « de réagir au chômage en recourant aux recettes keynesiennes classiques (injection de crédits pour stimuler l'activité économique) » et « les contraintes de la zone Euro ont rendu presque impossible pour le gouvernement de gérer cette crise en procédant à une dévaluation ou en se déclarant en défaut de paiement », d'après Philip Pettit, philosophe irlandais proche de Zapatero[27]. Les différentes réactions à la crise financière ont représenté autant de positionnements par rapport au fonctionnement du libéralisme économique. D'un côté, le mouvement des Indignés et le rejet de la dépendance vis-à-vis du marché afin de reconquérir un statut de peuple démocratique et la maîtrise des vies

---

[25] Javier Moreno Luzón, « Liberalismo », in Javier Fernández Sebastián et Juan Francisco Fuentes (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza editorial, 2008, p. 725-733, cf. p. 728 et p. 732. Il signale que cela vaut clairement pour les secteurs proches du PP, mais aussi pour le PSOE qui, depuis les années 1980, critique le libéralisme au nom de l'État-providence tout en y puisant des principes économiques.

[26] Eleanor Courtemanche, *The Invisible hand and British fiction*, *op. cit*, p. 4 ; Emma Rothschild, « Adam Smith and the invisible hand », *op. cit.,* p. 319.

[27] Philip Pettit, « Réflexions d'un républicain sur le 15M », *La vie des idées*, 20/09/2011, http://www.laviedesidees.fr/Reflexions-d-un-republicain-sur-le.html, dernière consultation le 18/05/2016.

individuelles et collectives. De l'autre côté du spectre, on défendait l'absence totale d'intervention gouvernementale et étatique sur le marché qui, laissé totalement libre, recouvrerait une situation harmonieuse.

La crise espagnole constitue donc un moment charnière de réflexion sur la croyance dans le libre fonctionnement du marché, qui avait été à la base de la modernisation et de la « normalisation » européenne de l'Espagne depuis la fin du franquisme et la Transition. En effet, selon l'expression de Teresa Vilarós, l'Espagne avait fait durant la Transition « son *coming-out* libéral » en assumant son « désir […] de jouer un rôle dans l'économie et la politique globales » « selon les idéologies existantes d'un marché global post-moderne »[28]. Au début de la décennie 2010, et surtout à partir du succès de Podemos lors des élections européennes de 2014, l'explosion des ventes des livres de politique économique confirmera un net regain d'intérêt des Espagnols pour les théories politiques et économiques, notamment contre les principes de cette globalisation économique[29]. Ceci éclaire le choix que fait Isaac Rosa d'une intertextualité avec la théorie économique.

En thématisant et en transfigurant des problématiques et des théories économiques, il redouble l'habitude réaliste de représenter les circonstances économiques des personnages, par la mise au premier plan de la place qu'a prise la théorie économique dans la construction des imaginaires sociaux. Si elle occupe peu de place dans la lettre même de *La mano invisible*, la métaphore de la « main invisible » n'en est pas moins une matrice qui nourrit l'ensemble du roman, et la pensée de Smith un hypotexte privilégié. Recherchons donc quelles implications de la métaphore de la « main invisible » retient Isaac Rosa, afin de dégager les points essentiels à la compréhension de son rôle dans le roman, puisque Rosa s'intéresse aux usages et aux effets sociaux des représentations. On va voir que, portée par la dimension esthétique et morale que revêtait déjà la métaphore au XVIIIe siècle, à la croisée de disciplines qui n'étaient pas encore séparées, la « main invisible » cristallise une ambition

---

[28] « [D]esire […] to become a player in global economics and politics » « through the existing ideologies of a post-modern global market ». Teresa Vilarós, « The novel beyond modernity », in Harriet Turner et Adelaida López de Martínez (dir.), *The Cambridge Companion to the Spanish novel: from 1600 to the present*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 251-263, citation p. 261.

[29] Avec la combinaison des crises économique, politique et institutionnelle, qui suscitent de nouvelles questions au sein de la société, le monde éditorial espagnol observe une éclosion d'ouvrages politiques comparable à celle des débuts de la Transition, qui contraste avec une forme de dépolitisation de la société durant les années 1980 et 1990. Tereixa Constenla, « La política arrasa en las librerías. Las obras sobre actualidad política experimentan un auge editorial similar al de la Transición », *Babelia-El País*, 21/05/2015, disponible sur http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432227773_606276.html, dernière consultation le 13/01/2017.

anthropologique qui se trouve au cœur de la théorie socio-morale d'Adam Smith, une théorie du lien social et des affects qui forme le matériau du roman.

II. La fiction d'être continuellement regardé. Libre-échange et morale sociale

La théorie économique de Smith est aussi et avant tout socio-morale, et repose sur une théorie des affects. C'est sur cette dimension morale, associée à une dimension esthétique qui engage le régime de la théâtralité, que joue *La mano invisible* pour subvertir les postulats du libéralisme smithien. Il est donc utile de présenter la théorie des passions dont il est question, pour mieux analyser ensuite en quoi le roman la remet en question. En effet, dans *La mano invisible*, l'intertextualité théorique se nourrit, outre de la métaphore qui en fait le titre, d'une notion smithienne qui entretient un lien étroit avec la théâtralité, à la base de la représentation du social dans le roman : celle du « spectateur impartial ».

II.1. La théorie smithienne des affects

Tandis que Smith étudie dans *La richesse des nations* (1776) les facteurs propices au développement économique, dont le moteur est l'intérêt personnel, il développe dans la *Théorie des sentiments moraux* (1759) une théorie générale de la nature et de la moralité humaines selon laquelle l'action des passions, et particulièrement le principe de sympathie, constituerait l'origine et le modus operandi de nombreuses dimensions du social, c'est-à-dire de nos actions et de celles des autres. Cette apparente contradiction anthropologique[30] rappelle d'abord que la métaphore de la « main

[30] L'intérêt personnel joue-t-il dans *La richesse des nations* le rôle de moteur de l'ordre social que la *Théorie des sentiments moraux* attribuait au contraire à la sympathie ? L'écart apparent entre des motivations divergentes de l'action humaine et entre deux types de lien social ainsi promu fait l'objet de l'*Adam Smith Problem*, l'un des principaux débats d'analystes autour de la théorie smithienne de 1840 au cours du XXe siècle. Il existe aujourd'hui un certain consensus sur la compatibilité des deux livres : *La richesse des nations* compléterait la *Théorie des sentiments moraux* en envisageant les conditions pratiques, spécifiquement économiques, dans lesquelles l'imparfaite nature humaine peut être orientée vers le bien-être commun. Leur mode d'articulation reste toutefois toujours en débat. Doğan Göçmen, *The Adam Smith Problem: Reconciling Human Nature and Society in the* Theory of Moral Sentiments *and* Wealth of Nations, New York, Palgrave Macmillan, 2007, notamment p. 157-165 ; Jean-Daniel Boyer, « Adam Smith Problem ou problème des sciences sociales? Détour par l'anthropologie d'Adam Smith », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 1, n°3, 2009, p. 37-53 ; Jeffrey T. Young, *Economics as a Moral Science: The Political Economy of Adam Smith,* Cheltenham, Edward Elgar, 1997, p. 23-24 ; Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses*,

invisible » opère chez Smith un croisement entre des disciplines qui, à l'époque des Lumières, ne se distinguaient pas de la même façon qu'aujourd'hui. Il travaillait en effet dans le champ de la philosophie morale, qui comprenait l'esthétique et au sein duquel il a créé et intégré l'économie politique, qui se renforcera par la suite sur des bases disciplinaires (cognitives, épistémologiques, rhétoriques) propres. Pour Smith, influencé par Hume, à la base de la morale et de l'ordre sociaux se trouve la nature humaine : notamment les passions et les facultés de l'esprit, dont la sympathie. Ce terme de « sympathie », au XVIIIe siècle, est plus proche de l'empathie aujourd'hui – on les emploiera donc indifféremment ici[31]. Elle se présente comme la capacité de se mettre à la place d'autrui et doit conduire à la bienveillance mutuelle, qui fait partie intégrante du lien social naturel entre les hommes (liens familiaux, amitiés, voisinage, patriotisme). Cette confiance dans un fondement *naturel* de l'ordre social explique que Smith rejette la notion de volonté collective et de *contrat* social[32]. La métaphore corporelle qu'est la « main invisible », métaphore d'ordre organique typique de la pensée politique occidentale de la Renaissance aux Lumières, dit bien une unité pré-politique de la communauté humaine, unité naturelle et venant d'un Dieu bienveillant, en insistant sur l'union harmonieuse des différentes composantes de la société[33].

La place et les modalités de la « main invisible », au cœur de la réinterprétation menée par Isaac Rosa en 2011 pour parler, depuis la fiction, du lien social dans le capitalisme, s'expliquent à la lumière de ces enjeux, dont la métaphore témoigne tout spécialement. D'une part, en effet, la « main invisible » réalise performativement « la projection esthétiquement construite de l'harmonie sociale » sur laquelle se fonde

---

trad. Joan Solé, Madrid, Capitán Swing Libros, 2014 [*The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*, 1977], p. 129 ; Albert Hirschman, « El concepto de intérés: del eufemismo a la tautología », in *ibidem*, p. 199-221, [« The concept of interest: from euphemism to tautology », in Albert Hirschman, *Rival Views of Market Society and Other Essays*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1992], cf. p. 206-207.

[31] Keith Tribe, « Adam Smith: Critical Theorist? », *op. cit.,* p. 613 ; Etienne Fouquet, « Discours moral et pensée économique. Une remise en cause du paradigme utilitariste anglo-saxon », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 3, n°265, 2011, p. 35-74, cf. p. 38 et 41 ; Charles L. Jr. Griswold, *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, Cambridge University Press, New York, 1999, p. 260 ; Gonzalo Carrión, *Imaginación y economía. Fundamentos gnoseológicos y antropológicos en el pensamiento de Adam Smith*, *Cuadernos Empresas y Humanismo*, n°103, février 2008, p. 7-253, cf. p. 101-138 ; Leonidas Montes, « Tras la huella de Adam Smith: su relevancia hoy », *op. cit.,* p. 12.

[32] Michaël Biziou, « Commerce et caractère chez La Bruyère et Adam Smith… », *op. cit.*, p. 26-27 et 30 ; Jean-Daniel Boyer, « Adam Smith Problem ou problème des sciences sociales ?… », *op. cit.*, p. 39-40 et 42-43 ; Rae Greiner, « Sympathy Time: Adam Smith, George Eliott, and The Realist Novel », *Narrative,* vol. 17, n°3, octobre 2009, p. 291-311, cf. p. 293 ; Jean-Mikaël Guédon, « Le lien social chez Adam Smith : le marché, la sympathie, l'État », *op. cit*, p. 126.

[33] Luis Fernández Torres, « Metáforas del vínculo social en el umbral de la modernidad tardía », in François Godicheau et Pablo Sánchez León, *Palabras que atan*, *op. cit.*, p. 149-180 ; Miguel Saralegui, « *De la colmena al cuerpo: evolución de las metáforas del vínculo social en Hobbes* », in *ibidem*, p. 101-128.

l'économie politique smithienne[34]. D'autre part, les prémisses morales que cette dernière introduit dans la description des phénomènes sociaux investissent la « main invisible » d'une responsabilité éthique : dans une société libérale classique, elle « ne doit pas seulement coordonner les choix des individus, mais transformer les individus en êtres socialement constructifs – en êtres éthiques »[35]. Les sources d'inspiration (littérature moraliste du XVIIe siècle) et les méthodes littéraires de l'économie politique classique (introduction de fables pour créer des effets de réel, création de types) révèlent cette origine esthétique et cette portée morale dont témoigne et que réalise la métaphore[36], et avec lesquelles le roman renoue de façon privilégiée pour discuter avec le projet de société libérale fondé sur la centralité des passions et de l'empathie. Autrement dit, la réappropriation de la métaphore dans le roman contribue à reformer un espace pré-disciplinaire que la définition de l'économie comme science, initiée précisément par Smith, a fait perdre de vue depuis lors ; un espace dans lequel se déploie pleinement le pouvoir cognitif de la littérature. Ce point est crucial pour l'épistémologie d'un nouveau réalisme et pour la définition de son savoir.

La mano invisible se portera en faux contre cette conception d'une société qui repose sur les passions humaines régulées par le marché et par un ordre théologique. Pour cela, en sus de la « main invisible », il réinterprète l'une des images les plus littéraires de la rhétorique de Smith, celle du « spectateur impartial », qui réunit la théorie de l'empathie et de la société commerciale autour de la pratique de l'échange, qui donne accès à autrui, modèle les intérêts égoïstes et conduit à agir moralement pour vivre en harmonie dans la société commerciale. Le « spectateur impartial » et la métaphore théâtrale qu'il charrie se trouve structurellement au cœur du dispositif de réinterprétation de la « main invisible » par Isaac Rosa en 2011.

---

[34] Eleanor Courtemanche, *The Invisible Hand in British Fiction*, *op. cit.,* p. 26-27 ; John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation,* Chicago, University of Chicago Press, 1993 ; Eleanor Courtemanche « "Naked Truth Is the Best Eloquence": Martineau, Dickens, and the Moral Science of Realism », *ELH*, vol. 73, n°2, Été 2006, p. 383-407, citation p. 404, note 5 ; Jean-Daniel Boyer, « Adam Smith Problem ou le problème des sciences sociales ?… », *op. cit.,* p. 38.

[35] « [T]he invisible hand has a much broader responsibility: if individuals are to enjoy the fruits of a classical liberal society, the invisible hand must not only coordinate individuals' choices, it must shape the individuals into constructive social beings –ethical beings ». Jerry Evensky, « Retrospectives: Ethics and the Invisible Hand », *op. cit.,* p. 197.

[36] Michaël Biziou, « Commerce et caractère chez La Bruyère et Adam Smith », *op. cit.*, p. 13 et 17 ; Jean-Joseph Goux, « Concordances et dissidences entre économie et littérature », *L'Homme et la société*, n° 200, vol. 2, 2016, p. 65-78, citation p. 73-74 ; Christian Marouby, « Pour une économie de la sympathie. Propos sur la double anthropologie d'Adam Smith », *Finance & Bien Commun*, vol. 2, n°22, 2005, p. 18-24, citation p. 19-20.

II.2. Théâtralité du « spectateur impartial »

Un premier personnage ouvre *La mano invisible* en saluant, mal à l'aise, un public inconnu tandis qu'il entre dans la zone de l'usine qui lui est attribuée (p. 11). On comprend au fil des premières pages qu'elle est dotée de gradins, précédés de spots éblouissants qui empêchent de distinguer les spectateurs. Ces derniers observent les travailleurs, expriment leurs réactions et leurs jugements par des murmures d'approbation (p. 23, 47) ou d'impatience (p. 19), des applaudissements (p. 24, 48), parfois des manifestations plus bruyantes. Toute la poétique du récit se construit sur cette modalité théâtrale, qui développe et réinterprète une des composantes littéraire et sociale de l'hypotexte smithien, complémentaire de la matrice de la « main invisible » et de sa « théorie du miroir » (*mirror theory*) selon laquelle les humains ne peuvent être que des individus sociaux[37] : la métaphore du « spectateur impartial ».

Le « spectateur impartial » représente l'instance du jugement moral au sein de chaque individu ; il est associé à la faculté de raison et en grande partie au régime du visuel[38], qui sera exacerbé, dans le roman, à l'aune de la société du spectacle et de la surveillance. Il constitue, au sein de chacun d'entre nous, un *regard* sur nos actes, à la fois intérieur et supérieur, le « juge intérieur » qui « réside au-dedans du cœur » ou l'« arbitre de notre conduite », sur le modèle du « Grand Juge du monde » qu'est pour Smith la divinité créatrice[39]. Ce juge intérieur est l'instance d'un idéal moral et politique. Pour réaliser la justice et l'harmonie sociale, il maîtrise et *modère l'intensité de nos passions* pour les rendre socialement conformes et donc plus faciles à partager par autrui. Chez Smith, la sympathie, mécanisme de partage des passions et d'autorégulation de leur intensité, s'avère indissociable de la rationalité et de la convenance sociale[40].

Dans le contexte du système mercantile de l'époque féodale de Smith, la société, pour actualiser le potentiel du spectateur impartial (et l'impartialité de l'État),

---

[37] Doğan Göçmen, *The Adam Smith Problem*, *op. cit.,* p. 162.
[38] Rae Greiner, « Sympathy time: Adam Smith, George Eliott, and The Realist Novel », *Narrative,* vol. 17, n°3, 2009, p. 291-311, citation p. 296.
[39] Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, Paris, PUF, coll. « Léviathan », 1999 [1759], p. 195, 197, 232-233, 238.
[40] « Le sens de la convenance est beaucoup plus susceptible d'être offensé par l'excès que par le défaut de notre sensibilité […]. L'homme qui partage le plus les joies et les chagrins des autres, est le plus apte à acquérir la maîtrise la plus complète de ses joies et de ses chagrins. L'homme doté de l'humanité la plus exquise est naturellement le plus capable d'acquérir le plus haut degré de maîtrise de soi. […] Les […] infortunes sont les […] maîtres sous lesquels nous pouvons apprendre l'exercice de cette vertu ». *Ibidem*, p. 206 et 216-217, voir aussi le chapitre « De l'influence de la coutume et de la mode sur les sentiments moraux », *ibidem*, p. 279-291. Jean-Mikaël Guédon, « Le lien social chez Adam Smith… », *op. cit.,* p. 115 et 120 ; Jean-Daniel Boyer, « Adam Smith Problem ou problème des sciences sociales ?… », *op. cit.*, p. 39 et 43 ; Mario Horta et Armen Avanessian, « "Autorégulation. La théorie de l'association de David Hartley, la doctrine de la sympathie d'Adam Smith et la machine à vapeur de James Watt" de Albrecht Koschorke », *Le Philosophoire*, 2003/3 n° 21, p. 171-201, citation p. 193 ; Rae Greiner, « Sympathy Time: Adam Smith, George Eliott, and The Realist Novel », *op. cit.,* p. 308.

indispensable à la recherche de la justice à la base du bien commun, a besoin de la libre concurrence. Cette dernière est supposée éveiller, chez les acteurs des échanges amenés à discuter librement de l'établissement du prix juste, le jugement pratique et moral et la capacité à se mettre à la place de l'autre grâce à la pratique de la conversation marchande, qui passe par la confrontation des jugements et des intérêts propres. En effet, pour persuader autrui de procéder à un échange avec moi, je dois d'abord entrer dans ses vues, anticiper ses désirs, qui sont orientées selon son intérêt propre (d'où le passage de *La richesse des nations* repris dans *La mano invisible* : « Ce n'est pas de la bienveillance du boucher […] et du boulanger que nous attendons notre dîner, mais bien du soin qu'ils apportent à leurs intérêts. […] ce n'est jamais de nos besoins que nous leur parlons, c'est toujours de leur avantage »). La liberté *naturelle* des échanges, qui inclut la conversation marchande, favorise ainsi la sympathie parce que, selon Smith, « l'homme au-dedans du cœur, le spectateur abstrait et idéal de nos sentiments et de notre conduite, demande souvent à être éveillé et amené à son devoir par la présence d'un spectateur réel »[41], un spectateur non indulgent qu'il me faut convaincre. Il s'incarne, dans *La mano invisible*, sous la forme d'un public exigeant sur des gradins surplombant la scène.

On a déjà vu, avec *Crematorio*, les liens qu'entretient la formation des sujets et des sociétés modernes avec la problématique des rapports réalité / apparences / représentations, notamment à travers les implications politiques des modalités théâtrales néobaroques de la représentation. Le mécanisme du « spectateur impartial » de Smith s'inscrit dans l'espace théâtral, mis en abyme chez Rosa par l'interaction entre des spectateurs, ni impartiaux ni éthiques, venus observer depuis les gradins le spectacle des employés au travail, et les personnages qui moulent leurs actes sur les réactions du public. Chez Smith, le fonctionnement de l'empathie par l'intermédiaire du spectateur impartial veut que l'observation d'autrui engendre l'auto-observation. La *fiction d'être continuellement regardé* nous permet de défamiliariser notre perspective en nous regardant nous-mêmes de l'extérieur[42]. Ainsi, loin de la conception humienne de la « contagion » des sentiments, les sujets modernes doivent parvenir à un autocontrôle réflexif de leurs sentiments. La modalité théâtrale de ce roman permettra de mettre en place dans le récit cette spécularité sociale et

---

[41] Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 218.

[42] « Un homme […] s'identifie bientôt avec l'homme idéal au-dedans du coeur, il devient plutôt le spectateur impartial de sa propre situation ». Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 212. Mario Horta et Armen Avanessian, « "Autorégulation. La théorie de l'association de David Hartley, la doctrine de la sympathie d'Adam Smith et la machine à vapeur de James Watt" de Albrecht Koschorke », *op. cit.,* p. 195. Eleanor Courtemanche, *The Invisible Hand in British fiction…, op. cit.,* p. 58. Rae Greiner, « Sympathy time…», *op. cit.,* note 16 p. 308.

anthropologique qui intéresse le réalisme, et d'en représenter les enjeux politiques, à rebours des projets smithiens.

L'examen des modalités d'apparition de la métaphore de la « main invisible » dans le roman et une brève incursion dans l'histoire de la pensée smithienne permettent de conclure que le fantôme d'Adam Smith habite le roman du fait de la remarquable postérité de sa théorie libérale jusqu'à nos jours, et de sa position centrale à la fois au sein de la littérature spécialisée des défenseurs du libre-échange, où *La richesse des nations* a acquis le statut de document sacré[43], et dans l'opinion courante. L'acception commune de la « main invisible » y voit une métaphore du libéralisme, souvent employée dans les polémiques autour des politiques économiques, et ici chez Rosa, de façon péjorative, pour dénoncer la foi dans le marché. Derrière la « croyance populaire » qu'elle est devenue[44] se déploie pourtant l'histoire d'une réception faite de lectures antagoniques, qui constituent l'héritage actuel d'Adam Smith, interprété tantôt comme prophète de la dérégulation totale du libre-échange, tantôt comme critique keynésien voire marxiste avant la lettre. Ses réappropriations dépendent des contextes épistémologiques, politiques et économiques internationaux. La crise économique et financière que connaît l'Espagne depuis quatre ans au moment de la publication du roman constitue un moment particulier de l'histoire de la croyance en la main invisible du marché, entre disqualification et réinvestissement. Sa représentation dans le roman participe de ce processus de généralisation citoyenne d'une réflexion sur la théorie économique.

Le roman de Rosa approfondit la lecture partagée de la métaphore de la main invisible, qui suppose que le marché fonctionne avec la même bienveillance que celle de Dieu, et qu'ainsi le libre-échange fait office de morale sociale[45], pour mieux subvertir ses postulats. La théorie smithienne des vertus, et notamment le mécanisme sympathique impliquant le « spectateur impartial » qui maîtrise les passions et permet la bonne entente entre les hommes, est la condition de possibilité du lien social, fruit d'une organisation non-intentionnelle favorisée par les rapports commerciaux dans la société de marché et du libre-échange. Isaac Rosa remonte à une sorte de *« mémoire du*

---

[43] Eleanor Courtemanche, *The Invisible Hand in British Fiction*, *op. cit.*, p. 4.
[44] E. G. West, « The political economy of alienation: Karl Marx and Adam Smith », *Oxford Economic Papers, New Series,* vol. 21, n°1, mars 1969, p. 1-23.
[45] Eleanor Courtemanche, *The Invisible Hand and British Fiction... op. cit.,* p. 11.

capitalisme » effacée de la conscience collective[46] quand il aborde le capitalisme néo-libéral actuel par son dialogue avec ses théoriciens originels. Il retourne aux fondements indissociablement esthétiques, moraux, sociaux et idéologiques des origines du libéralisme, et conteste un ordre moral pré-politique sous le signe de l'empathie et de la bienveillance divine par une fiction au second degré qui détermine la modalité théâtrale du récit.

[46] Jeremy Adelman, « Epílogo », in Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses…, op. cit.,* p. 223-228, citation p. 224, et Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses*…, *ibidem,* p. 149.

Chapitre 2. Du « spectateur impartial » au contrôle fictionnel

Comment les points de la théorie avec lesquels le roman dialogue de façon privilégiée sont-ils remis en question par des procédés littéraires ? *La mano invisible* démonte les bases philosophiques du libéralisme smithien, conteste un ordre moral naturel pré-politique fondé sur l'autorégulation des passions, par une fiction au second degré, le panoptique. Ce dernier détermine la modalité théâtrale du récit et suggère que l'autocontrôle moderne des sentiments a donné lieu à de multiples dispositifs d'hyper-surveillance contemporains. Puis, en choisissant la distanciation brechtienne ou *estrangement* par rapport à la bienveillance empathique, la poétique de Rosa se distingue du *pathos* auquel font volontiers appel les écritures réalistes et montre la société moderne, au travail et en littérature, comme un espace où les identités sont autant de représentations sociales, afin de les mettre en crise. La fiction fait alors concurrence au monopole dont jouit le discours économique sur le monde aujourd'hui, en figurant, par le dispositif spectaculaire, l'intériorisation du contrôle émotionnel propre à la modernité libérale pensée par Smith, exacerbé dans le monde du travail néo-libéral.

Par quels procédés romanesques Rosa passe-t-il de la théodicée sociale optimiste de Smith[1], fondée sur l'auto-surveillance qui régule les passions sous l'effet bienveillant d'une intelligence directrice centrale, à une dystopie post-foucaldienne du contrôle et de l'hyper-surveillance, source de violence socio et biopolitique ?

[1] Sergio Cremaschi, « Metaphors in the *Wealth of Nations* », *op. cit.,* p. 92.

I. De la providence à l'hyper-surveillance

Voyons en premier lieu comment le roman, pour parler du monde du travail dans la société contemporaine en abordant le fonctionnement du marché dans le libéralisme, développe une poétique de l'hyper-surveillance par la mise en spectacle de la représentation du travail.

Rosa exacerbe et montre sous un jour bien plus pernicieux le régime de visibilité, de surveillance et de maîtrise de soi qui sous-tend la sympathie liée au « spectateur impartial ». Au travers d'une sorte de poétique de la paranoïa, qui sera davantage développée dans *La habitación oscura* (2013), le roman relie avec insistance représentation et contrôle sociaux, représentation théâtrale et mimesis, comme si le spectacle de la réalité orchestré par toutes les formes de fiction réaliste, dont le *reality show* télévisé mais aussi le roman lui-même, comptaient parmi les multiples technologies d'information et les formes d'hyper-surveillance à l'œuvre dans la société néo-libérale actuelle. D'une part, ce roman représente des logiques d'observation des populations au nom de stratégies de pouvoir caractéristiques de la modernité, ainsi que ce que le philosophe Éric Sadin appelle leur « part fantasmatique », l'intériorisation d'une observation virtuellement continue[2], telle que Foucault l'a analysée à propos du *Panopticum* de Bentham – qui apparaît dans le texte et dans le péritexte de *La mano invisible*. D'autre part, le roman représente un faisceau de techniques contemporaines qui constituent ce que David Lyon et Zygmunt Bauman nomment le paradigme de la « surveillance liquide », ou Éric Sadin la « surveillance globale ». Après la société disciplinaire de Foucault, il caractériserait la société actuelle et son continuum de dispositifs de surveillance, de l'interconnexion généralisée à la vidéosurveillance, de la biométrie aux nouvelles formes de marketing[3]. Dans la lignée de Foucault pour qui la modernité se définit par l'établissement de la surveillance comme institution sociale centrale, Isaac Rosa saisit cet objet, la surveillance contemporaine, en la reliant à l'anthropologie de la modernité capitaliste depuis une perspective très critique[4].

---

[2] Dominique Quessada et Éric Sadin, « Big Brother n'existe pas, il est partout. Discussion à partir du livre d'Éric Sadin, autour de la surveillance comme prisme d'observation des mutations de l'environnement contemporain », *Multitudes,* vol. 1, n°40, 2010, p. 78-87, citation p. 79.

[3] Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance. Cerner l'humain par l'entrelacs du marketing et de la sécurité », *Multitudes,* vol. 1, n°40, 2010, p. 60-66, citation p. 61.

[4] Le recueil d'informations sur les sujets et sa bureaucratisation, qui caractérisent la « société de surveillance » dès le XIXe siècle, peuvent être vus comme un moyen d'imposer un contrôle social d'une manière non armée mais néanmoins violente, mais aussi comme une condition pour assurer la répartition égale de droits sociaux aux citoyens. Isaac Rosa, comme Weber et Foucault, penche très clairement pour la première dimension. Voir David Lyon, *The Electronic Eye. The rise of surveillance society*, Cambridge/Oxford, Polity Press, 1994, p. 29-33.

Le dispositif du spectacle permet de symboliser et de réinterpréter le fonctionnement du « spectateur impartial », qu'Adam Smith place au fondement du lien social dans la modernité libérale, et qui se comprend dans un régime de la théâtralité déterminé par l'image du panoptique. Dans le roman, la *fiction d'être continuellement regardé* d'Adam Smith revêt les atours d'une poétique de l'hyper-surveillance à l'ère néolibérale. Plusieurs dimensions d'une société de contrôle et de surveillance contemporaine s'entremêlent, plusieurs pratiques qui relèvent toutes de la collecte d'informations sur les sujets par des technologies de captation et d'enregistrement… dont les techniques du réalisme artistique lui-même.

I.1. Le panoptique au théâtre. Surveillance et spectacle de la réalité.

Le roman est placé sous le régime du visuel et de la surveillance, par un dispositif d'observation permanente des personnages par les spectateurs intra-diégétiques (le public dans l'usine désaffectée) mais aussi des personnages entre eux – puisqu'ils contrôlent du coin de l'œil la productivité des autres – et vis-à-vis d'eux-mêmes. On retrouve le système du « spectateur impartial » d'Adam Smith, ce système d'interdépendance sociale qui construit la fiction d'être continuellement regardé pour que chacun juge et contrôle ses émotions d'une manière supposée propice à la convenance sociale et à l'harmonie collective.

Les deux premiers chapitres, qui servent d'exposition magistrale à tous les ingrédients du roman, construisent de manière progressive et mystérieuse un espace de l'observation superlative et de la surveillance, à mi-chemin entre les dispositifs du théâtre et du panoptique. On a déjà évoqué l'arrivée du premier personnage, son salut au public sur les gradins (p. 11), face aux spots éblouissants qui empêchent de distinguer les spectateurs, qui jugeront les personnages par des manifestations bruyantes. Le dispositif romanesque emprunte distinctement à l'espace théâtral, déterminé, en premier lieu, par la modalité du panoptique.

En effet, l'un des leitmotiv du roman peut se résumer par l'obsession suivante : est-ce que quelqu'un nous regarde ?, à la fois dans le sens où les personnages s'inquiètent constamment du contrôle dont ils font l'objet dans leur entreprise, et dans le sens d'un désir d'être socialement visibles et reconnus. La question posée à tous les employés durant l'entretien d'embauche : « Cela vous dérange-t-il d'être regardé ? »

(« dígame si le importa que le miren mientras trabaja », p. 25 ; « No, no le importaba que la mirasen mientras trabajaba, respondió a la entrevistadora », p. 49 ; « a todos os preguntaron en la entrevista si os importaba que os observasen mientras trabajabais », p. 338), la présence d'un public dans les gradins, et tout le dispositif scopique et spectaculaire qui structure le roman, figurent ces deux bouts du spectre de manière ironique et complexe.

I.1.1 Surveillance verticale

D'abord, la surveillance omniprésente de la quantité et de la qualité du travail des employés par la direction de l'entreprise, pourtant invisible (c'est l'un des sens du titre), fait l'objet de préoccupations constantes chez les personnages, quoique la plupart d'entre eux l'aient intégrée : l'ouvrière à la chaîne « estaba acostumbrada a ser observada […] por sus jefes, ya fuera mediante cámaras de seguridad de las que nunca estaba segura de si al otro lado habría alguien mirando pero su sola presencia ya bastaba para sentirte vigilada […]; o directamente, por el director desde su despacho elevado » (p. 49) ; la téléopératrice se dit « tantos años habituada a que la escuchen mientras trabaja, […] un controlador […] un supervisor » (p. 121). L'acceptation passive du contrôle dégénère en inquiétude obsessionnelle chez certains personnages qui soupçonnent un dispositif de surveillance paroxystique, comme la femme de ménage qui se croit surveillée pendant son sommeil (« empezó a volverse paranoica, pensó que tal vez le habían puesto una cámara oculta para vigilarla cuando estaba sola », p. 166), ou comme l'employée de bureau et le maçon qui soupçonnent l'existence d'infiltrés dans leur groupe (au sujet du boucher : « ojito con éste que es un chivato, éste sabe más que nosotros, y me juego el cuello a que habla con la empresa y les larga todo », p. 217).

Ce soupçon généralisé quant à l'existence d'un « big brother » relève, pour Sadin, d'un fantasme social, d'une « perception souvent trop massive à l'égard de la surveillance, comme le résultat d'une réaction impulsive manifestée par la dimension paranoïaque constitutive de l'être humain »[5]. Il est pourtant avéré par le dispositif de surveillance exacerbée du roman, qui se joue à deux niveaux, thématique et structurel. En effet, les chefs de l'entreprise ont dissimulé le contrôle des activités de leurs subordonnés en le déléguant à un mystérieux personnage d'informaticien, dont la fonction surplombante n'est révélée qu'à l'avant-dernier chapitre (p. 324 du roman, qui

[5] Dominique Quessada et Éric Sadin, « Big Brother n'existe pas, il est partout. Discussion à partir du livre d'Éric Sadin…, » *op. cit.,* p. 79.

en comporte 381). Il collecte et enregistre les moindres faits et gestes de ses collègues, leurs retards, leurs temps de pause, les incidents, les discussions, la qualité du travail produit, puis classe ces informations dans une base de données qu'il affirme avoir développée à partir d'une application commerciale (p. 338). La précision n'est rien moins qu'anodine puisqu'elle fait le lien entre les techniques du marketing et du management.

De fait, le paradigme actuel de la surveillance globale, tel qu'analysé aux États-Unis sous les termes de « surveillance liquide », de « panoptique électronique » ou encore de « post-panoptique » dans les travaux des sociologues David Lyon et Zygmunt Bauman (cité dans le péritexte final de *La mano invisible*)[6] ou, à la fin des années 1980, par Frank Webster et Kevin Robbins, est caractérisé par la sophistication technologique, dont la vidéosurveillance, « de plus en plus automatisée et reliée à des logiciels de reconnaissance ou de détection de mouvements "menaçants" », et l'usage des bases de données, avec leur « faculté de traitement automatisé des masses informationnelles »[7], à la fois au niveau de l'État et des entreprises, dans les champs de la sécurité et du marketing[8]. L'informaticien de *La mano invisible* dresse le tableau de ce type de protocoles technologiques de surveillance ininterrompue par une logorrhée enthousiaste et menaçante, portée par de très longues phrases qui comptent parfois une page entière et dont les juxtapositions et les énumérations avec anaphores et asyndètes (absence du mot coordonnant attendu), renforcent la précipitation essoufflée[9]. On se situe à la frontière souple entre réalisme et roman d'anticipation : à la lisière d'une « futurologie excitée », le monologue intérieur de l'informaticien ne laisse pourtant de révéler « l'architecture technologique déjà en place et qui demandera très peu de temps

---

[6] David Lyon, *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society, op. cit.* ; David Lyon, « Introduction », in Zygmunt Bauman et David Lyon, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2013, p. 14-15.

[7] Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance… », *op. cit.*, p. 62.

[8] D'après Luc Boltanski et Eve Chiapello, « le libéralisme ne s'oppose pas à l'État mais entre en symbiose avec lui. […] [Depuis] la période historique qui se met en place dans les années 80 […] [l]'État lui-même transforme ses pratiques pour se rapprocher de la forme entreprise ». Luc Boltanski et Eve Chiapello, « Postface inédite », *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, Tel, 2011 [1999], p. 942.

[9] « En cualquier caso aquí ha tocado techo, no dan más de sí estos trabajadores, no caben más parámetros […] ni más controles sobre sus tareas, necesitaría más recursos, más dinero, más tecnología, unos cuantos equipos informáticos más, un par de programadores a sus órdenes, y un cheque de varios ceros para poder comprar periféricos con los que experimentar, se le han ocurrido muchas posibilidades [*asyndète*], detectores de movimiento ocular en las pantallas […], sistemas de reconocimiento facial que valores los grados de atención, adaptar los sensores de aviso de fatiga que se usan en los volantes de los coches e instalarlos en teclados, ratones e incluso herramientas manuales; puede sonar descabellado […] pero el futuro es de los audaces, desarrollos tecnológicos […], las posibilidades son muchas, y si quiere que esta sea su oportunidad debe innovar, debe arriesgar, ofrecer un producto que no tenga nadie, […] que vaya más allá […], él no se irá de aquí con las manos vacías […] se lleva su programa […], igual que ha protegido el código fuente…». (p. 343).

avant que certains éléments ne viennent compléter “parfaitement” la “grille” », d’après Éric Sadin[10].

Au sein du dispositif du spectacle déployé par le roman, c’est notamment la présence du public sur les gradins qui matérialise poétiquement la surveillance managériale mais surtout la démultiplie à d’autres échelles de la société. Plusieurs personnages comparent explicitement le public à la direction de l’entreprise : il assure non seulement une mission de surveillance mais bien de coercition, par l’expression sonore de ses attentes et de ses appréciations, tout en restant en partie, lui aussi, invisible, à cause des projecteurs éblouissants. Le théâtre et le panoptique se confondent. La téléopératrice reconnaît que, quoiqu’aucun contremaître ne fasse de rondes dans l’entrepôt, « los primeros días pensaba que sí la escuchaban, pero no un supervisor sino el público, los que están en la grada y cuyas caras no ve » (p. 121). L’employée de bureau confirme l’effet de contrôle exercé par le public :

> el público, su presencia y sobre todo sus manifestaciones sonoras en las últimas semanas, han ocupado la función que en su trabajo anterior tenía el subdirector, que paseaba a menudo por la oficina y llamaba la atención a quienes alargaban la pausa del café junto a la máquina del pasillo […]. Todos encontraban ofensivo aquel tutelaje, pero no protestaban […]. Aquí no hay subdirector chisposo, ni compañero chivato, ni videocámara ni jefe tras una mampara de cristal […] pero […] el público juega ese papel […]. (p. 292)

D’ailleurs, l’informaticien, qui vient de révéler qu’il a pour fonction d’enregistrer et de classer la productivité des employés de l’usine, envisage même d’utiliser les attentes et les réactions du public comme outil pour son programme de surveillance : « podría ser un indicador a tener en cuenta, la valoración del público al trabajo realizado, una forma de medir la calidad de la tarea, la intensidad, la dedicación, el cuidado […], un indicador subjetivo pero en todo caso más fiable que las puntuaciones numéricas que él utiliza » (p. 326).

I.1.2 Gouverner à partir du réel

Au-delà d’un pouvoir disciplinaire au travail, la présence du public sur les gradins figure un autre chaînon du maillage électronique global et invisible de la surveillance contemporaine : cet autre faisceau qu’Éric Sadin nomme la « surveillance horizontale », c’est-à-dire l’ensemble des effets d’exhibition et de voyeurisme entretenus par l’usage

[10] Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance… », *op. cit.,* p. 64.

des webcams, les blogs ou l'expansion des réseaux sociaux[11]. La mention des enregistrements vidéo réalisés à l'insu des personnages, leurs retransmissions associées à des flux de commentaires à la fois à la télévision et sur les réseaux sociaux signalent une « médiatisation spectaculaire de la réalité », selon l'expression de Pierangelo di Vittorio[12]. Le serveur, par exemple, devine qu'il est filmé et que l'enregistrement est diffusé sur internet (« piensa que alguien está grabando y cuando llegue a casa lo colgarán en internet y lo verá su hija », p. 249), comme l'ont été les vidéos clandestines de la vie de l'entrepôt, qui fait l'objet d'émissions télévisées (« todos debieron de oír en la tele, cuando en el telediario comentaron el incidente de la semana pasada, ilustrado con un vídeo clandestino […], debieron de grabarlo con un teléfono », p. 250-251, « en un programa nocturno », p. 184)[13].

Le dispositif reproduit lui-même plusieurs éléments d'une émission de téléréalité : espace artificiel clos, élimination des participants au fur et à mesure des chapitres comme autant d'épisodes d'un programme (« el albañil, el carnicero y el mecánico quedaron como últimos concursantes de un juego de eliminación », p. 356), observation de la vie quotidienne des protagonistes par un public dont l'assiduité, comme l'audimat, dépend de la dramatisation des évènements : « Aquel vídeo y su difusión masiva explicaban el lleno que desde el lunes volvía a mostrar la grada, tras dos semanas en que el interés parecía decaer, lo que hizo que algún comentarista se preguntase si no sería todo un montaje para mantener la atención » (p. 252).

À partir de cette notion (formaliste) de « montage » surgit la dimension méta-narrative du texte, le niveau de lecture selon lequel la convention théâtrale transpose, en dernière instance, celle de la fiction. Ici, le réseau de représentations intermédiales enchâssées qui traversent le roman est mis en scène dans un jeu de seuils entre diégèse et métadiégèse, qui suggère tantôt que ce sont les médias qui représentent la vie de l'entrepôt comme une émission de téléréalité, tantôt que le dispositif de l'entrepôt est déjà une émission de téléréalité, ambiguïté qui déplace régulièrement à la fois le statut narratif de l'instance du public sur les gradins et celui du lectorat, qui devient à son tour « surveillant ». Les travailleurs réalisent une activité, qui fait l'objet d'une représentation filmée sur des téléphones, films que regardent des commentateurs, dont le commentaire fait l'objet d'une représentation télévisée, qu'un public regarde, ce qui le pousse à venir

---

[11] Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance… », *op. cit.,* p. 62.
[12] Pierangelo Di Vittorio, « Charismes du réel. L'œuvre d'art à l'époque du marketing et du spectacle », *Multitudes*, vol. 1, n° 48, 2012, p. 94-102, cf. p. 94.
[13] De même, dans *La habitación oscura* (Isaac Rosa, 2013), plusieurs personnages de la méta-diégèse seront épiés par un programme informatique qui infiltre la caméra de leur ordinateur portable et détaille les gestes de leur intimité quotidienne alors qu'ils pensent ne pas être vus.

voir l'activité des travailleurs ; et cette activité a été elle-même orchestrée par des commanditaires. Tout ce procédé superlatif de multiplication cellulaire de spectacle de spectacles du travail est le signe d'un réalisme actuel qui prend pour objet le social par ses représentations, y compris médiatiques. Alors que l'Espagne a connu durant les années 1970 la « nouvelle hégémonie d'une culture audiovisuelle, la promotion d'une culture fordiste associée à la société de consommation et du spectacle », selon Labrador[14], le dispositif romanesque « suggère l'existence d'une homologie entre le spectacle médiatique et l'économie capitaliste comme Spectacle au sens où l'a définie Guy Debord, tous deux se fondant sur un régime d'attention et un désir d'adhésion particuliers, basés sur la projection et le sensationnalisme », d'après l'analyse éclairante de Bonvalot[15]. Dans le même temps, il suggère une réflexion sur « le *reality show* comme spectacle de l'auto-surveillance généralisée dans la société contemporaine », d'après les termes de Pierangelo Di Vittorio[16].

La *surveillance horizontale* par l'exhibition médiatique des gestes quotidiens collabore en effet à l'objectif principal de la surveillance globale, qui est d'ordre informationnel. En effet, le paradigme actuel de la surveillance est caractérisé par « l'enveloppement ininterrompu de nos gestes par des protocoles de suivi et de récoltes d'informations à l'égard d'un nombre de plus en plus élargi d'actions quotidiennes » afin de dégager une prédictibilité (de la consommation, des comportements à risque…)[17], de même que le fordisme de la première moitié du XXe siècle tenait à rendre prévisible la production[18]. Travail, achats, consommation, communications, déplacements : toutes ces procédures et transactions de la vie quotidienne sont finement surveillées et classées par un maillage technologique dont fait partie la reproduction massive de l'expérience quotidienne dans les réseaux médiatiques. Une harangue de l'informaticien de *La mano invisible* met à nu ce phénomène conjoint aussi bien que l'acceptation aveugle et passive des personnages, en maniant un effet de paradoxe qui les laissera cois :

---

[14] « […] la nueva hegemonía de una cultura audiovisual, la promoción de una cultura fordista asociada a la sociedad del consumo y del espectáculo », Germán Labrador, « De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática: democracia y novelas de la transición española », in Anne-Laure Bonvalot, Agnès Delage, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin (dir.), *Littératures et transitions démocratiques*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, à paraître, 2018.
[15] Anne-Laure Bonvalot, « Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation », *op. cit.,* p. 133.
[16] Pierangelo Di Vittorio, « Charismes du réel… », *op. cit.*, p. 97.
[17] Éric Sadin, « Le nouveau paradigme de la surveillance… », *op. cit.,* p. 62, et Dominique Quessada, « De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité », *Multitudes*, vol. 1, n°40, 2010, p. 54-59, citation p. 55.
[18] David Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society, op. cit.*, p. 121-126.

> a todos os preguntaron en la entrevista si os importaba que os observasen mientras trabajabais, verdad, y de hecho habéis aceptado lo que muchos no admitirían, hacer vuestras tareas bajo unos potentes focos y mientras cientos de espectadores os miran, os fotografían, os graban, os aplauden y os abuchean. Así es, dijo el mecánico, y todos asintieron […]: y me estáis acusando de espiaros, os indigna saber que alguien observa vuestro trabajo, después de que tenéis cientos de ojos y unos insoportables reflectores sobre vuestras cabezas todos los días y a todas horas. El parlamento dio resultado, pues varios de ellos asintieron y relajaron la postura […]. (p. 338)

L'informaticien fait jouer différentes connotations du verbe « observar » : on passe de la tentation de la visibilité sociale, voire de la minute de gloire, à l'indignation face à la surveillance et du contrôle. Le dévoilement tient à montrer habilement qu'ils sont les deux faces d'une même médaille, mais l'effet ironique du rassérènement des personnages est censé provoquer la réaction inverse d'indignation chez les lecteurs.

La reproduction médiatique de l'expérience quotidienne contribue, tout comme le travail de l'informaticien, au nouveau savoir-pouvoir caractéristique du paradigme de la surveillance contemporaine. Il s'agit d'« un nouveau type de pouvoir fondé sur la capture du réel » qui entend, selon la formule saisissante de Quessada, non pas gouverner le réel mais « gouverner à partir du réel »[19], induire des comportements, dans l'ordre social du capitalisme de la consommation, à partir de la collecte invisible de nos gestes quotidiens – nouveau déploiement du sens de la « main invisible ». Le faisceau de techniques dont fait partie la mise en spectacle de la réalité vise la « récolte et l'analyse des données, […] dans l'intention de […] dresser des cartographies précises des personnes et de leurs relations »[20]. Or, historiquement, n'est-ce pas là aussi une des dimensions du réalisme littéraire, qui a accompagné la naissance de l'État-nation moderne et de son administration, caractérisée par la généralisation et la bureaucratisation de la gestion d'informations sur les citoyens ?

I.2. Le régime scopique entre deux paradigmes de la modernité

Dans le roman, des logiques d'observation intentionnelle et centralisée des individus par leur employeur, qui visent leur contrôle, c'est-à-dire l'orientation des individus jusqu'à modeler les consciences[21], cohabitent ainsi avec ce que Sadin analyse

[19] Dominique Quessada et Éric Sadin, « Big Brother n'existe pas, il est partout. Discussion à partir du livre d'Éric Sadin… », *op. cit.,* p. 82.
[20] *Ibidem*, p. 80.
[21] *Ibidem*, p. 79.

comme une « nouvelle architecture technologique et sociale » caractérisée, dans de nombreux domaines de la société, par le remplacement de logiques d'observation intentionnelles au profit du foisonnement de logiques d'observation polycentriques, non hiérarchisées, appuyées par les technologies numériques[22]. Le roman représente la combinaison de la collecte contemporaine d'informations, associée aux nouvelles technologies ainsi qu'aux objectifs du profilage marketing, et d'une logique de contrôle frontale et hiérarchisée, plus proche du capitalisme préalable aux années 1970. C'est ce balayage historique qui confère au roman sa temporalité un peu floue, en donnant l'impression d'un ancrage aussi bien dans les chaînes de montage des années 1920 que dans le monde contemporain. Rosa, comme Bauman et Lyon, et contrairement à Sadin, marque une continuité et un lien d'intentionnalité de ces différents « esprits du capitalisme », pour reprendre l'expression de Weber utilisée par Boltanski et Chiapello, tous deux cités comme références dans le péritexte final de *La mano invisible*.

La continuité historique et idéologique entre la société de contrôle et la société de surveillance, si l'on fait jouer la distinction qu'opèrent Sadin et Quessada, est lexicalement matérialisée par le nom du programme de gestion de données dont l'informaticien est en train de peaufiner l'architecture : le « Panoptic ». Ce dernier est révélé au lecteur par un effet de chute au didactisme appuyé : isolé par le marqueur typographiques, « Panoptic » est le tout dernier mot et le point d'orgue de la phrase interminable et fébrile par laquelle l'informaticien anticipe les perfectionnements du futur programme de surveillance des employés élaboré à partir des applications commerciales[23]. Le nom d'une structure carcérale imaginée par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham à la fin du XVIIIe siècle – c'est-à-dire en même temps que le libéralisme d'Adam Smith –, employé par Foucault comme représentation d'un état du développement passé des disciplines modernes de contrôle, est appliqué par Rosa à des protocoles actuels de surveillance globale.

Or, bien que les philosophes et les sociologues continuent de se référer au modèle du panoptique, son application à la société actuelle est souvent nuancée, modifiée voire renversée par les spécialistes, qui mettent plutôt en valeur les mutations des formes de contrôle depuis l'époque disciplinaire, notamment sur le plan du management

---

[22] *Ibidem*.

[23] « […] se lleva su programa, que ya ha registrado en su nombre para asegurarse de que la empresa o quien esté detrás de todo esto no intente apropiarse de él, igual que ha protegido el código fuente para que nadie tenga acceso al mismo; si sabe moverse podrá además aprovechar la repercusión que todo esto ha tenido, la atención de los medios durante tantas semanas, aprovecharlo para promocionar su creación, para darla a conocer a los potenciales clientes, incluso tiene ya pensado el nombre para comercializarla: Panoptic. » (p. 343)

d'entreprise, comme le fait Bauman[24]. Aussi le maintien, dans le roman, à la fois du terme de « panoptique », de l'imaginaire qu'il charrie et de sa structure, de manière finalement presque anachronique – un peu comme l'usage du concept marxiste d' « accumulation primitive » dans *Crematorio* de Chirbes –, marque-t-il un choix auctorial significatif.

Par le biais de cette représentation au second degré – puisque le panoptique nous est surtout parvenu par le biais de la modélisation foucaldienne –, Rosa trace un lien historique et idéologique entre deux paradigmes de la modernité, la société disciplinaire et la « surveillance liquide » actuelle. Autrement dit, il « situe la surveillance au sein de l'histoire de la modernité »[25], ce qui tisse le fil de la continuité entre le système libéral pensé par Adam Smith et la société contemporaine, et invite aussi peut-être à réfuter le caractère non intentionnel des nouveaux protocoles de collecte d'information. Il sert en tout cas à suggérer que les nouvelles technologies représentent un contrôle au travail accru au sein du capitalisme, à dénoncer un aspect coercitif de procédés technologiques apparemment bénins et leur contribution à un ordre social fondé sur un capitalisme de la consommation, un « capitalisme cybernétique »[26]. Le modèle du panoptique représente, dans le roman, la thèse foucaldienne de la diffusion d'un pouvoir d'accumulation d'information et de supervision directe de subordonnés à tous les niveaux institutionnels de la société, dont le monde du travail. Dans *La habitación oscura*, publié en 2013, Isaac Rosa explicitera (« llamémoslo por su nombre ») la nature du panoptique qu'il n'a fait que suggérer dans *La mano invisible* :

> vigilar, llamémoslo por su nombre, vigilar a los trabajadores. Ellos hablan de gestión de la productividad, monitorización de sistemas, supervisión remota, pero se trata de eso: controlar lo que hace cada trabajador cuando está sentado ante el ordenador […]. Lo justifican por motivos de seguridad […] pero en la práctica pueden usarlo para lo que quieran […]. Y ahora que tantos trabajadores llevan portátiles y teléfonos que la propia empresa les facilita, el control puede ser total. […] Aquello era poder, se decía: ver sin ser visto. En la práctica, nos dijo, estos sistemas funcionan como un panóptico, esa cárcel donde lo importante no es que puedan verte en cualquier momento y desde cualquier ángulo, sino que tú sientas que puedes ser observado.[27]

---

[24] Zygmunt Bauman et David Lyon, *Liquid Surveillance… op. cit.,* p. 53-75 ; David Lyon, « Liquid Surveillance: The Contribution of Zygmunt Bauman to Surveillance Studies », *International Political Sociology*, 2010, vol. 4, p. 325-338, cf. p. 326-329.
[25] Zygmunt Bauman et David Lyon, *Liquid Surveillance…, op. cit.,* p. 52.
[26] Kevin Robins et Franck Webster, « Cybernetic Capitalism: Information, Technology and Everyday Life », in Vincent Mosco et Jane Wasko, *The Political Economy of Information*, Madison, University of Wisconsin Press, 1988, p. 44-75. Chiapello et Boltanski abordent également les conséquences de la participation des nouvelles technologies de l'information aux nouveaux dispositifs de gouvernance néo-libérale : Luc Boltanski et Eve Chiapello, « Postface inédite », *Le nouvel esprit du capitalisme*, 2011, *op. cit.,* p. 931.
[27] Isaac Rosa, *La habitación oscura,* Barcelona, Seix Barral, 2013, p. 143-144. Sur les dispositifs technologiques de contrôle dans *La habitación oscura*, voir Max Hidalgo Nácher, « Dispositivos de

En outre, au niveau poétique, il est lié à l'importance de la métaphore de la visibilité et de l'invisibilité, qui suit le développement d'un « régime scopique » de la modernité, tout particulièrement ses développements depuis le XIXe siècle, avec lesquels les problématiques du réalisme furent et sont plus que jamais étroitement connectées. Le réalisme au XIXe siècle réagit et participe en effet à l'hypertrophie de la culture visuelle[28], qui n'a fait que s'intensifier dans la culture contemporaine. Elle compte parmi les conditions de la production de la vérité dans le monde actuel. « Le *reality show* serait-il la condition technique générale de la vérité aujourd'hui ?, s'interroge Pierangelo di Vittorio. La vérité se réduirait-elle au *charisme de la réalité* ? »[29].

Les technologies de captation invisible de nos actes quotidiens au sein de l'hyper-surveillance contemporaine trouvent en effet leur pendant dans la fascination actuelle pour la réalité dans ses faits banals, ordinaires. Elle ne fait qu'exacerber une révolution esthétique déjà opérée par le réalisme pictural et littéraire au XIXe siècle, celle de « la gloire du quelconque » par l'assomption artistique de sujets banals et de détails de la vie ordinaire :

> Passer des grands événements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire, expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges, ce programme est littéraire avant d'être scientifique. […] ce […] que le cinéma et la photo reprennent, c'est cette logique que laisse apparaître la tradition romanesque, de Balzac à Proust, cette pensée du vrai dont Marx, Freud, Benjamin et la tradition de la « pensée critique » ont hérité : l'ordinaire devient beau comme trace du vrai ; et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique. […] La révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction

---

enunciación y poéticas de lo tecnológico en J. Mayorga e I. Rosa », in Amélie Florenchie et Dominique Breton (dir.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 123-151, passage p. 144-149.

[28] Machiavel et Montaigne s'intègrent déjà dans le « régime scopique de la modernité » (Carlo Ginzburg, « Distance et perspective », *op. cit.*, p. 158 ; Sylvia Giocanti, « L'art sceptique de l'estrangement dans les *Essais* de Montaigne », in *Essais*, Hors-série, *op. cit.*, p. 27). Mais au XIXe siècle, la littérature réaliste réagit à l'envahissement de l'espace public par l'imagerie visuelle, représente les nouvelles images du siècle et, ce faisant, pose la question même de la représentation et de la modernité. Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle…, op. cit.,* p. 39 ; Judith Lyon-Caen, « Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle* », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 25, 2002, http://rh19.revues.org/445, consulté le 28/10/2016. Pour une histoire de la vision et des dispositifs optiques du point de vue de l'épistémologie, voir Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 [1992 pour l'édition américaine].

[29] Pierangelo Di Vittorio, « Charismes du réel… », *op. cit.,* p. 96-97.

> relèvent d'un même régime de sens. […] 1'« empirique » porte les marques du vrai sous formes de traces et d'empreintes […].[30]

L' « assomption du quelconque », caractéristique de la modernité artistique, a pour avatar contemporain le « retour du réel » dont on parle volontiers depuis le tournant du millénaire. David Shields l'a appelé avec succès en 2010 la « *reality hunger* »[31]. Le « désir indomptable, l'injonction incontournable du réel »[32] se manifeste par le goût actuel pour les productions artistiques et médiatiques offrant un « surplus de réalité » par l'attachement au factuel et la fusion fait/fiction, qui a par exemple fait le succès du « *relato real* » de Javier Cercas en Espagne. *La mano invisible* mime le genre de la téléréalité pour interroger cette mise en spectacle fascinée du banal comme marque du vrai, et le relier à une forme d'hyper-surveillance dans la société contemporaine.

Dans *La mano invisible*, l'intelligence centrale divine qui agit en coulisses dans la théorie de Smith, sur laquelle est modelée l'instance du « spectateur impartial », s'est muée en une dystopie de l'espionnage et du contrôle réticulaire. Au sein du dispositif théâtral qui structure le roman, le public sur ses gradins, sorte de chœur antique dégradé, associé à une architecture technologique du XXIe siècle, figure à la fois l'observation, le contrôle continuel des salariés par le management et les protocoles de surveillance de la société contemporaine de l'information, dont le *reality show*. En outre, à un niveau de lecture méta-narratif, il interroge les façons dont le réalisme réagit et contribue à la fois aux conditions de la production de vérité dans le monde contemporain, ainsi qu'à un savoir-pouvoir sur les comportements fondé sur la capture et la cartographie du réel.

II. Théâtralité brechtienne et *estrangement*

La mano invisible s'inscrit en faux contre plusieurs des présupposés moraux smithiens et leurs conséquences. Le roman n'a de cesse de démonter l'idée d'un ordre naturel pré-politique qui, dans le libéralisme smithien, se fonde sur le contrôle par une

---

[30] Jacques Rancière, « Le partage du sensible. Entretien », Revue *Alice 2*, « La Fabrique du sensible », été 1999, reproduite par la revue *Multitudes*, http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/, dernière consultation le 01/11/2016.
[31] David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf Publishing Group, 2010.
[32] Pierangelo Di Vittorio, « Charismes du réel… », *op. cit.*, p. 95.

intelligence supérieure, sur la psychologie et la morale individuelles et sur l'économie. Au contraire, Rosa en dénonce la violence dans le monde contemporain, la capacité à exclure des sujets. Dans *La mano invisible*, ni empathie, ni bienveillance, qu'elles soient naturelles ou dues à la socialisation des individus : Rosa suggère que les conditions de la vie dans la société de marché les rendent impossibles. Pour substituer la politique à l'éthique, il entrave le régime des affects en le mettant à distance, en premier lieu, par la dénudation brechtienne de la théâtralité. Comment la modalité théâtrale du récit remotive-t-elle la distanciation littéraire théorisée par Chklovski, récemment réactualisée par l'épistémologie de l'*estrangement* dans les sciences humaines et sociales?

II.1. Réinterpréter les codes classiques

Au dispositif théâtral impliquant une relation entre les personnages en scène et le public sur les gradins s'ajoute une sorte de transposition de la tradition des douze ou trois coups martelés au début d'une pièce antique[33] : dans le chapitre très réflexif consacré au commis de magasin, le boucher signale par des coups de couteau sonores la reprise de la représentation, qui a été interrompue par une manifestation d'étudiants ayant fait irruption sur la scène : « el carnicero da varias cuchilladas sobre la tabla que suenan como una señal rítmica para que los demás vuelvan a su rutina » (p. 116). Y répondront en miroir, dans les dernières pages du roman, d'autres coups portés sur le « rideau » métallique de l'usine évoquant clairement le rideau de théâtre :

> Qué quedará de todo esto, se pregunta casi en tono de despedida, como si adivinase lo que ahora mismo va a ocurrir: los golpes en la persiana, la voz que desde fuera le reclama para que […] levante el telón metálico lo justo para salir y, una vez pasado el deslumbramiento del sol en los ojos, vea a la muchacha […]. Ya está, se acabó, dice ella […]. Se acabó, repite él […]. Bueno, pues se acabó, insiste él [...]. (p. 377)

La situation créée par le personnage du vigile permet de réinterpréter à nouveaux frais la symbolique du rideau et des coups car, après que les employés ont quitté l'usine-théâtre, et tant qu'il ne lui a pas été donné congé, il a décidé de monter la garde depuis l'intérieur de l'entrepôt, ouvrant le volet métallique le matin et le refermant derrière lui. D'une part, ces mouvements du rideau marquent le début et la fin

[33] Tradition conservée dans le théâtre classique français mais pas en Espagne.

de micro-pièces, car le vigile rejoue à son tour la représentation en mimant seul les gestes de certains employés : « Deambula entre los puestos, y elige el de la chica de las piezas. Se sienta en su silla, observa las dos torres, […] y al final […] toma una caja, la coloca frente a él, agarra con la mano derecha una redonda y la coloca » (p. 362).

D'autre part, la scène de fin citée ci-dessus, durant laquelle la représentante de la direction de l'entreprise vient signifier au gardien que l'expérience est terminée, avec la triple anaphore de « se acabó », joue des codes classiques en indiquant une sorte de nouveau début ou d'absence de clôture de la représentation. En effet, la jeune femme sonne les coups en toquant au volet roulant (« los golpes en la persiana »), le vigile entrouvre le rideau qu'il avait baissé (« lo justo para salir »), sort sur l'espace scénique inversé, à savoir non plus l'intérieur de l'usine mais son dehors, matérialisé par l'éblouissement de la lumière du soleil, en référence à celle des spots. Il est significatif que le rideau ne finisse jamais par être définitivement baissé et reste mi-clos : le dernier regard du vigile va à « la persiana que quedó sin bajar » (p. 378) et suggère que la représentation se prolonge hors de la scène fictive de l'usine. En effet, le gardien a mentalement enjoint l'assemblée, qui souhaitait que le mystère de l'entreprise lui soit finalement révélé et que « cayese el telón entre aplausos » (p. 364), à ne pas prendre le prétexte de la fin de la représentation pour évacuer les problématiques qu'elle a posées : « se imagina a la salida […]: decidme todos, […], por qué os habéis tranquilizado con el cierre de la nave, por qué recordaréis esto como una anécdota » (p. 365).

Ce cadre d'exposition scénique souligne que l'espace de la représentation est aussi celui de la société, voire que la véritable représentation est celle qui se joue dans l'espace social, et invite le lecteur à rester in-quiet une fois le spectacle ou la lecture terminés. Il fait écho à la tentation du maçon de « saluer » en entrant (p. 11), qui renouvelle le procédé d'ordre métaleptique qui consiste à signaler au lecteur que le début de l'action diégétique est aussi le début du récit que le lecteur a entre les mains.

La sémiotique du spectacle, mobilisée de façon beaucoup plus massive et structurante que dans *El vano ayer*, publié en 2004 par Isaac Rosa[34], est à relier à un dispositif de dénaturalisation de représentations, peut-être parce que le théâtre vaut comme forme littéraire qui, sous sa modalité brechtienne, signale fortement sa condition d'artefact. Le travail du maçon, celui des autres employés, la nature de l'entreprise qui les a embauchés, la nature de ce que produisent les travailleurs face au public sont d'emblée placés sous le signe de l'artifice et de la distanciation. Le deuxième chapitre

[34] Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad…», *op. cit.*, p. 14.

s'ouvre sur une anaphore de l'adjectif « extraño » : « todo allí era extraño. Lo era, en primer lugar, la forma de contratarlo […]. Extraño era por supuesto el trabajo ofrecido, las instrucciones detalladas para hacerlo que al principio le sonaron a broma […]. Extraño era también el contrato que firmó » (p. 25-26). On retrouve cet adjectif à travers la voix du commis qui s'est placé dans les gradins : « le resultaba todo extraño » (p. 104), qui renforce la répétition de l'absence de « naturel » de la situation et des actions des personnages : « camina sin naturalidad » (p. 11), « no se comporta con naturalidad » (p. 26). Il sera au contraire affirmé tout au long du roman que les conditions de vie et de travail telles qu'elles sont organisées dans une société capitaliste sont acceptées comme « naturelles » par les personnages, qui obéissent

> con la *naturalidad* con que se aceptan las relaciones de poder en el trabajo, *naturalidad* no exenta de fricciones, […] de violencia, pero *naturalidad* al fin, porque se acepta que desde el momento en que uno paga y otro cobra, el que paga adquiere poder y el que cobra se sabe obligado […]; una vez *interiorizado ese estado de cosas* cabe todo […], alguien que tiene poder y alguien que admite ese poder y obedece […], la mayoría lo encuentra *natural*, inevitable, nada extraordinario […]. (p. 321-322, je souligne).

II.2. Se déprendre des représentations : entre littérature et SHS

Avec la théâtralité de Brecht, cité dans les remerciements à la fin de l'ouvrage, *La mano invisible* déploie un outil littéraire de la théorie formaliste de la distanciation. En effet, lorsqu'en 1948 Brecht définit la distanciation (*Verfremdungseffekt*) comme un effet qui perturbe la traditionnelle illusion dramatique pour diriger l'attention du spectateur vers le contenu social de la pièce[35], il emprunte, par l'intermédiaire de l'écrivain et critique soviétique Tretiakov, certaines des orientations des théories formalistes de Chklovski et de Jakobson. Il fait notamment sienne l'*ostranenie*, qui désigne chez Chklovski l'idée que l'art serait un instrument pour raviver notre perception figée par

[35] Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieve D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 149. Brecht livre notamment les éléments de sa théorie dans le *Petit Organon pour le théâtre* et dans le court texte *Der V-effekt* : « Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. […] Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaires. Si banale, insignifiante, populaire soit-elle, on la marque du sceau de l'inhabituel ». Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, trad. Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, p. 345.

l'habitude, par le biais de la distanciation et de la complication des formes[36]. Isaac Rosa emploie dans tous ses livres différents procédés de distanciation, comme la déformation carnavalesque dans *El vano ayer* (2004), qui n'est pas sans rappeler celle que pratique Vázquez Montalbán pour représenter les langages médiatiques du pouvoir corrompu en Espagne dans les années 1990 et renouveler les formes du réalisme[37]. Selon Geneviève Champeau, *El vano ayer* oppose au réalisme galdosien un réalisme grotesque empruntant à l'*esperpento* théorisé entre 1920 et 1924 par Ramón del Valle-Inclán qui, pour dire le vrai, use de la déformation grotesque de la représentation, comme les discours sociaux déforment le réel[38]. D'ailleurs, en espagnol, « extrañamiento » et « extrañar », attestés dès le premier dictionnaire publié par l'Académie en 1732, sont aussi bien employés au sujet des théories de Chklovski et de Brecht que du genre théâtral de l'*esperpento*[39]. Dans *La mano invisible*, c'est surtout le dispositif de la théâtralité, « compliqué » par les mises en abyme, selon l'injonction de Chklovski, qui sert à modifier la perception de la réalité, notamment celle du travail en usine, et à se déprendre des représentations.

Mais pour placer *La mano invisible* dans le contexte épistémologique qui est le sien, il faut rappeler que la distanciation a connu une postérité remarquable depuis Chklovski et Brecht. L'historien Carlo Ginzburg l'a reprise pour formuler le paradigme épistémologique de l'*estrangement* [*straniamento*] qui nourrit aujourd'hui largement la visée et les procédés des sciences humaines et sociales[40]. Ginzburg prend l'*ostranenie*

---

[36] Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917] in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97. « [L]a forme difficile […] augmente la difficulté et la durée de la perception : le procédé de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ». Boris Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, *ibidem*, p. 29-74, citation p. 44.

[37] Georges Tyras, « Éramos posmodernos antes de ser posfranquistas ou le songe d'une nuit d'été », in Georges Tyras (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine, Grenoble*, *Tigre*, hors-série, 1996, p. 105-119, cf. p. 112-119 ; Jean-François Carcelen, « (D)énoncer la corruption : *Roldán ni vivo ni muerto* de Vázquez Montalbán », in Claude Ambroise et Georges Tyras (dir.), *Violence politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen. Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*, *Tigre/Novecento*, hors-série, 2002, p. 133-142, cf. p. 138-140.

[38] Le personnage-auteur de *El vano ayer* pastiche en ces termes une réplique de *Luces de Bohemia* livrant la théorie de l'*esperpento* : « si las vidas grotescas producen retratos grotescos, mediante un retrato voluntariamente grotesco encontraremos una vida grotesca, y como tal verídica […] Intentaremos, pues, que la deformación logre traslucir la forma original, auténtica ». Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 197. On lit dans l'original chez Valle-Inclán : « Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. […] Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España ». Ramón del Valle Inclán, *Luces de Bohemia*, 1920-1924, scène XII. Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin Hispanique*, t. 118, vol. 1, 2016, p. 195-214.

[39] Sur le rapprochement entre le carnavalesque bakhtinien et la distanciation ou *estrangement*, voir Hélène Merlin-Kajman, « Familiarité et estrangement : de faux antonymes », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, 2013, p. 161-180, citation p. 164-165.

[40] Carlo Ginzburg, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, NRF/Gallimard, 2001, p. 15-36 [*Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza,* Milan, Feltrinelli, 1988]. Sur cette notion dans l'œuvre de Ginzburg et des développements qu'elle inspire dans les sciences humaines et sociales, voir Sandro Landi (dir.), *L'estrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg*, *Essais*, *ibidem*, disponible sur http://www.u-

formaliste pour matrice, et, à partir de textes de Tolstoï, de Voltaire, de La Bruyère ou de Proust, définit à son tour l'*estrangement* « comme un procédé littéraire qui crée un point de vue distancié et critique sur l'ordinaire et désautomatise nos perceptions pour rendre les choses à nouveau sensibles »[41]. Il attribue à cet « opérateur pratique de déprise » des implications épistémologiques érigées au rang de modèle innovant pour les historiens[42]. La sémantique historique et les circulations des termes d'*estrangement* et de distanciation[43], mais aussi leur mise en œuvre à travers les démarches historiennes de Jesús Izquierdo Martín, de Pablo Sánchez León ou de François Godicheau[44] qui cherchent aujourd'hui à « extrañar el pasado » de la Guerre d'Espagne, y compris en passant par l'analyse de pratiques artistiques, témoignent d'une perméabilité féconde du fait littéraire et des sciences humaines et sociales. Ces allers retours accordent à la littérature une place et une légitimité au sein des savoirs contemporains bien différentes de ce que l'on a observé dans le cas d'*Enterrar a los muertos* et, curieusement, peut-être plus proches de l'espace pré-disciplinaire qui a vu naître la pensée du libéralisme ; une évolution dont témoigne et participe *El vano ayer*.

Dans la distanciation esthétique comme dans le principe épistémologique de l'*estrangement*, l'effet de distance/proximité qui interrompt l'évidence pour faire voir les choses à neuf doit être engendré dans la perception elle-même[45]. Il consiste notamment en un « dispositif scopique »[46] qui, appliqué à la démarche intellectuelle, concerne le *point de vue* de l'historien ou du penseur – décentrement par rapport au point de vue dominant, alternance des échelles historiques. À ce titre, il est intéressant de remarquer que Rosa a eu l'occasion, en interview, de remplacer explicitement les métaphores scopiques classiques du fonctionnement du roman réaliste comme « miroir » de la réalité, ou encore comme « microscope », par la métaphore de la théâtralité. La

---

bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html, notamment Sandro Landi, « Avant-propos », in *Essais*, Hors-série n°1, *ibidem,* p. 9-17, avec un historique de la notion p. 10-15, et Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », *Essais*, *ibidem*, p. 191-210.

[41] Jean-Paul Engélibert, « Le regard de l'automate. Quelques usages de l'estrangement à l'âge de la machine », in *Essais*, *ibidem*, p. 85-96, citation p. 96.

[42] Guillaume Le Blanc, « L'estrangement selon Pinocchio », in *Essais*, *ibidem*, p. 97-106, citation p. 97. Toutefois, chez Carlo Ginzburg, les tensions entre différentes formes de rationalité historique, ainsi que la proximité entre l'enregistrement matériel des traces et la construction littéraire de la narration qui leur fait dire le vrai, se combinent avec un refus catégorique du rapprochement entre histoire et fiction tel qu'Hayden White ou Rorty l'ont théorisé. Jacques Rancière, « De la vérité des récits au partage des âmes », *Critique*, vol. 6, n° 769-770, 2011, p. 474-484.

[43] Isabelle Poulin, « Le côté Šklovskij des *Essais* de Montaigne: l'*estrangement* des langues et des disciplines », in *Essais*, *ibidem*, p. 181-190, cf. p. 184.

[44] Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado, op. cit.,* 2006 ; François Godicheau, « Rendre étrange le passé récent : la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », in *Essais*, Hors-série n°1, *op. cit.*, p. 129-144.

[45] Guillaume Le Blanc, « L'estrangement selon Pinocchio », *op. cit.*, p. 105.

[46] Jean-Paul Engélibert, « Le regard de l'automate… », *op. cit.,* p. 95.

métaphore de la théâtralité partage avec les précédentes le paradigme central de la vision, mais en déplaçant la problématique de la « transparence » entre les mots et les choses traditionnellement attachée au réalisme – comme on l'a vu dans la première partie de ce travail. Elle met au contraire l'accent sur la construction d'une médiation entre la réalité extra-littéraire et l'interprétation proposée par le roman[47] :

> José Luis: Plus qu'un miroir, la structure de votre œuvre ressemble à un microscope avec lequel vous voulez aller au fond de la réalité. Êtes-vous d'accord avec cette affirmation ?
>
> Isaac Rosa: Le regard est un élément central du roman. Ce que j'ai voulu faire, plus qu'utiliser une lentille grossissante, c'est changer l'éclairage, voir le travail sous une lumière différente : le sortir de son espace habituel, de son contexte (l'entreprise, la production) et le déplacer vers un espace étrange(r), la scène de théâtre, l'activité improductive et sans aucun sens apparent, pour qu'on le voie sous un éclairage différent (celui des spots, de ceux qui regardent depuis les gradins et du côté du lecteur), pour qu'on se pose des questions qui d'habitude ne surgissent pas quand on voit le travail (quand on se voit soi-même travailler) dans son contexte.[48]

Carlo Ginzburg propose de penser l'*estrangement* comme une catégorie historique, variable dans ses tours et ses usages. On peut dire que la théâtralité, en tant qu'elle constitue l'un des premiers « tours » littéraires de la distanciation, sert dans ce roman l'une des caractéristiques centrales d'un nouveau réalisme. D'après Geneviève Champeau, il « dissipe l'illusion d'une captation directe du référent extralinguistique en explicitant le moule culturel à partir duquel est construit un nouveau discours sur le réel », souligne sa nature de « discours sur d'autres discours qui configurent l'imaginaire collectif […] à une époque et un endroit donnés », et déplace ainsi « la perspective du

---

[47] « [L]a noción de teatralidad […] invita a revisar la interpretación reductora de la metáfora del espejo demasiado frecuente en la literatura crítica. […] A diferencia de lo que ocurre con las metáforas del espejo y de la fotografía, la teatralidad ostenta la naturaleza de constructo del relato novelístico, una mediación entre la realidad extraliteraria y la interpretación que la novela ofrece al lector. En las tres obras seleccionadas, la teatralidad es un dispositivo narrativo de desciframiento de una realidad opaca o manipulada que no se trata de copiar sino de entender y revelar ». Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos,* vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 11-32, citation p. 12.

[48] « José Luis: Más que un espejo, la estructura de su obra parece un microscopio con el que quiere llegar al fondo de la realidad. ¿Está de acuerdo con esta afirmación? Isaac Rosa: La mirada es un elemento central de la novela. Más que una lente de aumento, lo que he intentado es cambiar la iluminación, ver el trabajo con una luz diferente: sacarlo de su lugar habitual, de su contexto (la empresa, la producción), y llevarlo a un lugar extraño, el escenario, la actividad improductiva y sin sentido aparente, para que lo veamos bajo una luz diferente (la de los focos, la de quienes miran desde la grada y desde el lado del lector), y nos hagamos las preguntas que habitualmente no surgen cuando vemos el trabajo (cuando nos vemos a nosotros mismos trabajar) en su contexto ». Isaac Rosa et José Luis, « Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible* », page web de la Hermandad Obrera de Acción Católica, 2/01/2013, http://www.hoac.es/2013/01/02/entrevista-a-isaac-rosa-autor-de-la-mano-invisible/. De même : « algo fundamental, que […] encontré en la nave de *La mano invisible*: un espacio a través del cual construir una mirada extraña, un filtro distorsionador entre el lector y la realidad (o más bien entre el lector y la representación de la realidad que mi novela propone) ». Fernando Larraz et Isaac Rosa, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *Puentes de crítica literaria y cultural*, *op. cit.*, p. 93.

référent social – ce qui est représenté – au profit de la manière de le représenter »[49]. Rosa en appelle d'ailleurs à renouer avec Bertold Brecht pour « démasquer les points de vue dominants » :

> Les appareils de production idéologique, parmi lesquels la littérature, fonctionnent à un tel degré de sophistication et d'efficacité qu'ils nous font souvent croire que les idées dominantes le sont non pas parce qu'elles sont les idées de la classe dominante, mais parce qu'elles sont les plus valables, les plus raisonnables, comme si elles étaient le fruit d'une évolution naturelle [...]. Le rôle de l'écrivain, comme le voulait Brecht, est de « démasquer les points de vue dominants en tant qu'ils sont les points de vue de ceux qui dominent ».[50]

Cela s'applique notamment à la dénaturalisation de la métaphore de l'ordre marchand dans le capitalisme libéral, qu'il s'agit d'« arracher à l'automatisme de la perception ordinaire du sens commun historique »[51], comme s'y emploieraient des historiens des concepts, mais à l'aide d'un principe *estrangeant* littéraire originel, qui combine à la fois distanciation et complication de la forme – alors que des spécialistes de sciences humaines et sociales ne peuvent guère s'adonner à cette dernière. Il adopte les contours une sémiotique du spectacle, prend une inflexion politique avec le détour par Brecht et contribue à déplacer le référent social au profit de la manière de le représenter, en soulignant que ce dernier est lui-même une représentation sociale et littéraire, faisant ainsi du réalisme contemporain un discours sur des imaginaires collectifs de la modernité.

---

[49] « La novela no es espejo de la realidad sino revelación e interpretación de un mundo opaco. En los tres casos, la mediación teatral disipa la ilusión de una captación directa del referente extralingüístico, explicitando el molde cultural a partir del cual se construye el nuevo discurso sobre lo real (mitos bíblicos o televisión); es [...] parte de un dialogismo más amplio [...] que confirma que las escrituras realistas son discursos sobre otros discursos que configuran el imaginario colectivo y la representación de la sociedad en un tiempo y un espacio dados. [...] Esta opción desplaza la perspectiva del referente social –lo representado– a la manera de representarlo ». Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *op. cit.,* p. 30-31.

[50] « Los aparatos de producción ideológica, la literatura entre ellos, funcionan con tal grado de sofisticación, de eficacia, que con frecuencia nos hacen creer que las ideas dominantes lo son no por ser las de la clase dominante, sino acaso por ser las más válidas, las más razonables, fruto de una evolución natural que ha desembocado en ellas. Al escritor le corresponde, como quería Brecht, "desenmascarar los puntos de vista dominantes como puntos de vista de quienes dominan" ».Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado », *op. cit.*, p. 101.

[51] Sandro Landi, « Avant-propos », *Essais,* Hors-série n°1, *op. cit.,* p. 11.

II.3. Rôles sociaux, types littéraires et rapports de domination.

On a vu que la métaphore du théâtre est structurante dans le roman, et permettait de rendre étranges les situations racontées, le fonctionnement du travail en usine au sein du marché capitaliste actuel. En outre, elle permet de montrer la société moderne, au travail et en littérature, comme un espace où les identités sont autant de représentations sociales, afin de les mettre en crise. Elle rend compte d'une certaine déshumanisation des travailleurs réduits à leur rôle socio-professionnel et, dans un décalage entre l'être et le rôle, entre personne et personnage, elle fait apparaître l'intériorisation de rapports de domination. La modalité théâtrale défamiliarisante invite à interroger le rôle que les représentations sociales et littéraires du travail elles-mêmes jouent au sein de la société, figurée par les spectateurs sur les gradins et les médias.

II.3.1 Le personnage, de la métonymie à la métaphore

Aux effets de structure qu'on a analysés s'ajoute un lexique du théâtre et du cirque. Les personnages à l'ouvrage sont très souvent comparés à des acteurs. Dans le chapitre d'exposition, le personnage est doté d'un costume, d'accessoires et d'un « décor » (bleu de travail, casque et gilet réfléchissant, outils) : « un disfraz, se dijo el primer día [...], me han disfrazado de albañil, para que cuando salga ahí todos digan mira, ahí viene el albañil. [...] están ahí de adorno, para crear ambiente, un decorado a la medida de su disfraz, esto es un albañil, esto es una obra » (p. 12-13). À ces accessoires correspondent également des gestes caractéristiques, définitoires d'un rôle socio-professionnel assimilé à leur identité : « cada uno congelado en el gesto que le define, el albañil con la paleta en la mano, el carnicero con el cuchillo » (p. 143), « quedaron congelados cada uno en su gesto » (p. 256)[52].

Cepepdant, au sujet des pièces de son costume, le personnage dit : « Aunque ha usado prendas así durante años, éstas le resultan extrañas, sin que nada las haga diferentes ni especiales respecto a otras vestidas en su vida » (p. 12). Ce sont à la fois celles qu'il utilise d'habitude et pas vraiment ; il est un maçon et pas vraiment un maçon

[52] De même : « los demás habían cesado sus actividades [...] como si [...] hubiese hecho clic sobre algún botón en la ventana y todos quedasen congelados [...]: el albañil con la paleta apollada en el último ladrillo; el carnicero con un pollo agarrado por las patas, el cuchillo clavado en la mesa [...]; la operaria de cadena con dos triángulos en una mano [...]; la teleoperadora con la sonrisa de piedra [...]; el mecánico sujetando una puerta » etc. (p. 328).

– *ceci n'est pas une pipe.* On a donc un personnage-type, une constante des réalismes, déguisé à grands traits selon des symboles *représentatifs* du métier qu'il est censé incarner mais pleinement conscient de son statut de représentation. Cette observation distanciée du serveur le prouve à son tour : « Tenemos cerveza, propone él, usando esa primera persona del plural con la que siempre ha hablado, […] es otra de las convenciones del oficio » (p. 271).

Le cas du personnage de la prostituée, parce que son corps est sa force de travail et son métier, exacerbe le recouvrement de l'identité et du travail des personnages, entendu à la fois comme le métier « réel » et le métier « représenté ». Au sujet des techniques de séduction de la jeune femme, le garçon de café emploie la métaphore du « répertoire » (« la pobreza de su repertorio », p. 265) et son maquillage est décrit comme un uniforme, à rapprocher des occurrences du mot « déguisement » qui parlent tous deux de représentations sociales : « él sólo veía ese maquillaje que en su caso seguramente era un uniforme profesional […], exigencia de tantos clientes que sólo se llevaban una puta si iba vestida y pintada como una puta » (p. 262-263). La mise en valeur du motif du répertoire rappelle le principe du *gestus* brechtien dans le champ de l'interprétation théâtrale. Le *gestus*, moins connu que le principe de la distanciation, concerne, entre autres, l'incarnation d'une attitude par l'acteur, l'établissement d'une distance entre l'acteur et son rôle par l'interprétation et un système codifié de gestes, afin de montrer, selon une perspective matérialiste, que le comportement et les émotions d'un personnage sont le produit de ses relations sociales et de ses rapports de classe, et de dénaturaliser le regard social, l'attente sociale qui modèle et conditionne la place de l'individu dans la société[53].

Cette conscience de la représentation sociale chez la plupart des personnages peut être rapprochée des analyses de Jo Labanyi sur l'avènement de la modernité comme un processus de mise en représentation dans les champs sociaux, économiques et politiques. Selon Labanyi, comme on l'a expliqué dans l'introduction de ce travail[54], le réalisme espagnol du XIXe siècle s'intéresse aux représentations parce que différents phénomènes caractéristiques de la modernité les ont placées au cœur de la réalité, par le

---

[53] Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°25, Printemps 1999, p. 95-115, notamment p. 96-100. Notons avec lui que l'*habitus* de Bourdieu, « produit de l'incorporation des régularités » (Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action,* Paris, Seuil, 1994, p. 172) est comparable au *gestus* en ce qu'ils incarnent les déterminations sociales : l'*habitus* « reprend et systématise en termes sociologiques l'usage brechtien du *gestus,* limité à la gestuelle créée pour la scène ». Patrice Pavis, *ibidem*, p. 102. « C'est *l'habitus* qui […] engage dans les pratiques et les pensées des schèmes pratiques de construction issus de l'incorporation de structures sociales, elles-mêmes issues du travail historique des générations successives ». Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques…, op. cit.*, p. 170.
[54] Jo Labanyi, *Género y modernización en la novela realista española*, *op. cit.*.

biais de réformes sociales qui instaurent la « société » et ses normes comme une fiction de communauté, par l'économie de marché, qui signe le remplacement de la valeur d'usage par la valeur d'échange, et enfin par le système de la représentation parlementaire. Labanyi définit ainsi le réalisme comme le courant littéraire qui prend conscience de l'importance croissante de la représentation dans la société au moment de l'avènement de la modernité en Espagne, autrement dit qui définit la modernité comme un processus de mise en représentation. Dans ce sens, le réalisme serait, dès le XIXe siècle, une esthétique qui s'intéresserait aux médiations sociales à travers lesquelles les individus, donc le lecteur, appréhendent le social. Cela se vérifie dans les romans d'un Galdós qui polémique avec les discours et la rhétorique de son temps. Ces problématiques anticipent le questionnement de la représentation face à l'écroulement des illusions du *boom* économique dans l'Espagne de la fin des années 2000. En ce sens, Rosa prolonge et amplifie cette caractéristique du réalisme.

Un trait de la poétique de *La mano invisible* prend tout son sens à la lumière de ces analyses : le déplacement du trope réaliste traditionnel de la métonymie au profit de l'usage de la métaphore. La métonymie, par exemple sous la modalité du personnage-type par laquelle les personnages des romans réalistes représentent un métier ou une couche sociale, compte parmi les procédés classiques du dispositif réaliste permettant de naviguer du particulier au général[55]. Or, il se voit infléchi, élargi dans ce roman par la métaphore de la théâtralité, par laquelle les personnages ne représentent plus un métier mais le travail lui-même[56]. En effet, le personnage de l'informaticien qui, à de nombreux égards, est le double de l'auteur, interprète en ces termes la participation des travailleurs à l'entreprise : « ellos, aislados, desprotegidos, a solas con sus faenas, convertidos en una metáfora que ninguno era capaz de nombrar, tal vez ni siquiera de reconocer, esto es el trabajo, esto son trabajadores, esto es trabajar » (p. 345).

---

[55] « Longtemps ce rapport de la partie et du tout a constitué la vérité fondamentale de la personne. Si puissantes et singulières, si ambigües et complexes que soient les personnalités de Vautrin, Julien Sorel ou de Jane Eyre, ces personnalités ne sont pas séparables de la société, ni de l'histoire. Solidaires ou victimes de l'univers qui les entoure, elles sont unies à celui-ci par des liens cohérents, par des relations de cause à effet, en sorte qu'une passion individuelle est explicative des lois du social et que, par un mouvement inverse et parallèle, les structures et le devenir de la société sont révélateurs d'une vie affective ». Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 18. Voir aussi Roman Jakobson, « Le réalisme en art », *op. cit.*, et Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 147.

[56] À rapprocher de l'analyse d'Anne-Laure Bonvalot qui considère que deux formes d'exemplification analysées par Marielle Macé et Pierre Ouellet, l'une fonctionnant sur le modèle de la métonymie et l'autre sur celui de la métaphore, sont simultanément à l'œuvre dans *Maquis* d'Alfons Cervera. Marielle Macé, « "Le comble" : de l'exemple au bon exemple », dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, p. 25-37 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…*, *op. cit.*, p. 109.

On peut expliquer ce remplacement de la métonymie par la métaphore par le lien avec la critique marxiste du capitalisme en tant que système qui, par le salariat, exploite le travailleur en le réduisant à sa force de travail, en *faisant de lui un travail vivant*. Rosa fait bien sienne la conception marxiste lorsqu'il déclare en interview : « L'un des premiers succès du capitalisme, comme l'a signalé Marx, a été de transformer le travailleur en comptabilité, en chiffre, en masse informe, en "travail", concept inventé à mesure des nécessités du capital pour soumettre les travailleurs à la rationalité économique »[57]. Une déclaration du personnage de l'intérimaire renforce cette interprétation : « él simplemente trabaja, su profesión es trabajador, sin más » (p. 110). Ainsi le salarié dans le capitalisme et le personnage d'un roman réaliste sur le travail ont-ils en commun d'être des métaphores du travail lui-même. Ce trope correspond sans doute mieux à un nouveau réalisme qui prend pour objet de l'écriture les représentations liées à un opérateur conceptuel à l'échelle macrosociologique, à savoir le capitalisme[58], un système global en tant que réalité historique et tel qu'il est intériorisé – mais aussi parfois mis à distance – dans l'imaginaire des acteurs.

II.3.2 Intériorisation de la domination

C'est dans ce cadre que l'on peut interpréter les modalités selon lesquelles le personnage du serveur, qui fait l'objet du dixième chapitre du roman, évoque celui du garçon de café par lequel Jean-Paul Sartre introduit l'existentialisme en illustrant le jeu social de la « mauvaise foi » en 1943. Cet intertexte n'est pas explicitement cité dans le roman mais, compte-tenu de la connaissance que Rosa a des textes de Sartre et de l'influence qu'ils exercent sur sa pratique, on peut sans doute parler d'une forme lointaine de réécriture. Tout comme l'intertexte de Brecht qu'on a déjà évoqué, il contribue à remotiver la pratique de l'engagement littéraire telle que l'analyse Anne-Laure Bonvalot[59]. La « mauvaise foi » sartrienne tient à ce que le sujet, pour abolir l'angoisse que lui procure la liberté totale de sa conscience (l'être-pour-soi), se rassure en voulant adopter la consistance indubitable d'une chose (l'être-en-soi), en faisant

---

[57] « Uno de los primeros éxitos del capitalismo, lo señaló Marx, fue convertir al trabajador en contabilidad, en cifra, en masa informe, en "trabajo", concepto inventado a medida de las necesidades del capital para someter a los trabajadores a la racionalidad económica ». Isaac Rosa et José Luis, « Entrevista con Isaac Rosa… », *op. cit*.

[58] Luc Boltanski et Eve Chiapello, « Postface inédite », *op. cit.*, p. 926-927.

[59] D'après Bonvalot, Alfons Cervera, Belén Gopegui et Isaac Rosa sont les représentants majeurs de la tendance à la « reconfiguration formelle de l'écriture engagée » depuis les années 1990 en Espagne : notamment, « loin de se satisfaire d'une acception partielle ou choisie de l'engagement littéraire, qui reviendrait à assumer, au moins en dernière instance, une forme de relativisme, les auteurs réactivent, dans leurs nombreuses déclarations d'intention, le paradigme de l'engagement tel que l'avait établi Jean-Paul Sartre ». Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement..., op. cit.,* p. 489.

coïncider son existence avec une essence. Autrement dit, le garçon de café joue à être un garçon de café :

> Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, […] enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule […]. Toute sa conduite nous semble un jeu. […] Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? […] il joue *à être* garçon de café. […] L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la *réaliser*. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a la danse de l'épicier du tailleur, du commissaire priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autre qu'un épicier, qu'un commissaire-priseur, qu'un tailleur. […] il n'y a pas de commune mesure entre son être et le mien. Il est une « représentation » pour les autres et pour moi-même, cela signifie que je ne puis l'être qu'*en représentation*. […] je ne puis que *jouer à l'être* […]. J'ai beau accomplir les fonctions de garçon de café, je ne puis l'être que sur le mode neutralisé, comme l'acteur est Hamlet, en faisant mécaniquement les *gestes typiques* de mon état et en me visant comme garçon de café imaginaire à travers ces gestes pris comme « analogon ». Ce que je tente de réaliser, c'est un être-en-soi du garçon de café, comme s'il n'était pas justement en mon pouvoir de conférer leur valeur et leur urgence à mes devoirs d'état, comme s'il n'était pas de mon libre choix de me lever chaque matin à cinq heures ou de rester au lit quitte à me faire renvoyer.[60]

La mano invisible partage avec cet intertexte sartrien le lexique du théâtre, de la représentation et de la reproduction (*analogon*), pour problématiser l'appropriation par l'individu d'une fonction et d'une norme sociales ainsi que la liberté du choix de sa condition. Dans le roman de Rosa, le chapitre dédié au garçon de café, tout particulièrement, peut être lu comme une forme de réécriture du célèbre passage de Sartre :

> es que no le salía, después de tantos años había aceptado que estar a este lado de la barra implica asumir una jerarquía donde siempre estás por debajo, naturalizar un estatus de servidumbre que te sale sin querer […] como ahora por ejemplo, cuando piensa que el muchacho merecería una lección de modales y sin embargo no sólo no lo pone en su sitio sino que, de no marcharse como acaba de hacer, seguiría atendiéndole con corrección, le serviría lo que le pidiera, encajaría sus insolencias y todavía hasta le hablaría de usted, pues de eso sí que no se libra, aunque un cliente le tutee él siempre lo trata de usted, no sólo con cortesía sino con amabilidad, con simpatía incluso; cuántas veces se ha enojado consigo mismo por sentirse

[60] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique,* Paris, Gallimard, Tel Quel, 1976 [1943], p. 94-95.

servicial hasta rozar lo humillante, pero era algo que estaba ahí, natural a la profesión, le salía sin querer, nadie se lo enseñó, nadie le explicó, cuando empezó a ayudar en el bar de su tío con trece años, que había que ser no ya educado sino servil con los clientes […]. En el juego del bar los papeles estaban repartidos y cada actor se acomodaba a su rol, incluso aunque los papeles fuesen en parte intercambiables, pues más de una vez adivinó que un cliente demasiado imperativo era en realidad un camarero en día libre o una dependienta en sus horas de descanso, momentos en que, convertidos en clientes, se sentían con derecho para mandar y exigir como antes habían sido mandados y exigidos […]. (*La mano invisible*, p. 269-270)

On retrouve, comme chez Sartre et surtout suivant un motif réaliste courant au XIXe siècle, la métaphore de la vie sociale comme représentation théâtrale : « En el juego del bar los papeles estaban repartidos y cada actor se acomodaba a su rol ». De manière générale, *La mano invisible* partage avec la littérature réaliste du XIXe siècle, selon la formulation de Philippe Hamon, la représentation d'un type de corps « socialisé […], mimétique et métaphorique, […] lié à l'image parce qu'il est lieu à la fois d'une ostentation et d'une mise en exposition sociale »[61], un corps « théâtralisé, dans ses poses et ses déplacements par les rituels stéréotypés de la vie sociale […] ou un corps au travail, dont les membres, les gestes, les horaires sont découpés par l'emploi du temps ou un usage de machine »[62], ce qu'on retrouve aussi dans le passage de *L'Être et le néant*.

Cependant, la focalisation interne sur le serveur met ici l'accent sur l'autoréflexivité du personnage au sujet de la transmission et de l'incorporation d'une échelle de la domination qui entrave la volonté et la liberté : alors que le vocabulaire du serveur dénote une certaine érudition en la matière (« asumir una jerarquía », « naturalizar un estatus de servidumbre »), « le sale sin querer » est répété deux fois. Ce point est une caractéristique de tout le roman, dont les personnages-types ne représentent pas tant des catégories socioprofessionnelles que des degrés de conscience des états de la domination dans l'entreprise et dans le monde. Dans ce passage, non seulement les gestes professionnels mais aussi les affects interpersonnels (« él siempre lo trata […] no sólo con cortesía sino con amabilidad, con simpatía incluso ») semblent étroitement liés à ce qui n'est pas tant un jeu existentiel que la transmission sociale et filiale de rapports structurels de subordination.

---

[61] « Le corps représenté par la littérature [réaliste] […] se définit comme "imprégné" et influencé par […] [les] relations qu'il entretient avec son environnement. C'est un corps plus socialisé, surtout plus systématiquement et intensément considéré comme mimétique et sémaphorique [que dans les siècles antérieurs] […] et lié à l'image parce qu'il est lieu à la fois d'une ostentation et d'une mise en exposition sociale ». Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle,* Paris, José Corti, 2001, p. 184.
[62] *Ibidem*. Hamon relie cette observation à l'intérêt dont fait montre la littérature française du XIXe siècle pour la répétition, l'imitation et la reproduction, que Labanyi repère aussi dans la production espagnole (Jo Labanyi, *Género y modernización…, op. cit.*).

Le glissement de la bonne éducation vers la servilité (« había que ser no ya educado sino servil con los clientes ») suggère que l'idée de civilisation fondée sur la convenance des mœurs (chez Smith : *propriety*) et la contention des affects, et qu'incarne le « spectateur impartial » aux débuts du libéralisme, n'a pas fondé un lien social harmonieux mais des inégalités structurelles.

Le dispositif superlatif du spectacle, dénudé par une mise à distance brechtienne des expériences et des représentations sociales, présentées comme étroitement imbriquées, permet à Isaac Rosa de problématiser la notion de mise en exposition à la fois littéraire et existentielle, et de mettre l'accent sur les rapports structurels de subordination entre les individus, qui s'avèrent pourtant ne pas être dupes. Tant le contrôle moderne auquel ils sont soumis que les effets d'aliénation résultant du décalage entre les êtres et leur rôle social tiennent à la gestion et à la maîtrise des affects.

III. Nouvel esprit du capitalisme et instrumentalisation des affects

Il s'agit de démontrer que le geste du roman relie le management des salariés et la mise en spectacle médiatique de la vie autour de l'idée qu'ils partagent, au titre d'aspects d'une même modernité libérale, une fonction de contrôle des sujets (de stimulation de leur autocontrôle) non seulement parce qu'ils convergent vers la collecte et le classement de données sur les individus, mais aussi parce qu'ils jouent sur la mise en ordre de leurs affects.

III.1. Le biopouvoir managérial

Dans l'entreprise de *La mano invisible* se combinent des techniques de surveillance frontale et infantilisante des travailleurs surveillés par des employeurs surveillants (c'est-à-dire le schéma de contrôle foucaldien), suivant un système de rationalisation tayloriste du travail pensé et appliqué depuis le début de l'ère industrielle, ainsi que des stratégies managériales fondées, depuis les années 1980 et

1990, sur des politiques de « bien-être au travail », liées à la psychologie et à l'ergonomie, qui combinent le contrôle rationnel de la productivité et la stimulation de l'épanouissement au travail. Ce type d'organisation d'entreprise ne correspond pas à la vie de l'entrepôt romanesque, hiérarchisée selon une logique de contrôle frontale plus proche du capitalisme préalable aux années 1970, mais il est intégré au roman par le récit que fait l'informaticien de son emploi précédent dans une entreprise qui pratique l'*open space* et la décontraction pour mieux confondre le temps de travail et la vie privée des employés. Le passage ci-dessous, qui fait office de synthèse des quatre pages de récit de l'informaticien, dépeint ce modèle managérial propre au « nouvel esprit du capitalisme », tel qu'analysé par Boltanski et Chiapello. Il en suggère les illusions, les impasses et le pouvoir d'aliénation par de nombreux effets de structure très marqués, et notamment de symétries et de dissymétries, que l'on va mettre en valeur :

> Se sintió así […] cuando fue becario en una empresa de software […] que respondía hasta en el último detalle decorativo a la intención de no parecer un centro de trabajo: *mesas y sillas* todas diferentes y de colores alegres, *sofás* de tapicería infantil, máquinas de *refrescos*, alfombras donde cualquiera podía trabajar recostado en el suelo con su ordenador si así lo quería, bandejas con *gominolas, un futbolín, juguetes* por todas partes, la inevitable *canasta para encestar pelotas* y todos vestidos con ropa deportiva, *camisetas* […], sin que nadie les reprochase por no ir rasurados o por poner *los pies sobre la mesa*; y sin horarios, no había un programa de gestión de recursos humanos con ficha y reloj que controlase si llegaba a su hora […] // pero […] le oprimían tanta simpatía y tanta insistencia en *la libertad, la autonomía y la falta de jerarquía*: // podía echar una partida de *futbolín* con sus compañeros cuando quisiera, podía tumbarse en el *sofá* y *jugar con la consola*, y podía *desplazarse sobre patines* […] // pero al mismo tiempo su dedicación era absoluta, […] no había jornada laboral, nada distinguía las horas de oficina del tiempo fuera de allí, […] los fines de semana acudía a la oficina y si se quedaba en casa tenía el ordenador que le regaló la empresa […] y seguía tecleando líneas de código sin parar; […] // y a pesar de todo eso, o precisamente por todo eso, durante un tiempo se creyó feliz […] contaba con la promesa de […] tener su propia empresa, *su oficina con sofás, futbolín y refrescos* gratis, haría también presentaciones públicas en *camiseta* […]. // Hasta que un día, estando en la oficina de madrugada, se había quedado solo y tecleaba líneas de código […]. *Tiró un par de veces a la canasta*, echó una *partida en la consola* tumbado en el *sofá,* metió varios goles en el *futbolín* de portería a portería y después cogió del cajón una *pastilla de colores* y buscó un poco de *agua* para tragarla. En ese momento, al acercarse *el vaso* a los labios, miró a su alrededor, *la oficina* en penumbra, el flexo sobre su mesa, *las sillas de colores*, los carteles de superhéroes en las paredes, *la canasta, el futbolín*, las cajas vacías de pizza, […] y todo le pareció mentira, un decorado que […] se vendría abajo y detrás aparecería una nave como ésta, paredes desconchadas, un techo alto y oscuro, suelo rugoso, unos focos potentes y en el centro él, él con su mesa y su ordenador, solo. (p. 345-349, je souligne et découpe)

Les parallélismes, « type de superposition qui permet aux divers termes de communiquer entre eux en ordre réglé »[63] – l'expression d' « ordre réglé » fait particulièrement sens dans ce contexte – scandent ce récit. Sa structure fait alterner les énumérations incantatoires des caractéristiques d'une organisation du travail typique des années 1990 et jusqu'aux années 2010, organisées selon des effets d'échos symétriques au long du texte, avec l'expression de doutes sur les promesses du système. Ces derniers finissent, malgré la résistance obstinée du rêve, par en révéler la version dégradée jusqu'à l'échec du bien commun.

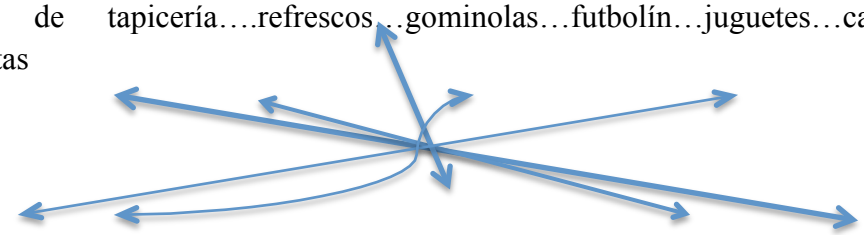
D'abord, des répétitions énumératives émerveillées signalent la fascination du stagiaire pour le « modelo prometido a los aspirantes a la gloria » (p. 345). Elles sont résumées et conceptualisées, à la fin de la séquence, par la formule « la libertad, la autonomía y la falta de jerarquía », qui pourrait emprunter à Boltanski et Chiapello leur bilan des politiques de ressources humaines des années 1990. Ont ensuite lieu successivement deux annonces d'un revirement critique (« pero le oprimían… » puis « pero al mismo tiempo… »), en dépit duquel font sans cesse retour les éléments de la première séquence d'énumération extatique des conditions de travail, comme autant de promesses auxquelles le personnage peine à renoncer. Elles sont reprises symétriquement par des hypozeuxes (alignements de segments de rythme et longueur proches[64]) : « una partida de futbolín […] cuando lo quisiera », « tumbarse en el sofá », « jugar con la consola », « desplazarse sobre patines » font d'abord écho, dans le désordre, aux précédents « sofás de tapicería infantil », « recostado en el suelo […] si así lo quería », « un futbolín », « juguetes por todas partes » et « los pies sobre la mesa » (où les pieds sont réinterprétés dans les patins) ; puis « su oficina con sofás, futbolín y refrescos gratis […] en camiseta » reprennent symétriquement, en ordre rangé, les « sofás », « refrescos », « futbolín » et « camisetas » de la première description.

Au moment charnière de prise de conscience des limites du modèle, la toute première phrase du texte se voit revisitée et interrogée par un chiasme désenchanté – le seul du récit de l'informaticien –, de « Tiró un par de veces a la canasta » jusqu'à « buscó un poco de agua para tragarla ». Voici la représentation graphique de ce chiasme très signifiant, où les segments de chacune des deux phrases (ligne 1 : première phrase du texte ; ligne 2 : phrase de reprise) sont reproduits dans leur ordre d'apparition :

---

[63] Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 77.
[64] Parmi les figures de parallélisme, la paradiastole est un alignement de segments de même syntaxe, rythme et longueur, tandis que l'hypozeuxe est un parallélisme perçu intellectuellement sans support sonore. Or, ici, on a plutôt un intermédiaire entre les deux, à savoir des hypozeuxes avec un net support sonore puisqu'il y a reprise des mêmes mots, bien qu'avec modification de longueur. *Ibidem*, p. 67.

Sofás de tapicería….refrescos…gominolas…futbolín…juguetes…canasta para encestar pelotas



Tiró a la canasta… consola…tumbado en el sofá…goles en el futbolín…pastilla de colores…agua para tragar

Il marque autant l'enfermement dans ces promesses non tenues que leur écart avec la réalité : en dépit de l'impression de liberté des employés au travail, que charriaient les énumérations préalables, le contrôle des employés s'avère extrêmement efficace. La nouvelle lucidité permise par le chiasme déclenche alors le regard panoramique de la dernière phrase (« miró a su alrededor »), qui scande à nouveau symétriquement l'ensemble des éléments originels (« la oficina en penumbra, […] las sillas de colores, […] la canasta, el futbolín »), finalement doublée de sa version dégradée en un décor orwellien, qui signe la désillusion finale (« todo le pareció mentira ») : « un decorado que […] se vendría abajo […], paredes desconchadas, un techo alto y oscuro, suelo rugoso, unos focos potentes y en el centro él, él con su mesa y su ordenador, solo ». « El decorado » résume « la oficina », les « paredes desconchadas » dégradent « los carteles de superhéroes en las paredes », « unos focos potentes » déforment de façon inquiétante « el flexo ».

L'effet final de chute est fort appuyé, comme celui qu'on a déjà repéré sur le mot « Panoptic » : par contraste avec les parallélismes obsédants, la dernière figure est celle d'une dissymétrie par développement déséquilibré de la phrase[65], qui isole cruellement l'adjectif « solo », consommant une rupture du lien social dans le capitalisme tardif.

Comme le rappelle constamment la présence du public dans les gradins, on voit que l'apparente souplesse de cet espace de travail, propre au mode de capitalisme actuel et associé au développement des nouvelles technologies, n'en est pas moins le lieu d'un contrôle exacerbé des salariés. Le maçon en a d'ailleurs l'intuition dès le premier chapitre du livre, lorsque le médecin du travail corrige sa posture afin de soigner sa hernie :

> doctor, tengo una pregunta […]: todo esto que me está enseñando es para curarme y que así viva mejor, o para que pueda seguir trabajando como un animal sin que el dolor me lo impida. El

[65] *Ibidem*, p. 78.

médico se quedó boquiabierto […] hasta que sonrió y le dio una fuerte palmada en la espalda […]: qué ocurrencias tienes, hombre, vaya preguntita, repitió riéndose, vaya preguntita. (p. 29)

Tout le programme managérial, et notamment les différentes techniques de surveillance contemporaine dissimulées derrière le voile des systèmes informatiques, sont explicitement mis, dans le roman, au service d'un contrôle étroit des employés afin de favoriser leur productivité et d'éviter toute situation conflictuelle pour l'entreprise. La téléopératrice se l'est vu confirmer un jour par son patron, qui énonce le paradoxe suivant : « está todo pensado, chica, está más que comprobado que así trabajáis más y mejor, cuanto más cabreadas, cuanto más quemadas, cuanto más reventadas, […] más resultados, más efectividad, más productividad » (p. 130)[66]. L'anaphore et le parallélisme soulignent que l'efficacité cynique du biopouvoir managérial[67] joue avant tout sur la manipulation des *affects* des employés.

Le roman rejoint les analyses de Boltanski et Chiapello : le monde du travail propre au capitalisme post-1970, qui a absorbé les critiques contre l'inauthenticité de la société marchande et l'étouffement des capacités créatives de l'individu, en valorisant la décentralisation, la flexibilité, le changement permanent, contre la bureaucratie, la hiérarchie ou la planification caractéristiques de l'esprit du capitalisme des années 1930 à 1960[68], a en fait exacerbé le contrôle des salariés en instrumentalisant « les propriétés les plus humaines des êtres humains, leurs affects, leur sens moral, leur honneur, leur capacité d'invention »[69]. Il n'est plus besoin de surveiller les salariés pour qu'ils travaillent, puisque le marché, leurs pairs[70], mais surtout eux-mêmes s'en chargent en s'auto-motivant/contrôlant par l'intériorisation de l'idéal de performance :

---

[66] De même, un ingénieur spécialisé dans l'optimisation des modes de production explique à l'ouvrière à la chaîne que « está comprobado que el trabajador feliz aumenta su productividad sólo en las primeras horas […] mientras que el trabajador triste, […] el trabajador furioso, mantienen un esfuerzo más constante durante más tiempo » (p. 52-53) ; « las pausas en la fábrica estaban programadas para que los trabajadores no coincidieran, no pudieran hablar entre sí, los ingenieros explicaban que era la forma de que no se parase la producción, […] ella sospechaba que era para evitar que compartiesen quejas y acabasen organizando asambleas » (p. 69-70).

[67] Au sens que lui donne Foucault, le biopouvoir désigne les techniques du pouvoir investissant spécifiquement la vie humaine à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, s'exerçant spécifiquement sur les corps individuels et les populations. Michel Foucault, « La volonté de savoir », Tome I de l'*Histoire de la sexualité*, et *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France, 1975-76, Gallimard/Seuil.

[68] C'est l'objet de la « critique artiste » formulée après 1968, que le capitalisme a intégrée pour se renouveler. Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme…, op. cit.,* introduction générale p. 81-84, et p. 133.

[69] *Ibidem,* p. 152.

[70] « L'accroissement de l'autonomie s'étant accompagné d'un développement de l'autocontrôle et du travail en équipe, avec donc un renforcement du contrôle par les pairs, on peut même penser que les travailleurs sont plus contrôlés qu'auparavant ». *Ibidem,* p. 519.

> [L]es nouveaux dispositifs, qui réclament un engagement plus complet et qui prennent appui sur une ergonomie plus sophistiquée, intégrant des apports de la psychologie postbéhavioriste et des sciences cognitives, précisément, d'une certaine façon, parce qu'ils sont plus humains, pénètrent aussi plus profondément dans l'intériorité des personnes, dont on attend qu'elles se « donnent » – comme on dit – à leur travail et rendent possible une instrumentalisation des hommes dans ce qu'ils ont de proprement humain.[71]

Pour « saisir le capitalisme en tant que régime de mobilisation axiologique et affectif particulier »[72], de ses origines dans la philosophie morale d'Adam Smith au nouvel esprit du capitalisme contemporain, le roman d'Isaac Rosa montre que c'est la subjectivité et l'intimité même du salarié qui est modelée, brouillant les frontières entre vie publique et vie privée, mais aussi entre économie marchande et monde vécu. Le salarié doit adopter le « désir-maître » du capitalisme, selon l'économie spinoziste des passions empruntée par Frédéric Lordon[73].

III.2. Spectateur impartial et taylorisme émotionnel

Dans le roman, le personnage du boucher – qui reprend bien sûr celui dont *La Richesse des nations* nous déconseille de rien attendre de la bienveillance – en est l'incarnation la plus accomplie, voire la plus caricaturale. C'est le personnage qui collabore avec le plus d'enthousiasme aux « croyances partagées » que constitue l'esprit du capitalisme, selon Boltanski et Chiapello[74]. Au point de désirer exactement ce que l'entreprise veut qu'il désire faire, d'éprouver des affects extrêmement joyeux lorsque les conditions de rentabilité du travail industriel sont réunies[75], et même de n'éprouver d'affects joyeux *que* lorsqu'il contrôle sa vie privée comme le rendement d'une chaîne de production. Le boucher performe la « sincérité » exigée dans le monde du travail post-fordiste, c'est-à-dire la congruence entre les politiques de l'employeur et les siennes, mais aussi entre son ressenti interne et celui qu'il affiche dans le travail ; des

---

[71] *Ibidem*, p. 152.
[72] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles du roman engagé… op. cit.,* p. 139.
[73] Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 20. Voir l'excellent entretien entre Frédéric Lordon et Judith Bernard, « Lordon et le capitalisme "Waoow" », D@ns le texte », *Arrêtsurimages.net*, 30/09/2010.
[74] Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme…, op. cit.,* p. 42. Pour les deux sociologues, l'esprit du capitalisme est « un ensemble de croyances associées à l'ordre capitaliste qui contribuent à justifier cet ordre et à soutenir, en les légitimant, les modes d'action et les dispositions qui sont cohérents avec lui ». *Ibidem*, p. 46.
[75] « [L]e fascinaba la manera en que todo estaba organizado, cómo habían estudiado el proceso total para que llegado el momento cada trabajador funcionase como una pieza más del engranaje y así incrementar el número de terneras por hora, cerdos por hora, corderos por hora ». (p. 94).

performances de la sincérité qui envahissent la sphère domestique et celle de la société[76] :

> empezó a aplicar métodos similares fuera de la fábrica, en su vida. Le agobiaba lo poco que le cundía el resto del día desde que salía del matadero hasta que se iba a la cama […]. Así que pensó que no sería mala idea organizar su vida con un método similar al del matadero. Primero estudió los tiempos, calculó cuánto necesitaba para cada tarea, tomó por separado los intervalos de desplazamiento entre actividades, fijó en seis las horas de sueño, y empezó a limitar las horas dedicadas a tareas improductivas tales como ver la tele, comer o asearse […]. Aunque no tenía claro si el rato que echaba con su novia a última hora de la tarde era una actividad productiva o improductiva, también la cronometró y acotó. […] Así, en una hoja cuadriculada dibujó una tabla […] con todas las actividades de su vida. Por ejemplo, un lunes: levantarse a las seis, aseo y desayuno de seis a seis y media, transporte de seis y media a siete, matadero de siete de la mañana a tres de la tarde, transporte de tres a tres y media, comida de tres y media a cuatro, descanso de cuatro a cuatro y media […], transporte de nueve a nueve y cuarto, novia de nueve y cuarto a diez […], cena de diez y cuarto a diez cuarenta y cinco […] y a la cama a las doce. (p. 96-97)

La combinaison de verbes d'action (« estudió », « calculó », « tomó », « fijó », « cronometró », « acotó »), d'un champ lexical de la rentabilité (« métodos », « cundía », « organizar », « intervalos », « actividad productiva o improductiva ») et de l'énumération de l'emploi du temps professionnel et affectif de sa journée par une longue concaténation (c'est-à-dire une suite d'épanodes, où l'épanode est la figure de style qui reprend au début d'un segment syntaxique un élément qui se trouve à la fin du segment qui précède : « transporte de tres a *tres y media*, comida de *tres y media* a *cuatro*, descanso de *cuatro* a cuatro y media… ») érige le boucher en allégorie de l'autocontrôle. Le taylorisme émotionnel dont il fait preuve dans son couple, puisqu'il insiste auprès de sa compagne pour chronométrer leur « tiempo de pareja » (p. 99), constitue le paroxysme caricatural d'une gestion réflexive des passions dans la modernité libérale – et peut-être aussi de la prédilection du roman réaliste pour les activités quotidiennes ritualisées où le temps est socialisé en horaires[77]. Les institutions du marché et du capitalisme, dont il a intégré les injonctions, lui occultent totalement les affects tristes que sa compagne tente vainement de lui opposer (« Qué pasa, que también vas a cronometrar los polvos que echemos, le soltó ella con una risa que ocultaba

[76] David McNeill, « Putting sincerity to work: acquiescence and refusal in post-fordist art », in Ernst van Alphen, Mieke Bal et Carel Smith, *The rhetoric of sincerity*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 157-173, citation p. 163-165 ; Lionel Trilling, *Sincerity and authenticity*, London, Oxford University Press, 1972, p. 2.
[77] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 146.

inquietud y enojo », p. 99). La vertu individuelle qu'incarne le boucher, cette « vertu » si centrale dans le système d'Adam Smith puisqu'elle transfigure les « passions » en « intérêts », apparaît calquée sur les critères des institutions capitalistes modernes. Le personnage paraît très aliéné au bonheur et son égoïsme l'isole clairement des autres protagonistes, ainsi que de toute action collective.

Or, de manière significative, ce boucher comme incarnation du capitalisme est un personnage qui a fortement intériorisé la dépendance à l'égard du public avec lequel il dialogue intérieurement. L'ouvrière à la chaîne l'accuse à juste titre d'être prêt à tout pour attirer l'attention des spectateurs : « cree que es el centro de atención, que todo el mundo está pendiente de él, […] tiene tal afán de protagonismo que estoy segura de que sería capaz de hacerse un corte en el dedo para que […] la gente se estremeciera en la grada » (p. 190). Il crée des micro-scènes à succès pour obtenir l'approbation du public (« El carnicero exagera sus gestos de desesperación y furia, como si los teatralizase para quienes les miran, no para los trabajadores sino para los espectadores », p. 240)78, en imagine d'autres qui consacreraient son triomphe : « Bastaría con que él se girase hacia la grada, que […] pudiera ver a la gente y decir […] venga ya, que no te va a morder […] provocando la risa de los espectadores y una multiplicación de *flashes*; […] hasta que el carnicero, entre las carcajadas del público, le dijera venga, […] un aplauso para el valiente » (p. 85). Le dispositif théâtral, à nouveau, contribue à mettre en lumière la dimension du contrôle que l'on vient d'entrevoir, et surtout à pousser plus loin le regard critique vers l'anthropologie du capitalisme.

Cette dépendance se manifeste différemment chez l'employée de bureau, qui explique sa réaction face au regard envahissant du public, qui se superpose à l'observation par les patrons sur le lieu de travail :

> desde los primeros días le incomodó sentirse observada, le intimidaba comerse la manzana en la mesa, limpiarse la nariz, distraerse un minuto con la vista perdida o apagar el ordenador y recoger su bolso para salir al terminar, en todo momento esperaba una censura a sus actos, un silbido, un grito de reproche, unas risas […]; estaba convencida de que en todo momento, más allá de los reflectores, habría al menos un espectador pendiente de ella. (p. 292-293).

---

78 « El carnicero se sabe protagonista de su propia escena, el guionista le ha reservado unos minutos de gloria que no sólo serán aplaudidos, también grabados y difundidos, así que […] exagera los gestos, guiña el ojo hacia la grada, que le devuelve unas risas que en los vídeos que pronto circularán por internet sonarán a risas enlatadas de telecomedia; se pega mucho a la espalda de la chica y al hacerlo saca la lengua hacia el público […]; un número cómico clásico, el pervertido y la inocente », p. 294.

La liste des gestes que l'employée de bureau est embarrassée d'accomplir sous la scrutation du public comprend moins d'actes qu'on pourrait qualifier de négligence dans le travail, comme « distraerse », que de simples mouvements corporels dont la gestion en société lui pose problème, comme « comerse la manzana » ou « limpiarse la nariz ». Le rôle du public se situe sur un autre plan que le décompte de la productivité, il va au-delà : il s'agit plutôt d'une forme de censure diffuse, que traduisent les verbes « le incomoda » et « le intimida » chez le personnage.

En effet, le dispositif du spectacle met en valeur que, sous l'effet de la conscience de l'observation à la fois par les invisibles patrons de l'entreprise et par le public sur les gradins, les gestes des personnages sont souvent empruntés, calculés, artificiels, entre la mise en spectacle de soi et la contention due au sentiment de gêne et de ridicule. Par exemple, le serveur

> avanza hacia el centro de la nave, bajo los reflectores [...], como el actor novato al que han concedido una sola frase y que hace su entrada en escena en el momento culminante de la tragedia para decir su breve y decisivo parlamento, que en este caso es: disculpad, muchachos, tenemos que hacer algo con los baños. Al actor debutante le suele ocurrir que la voz se le encoja al verse bajo la mirada de los espectadores, y a él le ocurre porque además piensa que alguien está grabando [...]. Así que su voz sale menguada [...] sólo lo han oído los espectadores, que le avergüenzan con sus risas, como el cómico que nervioso se trabuca en su frase inaugural, y [...] decide dar un par de palmadas fuertes, [...] aunque en el último momento se frena [...]. (p. 249)

Dans ce passage, la métaphore filée du théâtre, liée non pas à la surveillance managériale mais à la matérialisation du public, qui à la fois regarde et diffuse la scène par enregistrement vidéo, dit la manière dont la sensation d'observation permanente à laquelle est soumis le personnage embarrasse et inhibe toute son expressivité : « que la voz se le encoja », « su voz sale menguada », « le avergüenzan », « nervioso », « se frena ». Ce thème fait même l'objet des toutes premières lignes du roman, qui s'ouvre sur la sensation de ridicule et l'inhibition du personnage qui entre en scène : « Siempre, al llegar, tiene un impulso de saludar. [...] Se conformaría con levantar la mano y agitarla [...], quizás sonreír, pero no lo hace, qué ridículo » (p. 11). On voit ici mises en scène la pudeur voire la honte générées par la mise en scène sociale moderne dans laquelle fait sens le « spectateur impartial » de Smith.

En effet, on peut interpréter le dispositif scopique et spectaculaire, au-delà de la représentation de la surveillance managériale à l'usine, comme le signe de l'intériorisation du contrôle émotionnel propre au fonctionnement du « spectateur

impartial », dans la modernité libérale pensée par Smith, exacerbé dans le monde du travail néo-libéral. L'intériorité des personnages est placée sous le signe de l'autocontrôle par une sorte de « spectateur impartial » interne, représenté, redoublé dans le roman par les spectateurs effectifs : aussi le maçon « [c]amina sin naturalidad […] calculando sus gestos *como si se viera desde fuera*, qué efecto provocaría su andar tímido » (p. 11, je souligne). Ce dispositif d'incorporation réflexive de l'observation, qui parcourt tout le roman, se trouve notamment exacerbé au chapitre 5. Le personnage du commis de magasin s'y glisse dans le public « a mirar él también, no a ser mirado » (p. 102), pour observer l'autre commis avec lequel il partage le service, qui fait le même travail que le sien et qui revêt le même uniforme, autrement dit lui-même ou son double : « se ve a sí mismo, encarnado en el otro, en su igual, su doble, el que cubre las horas en que él no está en la nave. […] Así que mirar al muchacho de azul es como verse a sí mismo, consigue el efecto buscado de ser al mismo tiempo observador y observado » (p. 105-106). Au second chapitre, le maçon affirme s'imaginer le visage des spectateurs sous les traits d'autres maçons, comme si, en fin de compte, il s'observait lui-même : « Él no los ve, cegado por los reflectores, y si quiere imaginarles rostro para hacerlos reales les acaba dando los rasgos, el cuerpo, la ropa de sus ex compañeros de cuadrilla, de tantos albañiles a los que ha conocido en años, de sus vecinos del pueblo » (p. 30).

L'autocontrôle, dans le système smithien qui voit dans le « spectateur impartial » le « juge de notre conduite », consiste bien à chercher à se voir soi-même tel que les autres nous voient, à opérer un dédoublement de la personnalité qui tient à imaginer comment se sentent les autres pour se figurer comment nous jugeraient des spectateurs imaginaires – devenus « réels » sur les gradins de *La mano invisible* –, bien informés sur nous, pour devenir ensuite le spectateur de soi-même[79]. Dans *Crematorio*, de Rafael Chirbes, Juan Mullor, l'universitaire spécialiste du réalisme, déclarait d'une manière qui évoque beaucoup l'instance du « spectateur impartial » dans un processus de civilisation moderne et le dispositif mis en place dans *La mano invisible* : « la moral y la vida civilizada consiste en eso: moverse y hablar bajo los focos, que son los ojos de otros, la mente de los demás » (*Crematorio*, p. 279).

Ainsi, dans *La mano invisible*, cette conscience du public par les personnages exerce sur eux une contrainte qui relève d'un effort de maîtrise de soi, et passe notamment par des gestes de pudeur et par les bonnes manières, dont on se souvient

[79] « Quand il voit [son propre comportement] du point de vue d'où le spectateur impartial l'observerait, […] il s'observe lui-même, non pas tant du point de vue d'où [les hommes] l'observent réellement que du point de vue d'où ils devraient l'observer s'ils étaient mieux informés ». Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 178 ; Carlos Rodríguez Braun, « Introducción » à la *Teoría de los sentimientos morales*, *op. cit.,* p. 17-18.

qu'ils sont, pour Norbert Elias, les signes visibles du processus de civilisation européenne moderne. On retrouve par exemple chez la téléopératrice les inquiétudes de l'employée de bureau au sujet du fait de manger ou de se gratter le nez en société : « [e]stira los brazos […] bostezando con la boca muy abierta, y de repente corrige su postura y levanta las cejas en expresión de disculpa por su maleducado gesto hacia quienes están más allá de los reflectores » (p. 120-121). Le public représente le « spectateur impartial » qui incite à la maîtrise de soi en fonction des convenances sociales, d'où ce détail significatif encore, au sujet du commis : « se contiene para no dar una patada al mueble, sólo porque hay mucha gente mirando » (p. 109). De fait, il faut interpréter en lien étroit avec ces passages un trait distinctif du monologue de la téléopératrice, qui s'ouvre sur la représentation de ses tentatives d'enquête téléphonique auprès d'interlocuteurs qui la coupent et raccrochent au bout de quelques phrases :

> Buenas tardes, podría hablar con el señor Herrera Abad, por favor. Encantada de saludarle, señor Herrera. Le llamo para. […] No, no voy a ofrecerle ningún. Disculpe, buenas tardes.
>
> Buenas tardes, podría hablar con el señor Herrera Acosta, por favor. […] Le llamo para pedirle su. […] No tiene que. Disculpe, buenas tardes. […]
>
> Buenas tardes, podría hablar con el señor Herrera Aguilar, por favor. […] Le llamo para pedirle su. […] Discul. […]
>
> Buenas tardes, podría hablar con el señor Herrera Álamo, por favor. […] Pero le garantizo que sus respuestas serán. No, señor Herrera. […] Me refiero a que los datos serán procesados sin que. (p. 117-118)

Ce passage est constellé d'aposiopèses, aussi appelées « réticences », ou ruptures du déroulement syntaxique d'une phrase qui reste inachevée : « no voy a ofrecerle ningún. », « No tiene que. », « Discul. », etc. Certes, les interruptions de phrases sont dues aux interlocuteurs qui raccrochent, mais elles signent surtout l'embarras extrême de la téléopératrice, que vient renforcer la formulation d'excuses en épiphore[80]. Aussi l'aposiopèse constitue-t-elle ici la figure stylistique de la retenue et de l'inhibition.

[80] Répétition d'un mot ou groupe de mots en fin de phrase ou de paragraphe.

III.3. Modernisation et théorie de l'autocontrôle des émotions

En traitant de ces caractéristiques socio-morales du salariat contemporain dans une régime du spectacle, *La mano invisible* rapproche implicitement certains objectifs idéologiques du capitalisme avancé des fondements anthropologiques du capitalisme que dessine la pensée sociale des XVIIe et XVIIIe siècles (chez Montesquieu, Sir James Steuart, John Millar ou Adam Smith) telle que l'a analysée le socio-économiste hétérodoxe Albert O. Hirschman. Ce geste contient une critique structurelle et anthropologique du capitalisme. En effet, il ne s'agit pas exactement, dans *La mano invisible*, de dénoncer une dégénération du capitalisme, une déviation par rapport aux principes originels, mais plutôt de suggérer que les problèmes d'aliénation de la personnalité humaine que représente le roman seraient les applications directes d'un caractère inhibant et répressif de l'ordre capitaliste dès ses origines, autrement dit seraient le fruit d'écueils structurels du capitalisme en tant que système.

Le traitement des affects dans le roman rappelle en effet la doctrine sociale de l'autorégulation qui marque, au XVIIIe siècle, une transition anthropologique et culturelle d'une société des *passions* à une société des *sentiments*, définis comme plus modérés et réflexifs que les premières[81]. D'après Hirschman, les fondements idéologiques d'une théorie de l'État dans le capitalisme découlent de cette autorégulation moderne des passions. En effet, aux XVIIe et XVIIIe siècles, pour répondre à une grande préoccupation à l'égard du danger que représentaient les « passions destructrices » et « incontrôlables » des hommes (férocité, avarice, ambition)[82], « on espérait que le capitalisme vienne réprimer certains […] penchants de l'homme et lui modeler une personnalité […] moins imprévisible et plus unidimensionnelle »[83]. Le « doux commerce » (Montesquieu), appelant à la paix pour la prospérité des affaires, était censé réaliser la tempérance des passions à l'échelle de la société, mieux qu'un État répressif[84]. Le bien commun résidait dans les avantages sociopolitiques de l'absence de

---

[81] Albrecht Koschorke, « Selbststeuerung. David Hartleys Assoziationstheorie, Adam Smiths Sympathielehre und Die Dampfmaschine von James Watt », in Michael Franz et Inge Baxmann (dir.), *Das Laokoon-Paradigma*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 179-190, traduit et publié par Mario Horta et Armen Avanessian, « "Autorégulation. La théorie de l'association de David Hartley, la doctrine de la sympathie d'Adam Smith et la machine à vapeur de James Watt" de Albrecht Koschorke », *Le Philosophoire*, 2003/3 n° 21, p. 176-201, citation p. 201 ; Mario Horta et Armen Avanessian, *ibidem*, p. 173-175, citation p. 179.

[82] Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses…, op. cit.*, p. 39-41 et 149-50.

[83] « […] precisamente se esperaba y suponía que el capitalismo reprimiría ciertas tendencias y proclividades humanas y moldearía una personalidad humana con menos facetas, menos impredecible y más "unidimensional" ». *Ibidem,* p. 149.

[84] Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 669. Il s'agissait, chez Hobbes ou chez Spinoza, qui héritaient en cela de Machiavel, puis chez Vico voire chez

turbulence sociale : grâce à la poursuite de l'intérêt économique personnel pour unique moteur des actions humaines, le commerce favoriserait un adoucissement des mœurs, la transparence, la prévisibilité, la constance (stabilité) et, partant, la gouvernabilité des populations[85].

Notons la coïncidence avec les termes dans lesquels un Tierno Galván établit les objectifs d'une politique social-démocrate centrée sur un imaginaire de classe moyenne et débarrassée de la violence sociale durant la Transition espagnole, tel que nous l'avons évoqué au chapitre précédent consacré à *Crematorio*. De ce point de vue, peut-être devine-t-on, derrière ce traitement des affects dans *La mano invisible*, outre une critique systémique du fondement anthropologique du capitalisme sur une doctrine sociale de l'autorégulation des affects, une critique plus ciblée : celle de la fondation de la démocratie espagnole – et d'une grande partie de la production culturelle de la Transition – selon une théorie de l'autocontrôle de la conflictualité politique qui sous-tend le modèle de la « théorie de la modernisation » libérale et nord-américaine des années 1970[86]. Rosa développera bien davantage la question du pouvoir politique des émotions, leur capacité de bouleverser l'ordre politique établi, dans *La habitación oscura* (2013), qui livre un métarécit de la démocratie dysfonctionnelle née de la Transition[87].

Comme Hirschman, qui entrelace indissociablement les enjeux moraux, politiques, économiques et sociaux de la conception du capitalisme et du libéralisme, Isaac Rosa en réalise conjointement la critique avec ce type de perspective totalisante. Le monde du travail contemporain représenté par *La mano invisible* semble manipuler et phagocyter les émotions des personnages, qu'il réduit parfois à une quasi-atonie affective, à rapprocher du contexte de valorisation politique et morale d'un état modéré des passions à partir duquel s'est construite la modernité capitaliste et libérale, notamment la théorie smithienne du lien social, dont pourrait partiellement hériter la

---

Rousseau, d'opter pour une solution *réaliste*, dans le sens où elle fasse des hommes « tels qu'ils étaient en réalité » le sujet de la science politique, en tirant avantage de leurs passions naturelles pour le bien-être général, au lieu de chercher à les réprimer. Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses…, op. cit.,* p. 37-39 et p. 44 ; Albert Hirschman, « El concepto de intérés: del eufemismo a la tautología », in Albert Hirschman, *Las pasiones y los intereses…, op. cit.* p. 199-221, cf. p. 209. Article initialement publié en anglais : « The concept of interest: from euphemism to tautology », in Albert Hirschman, *Rival views of market society and other essays*, chapitre 2, Cambridge, Massachussets, Harvard Univ. Press, 1992 [1986].

[85] Albert Hirschman, « El concepto de intérés: del eufemismo a la tautología », *ibidem*, citation p. 206-218.

[86] Anne-Laure Bonvalot, Agnès Delage, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin, « Introduction », in Anne-Laure Bonvalot *et alii* (dir.), *Littératures et transitions démocratiques*, *op. cit.*.

[87] Anne-Laure Bonvalot et Anne-Laure Rebreyend, « Poétique du canon narratif transitionnel dans quelques fictions *démocritiques* de l'Espagne contemporaine », in *Littératures et transitions démocratiques, ibidem* ; Amélie Florenchie, « Crisis, posmodernismo y libido en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* de Isaac Rosa », *Crises et représentations*, *Líneas*, n°4, juillet 2014, https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/1310, dernière consultation le 1/02/2017 ; Jessica Cáliz Montes, « *La habitación oscura* de Isaac Rosa: de refugio a comunidad perchero », in Irina Enache Vic, Sadi Lakhdari, José Martínez Rubio (dir.), *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorias de la subjetividad en la narrativa española actual*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 281-293.

théorie de la modernisation qui a modelé l'entrée de la nouvelle démocratie espagnole dans le néo-libéralisme.

Chez Adam Smith, l'autocontrôle réflexif des affects du sujet dans l'ordre marchand moderne, favorable à l'harmonie et à la non-conflictualité sociale, naît de la fiction d'être continuellement regardé par un spectateur non indulgent, le « spectateur impartial ». Le dispositif de *La mano invisible* combinant la théâtralité et le panoptique met ainsi en scène cet élément de la théorie socio-morale sur laquelle s'appuie la défense du capitalisme et du marché autorégulé. Il construit une poétique dystopique du « spectateur impartial » moderne, en l'appliquant aux modes de l'hyper-surveillance contemporaine dans le monde du travail et dans le champ médiatique. Si à la fin du XVIIIe siècle la fiction sociale du « spectateur impartial » sert le perfectionnement du mode de gouvernement par l'adoucissement des mœurs, au XXIe siècle, dans le roman étudié la critique du capitalisme et de l'économie de marché passe par la représentation de la part de violence symbolique et sociopolitique que recèlent l'autocontrôle et la retenue à la base du contexte philosophique de la théorie d'Adam Smith.

L'univers théâtral du roman porte une fonction de dénaturalisation tous azimuts. La pudeur voire la honte générées par la mise en scène sociale moderne dans laquelle s'intègre le « spectateur impartial » de Smith se doublent, au moyen d'un glissement métaleptique (changement de niveaux narratifs), de la gêne des personnages fictifs face à un public qui figure les lecteurs comme autant de censeurs d'une représentation codifiée. Les travailleurs attentifs aux réactions du public adaptent leurs gestes en fonction de ce qui figure, au plan méta-narratif, un ensemble de codes créant un *horizon d'attente* du genre du roman réaliste, avec lequel joue ce roman, voire qu'il tente de contribuer à modifier.

Chapitre 3. Habiter l'aporie de la visibilité. Critique méta-narrative du réalisme

Le système du « spectateur impartial » d'Adam Smith est intimement associé à une structure de mise en abyme de la représentation, qui invite à analyser les enjeux de la métatextualité, la façon dont le dispositif théâtral critique l'esthétique réaliste dont relève le roman en lien avec un paradigme narratif smithien, pour tenter d'en contourner les écueils. L'*estrangement* s'applique aux procédés du roman réaliste lui-même, pour interroger conjointement les évidences des représentations sociales, politiques, économiques et littéraires : il s'agit non seulement de défamiliariser l'imaginaire de la métaphore de la « main invisible », de mettre à distance le capitalisme en tant qu'idéologie, mais aussi la nature de la *mimesis* et les conventions littéraires du réalisme. On peut interpréter le dispositif spectaculaire à la fois comme la représentation de l'intériorisation du contrôle émotionnel propre à la modernité libérale pensée par Smith, exacerbé dans le monde du travail néo-libéral, et comme la mise en lumière des effets et des contraintes de la représentation artistique réaliste. Le roman renouvelle, au cœur d'un nouveau réalisme contemporain, une interrogation déjà présente chez les avant-gardes artistiques et théoriques du début du XXe siècle, sur les enjeux de la représentation littéraire du travail et des travailleurs dans le mode de production capitaliste. Puis il met en scène les artifices et les apories du réalisme artistique, à la fois sur le plan esthétique et idéologique.

Comment le dispositif théâtral commente-t-il l'esthétique réaliste dont relève le roman ? Quels écueils de la tradition réaliste sont signalés, et comment le roman de Rosa propose-t-il de les contourner ?

I. En obra(s). Le réalisme au travail

Si les écrits de Brecht se positionnent par rapport à la dramaturgie aristotélicienne, la théâtralité dans *La mano invisible* permet de poser un champ de réflexion méta-narratif sur ce que signifie la *mimesis*. Selon Alexandre Gefen, « la première métaphore utilisée pour décrire la mimèsis, dont elle découle généalogiquement, est celle de l'imitation par le jeu de l'acteur », et la mimèsis platonicienne vue comme copie du réel est aisément exemplifiée par le théâtre, « puisqu'il apparaît évident que l'acteur y emprunte l'identité de quelqu'un d'autre »[1]. Comme le suggère la citation de José Luis Pardo placée en postface, qui fait écho à l'invisibilité de la main dans le titre, cette interrogation sur la *mimesis* concerne plus précisément la représentation littéraire d'un objet spécifique, le monde du travail : « Le travail, considéré pour lui-même, semble en effet inénarrable ; peut-être il y a-t-il des raisons profondes et indépassables pour qu'il en soit ainsi »[2]. De l'« invisible » à l'« inénarrable », un philosophe contemporain réfute un philosophe du XVIIIe siècle : cette nouvelle inflexion que prend le dialogue intertextuel incite à s'interroger sur les limites de la narrativité de l'expérience laborieuse, et place le roman tout entier sous le signe du défi de la diction littéraire du travail, traditionnellement considéré comme le dehors de l'art. Représenter le travail et le relier intimement à la problématisation de la représentation artistique, par la mise en spectacle et les questionnements des personnages, c'est figurer au second degré une tension inhérente à l'art lui-même : le lien de l'art avec la *technè*.

L'interrogation sur les liens entre art et travail, qui prolonge et actualise la position des avant-gardes russes du début du XXe siècle, s'articule selon deux volets. D'une part, la dignification par la mise en valeur de la dimension artistique du travail bien fait ; d'autre part, réciproquement, sont revendiqués la productivité de l'art et le statut de travailleur, d'artisan, pour l'artiste. On va voir que la première modalité, à savoir le traitement littéraire du travail, son esthétisation réaliste, est ambivalente dans le roman. Si elle contribue à rendre visible le travail et à lui restituer sa dignité, elle est

---

[1] Alexandre Gefen, *La mimèsis, op. cit.,* p. 23 et p. 40-41.

[2] « El trabajo, en sí mismo considerado, parece ser, en efecto, inenarrable, y quizá haya motivos profundos –e irrebasables– para que ello sea así, o sea para que el trabajo sea una parcela de la existencia particularmente *inhumana*. Ciertamente, hay muchas narraciones que transcurren total o parcialmente en lugares de trabajo, pero lo que estas narraciones relatan es algo que ocurre entre los personajes *al margen de su mera actividad laboral*, y no esa actividad en cuanto tal, porque su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?) ». Citation du philosophe José Luis Pardo, *Nunca fue tan hermosa la basura*, Madrid, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2010. *La mano invisible*, p. 379.

aussi une façon de masquer ou de réifier la réalité socio-économique. C'est dans cette ambivalence, absente dans le réalisme soviétique et le réalisme social, que se trouve, dans l'écriture, la rénovation du propos.

I.1. Dignité et visibilité

Le maçon à l'ouvrage ralentit son geste « como una coquetería de quien se sabe observado y cree despertar alguna expectación con sus actos » (p. 16), et s'adresse intérieurement à son public en ces termes : « Y ahora, señores, vamos a preparar la mezcla, dice en voz baja, se llama mezcla aunque también se le puede llamar mortero, o cemento a secas, murmura como si tuviera un micrófono enganchado a la solapa del mono y retransmitiese su trabajo, sólo me faltaba eso, se sonríe » (p. 14-15). On voit que le régime théâtral, s'il crée une forme de gêne, satisfait aussi une soif de visibilité sociale chez le maçon, comme chez de nombreux autres personnages. Le désir de visibilité sociale parcourt thématiquement le roman comme un leitmotiv obsédant. Le commis se résout à regret à ce que les spectateurs ne prêtent aucune attention au visage et à l'identité des travailleurs[3], la téléopératrice a longtemps regretté qu'aucun de ses interlocuteurs ne la voie[4], la femme de ménage et le serveur souffrent d'être toujours invisibles ou ignorés sur leur lieu de travail ainsi que dans sa représentation médiatique[5], la couturière sait que son travail minutieux est invisible aux yeux des spectateurs[6], l'employée de bureau espère secrètement que quelqu'un la regarde depuis les gradins en dépit du peu d'intérêt que suscite son travail[7], le maçon s'étonne d'avoir encore du public dans l'entrepôt alors qu'il sait que son travail est invisible dans l'espace du dehors[8]…

---

[3] « [E]so exigiría mirarles bien a la cara, fijarse en ellos, recordar cómo son cuando no están, y eso es mucho esperar » (p. 106).
[4] « [D]urante años ha pensado […] que su problema es que todos la oían pero nadie la veía, […] sus compañeras y ella […] eran lo que no se veía » (p. 121-122).
[5] La femme de ménage « no tiene muy claro si ella está ahí como los demás, para ser observada al trabajar, o si es sólo la limpiadora […]. […] estaría encantada si la mirasen, eso sí que sería una novedad, porque para que la mirasen primero tendrían que verla, lo que a menudo no sucede. Está acostumbrada a su invisibilidad » (p. 142-144). Le serveur : « a mí es que ni me mira la gente » (p. 218) ; « los tertulianos siempre mencionan a todos los demás […] pero nunca dicen nada de él, será que no forma parte de aquello, que sólo es el camarero […]. […] nunca sale en ningún video porque nadie le enfoca, pero también porque él ni siquiera tiene sitio en el espacio central […] A él no lo miran » (p. 246-247).
[6] « [N]i siquiera […] porque hubiese público pendiente de ella, si es que en verdad alguien atiende a una mujer que pasa ocho horas encorvada frente a una máquina de coser, pues desde la grada no cree que se puedan distinguir los trazos que hace. » (p. 208).
[7] « [A]nque ella no parecía recibir la misma atención que otros, pues su trabajo era poco vistoso, todo el día tecleando al ordenador, pese a ello estaba convencida de que en todo momento, más allá de los reflectores, habría al menos un espectador pendiente de ella » (p. 293).
[8] « Le sorprende que a estas alturas pueda haber alguien mirándole » (p. 20) ; « [S]e pregunta a menudo […] si esa gente […] pensarán en quienes hicieron esa casa, si alguna vez al mirar las paredes de su salón tendrán un recuerdo para los que las levantaron […]; si alguna vez han dedicado un solo pensamiento […]

La question d'être socialement, et donc aussi artistiquement, visible ou invisible, que recouvre bien sûr l'un des sens de l'adjectif « invisible » du titre et qui a à voir avec une question de dignité et de légitimité, constitue l'une des constantes de la tradition réaliste, peut-être notamment du « réalisme social » dans sa vocation de dignification des classes travailleuses – ou des exclus du système, selon une expression plus contemporaine[9]. Auerbach comme Rancière détectent une impulsion démocratique au cœur du développement historique du réalisme : l'idée que tout objet et que tout personnage, y compris le plus banal, est digne d'attention esthétique et morale. Pérez Galdós en a fait sa spécificité au sein de la tradition réaliste occidentale, lui qui fait passer les personnages secondaires au premier plan narratif au détriment des héros[10]. Le choix fréquent de la focalisation interne sur les personnages dans *La mano invisible* répond à la même fonction. Sur ce point, Rosa n'est donc pas en rupture par rapport à l'héritage réaliste.

La dignification passe notamment par la mise en évidence thématique et par la construction poétique de la composante artistique du travail artisanal bien fait. Le maçon et le mécanicien compensent le peu de reconnaissance publique qu'obtiennent leurs pairs en soulignant le savoir artisanal déployé dans la construction des bâtiments ou dans la confection de pièces mécaniques ingénieuses, et en le plaçant en regard de civilisations anciennes qu'ils fantasment pour leur place d'honneur dans les structures d'hommage contemporaines que constituent les musées11. Ils construisent aussi cet hommage en performant eux-mêmes la dimension artistique de leur travail, quoique de manière distanciée, toujours un peu ironique :

> ahora se recrea en ello, como dándose un homenaje […], un homenaje a sí mismo pero también al ladrillo, el bendito ladrillo, como una vez lo llamó engolando la voz y abriendo los brazos en pose teatral […], el bendito ladrillo, el humilde bloque de arcilla cocida que ha levantado

---

a quienes se esforzaron […] para hacer […] ese hueco del ascensor por el que alguna vez cae un albañil que nunca será recordado con una placa de agradecimiento en la entrada a la casa. (p. 31)

[9] Boltanski et Chiapello voient dans la préférence pour ce terme des « exclus », caractéristique du contexte de la dernière décennie du XXe siècle et du début du XXIe, une conséquence scientifiquement insatisfaisante de la déshérence dans laquelle sont tombés en France, depuis les années 1970, les outils d'analyse marxistes, dont la pensée des « classes ». Luc Boltanski et Eve Chiapello, « Postface inédite », *op. cit.*, p. 926.

[10] Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, *op. cit.*, p. 96.

[11] Le maçon : « Le impresionó saber que los sumerios secaban al sol mesopotámico los mismos ladrillos que miles de años después seguimos alineando para levantar nuestras ciudades » (p. 18). Le mécanicien : « aprovecha […] para desmontar el tubo de escape, una pieza de museo, ya no se hacen tubos así, pena que los espectadores no lo aprecien, le entran ganas de volverse hacia ellos y explicarles […], pero claro, tampoco hay […] un buen museo para conservar estas piezas que en nada envidian a las que hay en los museos de cosas romanas o egipcias, imagina que dentro de mil años un arqueólogo desenterrará un R-12 como éste, se arrodillará y empleará un cepillito de los que usan para no dañar los restos de civilizaciones antiguas » (p. 193).

> palacios y catedrales, añadió aquella vez fingiendo exaltación para risa de sus compañeros que le aplaudieron y chiflaron. (le maçon, p. 17)

> se oye el ris-ras-ris-ras de la paleta del albañil al raspar el cemento sobrante, el tomp-tomp de las cuchilladas sobre la tabla, el tic-tac de las teclas golpeadas con furia, el clin-clin de las piezas redondas, cuadradas, rectangulares, triangulares, el rissss del folio al rasgarse, el treq-treq-treq-treq de la máquina de coser, el susurro sshh-sshh de la sonrisa telefónica, el clic-clic del ratón activado con nervio, el planc del capó al soltarlo en el suelo. Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad, ris-ras, ris-ras, tomp-tomp-tomp, tac-tac-tac-tac, clin-clin-clin-clin, rissss, rissss, rissss, treq-treq-treq-treq-treq, sshh-sshh-sshh, clic-clic-clic [...] percibe que cada vez se acoplan mejor unos con otros, como instrumentos que entran a su tiempo, según lo marcado en la partitura hasta sonar como uno solo. Le gusta esa metáfora musical, la escuchó [...] en un programa nocturno donde un catedrático [...] comparó lo aquí visto con un concierto [...]. (le mécanicien, p. 183-184)

Le jeu sur le verbe « récréer » (« se recrea en ello ») suggère qu'il s'agit à la fois de moments de plaisir ludique pour les personnages mais aussi de réinterprétations poétiques (re-créer) du travail et du système de la « main invisible », transféré de son champ de référence organique à celui de la machine (« como si una mano en la sombra girase una rueda »), et en réalisent la dimension artistique, ici rythmique, malgré la méfiance que suscite chez les personnages l'imposition d'un langage poétique, et notamment de la métaphore, sur le réel : « el espectáculo del trabajo, el arte del trabajo, la danza del trabajo, la música del trabajo, todas las chorradas que hay que oír » (p. 214).

De fait, les personnages de *La mano invisible* s'interrogent constamment sur la nature de ce qui se passe dans le roman. Pour cela, est activée toute la polysémie du mot « obra », à la fois « ouvrage » artisanal, « œuvre » d'art ou zone en « travaux ». La formulation restera elliptique, et le roman n'élucidera jamais explicitement la nature du mystère. L'un des leitmotiv y est, en effet, la recherche d'une définition, des intentions (les *unintended consequences* de Smith), d'un sens et d'un auteur à ce qui est constamment interrogé comme un spectacle et une parodie mais reste toujours désigné de façon indéfinie – donc sciemment ouverte à tous les niveaux d'interprétation, y compris méta-narrative bien sûr – par les adverbes et les démonstratifs « aquí » ou « esto ». La difficulté à nommer la nature de la représentation de l'entrepôt, « *esto* que todavía no sabe cómo llamar » (p. 75), dont les personnages sont à la fois les acteurs et les objets, vient notamment de ce que le travail est souvent considéré comme le dehors de la pratique artistique. Au contraire, le roman les unit autour des notions méta-

narratives de *mimesis*, de simulation et de feintise, comme on le voit apparaître en italique dans les quelques exemples ci-dessous :

> *Aquí* es algo mejor, *aquí* hace lo mismo pero […] *esto* es otra cosa. […] tiene la sospecha de que quien sea que esté detrás de *esto* pidió a la empresa de trabajo temporal que le enviase por escrito una relación de todas las actividades […], para luego *reproducirlas aquí* […], todo aquello que ya ha hecho antes y que aquí vuelve a hacer pero de otra manera, como *una parodia* de su vida laboral: […] como un *espejo deformante* […]. (p. 112-113)

> lo importante era que trabajase o sólo que *pareciese que* trabajaba, *que se lo pareciese a los espectadores*; pero […] comprobó que no vale con *simular*, hay que trabajar *de verdad*, si es que *esto* se puede llamar así […]. (p. 206-207)

> no es eso lo que hacemos *aquí, fingir, hacer como que* trabajamos [...]. (p. 289-90)

> pensaban que había algo especial en *todo esto,* algo diferente, que eran parte de un experimento, de *una obra de arte* o de un ballet [...]. (p. 364)[12]

Crematorio énonce en 2007 une sorte de manifeste du croisement de la littérature et du monde du travail qui coïncide étonnamment avec l'entreprise déployée par *La mano invisible* en 2011. On y retrouve la figure du maçon, symbole de l'hypertrophie de l'immobilier en Espagne, qui sert de contrepoint artisanal à la figure du constructeur :

> qué belleza es el ladrillo bien trabajado […], lleva las huellas de las manos que lo colocaron, lleva incorporada su habilidad, su sabiduría, su alma […]. […] ¿Te has fijado en ese momento artesanal de los entierros en el que una veintena de familiares y amigos del difunto contempla cómo el albañil prepara la masa de yeso y embadurna […] la pared que cierra el nicho? […] contemplan el trabajo del paleta que evoluciona ante ellos, un elegante y sobrio bailarín, un atleta de gestos

[12] « [E]sto es el circo de Buffalo Bill » (p. 104), « salió en el periódico de ayer y dice [...] que esto es una obra de arte. [...] que somos un experimento » (p. 154), « no creo que tengamos que dramatizar tanto, esto tampoco es una empresa como cualquiera, estaremos de acuerdo en que es algo diferente » (p. 178), « qué más te da quién esté detrás de esto » (p. 179), « quien dijera si todo esto, el planeta entero, es una sinfonía, una danza o un reloj » (p. 202), « eso es lo que está haciendo quien quiera que esté detrás de esto, jugar con nosotros » (p. 215), « aquí nada es normal, que yo sepa en las empresas normales no tienes a doscientos tíos mirándote y haciéndote fotos » (p. 217), « he trabajado en sitios mucho peores, y esto me parece bastante soportable » (p. 218), « es el colmo, susurra la administrativa, se han creído que esto es un teatro o qué » (p. 250), « podría estar incluso aquí, en la nave, formar parte de esto, [...] todos son aquí un poco putas » (p. 274), « uno avanzó la hipótesis de que tal vez él fuese el cerebro de todo esto, el responsable de la *performance*, experimento o circo que todos llevaban semanas intentando descifrar » (p. 330), « a él le gusta esto, no sabe cuáles son las intenciones últimas, pero le gustó el planteamiento […]. No sabe a quién, pero le gustaría agradecer a quien corresponda que, al planificar esto, decidiese incluir un informático » (p. 344-345), « No quiere saber de qué iba todo esto, para qué era, por qué, quién estaba detrás. Ah, se refiere a eso, ríe él, señalando la nave, la persiana que quedó sin bajar (p. 378).

precisos que despliega auténtico arte, *¿o es que el arte no es precisamente la mezcla de trabajo y representación?* (*Crematorio*, p. 405-406. Je souligne)

Le travail comme un art, l'art comme mélange de travail et de représentation : outre l'esthétisation du travail, cette dialectique implique réciproquement la productivité sociale de la représentation littéraire, son utilité, et le rôle de l'écrivain dans la société.

I.2. Productivité sociale de l'art. Entre réalisme et formalisme

C'est bien cette inquiétude qui sous-tend une grande partie des questions que se posent les personnages sur la nature de leur travail dans l'entrepôt, à interpréter comme autant de problématisations méta-narratives de la nature mais aussi de la fonction de la représentation littéraire dans la société capitaliste. Les questions obsédantes sur la finalité du travail à l'usine transposent cette inquiétude sur le but de la littérature : « no tenéis curiosidad por saber de qué va esto » (p. 155), « el problema [...], que no sabemos qué es esto, ni para quién trabajamos ni para qué » (p. 178), « seguimos sin saber de qué va todo esto, cual es el objetivo » (p. 218).

Le mot « empresa », dans l'avertissement « firmasteis un contrato sabiendo que esto no era una empresa como las demás, que no era un trabajo como los otros » (p. 216), joue sur une syllepse : il est à interpréter à la fois dans le sens le plus évident, celui d'une unité économique combinant capitaux et main d'œuvre salariée, et dans le sens plus abstrait d'un projet ou de l'action d'entreprendre quelque chose, ce qui revient à se demander de quelle sorte de démarche ou de geste relève la littérature, en comparaison avec d'autres types d'actions de la vie quotidienne et du monde productif du travail. On le retrouve plus loin : « aquí, y eso sí lo hace diferente a otras empresas […] su tarea tiene por sí misma tan poco sentido y es tan inútil » (p. 291), « las peculiaridades de esta empresa, si se puede llamar empresa » (p. 338).

Le paradoxe de l'improductivité des tâches qu'on demande aux employés d'accomplir (puisqu'ils doivent détruire le mur, les pièces ou les documents qu'ils ont élaborés durant la journée) transpose et exaspère le soupçon sur l'inutilité voire la futilité indécente de la démarche littéraire et de son auteur : « esto es intolerable, una burla de los trabajadores » (p. 223), « esto es como estar de vacaciones » (p. 247) ; « han estirado […] la ilusión de los primeros días, cuando se sentían importantes al pensar que estaban participando en algo grande, extraño, admirable, aunque no supieran lo que

era » (p. 313). Toutes ces problématiques sont embrassées et mises en scène par un débat télévisé qui ressemble bien à un débat littéraire sur les rapports entre la *mimesis* et la réalité et sur la productivité sociale de l'art dans le capitalisme, selon une perspective marxiste :

> aquí [...] no hay producción contabilizada al final del día [...]. [...] varios invitados discutían sobre si lo que hacen aquí es trabajo o es otra cosa. [...] uno decía que no, que no hay producción y por tanto esto no es trabajo sino otra cosa que no sabía cómo llamar aunque usó varias veces la palabra teatro [...] convencido de que ella y los demás no están trabajando sino haciendo como que trabajan [...]; otro tertuliano en cambio decía que sí había producción, porque lo que producían era su propio trabajo, y enumeró ejemplos de empleos improductivos cuya única razón de ser era el trabajo mismo. (p. 75-76)

Parmi ces « emplois improductifs » compte celui de l'écrivain, ou de l'intellectuel en général. Son insertion concrète dans la société fait l'objet de plusieurs piques acerbes de la part des travailleurs, qui jugent illégitimes, selon des critères de classe, les intellectuels entendus à la télévision : « lo vi al catedrático ése, menudo capullo, no ha trabajado en su puta vida » (p. 185) « un pijo » (p. 212), « ese parásito » (p. 249). L'écrivain compte pourtant un autre avatar en la personne d'un travailleur de l'entrepôt, le programmateur informaticien qui semble assumer la fonction auteur de la représentation (« uno avanzó la hipótesis de que tal vez él fuese el cerebro de todo esto, el responsable de la *performance*, experimento o circo », p. 330). Il revendique une condition de travailleur égale à celle des autres artisans (« no dejaba de ser un trabajador más, no tan diferente del albañil o el mecánico o la costurera », p. 345), dont il partage les douleurs physiques et les rythmes professionnels (« nada distinguía las horas de oficina del tiempo fuera de allí », « le dolían los hombros tras tantas horas sentado ante el ordenador, tenía el cuello cargado, le picaban los ojos », p. 346 et 348).

Sur le plan de l'épitexte également, Rosa a souvent tenu, lors des interviews accordées au moment de la publication de *La mano invisible*, à justifier sa condition de travailleur en énumérant les différents emplois qu'il a occupés avant de pouvoir vivre de sa plume, et semble avoir pris soin de choisir comme interlocuteurs des revues non littéraires, appartenant au monde ouvrier militant ou au champ des ressources humaines[13]. Pourtant, dans le roman, l'écrivain-programmateur ne semble pas constituer un travailleur comme les autres. Tout incite à la méfiance à l'égard du pouvoir

[13] Carlos de Benito, « El trabajo como protagonista. Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible* », *Aedipe*, n°11, 2012, p. 6-9 ; José Luis, « Entrevista a Isaac Rosa, autor de "La mano invisible" », *op. cit.*.

de sa propre « main invisible », qu'il oscille entre le mythe romantique du guide supérieur (« la mitología de los informáticos », p. 347 ; « ven a los informáticos como sacerdotes, brujos, dueños de un lenguaje mágico que hace funcionar el mundo con sus órdenes […] pese a ese poder y ese secreto en el fondo no desconfían de ellos », p. 332) ou la figure de l'espion qui se repaît de rendre compte de la vie des autres (« eres un chivato, nos estás espiando […] un chivato de mierda », p. 328).

La représentation de l'écrivain comme travailleur était présente, mais de manière non distanciée, dans le réalisme social des années 1950-1960, comme chez les écrivains communistes Armando López Salinas et Antonio Ferres qui la revendiquent dans *Caminando por las Hurdes* : « Nous aussi nous sommes pauvres et nous travaillons »[14]. Plus généralement, la question de l'utilité sociale de l'art et de l'artiste relève de la pensée marxiste, qui récuse la division capitaliste du travail[15]. Elle se situe notamment dans le prolongement de la position des avant-gardes russes des années 1920[16]. À une « période charnière de l'histoire de la société capitaliste » caractérisée par une « mutation fondamentale […] du concept central […] du travail » et une crise la culture, les constructivistes russes décident de faire de l' « image de l'idéologie du travail hautement mécanisé » le matériau de l'art. Sur les ruines de la représentation laissées par les dadaïstes et les futuristes, ils ont « l'intuition du "caractère ouvrier" du travail intellectuel » : l'écrivain doit être un travailleur et l'art doit être *productif*[17].

Cet impératif, et, plus généralement, le lien avec les problématiques de l'art du début du XXe siècle réactualisées en fonction des mutations socio-économiques et artistiques actuelles, transparaissent dans les entretiens qu'a donnés Isaac Rosa après la parution de son roman. Il invoque le modèle renouvelé de « la littérature réaliste

---

[14] « Nosotros también somos pobres y también trabajamos ». Antonio Ferres et Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes,* Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 69. « Desempeñé varios oficios que me permitieron tener un contacto muy directo con la clase obrera de la que vengo y de la cual he formado parte para ganarme la vida durante bastantes años », déclarait encore récemment Armando López Salinas, « Palabras de un tiempo pasado », *Revista de crítica literaria marxista*, n°5, 2011, p. 6-11, citation p. 11.

[15] D'ailleurs, dans *La mano invisible* : « [P]or qué siempre tiene que tocarle a los mismos, por qué no puede repartirse ese trabajo, por turnos, que a todos les tocase alguna vez en la vida poner ladrillos, limpiar culos o picar en la mina, o hacerlo todos juntos […]; por qué no cabe un reparto así […] de los trabajos más elementales, los más duros » (p. 43-44).

[16] La première avant-garde artistique n'est pas sans lien avec le formalisme, dont on a déjà rapproché l'écriture d'Isaac Rosa à travers le principe de la conscience de la forme et le procédé de la distanciation. Voir Tzvetan Todorov, « Présentation », in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* Paris, Seuil, 2001 [1965], p. 13-25, p. 13 et 16 ; Boris Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, *ibidem,* p. 29-74, notamment p. 33-34 et p. 37-38, ainsi que Georges Nivat, « Formalisme russe », in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 332-338, citation p. 333.

[17] Didier Muguet, « Fusionner l'art et la vie I », *Alice 1*, automne 2008, dossier « La Fabrique du sensible », et « Fusionner la vie II », *Alice 2*, été 1999, dossier « La Fabrique du sensible », disponibles sur le site de la revue *Multitudes*, http://www.multitudes.net/Fusionner-l-art-et-la-vie-I/ et http://www.multitudes.net/Fusionner-l-art-et-la-vie-II/, dernière consultation le 5/11/2016. Il cite partiellement Manfredo Tafuri, « URSS/BERLIN 1922 : du populisme à "l'internationale constructiviste" » in *VH 101*, n°7/8, 1972, p. 53-87.

critique du XIXe siècle et des années 1920 ou 1930 […] tout en prenant en compte tout ce que la littérature a intégré depuis »[18] et fait sien le pari de la littérature comme un « principe transformateur »[19]. Les questionnements des constructivistes russes ainsi que le procédé formaliste de l'*estrangement* s'ancrent dans un contexte historique de transformations, de mécanisation et d'automatisation de la perception propres à l'urbanité moderne (d'une manière que représentent également les réalistes espagnols à la fin du XIXe siècle), et que l'art doit bouleverser. Si Rosa réactualise les questionnements des avant-gardes russes sur la production et l'insertion du travail intellectuel dans le développement capitaliste, c'est que, pour proposer un métarécit des conditions socio-économiques qui ont conduit à la crise de la fin des années 2000, il fait appel à une tradition littéraire (avant-gardes constructivistes, distanciation brechtienne) associée à une période préalable de crise de l'histoire de la modernité capitaliste : il invoque une mémoire littéraire d'une crise historique de la modernité associée à un projet révolutionnaire[20]. Il procède à la fois à cette historicisation et à cette actualisation lorsqu'il affirme en interview la permanence historique de la nature des relations marchandes entre vendeurs et acheteurs de main-d'œuvre :

> Siempre ha sido así, si por « siempre » entendemos este modo de producción capitalista que en efecto nos parece eterno, que « siempre » hubiese estado ahí, y acabamos asimilando el trabajo como actividad humana al trabajo en el capitalismo. No, ni siempre ha sido así, ni por tanto debe seguir siéndolo por los siglos de los siglos. En cuanto a rasgos nuevos, lo que vemos en los últimos tiempos, años, meses, semanas, horas, es que las relaciones laborales se deterioran a velocidad insoportable. Escribí mi novela hace poco más de un año, y temo que haya quedado envejecida porque hoy son más los trabajadores que soportan condiciones peores de las que yo cuento[21].

En *estrangeant* le travail et sa représentation, il cherche alors à tordre le cou à l'illusion selon laquelle cette façon de travailler et de vivre est immuable, à en montrer la

---

[18] Il pense sans doute à des auteurs comme Sender, Max Aub, à certaines œuvres de Baroja et de Blasco Ibáñez, en lesquels Rafael Chirbes voit une tradition moderne du roman espagnol qui, dans le contexte de la Transition, a été proscrite pour son caractère réaliste, c'est-à-dire, selon Germán Labrador, sa capacité à faire référence à des expériences historiques concrètes, des luttes et des langages en conflit. Rafael Chirbes, « De qué memoria hablamos », in *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 227-251 ; Germán Labrador, « De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática: democracia y novelas de la transición española », in Anne-Laure Bonvalot *et alii* (dir.), *Littératures et transitions démocratiques*, *op. cit.*.

[19] « [L]a literatura realista […] que se escribió en los años veinte o treinta del XX sigue siendo válida como modelo, siempre que se tenga en cuenta todo lo que la literatura ha incorporado desde entonces […]. Una novela no cambia el mundo, pero hay novelas que te dejan tocado, que te cambian tu forma de mirar, tu forma de pensar. Y eso ya es un principio transformador, todo suma ». José Luis, « Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible* », *op. cit.*.

[20] Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982 ; German Labrador, *Poéticas e imaginarios de la transición española*, *op. cit.*, p. 737-741.

[21] Isaac Rosa et José Luis, « Entrevista a Isaac Rosa… », *op. cit.*

contingence historique : d'où, peut-être, une nouvelle inflexion de l'occurrence de l'adverbe « aquí » et du démonstratif « esto ».

Rosa n'est donc pas le premier à représenter le travail, traité par les réalistes du XIXe siècle puis par les avant-gardes russes comme par le « réalisme social » des années 1950. Cependant, comme chez Rafael Chirbes, la nouveauté réside dans l'écriture distanciée et dans la mise en évidence des procédés utilisés, grâce au dispositif théâtral et à ce discours méta-narratif très présent mais cousu, voire dissimulé, dans la diégèse, sans effets stridents de métalepses. Le contexte moderne de l'*estrangement* dans la filiation duquel se situe *La mano invisible* est celui d'un art « profondément sceptique » sur son écriture, « qui n'est sûr ni de ses moyens ni de sa vocation » et s'inquiète de ce que la capacité de la littérature « à rendre visible ce qui ne l'est pas peut facilement s'inverser en projection du fantasme sur la réalité »[22]. Isaac Rosa la formule à sa manière, et y joint un pari :

> La pregunta clásica de si la literatura puede cambiar el mundo tiene un reverso claro: la literatura sirve para que no cambie, sirve para conservarlo como está, para hacerlo soportable a quienes lo sufren, para legitimarlo y naturalizarlo. Si sirve para eso, ¿por qué no iba a servir para lo contrario?[23]

Le scepticisme ne se joue donc pas au niveau idéologique, où le matérialisme historique est assumé, mais au niveau de l'écriture[24]. Voilà qui permet de nuancer l'une des dichotomies hâtives de l'histoire littéraire qui oppose le réalisme au formalisme[25]. La littérature contemporaine compose bien avec le soupçon sur le rapport au réel de la

---

[22] Jean-Paul Engélibert, « Le regard de l'automate… », *op. cit.*, p. 95.
[23] Isaac Rosa et José Luis, « Entrevista al autor de "La mano invisible" », *op. cit.*
[24] À moins qu'il ne s'agisse d'une sorte de scepticisme didactique, une façon de conduire le lecteur à s'interroger au lieu d'asséner une position par le biais d'un narrateur tout-puissant, tandis que d'autres dispositifs textuels le guident vers la réponse à donner. Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse? », *op. cit.*.
[25] Ainsi l'opposition entre formalisme russe (1915-1930) et réalisme marxiste doit-elle être nuancée, au-delà des manifestes. Contrairement aux idées reçues, les formalistes ne font pas fi des problèmes complexes du rapport entre l'art et la réalité sociale, mais refusent de faire porter l'étude littéraire sur l'histoire de la culture ou de la vie sociale, puisqu'ils cherchent à faire des études littéraires une discipline scientifique distincte de l'approche psychologique, philosophique ou sociologique alors à l'œuvre dans la critique littéraire russe, approche idéologique qu'ils refuseront aussi dans le réalisme soviétique. Réciproquement, si les partisans du constructivisme et du réalisme socialiste ont dénigré l'analyse de la fonction poétique du langage, Brecht, au sein du marxisme, s'est autant opposé au formalisme – dont il partage pourtant certains des principes – qu'à l'orthodoxie de la théorie du réalisme de Lukács (fondée sur le modèle des romans du XIXe siècle) au nom de la nécessaire adaptation de la forme aux mutations du référent social. Voir Roman Jakobson, « Préface », in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, ibidem,* p. 6-11, citation p. 8 ; Tzvetan Todorov, « Présentation », in *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 14-15, et Boris Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », *op. cit.*, p. 35-36. C'est aussi le propos d'Emily Troscianko que de démontrer que le réalisme et le formalisme ont été artificiellement séparés. Emily Troscianko, *Kafka's cognitive realism*, Routledge, 2013, p. 7. Voir aussi Hayden White, *Figural realism : Studies on the mimetic effect*, 1999, qui étudie un « réalisme moderniste », « the modernist version of the realist project » qui questionne, obscurcit ou rejette les bases de la « réalité objective » (p. 40).

littérature, déjà présent chez les avant-gardes du début du XXe siècle, puis généralisé par les avant-gardes textualistes des années 1970[26].

L'écrivain répond à la question matérialiste de l'intégration des arts dans la structure sociale par le choix d'un réalisme dénaturalisant, qui prend pour objet à la fois la concrétude du travail comme condition de la participation au marché, et les formes des représentations qui tissent les imaginaires sociaux, surtout celles qu'il juge les plus aliénantes, afin de donner des outils pour une émancipation critique.

II. De la description à la normativité

La convention théâtrale transpose, en dernière instance, celle du roman réaliste en tant que forme littéraire historiquement liée à l'avènement des sociétés capitalistes du monde occidental moderne. En ce sens, chez Isaac Rosa, selon la formule de Tzvetan Todorov, « [s]'interroger sur la nature du réalisme […] implique donc aussi une analyse des grands courants idéologiques de l'histoire récente »[27]. En effet, il est constamment suggéré, par un dispositif méta-narratif qui invite à des jeux de double lecture, que l'entreprise, qui soumet les travailleurs aux impératifs du rendement et aux techniques contemporaines du management et qui présente des échantillons de travail pourtant non productifs *in fine* au public, est plus précisément celle du roman réaliste, qui élabore des situations et des personnages-types en recherchant la représentativité, au risque de les figer artificiellement dans le cliché et de participer d'une forme de contrôle social. La formule est problématique, on verra comment la comprendre. Sont finalement questionnés les enjeux d'une démarche de description et de classification du social, dans les sciences sociales et dans le réalisme littéraire.

II.1. Enjeux de la classification

« Y ahora, señores, vamos a preparar la mezcla, dice en voz baja, se llama mezcla aunque también se le puede llamar mortero, o cemento a secas, murmura como si tuviera un micrófono enganchado a la solapa del mono y retransmitiese su trabajo, sólo me faltaba eso, se sonríe » (p. 14-15). On lit dans les remarques du maçon citées plus

[26] Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 15, 20, 212.
[27] Tzvetan Todorov, « Présentation », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-10, citation p. 10.

haut que le don de la visibilité et de la dignité par l'entrée dans la fiction réaliste d'objets qui ont une place subalterne dans la société et dans les arts s'accompagne de leur catégorisation. Le souci du détail lexical technique et redondant (« se llama mezcla aunque también se le puede llamar mortero, o cemento a secas ») recèle une forme d'ironie par rapport au didactisme d'un réalisme dont la pensée par catégories sociales, en lien avec la sociologie, fait l'objet d'une pique similaire plus loin dans le roman : « Dedica un rato a mirar bien al muchacho del mono azul, al mozo de almacén, como lo llaman los espectadores amantes de las categorías laborales » (p. 106). On les retrouve également dans le chapitre de la téléopératrice qui, à l'époque où elle était représentante de commerce chez des particuliers, apprenait à classer les clients par catégories sitôt leur porte ouverte : « en cuanto abrían, clasificaba al inquilino de un vistazo rápido en alguna de las categorías incluidas en el manual de venta, para saber qué tratamiento aplicarle […]; había que tomar una decisión rápida y esforzarse en su interpretación en ese primer minuto » (p. 137).

Se dessine discrètement ici la question des usages sociaux de la classification, qui s'applique d'abord au phénomène de la pénétration des sciences sociales dans la société actuelle et à l'une de ses conséquences possibles, que Luc Boltanski et Nicolas Duvoux appellent un « accrochage entre description et normativité ». Il a lieu lorsque les outils des sciences sociales s'intègrent aux appareils et instruments de gestion du domaine dans lequel elle peut se spécialiser, c'est-à-dire lorsqu'elles deviennent une expertise au service des décideurs (au sein de la gestion des entreprises, de l'administration publique ou encore des cabinets qui inspirent les stratégies politiques) pour « façonner une mise en forme du monde qui corresponde au pouvoir ou aux exigences du pouvoir »[28]. C'est cette collusion que suggère, comme en passant, l'un des titres des manuels de management que doit copier l'employée de bureau : « Foucault para ejecutivos » (p. 288), aux côtés d'autres titres parodiques qui indiquent que le contrôle managérial capitaliste fait feu de tout bois, y compris de la littérature (« El arte de la guerra para

[28] « Il y a un usage possible [de la sociologie], qu'il ne faut pas ignorer, et qui est […] que le travail réalisé par le sociologue soit utilisé, et détourné, comme s'il s'agissait d'un rapport d'informateur. Le sociologue, particulièrement si son enquête porte sur des domaines dits "sensibles", doit donc être attentif à l'usage qui peut être fait des informations qu'il recueille. […] Par certains côtés, l'enquête sociologique, surtout l'enquête de micro-sociologie, a des points communs avec une enquête des renseignements généraux, à cette différence essentielle que ses buts ne sont pas les mêmes. Et puis vous avez un troisième point […] qui est celui de la conception globale de ce qu'on appelle la gouvernance, après Foucault. J'ai le sentiment que l'on a assisté, au cours des dernières décennies, à un perfectionnement extraordinaire […] de l'intelligence de la gouvernance. Comme si les gouvernants, ou ceux qui les conseillent, avaient assimilé une part de ce qui a été fait dans les sciences sociales depuis trente ans, et, notamment, des éléments venus de la réflexion critique ». Nicolas Duvoux, « Entretien avec Luc Boltanski. Le pouvoir est de plus en plus savant », *La vie des idées*, *op. cit.*.

directivos », « El Principito se pone la corbata », « Cuentos que mi jefe nunca me contó »).

Le processus de catégorisation en sciences sociales (nommer, classer, hiérarchiser) constitue un processus conflictuel de fabrication des groupes sociaux en lien avec des formes de pouvoir, qui implique des problèmes de reconnaissance et de réification des identités sociales[29]. Dans le roman, de façon problématique et provocatrice, l'association entre description et normativité, qui concerne les processus et les usages des activités classificatoires, est transposée aux enjeux du roman réaliste. On le voit apparaître par touches suggestives, qui relient toujours de façon ambiguë la classification sociale dans la société capitaliste et dans le roman réaliste, grâce aux indices qui incitent à une lecture métafictionnelle.

Revenons sur le mot d'« interpretación » qu'emploie la téléopératrice-représentante de commerce lorsqu'elle précise : « había que tomar una decisión rápida y esforzarse en su interpretación en ese primer minuto » (p. 137). Au sens premier, elle parle de l'attitude qu'elle doit adopter en fonction du profil qu'elle a identifié chez le client, suggérant que les catégories socio-psychologiques utilisées par les manuels de commerce ou les sciences sociales constituent une herméneutique du social qui a des effets dans la vie quotidienne, ici par l'usage d'un profilage des individus au service des impératifs de la consommation. Mais le choix de ce mot spécifique d' « interprétation » invite aussi à l'entendre dans son sens littéraire, avec pour cible la fiction, et notamment le roman réaliste sous la modalité du personnage-type. Tout le passage qui suit, durant lequel la téléopératrice, alors représentante de commerce, décrit ses manœuvres pour capter l'attention de son interlocuteur et le persuader de la laisser entrer afin qu'il se rende à son argumentaire, peut être lu de cette manière :

> en el descansillo de la escalera, era ahí donde se jugaba el éxito o el fracaso, todo dependía de vencer la desconfianza y la resistencia y lograr cruzar el umbral, ese era el objetivo en el primer ataque, ser invitado a pasar o al menos no encontrar mucha oposición […]; toda su energía y recursos se concentraban en ese primer momento, […] si el inquilino franqueaba el paso […] la venta estaba garantizada […] [y accedería] a firmar el contrato, que por supuesto era sin ningún compromiso […]. (p. 137-138)

[29] Mathieu Aguilera, Alice Kadri, Marjolaine Carles et Martin Lamotte, « Las categorías en las Ciencias Humanas y Sociales », MOOC, Casa de Velázquez-Universidade Nova de Lisboa, mis en ligne le 27/11/2014, disponible sur https://www.casadevelazquez.org/recherche-scientifique/podcasts/news/las-categorias-en-las-ciencias-humanas-y-sociales/, dernière consultation le 8/12/2016.

Le « seuil » de la porte à franchir (« umbral ») devient celui de la fiction, moyennant un renversement de la direction entrée/sortie similaire à celui que l'on a repéré plus tôt autour du store métallique. L'entreprise de persuasion, résumée par le mot de « recursos persuasivos » (p. 138) qui fait aussi partie du répertoire de la critique littéraire, vise à la « suspension de l'incrédulité » (« vencer la desconfianza ») du client/lecteur. Dans le même sens, l'informaticien souligne plus loin que tout l'enjeu de l'entreprise est qu'elle soit « prise au sérieux » par les personnages (« si no se hubiesen sabido controlados […] no se habrían tomado en serio esto », p. 344), une expression qui rappelle les rapports que trace Jean-Marie Schaeffer entre la « feintise sérieuse » (le mensonge) et la « feintise ludique » (le propre de la fiction artistique). Même si tout discours met en place une rhétorique de la persuasion pour gagner l'adhésion du lecteur, ce passage, transposé au niveau métafictionnel, signale de façon oblique une pragmatique de la fiction et la manière dont elle véhicule des schèmes de perception du monde, ici en accord avec le capitalisme de la consommation.

II.2. Naturalisation de la classe ouvrière

C'est ce que suggère l'antiphrase « sans engagement » qui revient ensuite en épiphore à quatre reprises dans la même page : « sólo serán treinta minutos y sin ningún compromiso de compra », « treinta minutos de presentación comercial sin ningún compromiso », « cuando el banco les cargase la primera letra, por supuesto sin ningún compromiso » (p. 138). L'argument de vente « sans engagement » s'intègre à nouveau dans la métaphore filée d'une pragmatique de la fiction : cette promesse ironique suggère qu'il y a bien, au contraire, engagement du lecteur dans une fiction qui livre une idéologie, des schèmes de perception du monde. Bien sûr, « il n'y a […] pas de représentation neutre du monde et la représentation se situe nécessairement peu ou prou sur le terrain éthique et politique », rappelle Alexandre Gefen, puisque la mimesis n'est pas imitation mais construction sémiotique, « source d'ordre et de sens » qui manifeste « un choix d'objets et de points de vue particuliers, que l'auteur recycle à travers des représentations véhiculées par des normes idéologiques ne lui appartenant pas, selon la thèse défendue par Barthes et le structuralisme français, ou qu'il projette sciemment […] sa propre version du monde »[30]. En outre, selon la conception pan-idéologique d'Isaac Rosa, la fiction constitue nécessairement un « appareil de production

[30] Alexandre Gefen, *La mimèsis*, Paris, Flammarion, 2003 [2002], p. 37-40.

idéologique » parce que, si elle n'y prend pas garde, elle peut reconduire « le point de vue de la classe dominante »[31].

II.2.1 Fonctions endotélique et idéologique de la fiction

À de nombreuses reprises dans le roman, apparaît formulé le risque que courrait la fiction du travail – celle qui se déroule dans l'entrepôt et que mène à bien *La mano invisible* – de construire des illusions qui naturalisent l'exploitation et conditionnent les individus dans un certain ordre économique et politique. Ce risque prend deux formes : celle du « parc d'attractions » naïvement didactique, et celle de l'illusion anxiolytique.

En premier lieu, la couturière envisage que, pour maintenir intact l'intérêt des spectateurs, la représentation prenne la forme d'un « parc d'attractions du travail » qui serait « comme la vie même, mais en version amusante », c'est-à-dire qui, en représentant tous les métiers, y compris les moins qualifiés, de manière ludique, bercerait les enfants de l'illusion qu'il s'agit d'un jeu auquel ils joueront de façon inoffensive toute leur vie (p. 237-238[32]). Un professeur présente justement la représentation qui se joue dans l'entrepôt comme une attraction didactique à ses élèves venus en excursion (p. 196, p. 265) ; et le vigile juge excellent d'organiser la représentation comme une expérience dépaysante et prête à consommer (« una experiencia más para los consumidores necesitados de nuevas emociones, […] regalas a tu marido una experiencia, por supuesto inolvidable, un balneario […], un vuelo en parapente, o sentirse por un día albañil, carnicero o costurera », p. 366-367). Un bref commentaire de la prostituée, qui à divers égards joue un rôle de révélateur dans le roman, confirme que la représentation pourrait bien être tombée dans cet écueil : « qué bien os lo pasáis aquí, eh, todo el día jugando a los oficios » (p. 274). Le discours méta-narratif place la question de la simulation au point d'intersection de la relation entre fiction et sphère artistique, à la frontière entre ce que Schaeffer appelle les « fictions instrumentales » qui relèvent de la sphère de l'activité « sérieuse », « instrumentalisées »

---

[31] Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista en el capitalismo avanzado », *op. cit.*, p. 100-103.

[32] « [S]i decae el interés de los espectadores […] podrían convertirlo en un parque de atracciones laborales, como ése para niños […], una ciudad en miniatura donde los niños juegan a ser mayores […], un rato de médico, otro de cajero de banco, luego de reponedor en el supermercado […] me daba la sensación de que me lo estaban domando ya de pequeño, educándolo como currante […], una versión naif del mundo real para que los niños vayan aprendiendo como son las cosas, como hay dueños del trabajo y gente que hace cola para que le contraten […], real como la vida misma, pero divertido, para que piensen que en el fondo trabajar es como jugar pero con dinero de verdad […], esa ilusión que todas traemos de cuando de pequeñas jugábamos a los oficios, y que cuando creces y empiezas a trabajar todavía te dura un tiempo […] y el resto de la historia no hace falta que te la cuente, aquí estamos » (p. 237-238).

par des processus représentationnels non fictionnels, et la sphère « ludique » à laquelle se rattachent les jeux fictionnels ainsi que les fictions artistiques[33]. Mais les enjeux, plus qu'anthropologiques, sont ici politiques.

Ce champ du parc d'attractions est complété par celui d'une sorte de divertissement pascalien, traduit par un champ lexical de la médicamentation anxiolytique que s'administrent les travailleurs pour compenser, avec les moyens que leur offre le capitalisme de la consommation, l'aliénation vécue au travail : « comodidades, […] satisfacciones, […] descanso, […] distracción, […] escapadas […], […] cenas en restaurantes para ser servido […], […] vacaciones interesantes […]; es decir, todos esos calmantes que cuestan dinero y que hacen que a muchos les salgan las cuentas » (p. 162-163) ; « ésos eran los peores […]: trabajadores que se curaban a sí mismos, que se buscaban compensaciones y analgésicos de modo que soportaban mejor el tiempo de trabajo y no se cuestionaban para qué tenían que dejarse allí ocho o nueve horas diarias » (p. 306). Une représentation du travail qui « distrairait » le public correspondrait à ce que Schaeffer nomme la « fonction endotélique » de la représentation, qui tient à maintenir une « certaine stabilité à notre sentiment d'être », c'est-à-dire à diminuer les conflits entre le vécu du lecteur et ses visions du monde, ou entre représentations désirables et représentations impossibles[34]. Isaac Rosa dénonce cette fonction compensatoire, consolatrice, que rempliraient certaines « novelas de la no-ideología »[35] qui apaisent l'angoisse ou « stress représentationnel » dû à ces conflits pour mieux anesthésier la capacité de réflexion et de rébellion des acteurs.

Selon Rosa en effet, sauf exceptions, et même parfois au sein de la tradition littéraire révolutionnaire dont l'écrivain se réclame, « la littérature sert à ce que [le monde] ne change pas, sert à le conserver comme il est, à le rendre supportable à ceux qui en souffrent, à le légitimer et à le naturaliser »[36], par exemple en rendant invisibles

---

[33] Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html#n2, dernière consultation le 30/11/2016.

[34] « On pourrait en effet définir la vision du monde comme étant un réseau de représentations [qui] […] nous met (partiellement) à l'abri des oscillations affectives entre états euphoriques et dysphoriques que la relation sans cesse changeante entre le contenu des expériences exogènes et nos besoins ou désirs endogènes ne manquerait pas autrement de produire (et qui risquerait d'induire un état de stress représentationnel permanent). Plus précisément, toute vision du monde, et donc aussi la personne qui adhère à cette vision, est immunisée contre toute sanction du réel tant qu'elle ne commet pas l'erreur fatale de se (lui) donner une traduction actantielle, et donc de maximiser ses points de contact avec les interfaces de sortie du système représentationnel. […] Les modèles fictionnels […] sont […] susceptibles de remplir des fonctions endotéliques, et notamment des fonctions compensatoires par rapport à des modélisations cognitives qui nous frustrent, nous mettent dans un état de stress ou encore nous font souffrir ». *Ibidem*.

[35] David Becerra, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2013.

[36] « […] la literatura sirve para que no cambie [el mundo], sirve para conservarlo como está, para hacerlo soportable a quienes lo sufren, para legitimarlo y naturalizarlo ». José Luis, « Entrevista con el autor de *La mano invisible* », *op. cit.*.

certaines réalités sociales[37]. Des conditionnements propres à l'écrivain (sa place dans le système de production culturel, sa solidarité avec la classe dominante par le biais de l'éducation) se manifestent sur différents plans de l'écriture, du langage aux thèmes choisis (la préférence pour l'intimité des personnages ou pour des thèmes moraux, le choix de l'ambiguïté, de l'ironie…), en fonction desquels il répond à ce qui apparaît comme le point de réflexion central de Rosa : à la convention sociale qu'on appelle un horizon d'attente et qui modèle la lisibilité d'un texte, sa *vraisemblance*, prise pour la vérité des réalités sociales décrites[38] :

> el escritor opera toda una gama de selecciones y elecciones, […] que se apoyan en lo que uno considera expectativas lectoras, que tienen que ver con esa forma en que leemos porque nos han enseñado a leer así, de manera que nuestras elecciones estarán ya condicionadas por esas expectativas: […] tienen que respetar la verosimilitud, y esta es una de las grandes trampas […] a que se enfrenta el autor. La verosimilitud […] se presenta como algo natural, que no tuviera nada que ver con esa ideología dominante, y hace que creamos que hay cosas que no se pueden decir, o que no se pueden decir de esa manera, porque resultarán inverosímiles al lector educado en una verosimilitud determinada […].[39]

Isaac Rosa rédige cet article alors qu'il est en pleine rédaction de *La mano invisible*, et qu'il cherche à se prémunir contre les possibles écueils de l'entreprise de mise en lumière des travailleurs qu'il entreprend. Le roman est hanté par la question suivante : dans quelle mesure, en ce qu'il repose spécifiquement sur la gestion de l'impératif de vraisemblance, qui est le produit d'une convention sociale voire d'une forme de *doxa*, le réalisme risque-t-il de constituer un mode littéraire propice à la naturalisation d'un ordre social ?

II.2.2 « Le Roumain » ou le caractère réglé de la vraisemblance

Les questions métafictionnelles qui émaillent le roman font allusion à différents aspects narratifs qui contribuent, d'après la conception pan-idéologique d'Isaac Rosa, à

---

[37] Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista en el capitalismo avanzado », *op. cit.,* p. 105.
[38] *Ibidem*, p. 100-104.
[39] *Ibidem*, p. 104. Belén Gopegui partage les mêmes réticences : « La idea dominante de verosimilitud, estimo, bajo el pretexto de hablar sobre cómo pueden ser las cosas, termina hablando sobre cómo deben ser, y ese deber ser a menudo encubre un interés: cómo le conviene que sean a determinada clase social ». Enric Llopis, « Entrevista a la escritora Belén Gopegui: "Me parece inquietante que a la ambigüedad se la considere un valor literario" », *Rebelión*, 14/03/2016, http://www.rebelion.org/noticia.php?id=209946, dernière consultation le 10/10/2017.

forger la *doxa* qu'une fiction charrie et qui plus particulièrement, puisque c'est la cible de sa critique, et à faire accepter au lecteur le monde tel qu'il est, avec ses inégalités structurelles.

Le commis qui, depuis les gradins, c'est-à-dire hors de ce qui est pour lui la diégèse, acquiert une hauteur de vue aux sens propre et figuré, incite à être attentif aux implications de nombreux choix narratifs : « Desde abajo, desde el otro lado, no lo había pensado […], le resultaba todo extraño, se preguntaba por las intenciones, por la finalidad, por la duración » (p. 104). Les intentions, la finalité et la durée sont à comprendre comme des critères de la fiction, tout comme le « scénario préétabli » dont elle doit suivre les règles, qui concernent par exemple les actions de la téléopératrice (un contrôleur vérifie à chaque conversation commerciale « si se ajusta al guión y a los tiempos establecidos », p. 121). Mais la mise en avant d'un autoritarisme du récit employé à sacrifier au caractère réglé de la vraisemblance[40] concerne surtout la manière dont les personnages correspondent à ce que l'on attend d'eux, c'est-à-dire se comportent en conformité avec la catégorie socio-professionnelle et socio-psychologique qui leur est attachée – censée, dans le roman réaliste, leur construire une personnalité fortement structurée et cohérente, selon Leo Bersani[41].

La manière dont le narrateur prétend rapporter leurs discours et leurs gestes rentre dans cette sémiotique réaliste, comme le souligne la téléopératrice : « sospechaba de algún tipo de amplificador o auriculares con los que los espectadores podían escuchar su conversación, pues era la única forma de observar su trabajo […] ya que ella no tiene la gama de movimientos que despliega por ejemplo el albañil, o el carnicero, que […] lo importante no es lo que dicen sino lo que hacen » (p. 121). Schémas fondés sur quelques signes extérieurs caractéristiques, les catégories commandent une série de scénarii narratifs desquels les personnages ne peuvent déborder car ils constituent et résument leur identité : la représentante de commerce, qui figure ici un narrateur voire un auteur, « abord[a] a los clientes de forma selectiva, a partir de unas cuantas señales exteriores que según el manual identificaban a un cliente con el poder adquisitivo

---

[40] « C'est à travers sa puissance de projection analogique que la fiction [mimétique] agit […], et cette puissance ne dépend pas tant de son degré de similarité ou d'écart absolus avec la réalité qui est celle du récepteur, mais du caractère réglé de ses similarités et écarts. C'est en effet ce caractère réglé qui est en grande partie à la source de la cohérence ou de l'incohérence du modèle virtuel : or la puissance de projection analogique est une propriété liée à la cohérence du modèle global (donc de l'univers fictionnel), plutôt qu'aux relations verticales que tel ou tel de ses éléments de base entretient avec des éléments analogues de telle ou telle représentation "sérieuse" ». Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *op. cit*.

[41] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » [1975], in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 47-80, citation p. 57.

suficiente » (p. 136-137) et peut appliquer en conséquence « el guión familiar-campechano-tecnológico para señoras bondadosas y analfabetas » (p. 135-136).

On peut le relier au fait que chaque fichier que l'informaticien consacre à un personnage (comme chaque chapitre du livre) porte le nom de leur métier et non pas le prénom ni le patronyme de chacun d'entre eux (qu'on ne connaîtra jamais dans le roman non plus) : « Lo más inteligible a primera vista habrían sido las etiquetas con sus nombres, no con sus nombres sino con sus roles: Albañil, Operaria de cadena, Carnicero, Mozo de almacén, Teleoperadora, Limpiadora, Mecánico, Costurera, Camarero, Administrativa, Informático y Vigilante » (p. 327). Plus encore : alors même que le premier personnage de maçon quitte l'entrepôt (p. 221) et se voit remplacer par l'intérimaire qui jouait au départ le magasinier (p. 233, 236), la catégorie « el albañil » est maintenue tout au long du roman et l'on a tôt fait d'oublier cette substitution de personnes sous le personnage. Cela contribue à suggérer un caractère simplificateur et vaguement déshumanisant de la typification au service de l' « intelligibilité » (« lo más inteligible ») à l'œuvre dans le roman. On trouve ici un soupçon post-foucaldien très aigu à l'égard des aspects possiblement aliénants d'une entreprise de description et de classification[42].

Cette dernière conditionne en outre une intrigue causaliste (« no puede ser casualidad la forma en que se mueven unos y otros », s'exclame un intellectuel passionné par la dimension artistique de la vie de l'entrepôt, p. 185) teintée d'un déterminisme social que portent, dans le roman, des références constantes à une hérédité implacable à laquelle tous les personnages se conforment :

> se ve que la *raza de porteros* va declinando en cada relevo. […] mira un segundo a sus compañeros, todos ahora concentrados en sus tareas, cuáles serán sus *árboles genealógicos laborales*, de qué oficios serán hijos y nietos, *las limpiadoras suelen ser hijas de limpiadoras*, el mecánico probablemente aprendió de un padre manitas con los dedos siempre llenos de grasa, y los demás […] no deben de tener un *linaje* muy diferente al suyo, no tienen aspecto de llevar apellidos compuestos ni de volver en navidad a una gran mansión familiar […]. (p. 228, je souligne)[43]

---

[42] Dans *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio (Destino, 1951), la disparition du nom des personnages répond au contraire à la volonté de préserver la liberté des protagonistes contre les conditionnements imposés par la société. Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, p. 241-242.

[43] De même, selon la couturière, les travailleurs pauvres n'ont-ils que la reproduction sociale pour toute généalogie ; elle décline ainsi l'arbre généalogique de sa famille comme représentation de la reproduction sociale : « los trabajadores no dejan herencia ni escudos ni retratos de pintor de cámara ni diarios personales ni placas ni estatuas ni calles con su nombre […] aunque en […] su familia paterna sí hubo una continuidad, lo más parecido a una herencia […] porque estos trabajos son así, pasan de padres a hijos muchas veces […]. […] las limpiadoras suelen ser hijas de limpiadoras, el mecánico probablemente

Selon Isaac Rosa, le problème de ce qu'il critique en tant que caractère conservateur de la vraisemblance s'applique particulièrement au projet littéraire de représenter la « classe ouvrière », car le répertoire fictionnel d'images disponible à leur sujet est figé dans des catégories socio-psychologiques définies depuis la classe dominante :

> Una verosimilitud que hoy se apoya en todo tipo de lugares comunes y clichés, y que hace que si uno quiere escribir sobre los explotados, se encuentre de partida con una imagen previa de la clase explotada […]. Los explotados protagonizan pocas ficciones, pero cuando lo hacen es para fijar una imagen de ellos que acaba siendo aceptada no como verosímil, sino como verdadera. En este sentido […], es curiosa la atención que la clase obrera recibe últimamente por parte de la ficción televisiva, en forma de series que fijan un imaginario del obrero, de su aspecto, de su barrio, de sus relaciones, de su familia, que probablemente también pese sobre el lector a la hora de recibir imágenes que no se ajusten a ese patrón.[44]

La plus sûre garantie de l'ordre social dans la fiction prétend produire une vérité en s'appuyant sur des échantillons de vie sociale qui se bornent à un répertoire de clichés propres aux imaginaires sociaux des dominants pour représenter les dominés, comme l'analyse le commis de La mano invisible : « esto es el circo de Buffalo Bill, indios disfrazados de indios y haciendo lo que se espera que haga un indio […], tallar dioses de madera y aullar para que los espectadores sientan que están viendo un pedacito del salvaje oeste ». (p. 104-105, je souligne). Le roman dénonce ce qu'on pourrait interpréter comme la conséquence perverse d'une mauvaise digestion de l'habitude, propre à la tradition réaliste, de lire les protagonistes en relation étroite avec leur situation économique et sociale, comme un réalisme de bas étage qui verserait dans la caricature politiquement nauséabonde en n'intégrant pas de questionnement sur ses propres procédés. Cette réflexion métalittéraire se rapproche de celle de Jacques Rancière, qui cherchait, en écrivant *La nuit des prolétaires*[45], à « montrer que beaucoup de démarches qui croient "respecter l'autre" en entrant dans "son" langage et "ses" catégories de pensée ne font que reproduire le vieil adage platonicien : que chacun reste

---

aprendió de un padre manitas » (p. 226-228). On peut interpréter dans le même sens, à savoir celui d'une naturalisation biologisante de l'identité qui cache un rapport de classe, la déclaration de la femme de ménage qui signale que, lorsqu'elle travaille dans les toilettes des hommes, ceux-ci urinent sans embarras en sa présence « como si no fuera mujer, sino del género limpiadora » (p. 147). Tout cela rappelle les métaphores d'un déterministe biologique et évolutionniste que l'on a analysées dans *Crematorio* de Rafael Chirbes.

[44] Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista en el capitalismo avanzado », *op. cit.*, p. 104.

[45] Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

à sa place et fasse “son affaire propre” »[46]. La fiction réaliste ainsi dépeinte – ou plutôt ainsi caricaturée pour les besoins argumentatifs de l’auteur – répliquerait les divisions sociales sans être force de transformation mais bien de naturalisation.

C’est ce que souligne la métonymie essentialiste du « Roumain » qui semble détailler les entrées d’un manuel d’instructions pour un traitement fictionnel réaliste du personnage-type de l’intérimaire :

> ésa era su profesión, rumano […] pues la nacionalidad era una categoría laboral […] reconocible, que se cumplía en muchos compatriotas y que incluía toda una lista de trabajos temporales y duros […], lo mismo cargar y descargar camiones de mudanzas que hacer el inventario de un almacén […]. […] Aquí […] es cierto que hace los mismos trabajos, idénticos, los que ha hecho siempre, incluso tiene la sospecha de que quien sea que esté detrás de esto pidió a la empresa de trabajo temporal que le enviase por escrito una relación de todas las actividades que había cubierto en estos dos años, para luego reproducirlas aquí. […] cada vez que llega se encuentra con una tarea por la que ya ha pasado antes alguna vez en estos años […], todo aquello que ya ha hecho antes y que aquí vuelve a hacer pero de otra manera, como una parodia de su vida laboral […]. (p. 111-112)

Ce traitement, appliqué à la lettre dans l’entrepôt de *La mano invisible* (« hace los mismos trabajos, idénticos, los que ha hecho siempre ») et associé à un fantasme de totalisation non moins caractéristique de la tradition réaliste (« quien sea que esté detrás de esto pidió a la empresa de trabajo temporal que le enviase por escrito una relación de todas las actividades que había cubierto »), glisse du vraisemblable (« la nacionalidad era una categoría laboral […] reconocible ») au parodique (« una parodia de su vida laboral »).

Une dernière remarque du commis suggère enfin que le caractère construit et finalement autoréférentiel de la vraisemblance, qui semble davantage tenir à la cohérence du modèle fictionnel et à son cadre pragmatique qu’à son degré de correspondance avec la réalité empirique, reproduit et alimente des stéréotypes qui réifient les groupes sociaux : « duda de que le reconociesen si lo viesen por la calle sin el mono azul » (p. 100-101), tout comme la femme de ménage : « sin sus ropas de trabajo […] le cuesta reconocerlos a primera vista, se da cuenta de que hasta ahora los identificaba más por sus atributos, por sus oficios, que por sus rasgos faciales […] ella misma sin la bata, irreconocible para los demás » (p. 175). La triple occurrence du verbe « reconocer » suggère que l’on ne voit et que l’on ne lit comme vrai que ce que l’on sait

[46] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués ! Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 152.

déjà, ce qui s'avère conforme aux préjugés sociaux car c'est le stéréotype qui rend la chose représentée vraisemblable : d'après Riffaterre, « la description […] est vraie parce qu'elle se conforme à une mythologie que le lecteur porte en lui, faite de clichés et de lieux communs »[47]. Ainsi chacun resterait-il à la place qui lui a été assignée.

On retrouve le lien opéré par Smith lui-même entre la vraisemblance réaliste et les conventions sociales :

> Smith insiste sur l'idée que les critères des convenances – la correction ou d'incorrection, l'approbation et le dégoût – se situent à la fois sur les plans éthique et esthétique. […] Les convenances ont régulièrement été conceptualisées par les écrivains réalistes en des termes qu'ils partagent avec Smith, comme la vraisemblance ou la probabilité réaliste ; c'est l'une des nombreuses modalités de ce que George Levine appelle l'effort du réalisme pour « rendre les mots conformes à la réalité, et en particulier à la réalité de l'action sociale ».[48]

La vraisemblance a une historicité, comme le rappelle Bersani : « chaque période ou chaque genre a ses critères qui décident de ce qui est acceptable parmi tous les stratagèmes permettant de réduire des suites d'actions trompeusement diverses en une seule structure ». Le réalisme ne fait pas exception, quoiqu'il se targue d'une conception plus empirique de la vraisemblance[49]. Cette prétention ou cette illusion du roman réaliste se traduit dans *La mano invisible* par l'impression qu'éprouvent les personnages d'être contrôlés d'une manière plus diffuse, moins importante ou moins directe, que dans d'autres contextes, à interpréter méta-textuellement comme d'autres types de récit : « aquí […] no es el mismo tipo de supervisión […] nadie va a venir a reñirle » (p. 50), « tantos años habituada a que la escuchen mientras trabaja […]. No, aquí no hay ese control » (p. 121)[50]. La récurrence des affirmations de l'écart entre le travail « ici » et celui qu'ils réalisent ailleurs met l'accent non seulement sur l'écart ontologique entre le réel empirique et sa re-création littéraire, mais aussi sur les différences pragmatiques entre le récit réaliste, qui se prétend attaché de manière empirique à la vraisemblance, et d'autres types de récit.

---

[47] Michael Riffaterre, « Le poème comme représentation », *Poétique*, n°4, 1970, p. 401-418, citation p. 404.
[48] « Smith insists that measures of propriety –fitness and unfitness, approbation and disgust– are weighed on ethical and aesthetic levels at once. […] Propriety for the realists has regularly been conceptualized using terms like Smith's, verisimilitude, or realist probability, only one among many measures of what George Levine calls realism's effort to "make words conformable to reality, and particularly to the reality of social action" (*Imagination* 35) ». Rae Greiner, « Sympathy time in Adam Smith and George Eliot », *op. cit.*, p. 299. Il cite George Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 35.
[49] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.,* p. 64.
[50] « La chica le dijo […] que está acostumbrada a trabajar incluso más deprisa » (p. 189) ; « he trabajado en sitios mucho peores, y esto me parece bastante soportable » (p. 218) ; « estoy de lujo, esto es como estar de vacaciones » (p. 247) ; « todos han estado en sitios peores, mucho peores incluso » (p. 313).

Ainsi l'enquête que mène l'employée de bureau en commettant volontairement des erreurs de copie et en vérifiant si elles sont repérées, afin de mesurer la supervision du travail dans l'entrepôt, est-elle à lire comme une étude sur la nature et la portée du contrôle exercé dans le roman réaliste :

> Lo había hecho [...] precisamente para comprobar si había algún tipo de control en su trabajo, [...] si lo importante era que trabajase o sólo que *pareciese que trabajaba*, que se lo pareciese a los espectadores; pero al ver la anotación en la nómina comprobó que no vale con *simular*, hay que trabajar *de verdad*, si es que esto se puede llamar así. (p. 206-207, je souligne)

Le résultat est sans appel : « era engañosa la sensación de falta de autoridad, la sensación de que están solos en la nave, a la vista del público pero autónomos, sin control, pues en la primera nómina vio que le descontaban las páginas que se había saltado » (p. 291).

Isaac Rosa déploie le questionnement métafictionnel au sujet de l'historicité de la vraisemblance en même temps que de l'ordre social, économique et politique que le roman contribue à rendre acceptable par la fabrique fictionnelle d'un « sens commun », comme le fait la métaphore naturalisée de la « main invisible » pour l'économie de marché.

II.3. Paradoxes historiques du réalisme

Cette critique méta-narrative des écueils du réalisme est singulière et pose problème. Rosa semble avancer que la littérature réaliste conforte l'ordre établi. Cependant, bon nombre de romanciers réalistes déclarent décrire la réalité sociale non pour la conforter mais pour la changer – il faut connaître ses maux afin de pouvoir y porter remède. Dans de nombreux contextes nationaux, la tradition réaliste, qui a « permis d'éclairer les arrières-mondes des pauvres, des colonisés, des bannis, des opprimés par le "réalisme" »[51], inclut une critique des problèmes moraux et politiques soulevés par les développements de l'économie et de la société. Comment comprendre alors le soupçon de Rosa ? La critique méta-narrative des écueils du réalisme à l'œuvre dans *La mano invisible* rejoint en réalité la perspective foucaldienne depuis laquelle Jo Labanyi analyse les problématiques du glissement qui s'opère de la description à la réification du social dans le réalisme littéraire au XIXe siècle. L'avènement du roman

[51] Alexandre Gefen, *La mimèsis, op. cit.,* p. 38.

réaliste et son objectif de description du monde social aurait eu partie liée avec des techniques étatiques, administratives et médicales de classement et de contrôle social (recensements de population, criminologie, hygiénisme…), également associées à l'essor des sciences sociales (sociologie, anthropologie).

Il faut pourtant rappeler, en respectant les différents contextes historiques d'avènement des courants réalistes, que dans le contexte de grande conflictualité de la société espagnole de la seconde moitié du XIXe siècle (Révolution libérale de 1868, Première République 1873-1874, Restauration des Bourbons 1874-1931), pour un écrivain comme Galdós, décrire et classer selon le modèle scientifique, injecter de l'intelligibilité dans un monde en pleine mutation correspondait, comme chez Zola en France, à une visée progressiste : celle de décrire les maux de la société pour les combattre. Les enjeux étaient, d'une part, d'apporter de la lisibilité à une époque de profondes transformations économiques et sociales qui rendaient le monde opaque. D'autre part, Galdós cherchait à contribuer à l'émergence d'un ordre nouveau, bourgeois et libéral, qui avait les plus grandes difficultés à s'imposer aux dépends des anciennes oligarchies terriennes mais aussi de l'Église catholique, qui maintenait une pression énorme sur les mentalités. Qu'on pense aussi à Clarín qui, dans *La Regenta*, met en cause l'ordre moral catholique. Enfin, le réalisme social des années 1950 s'est explicitement élevé contre les mystifications de la propagande franquiste, contre un divorce entre le registre du discours politique et la réalité sociale empirique.

Toutefois, l'analyse de Labanyi s'appuie sur la conception philosophique de Foucault, selon lequel le pouvoir s'exerce au-delà de l'appareil d'État et à différents niveaux, par la technique, la normalisation et le contrôle, depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Dans le cas de l'Espagne, le constat d'un resserrement du contrôle social à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment par volonté de rompre avec une période de désordre social et politique (ou perçue comme telle), et surtout à partir de la Restauration, fait consensus parmi les historiens[52]. Ce contrôle « s'applique, entre autres, par la médecine, qui intervient dans la régulation des corps pour produire des citoyens sains et autonomes, d'où, peut-être, la métaphore du corps social en tant qu'organisme

[52] Jo Labanyi, *Género y modernización…, op. cit.,* p. 79-80. Sur l'application de la pensée de Foucault à l'Espagne, voir Francisco Vázquez García, *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940*, Madrid, Akal, 2009. Plus particulièrement en histoire des sexualités, voir Francisco Vázquez García et Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997 ; Ricardo Campos Marín, Rafael Huertas García et Alejo José Martínez Pérez, *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*, Madrid, CSIC, 2000. Sur la police et le contrôle social dans l'Espagne de la Restauration, voir les travaux de l'historien Eduardo González Calleja, qui ne s'appuie cependant pas sur Foucault, notamment « La razón de la fuerza: Una perspectiva de la violencia política en la España de la Restauración », *Ayer*, n°13, *Violencia y política en España*, 1994, p. 85-113.

matériel qui demandait l'intervention d'un expert »[53] – la « main invisible » ? Code civil, registre civil, recensements… : le XIXe siècle est le siècle des statistiques, de la médecine, du service militaire, de l'hygiène publique. De ce point de vue, les années 1880-1920 sont fondamentales en Europe : on y invente des politiques publiques qui portent sur la vie (vaccinations, lois sur les accidents du travail, médecine du travail pour réguler la santé au travail, inspections sanitaires dans les grandes villes, politiques visant à contrôler les personnes susceptibles d'être déviantes…). La « population » s'impose comme une catégorie d'intervention publique qui va de pair avec une reformulation des savoirs sur l'homme et la société, quoiqu'ils demeurent, en Espagne et à la différence de la France, très fortement teintés d'organicisme et de catholicisme, d'après la thèse de Mathieu Aguilera[54].

C'est dans ce contexte politique et épistémique que, d'après Labanyi, le réalisme et sa prétention de décrire minutieusement la « société », dont le concept prenait alors une inflexion nouvelle, aurait contribué, comme la biologie ou la sociologie et de manière certes paradoxale et ambiguë, à une mise en ordre et en normes de la réalité sociale qui participait d'une forme de réseau de contrôle et de formatage des populations, que les auteurs réalistes ne laissaient pourtant pas de remettre en question. En répondant à des objectifs de connaissance et d'archivage, ils contribuaient, en grande partie malgré eux, à des phénomènes de civilisation, ils participaient « au contrôle social en transformant la société en matière à description » :

> le roman réaliste doit être vu comme une manifestation de la même impulsion anthropologique que celle qui a inspiré la Commission de Réformes Sociales et la prolifération de manuels d'hygiène publique et privée, destinée à constituer une archive de tous les aspects de la vie nationale considérés comme des problèmes. La documentation répond à l'objectif de réforme et de contrôle sociaux […]. Le roman réaliste du XIXe siècle remettra en question ces évolutions

---

[53] Jo Labanyi, *Género y modernización…, op. cit.,* p. 92.

[54] Mathieu Aguilera, qui travaille sur la réalisation des premiers recensements de population « modernes » entrepris par l'État espagnol dans la seconde moitié du XIXe siècle, et Marie Walin, qui travaille sur la production de modèles de masculinité en Espagne au XIXe siècle, confirment que les années 1890 sont marquées par la mise en place d'une biopolitique d'État, mais enjoignent à appliquer avec prudence les notions foucaldiennes de contrôle social et de biopolitique afin de ne pas négliger les spécificités de la culture politique espagnole et des pratiques quotidiennes au XIXe siècle. Alors que Foucault prend pour point de départ le libéralisme, qui fait de chaque individu l'« entrepreneur de lui-même » et met l'accent sur le gouvernement des conduites, l'Espagne ne connaît pas le suffrage universel avant 1890 : pas de citoyenneté libérale ni d'autonomie à proprement parler jusqu'alors. La thèse d'Aguilera tend à montrer que, dans le monde hispanique, la force cohabite largement avec la surveillance, et que l'État espagnol négocie, s'ajuste et se construit en continuité avec des modes de gouvernement anciens, catholiques, holistes, juridictionnels, peut-être plus encore que par une biopolitique foucaldienne. Mathieu Aguilera, *Compter les Espagnols. État libéral, administration locale et recensements de population dans l'Espagne de la seconde moitié du XIXe siècle*, thèse en cours sous la direction de Jean-François Chanet et Juan Pro, IEP Paris-Universidad Autónoma de Madrid ; Marie Walin, *L'impuissance masculine dans le diocèse de Madrid au XIXe siècle (années 1780 - 1910)*, thèse en cours sous la direction de Sylvie Chaperon et Jean-Philippe Luis, Université Toulouse 2. Je les remercie beaucoup tous les deux de m'avoir éclairée et orientée sur ce sujet épineux.

> [...], dont l'intervention étatique dans la sphère intime, mais tout à la fois collaborera à la formation nationale [...] et au contrôle social en transformant la société en matière à description.[55]

La perspective de Labanyi, qui se place du côté de Foucault ou de Weber, nous aide à comprendre la toile de fond de la critique du réalisme présente dans *La mano invisible*, qui, en dénonçant une réification et à un contrôle du social par la fiction, s'inscrit dans le même courant de pensée philosophique et politique.

Enfin, la critique dont on a exposé les traces dans le roman porte peut-être implicitement sur les conventions spécifiques au *naturalisme*, souvent considéré comme un sous-genre du réalisme auquel on a souvent reproché son pessimisme et son attirance pour les « bas-fonds ». D'après Jameson, il transpose, par un paradigme narratif bien défini, les peurs sociales de la classe moyenne, sa vision de la classe ouvrière dont elle craint l'ascension parce qu'elle conduirait au chaos social, malgré la croyance dans la dynamique du capitalisme comme progrès en matière d'urbanisme, de technologie, de commerce, de civilisation[56].

Car comme le soulignent Jakobson puis Jameson, c'est en fin de compte contre des conventions réalistes enkystées, accusées de ne plus représenter qu'elles-mêmes (ou des intérêts de classe, selon Jameson), que lutte périodiquement le réalisme au nom d'un rapport plus fructueux (ou politiquement différent) entre littérature et réalité[57]. Dans cet esprit, Dominique Viart et Bruno Vercier repèrent que la littérature contemporaine « transitive » veut « trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'écriture réaliste », rendre compte des faits d'une manière différente des romans du XIXe siècle, « moins romanesque, plus en prise sur les sciences humaines, plus "interrogeante" »[58]. Si l'on peut tomber d'accord

---

[55] « [L]a novela realista debe verse como una manifestación del mismo impulso antropológico que inspiró la Comisión de Reformas Sociales y la proliferación de manuales de higiene pública y privada, destinado a recopilar un archivo de todos los aspectos de la vida nacional considerados como problema. La documentación entraña el objetivo de reforma/control social [...]. La novela realista del siglo XIX cuestionará estas evoluciones [...], la intervención estatal en la esfera íntima, pero a la vez colaborará en la formación nacional [...] al contribuir al control social al transformar la sociedad en materia de descripción ». Jo Labanyi, *Género y modernización..., op. cit.,* p. 104-116.

[56] « [A] fundamental contradiction is articulated in which the dynamic of capitalism is registered as progress (in urbanism, technology, business, civilization) at the same time that the deepest social anxieties take the form of an omnipresent perception of entropy on all social levels. It is important for the understanding of naturalism [...] to identify this curiously contradictory ideology as a class perspective, reflecting the bourgeoisie's doubts of its own hegemony and its fears of a rising working class [...] and finally of its own inner loss of nerve. What stands at the center of the naturalist narrative paradigm is the perspective of the bourgeoisie and its vision of the other (lower) classes ». Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, *op. cit.,* p. 149.

[57] « Paradoxalement, il devient clair que le dernier adversaire du réalisme est le roman réaliste lui-même ». *Ibidem*, p. 162 ; Roman Jakobson, « Du réalisme en art » [1921], in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 31-39. *El vano ayer* l'illustre bien, en critiquant une forme de réalisme fondée sur le mélodrame pour proposer une rénovation du rapport réaliste à la réalité.

[58] Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent, op. cit.,* p. 212.

avec ce diagnostic dans la mesure où *La mano invisible* cherche effectivement à briser l'illusion mimétique, toutefois, pour être « interrogeant », ce roman ne passe pas par des méthodes de sciences humaines. Au contraire, bien qu'il partage son objet avec l'économie politique ou la philosophie, et qu'il rejoigne la position idéologique de certains courants de pensée marxistes et foucaldiens, Rosa fait usage ici de procédés proprement littéraires (la poétique métaphorique, le dispositif théâtral, la distanciation, la focalisation interne, la métaréflexion sur la *mimesis*) pour parler de la manière de représenter les groupes sociaux, et donc de construire le lien social.

On a vu précédemment que la fonction de contrôle social, ou de contrôle des représentations sociales, dénoncée dans ce roman au sujet du management et de l'exhibition médiatique, passait non seulement par l'autorité d'une instance supérieure et par la collecte d'informations, mais aussi, tout spécialement, par une canalisation des affects des sujets, un autocontrôle émotionnel pour éviter la conflictualité sociale. Or le réalisme, tel qu'il est construit de façon polémique par le discours méta-narratif, semble aussi partager cette dernière stratégie. Comment le geste critique à partir duquel *La mano invisible* cherche à infléchir l'écriture réaliste pose-t-il, en dernière instance, la question d'un caractère socialement conventionnel voire conservateur de la maîtrise des affects à l'œuvre dans le roman réaliste?

III. Répression, rébellion, expulsion de l'imagination désirante

Comme dans *El vano ayer*, publié par Rosa en 2004, on retrouve d'une part dans *La mano invisible* une mise au jour des artifices de la pan-signification réaliste – c'est-à-dire, selon Leo Bersani « l'impérieuse structure de sens »[59] selon laquelle chaque élément qui rentre dans la fiction réaliste devient signifiant ou révélateur. On retrouve également une critique de la fonction de réassurance qu'elle remplit en apaisant une peur du chaos social, grâce à « la sécurité d'un sens structuré »[60] et à un traitement particulier des désirs et affects des personnages. L'analyse de Leo Bersani tient à dire que, face à une société fragmentée, le roman réaliste du XIXe siècle orchestrerait pour le lecteur, outre l'apaisement tiré de la contemplation de formes bien organisées, la « maîtrise du désir » des personnages. Différents procédés, complexes et ambigus,

[59] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.*, p. 49.
[60] *Ibidem*, p. 59.

ressortiraient à une dynamique de fascination/répression de l'imagination désirante[61] qui limiterait les possibilités d'émancipation des personnages et rassurerait la société sur son ordre. Dans cette mesure, l'analyse de Bersani, quoiqu'historiquement datée et ne portant pas sur le corpus espagnol, comme on le discutera et contextualisera dans un dernier temps, éclaire avec pertinence la *praxis* de *La mano invisible* car tous deux relient réalisme et convention sociale sur des points très similaires.

Dans *La mano invisible*, le contrôle du corps, des affects et des mœurs se joue indissociablement sur les plans social et artistique. Cartographier le réel pour le rendre lisible, transparent (comme la société de l'information ou de la surveillance), passe, dans l'image du roman réaliste telle que la construit *La mano invisible*, par des effets de structure du récit, de causalisme de l'intrigue, par la pensée par catégories, par le typique, le représentatif, le vraisemblable : une mise en ordre du réel qui maîtrise les impulsions anarchiques. *La mano invisible* tout à la fois déploie et mine une discipline des désirs des personnages, qui concerne ce que chacun d'entre eux est capable d'imaginer, de projeter et de désirer[62] et se décline selon plusieurs modalités. L' « impérieuse structure de sens » du roman réaliste concerne l'imagination désirante, les aspirations et les rêves des personnages, tantôt muselés par un imaginaire de classe unifié qui évacue pourtant le logos politique, comme on l'abordera dans un premier temps ; tantôt emportés par des débordements rebelles qui perturbent l'ordre socio-économique et l'imagination réaliste, qui auront tôt fait de les expulser hors de la structure romanesque.

III.1. Désirs de classe sans logos politique

Dans le passage sur le garçon de café que l'on a déjà rapproché de *La mano invisible*, Sartre écrit :

> Un épicier qui rêve est offensant pour l'acheteur, parce qu'il n'est plus tout à fait un épicier. La politesse exige qu'il se contienne dans sa fonction d'épicier, comme le soldat au garde-à-vous se fait chose-soldat avec un regard direct mais qui ne voit point, qui n'est plus fait pour voir, puisque c'est le règlement et non l'intérêt du moment qui détermine le point qu'il doit fixer (le regard « fixé à dix pas »).[63]

---

[61] *Ibidem*, p. 65 et p. 74.
[62] *Ibidem*, p. 61.
[63] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, op. cit.,* p. 94-95.

La mano invisible à la fois dénonce et confirme paradoxalement l'essentialisme de la typicité du roman réaliste, qui tient à ce que l'ouvrier ou le travailleur pauvre vraisemblable et représentatif nourrisse exclusivement les rêves de sa classe, des rêves d'ascension sociale au sein du système socio-économique dont il est l'un des dominés ; des rêves, en l'occurrence, fondés sur l'imitation des riches et dans les termes du capitalisme et du consumérisme, comme le faisait Galdós, dans *La de Bringas* par exemple, où la femme d'un fonctionnaire se ruine en voulant imiter une duchesse dans son luxe vestimentaire.

L'itinéraire de l'échec du couple que formaient autrefois le garçon de café de *La mano invisible* et sa femme en est un bon exemple. Le garçon de café égrène aussi cyniquement qu'amèrement la ruine des fantasmes de son ex-épouse, qui prennent la forme d'un schéma prévisionnel d'amassement de capital, de spéculation, d'investissement puis de consommation selon des stéréotypes calqués sur le mode de vie des classes aisées :

> sus fantasías de una vida mejor, la vida que ella esperaba cuando el bar fuese como pensaron que podía ir y que nunca fue, cuando diese dinero y les permitiese abrir un segundo negocio [...], y después seguir haciendo caja para comprar un par de locales comerciales y ponerlos en alquiler, en un par de años más tendrían para dar la entrada de varios pisos a la vez en una promoción nueva, [...] y desde ese momento todo sería un manantial de dinero que bien investido se multiplicaría [...] para hacer realidad los sueños de ella, llegaría el momento de encargar la casa que tanto tiempo llevaba esperando, para la que acumulaba varias carpetas con recortes de revistas, guardaba fotos de todas esas casas que ella adoraba [...]. (p. 279)

Les étapes du fantasme capitaliste sont ensuite compilées et réécrites sous la forme d'une parodie de la fable de la laitière[64], fondée sur l'exemplarité de la femme du serveur, qui suggère la collusion de l'ordre capitaliste et des représentations fictionnelles véhiculée par les magazines et la télévision, qui assoient le pouvoir de l'argent, la valeur du capital :

> esa era la vida que ella esperaba, cuando llegase a la última página en su particular cuento de la lechera: érase una vez una lechera que tenía un bar, con lo que sacó del bar abrió también un restaurante, luego compró dos locales, más tarde tres pisos, un día empezó a invertir en productos financieros, y por fin pudo hacerse la casa a su gusto, que se la amueblase un

[64] Fable d'Ésope bien connue en Espagne où, comme en France, elle a connu des réécritures, notamment sous la forme d'un *exemplum* chez Don Juan Manuel au XIVe siècle, ou d'une fable en vers chez Félix María de Samaniego au XVIIIe siècle.

> diseñador de interiores, con varios armarios llenos de trajes y zapatos, y por supuesto […] una de esas piscinas que salen en las revistas […] que se funde con el paisaje de fondo, que por supuesto será el mar […]. (p. 279-280)

La morale de la fable est à lire sur le mode économique et politique comme une idéologie qui a pénétré les consciences – « por supuesto » suggère en ce sens la connivence entre le lecteur et le narrateur du passage. La vision du monde capitaliste semble domestiquer l'imaginaire des dominés et prévenir leur soulèvement, d'une part parce qu'elle reconduit éternellement la chaîne de la domination (« qué te crees tú, que los que viven en una casa así se la limpian ellos mismos, si vives ahí tienes quien te friega », p. 279). D'autre part, elle repose sur l'horizon de la satisfaction du consommateur, qui, en bornant l'imagination des personnages à l'imitation du mode de vie des riches (comme dans *Crematorio*, on retrouve des références au « bon goût » par rapport au goût « hortera » et « cursi », p. 280-281), neutralise la possibilité de remettre en question dans son ensemble le système capitaliste de production et ses inégalités.

La non-conflictualité sociale passe par une politique et une esthétique de la *transparence* des consommateurs, de la prévisibilité de leurs désirs commandés par la société de consommation, que symbolise la quadruple occurrence de l'image du verre dans la maison idéale de l'ex-épouse du serveur, métaphore aussi fréquemment associée à la tradition réaliste : « una pared acristalada hasta el techo » (p. 279), « la pared que da al jardín totalmente acristalada », « la mesa de comedor de cristal » (p. 280), et enfin « una casa de cristal y líneas rectas » (p. 281). Les « lignes droites » de l'intérieur de la maison représentent aussi le conformisme social des désirs du personnage, sa prévisibilité et sa lisibilité dans le capitalisme avancé comme dans le roman réaliste.

En effet, ce récit s'achève par un retour brutal à la réalité de la reproduction sociale et par l'affirmation de l'innocuité de ce fantasme pour l'ordre établi – « soñar es gratis »:

> Pues bien, ésa es mi victoria, yo estoy arruinado, perdí mi negocio, vivo en un piso pequeño, no puedo permitirme perder este empleo, no tengo ahorros, no tengo vacaciones, tengo deudas pendientes del negocio fracasado […]; pero ella no tendrá nunca su casa soñada […]; […] se morirá sin ir de compras a Londres, […] sin hacer un crucero por los fiordos, sin desayunar champán con fresas […], sin que nadie le abra jamás la puerta del coche, toda esa mierda que veía en las revistas y en la tele y que en el fondo sabía que estaban negadas para ella aunque, como repetía […], soñar es gratis. Pues hala, sigue soñando. (p. 281-282)

En affirmant qu'il n'a jamais partagé les fantasmes de sa femme (« la naturaleza austera de él », « a él le parecían cualquier cosa menos un hogar […], para qué queremos una pared acristalada hasta el techo, para estar todo el día limpiando ventanas », p. 279) et en savourant leur ruine (« pues bien, ésa es mi victoria… », p. 281), le serveur semble exercer, par déni d'intérêt, une forme de rébellion contre cet ordre socio-économique. Le roman se charge pourtant de montrer toute l'ironie tragique d'une victoire « involontaire » et « définitive » (« sólo ha tenido una victoria, involuntaria pero victoria al fin, y victoria definitiva: haberle arruinado sus fantasías de una vida mejor », p. 278-279), qui passe par la misère économique et affective que le personnage subit bien plus qu'il ne l'a poursuivie. En guise de maigre résistance au système, le personnage, qui affirme d'ailleurs tout au long de son monologue intérieur sa soumission à un « statut de servitude » naturalisé (p. 269), se contente du lot de consolation que lui offrent la ruine et le divorce, où le divorce fonctionne comme l'envers des mariages qui clôturent de façon structuralement significative les romans réalistes du XIXe siècle[65].

Dans le même sens, les dernières pages du roman, qui évoquent les fantasmes du gardien de l'entrepôt, se chargent de parachever la discipline du désir des personnages en identifiant leurs désirs de classe aux valeurs du capitalisme et du consumérisme qui se muent de manière significative en un « ressentiment » passif face à ce que les travailleurs pauvres savent qu'ils n'obtiendront jamais :

> De pequeño siempre tuvo dos fantasías: la primera, común a muchos de sus amigos, era quedarse encerrado en un supermercado […] para hacer todo aquello que por el día estaba prohibido o costaba dinero: se imaginaba […] abriendo latas de refresco y paquetes de chocolate, probando ropa, jugando con todo aquello que nunca tendría, incluso malgastando […], expresión de un sentimiento infantil que luego ha seguido creciendo con él, la frustración por todo lo que no era para él, lo inalcanzable […], una manera de hacer evidente que le ha tocado nacer en el lado malo, y esto enlaza con su segunda fantasía, de origen infantil pero que ha crecido con él […]: vivir sin trabajar. […] Sabe que su fantasía no es muy original, alguna vez lo ha hablado con un compañero y éste le confesó que soñaba lo mismo: vivir sin ocupación, […], sin servidumbres, sin cumplir la regla que establece que para vivir es condición ineludible trabajar […]. (p. 369)

L'imagination désirante est d'abord maîtrisée au sein de la construction même des phrases du récit. La formulation des désirs y est entrecoupée par les concessions, l'expression de leur caractère illusoire et l'affirmation de leur dimension de classe, à travers l'insistance sur le caractère collectif des désirs du vigile (« común a muchos de

[65] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.,* p. 51-52 et 60-61.

sus amigos », « no es muy original, […] un compañero […] le confesó que soñaba lo mismo ») et sur la permanence des fantasmes de l'enfance jusqu'à l'âge adulte (« un sentimiento infantil que luego ha seguido creciendo con él », « su segunda fantasía, de origen infantil pero que ha crecido con él »). Ainsi représentés comme des frustrations de classe naturalisées, les rêves individuels d'un enfant sont privés de ce qu'ils pourraient recéler de fantaisiste, d'inédit et de révolutionnaire.

De plus, l'imagination désirante est bien sûr réprimée par l'échec vital du personnage, qui fait faillite après avoir touché du doigt une vie luxueuse (voyages, sorties, hôtels, restaurants, voiture, électroménager, vêtements, p. 372) qui évoque fortement le niveau de vie atteint par les Espagnols grâce à des hypothèques et des crédits à la consommation durant la période de la bulle immobilière, entre le milieu des années 1990 et 2008 – il n'est pas un hasard que le négoce monté par le personnage concerne « une entreprise immobilière », p. 371). Si le modèle de croissance économique dans lequel l'Espagne s'était engagée semble ainsi avoir opéré la « simplification du désir » des individus, le roman accueille la « punition » et le « sacrifice » de ceux d'entre eux qui ont imprudemment cru pouvoir accéder à une classe sociale supérieure, d'après les termes de Bersani[66].

En dernier lieu, le vigile clôture lui-même l'horizon de son désir :

> Porque claro, se trata de vivir sin trabajar pero vivir bien, incluso muy bien, no de vivir sin más, que para eso bastaría con hacerse mendigo […] pero no, eso no sería una fantasía sino una rebeldía que no entra en sus planes. Su ideal no es el vagabundo que recorre el planeta libre […]; tampoco es el hombre autárquico que se retira al campo […]; nada de eso, sus sueños tienen más que ver con el billete de lotería premiado […] o el sueldo de por vida que se esconde bajo la tapa de un yogur, todas esas promesas de prosperidad basadas en la suerte y que para muchos trabajadores son la única esperanza de alterar el estado de cosas, de cambiar el lado de la vida en que les ha tocado nacer, el improbable milagro […]. (p. 370)

Il procède d'une part en requalifiant ses désirs dans les langages du capitalisme de la consommation (« ve el mundo como ese centro comercial o ese parque de atracciones », p. 370, « sus sueños tienen más que ver con el billete de lotería […] o el sueldo […] que se esconde bajo la tapa de un yogur »). D'autre part, il repousse des rêves qui puissent subvertir le système (« eso no sería una fantasía sino una rebeldía que no entra en sus planes »), ainsi qu'en refusant le rôle de porte-parole d'une critique artiste ou d'une critique sociale du capitalisme, dans les termes de Boltanski et Chiapello. Elles seraient

[66] *Ibidem*, p. 60-61 et p. 72.

respectivement incarnées par l'idéal bohème, « hacerse mendigo » (« su ideal no es el vagabundo que recorre el planeta libre, sin equipaje ni ataduras, durmiendo cuando tiene sueño y comiendo lo que encuentra por el camino ») et l'idéal érémitique (« tampoco es el hombre autárquico que se retira al campo y come lo que la naturaleza le entrega sin esfuerzo »). Gardien de l'entrepôt comme de la stabilité sociale, le personnage du vigile incarne ainsi la « terreur du désir » et « l'immobilité héroïque »[67], dont le personnage du boucher, qui canalise à l'extrême son énergie vitale par la rentabilisation de son emploi du temps et de ses désirs, est le parangon.

Désirs collectifs conditionnés par l'appartenance de classe – tant au niveau du contenu que du langage –, à la portée subversive explicitement autolimitée par leurs narrateurs, et axés sur une simple inversion de rôles dans la chaîne de la domination et non sur une explosion des cadres : les rêves de la femme de ménage combinent les mêmes ingrédients. Les seuls de ses fantasmes à trouver une place dans le récit coïncident exactement avec ceux d'une autre femme de ménage ; consistent tantôt à emprunter le travail d'autres employés de l'entrepôt[68], tantôt à jouer à la patronne, en reproduisant la chaîne de la domination auprès de leur propre femme de ménage imaginaire :

> las dos estaban pensando lo mismo […]. Ambas reconocieron que alguna vez, en una casa donde se habían quedado solas para limpiar, jugaron a que la casa era suya, a que eran las señoras, se sentaron en un sillón del salón para ver cómo se veía todo desde su nuevo estatus, abrieron el armario para elegir un vestido que no llegaron a ponerse pues a tanto no llegaba su atrevimiento, […] y de alguna manera se sentían audaces, aunque al final también ridículas. Y tú en esos momentos, siendo la señora, pensabas en contratar a una como nosotras para que te limpiase la casa. Anda, claro, y además yo iba a ser una señora cabrona, te ibas a enterar tú si caías en mis manos. (p. 172-173)

Les mots de « jeu » ou de « fantasme » (le verbe « fantasear », qui évoque à la fois la fantaisie et le fantasme, est répété deux fois en douze lignes), sont court-circuités par la peur de « l'imprudence », le réflexe « consciencieux » (« hasta que lamentaba su imprudencia, alguien podría notar que ha descolgado […], así que salía deprisa del despacho, no sin antes pasar el trapo concienzudamente al auricular », p. 172), qui signent non seulement l'impossibilité de déployer ces quelques désirs dans le récit mais

---

[67] *Ibidem*, p. 72-73.
[68] « [C]oge una espátula y la sopesa, se ve a sí misma levantando una pared y le hace gracia, […] también cuando limpiaba oficinas fantaseaba con esos trueques, cuando no quedaba nadie en el despacho […] se sentaba en el sillón giratorio, colocaba las manos sobre el teclado […], levantaba el teléfono como si recibiese una llamada » (p. 172).

aussi, en soi, leur pauvreté contestataire (« hasta tanto no llegaba su atrevimiento », « de alguna manera se sentían audaces, aunque al final también ridículas »).

On voit comment l'imagination désirante potentiellement rebelle des héros est « mise en échec par la gamme restreinte des possibilités de liberté qui s'offrent à l'imagination réaliste »[69], notamment parce que leurs désirs restent conditionnés par leur classe sociale sans possibilité d'émancipation dans le langage. Face au cas du serveur comme à celui du vigile, du boucher et de la femme de ménage, le récit se charge des affects comme des faits sociaux plus que comme des états d'âme. Sur ce point, il procède ainsi d'une manière finalement moins proche d'un discours fictionnel traditionnel, qui jouerait sur les ressorts de la psychologie des personnages, que des sciences sociales, pour lesquelles les affects sont déterminés par la puissance des structures et des institutions dans lesquelles les individus sont plongés. En ce sens, la représentativité ou l'exemplarité des personnages apparaît bien plutôt comme « l'effet social d'un certain agencement des structures et des institutions telles qu'elles configurent des intérêts affectifs au comportement vertueux »[70].

En guise de pendant direct de ces désirs de classe, une autre modalité de limitation des moyens d'expression d'émotions rebelles tient à des ruptures de registre : lorsque surgit dans la diégèse une ébauche de protestation collective, le roman cantonne nombre de personnages aux registres prosaïques que semble commander leur catégorie-type. Qu'on pense par exemple à la forme d'anacoluthe par laquelle s'achève, dans un effet de brutale rupture de syntaxe et de registre, le chapitre de l'ouvrière à la chaîne :

> No aguantó más el programa cuando intervino un sindicalista, que protestaba y decía que aquello era inaceptable, y usaba palabras que pronunciaba con solemnidad, explotación, dignidad, jurando que denunciaría el caso ante la inspección de trabajo, a lo que otro le respondió hablando de libertad de empresa, y en ese punto decidió irse a la cama, hasta mañana mamá. (p. 76)

Pas plus que l'ouvrière à la chaîne, le garçon de café ne peut « supporter » (encore la « terreur du désir » destructeur qui s'incarne dans les personnages) le discours de rébellion politique de cet intervenant télévisé, qu'il délégitime et balaye d'un revers de main tout comme il fait irruption, au moyen d'une rupture de registre comparable à celle

---

[69] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.,* p. 67.
[70] Frédéric Lordon, *La Société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013, p. 260.

de l'ouvrière, dans la réunion collective qui commence à agiter certains personnages et menace de renverser le système de l'entreprise :

> un tertuliano que siempre gusta de llevar la contraria […] exigió que las autoridades pongan fin al espectáculo de la explotación humana, así lo llamó levantando la barbilla para dar más solemnidad […]: el espectáculo de la explotación humana, qué chorrada, ese parásito no sabe lo que es trabajar […]. Pero más que por dar el espectáculo de la explotación humana les van a bajar la persiana por guarros si no resuelven pronto lo del baño, así que por fin […] avanza hacia el centro de la nave […] para decir su breve y decisivo parlamento, que este caso es: disculpad, muchachos, tenemos que hacer algo con los baños. (p. 248-249)

Il semble que le logos politique dépasse les moyens d'expression mis à disposition des personnages, et que le roman, en le rabattant sur des considérations terre-à-terre voire scatologiques – la profusion de détails sur le dysfonctionnement des toilettes (p. 247) est inversement proportionnelle au développement de la rhétorique de l'indignation du commentateur –, l'expulse hors du récit. On peut enfin attribuer à la même limitation catégorielle de la grammaire désirante des personnages le traitement trivial des ouvrages d'économie politique au début du chapitre de l'employée de bureau, lorsqu'elle songe, après avoir énuméré les titres qu'elle doit taper à l'ordinateur, dont *La richesse des nations* : « Esta semana toca clásicos, prosa enjundiosa y con largos párrafos llenos de subordinadas, cientos de páginas sobre las que pasa sin que apenas nada se adhiera a su cerebro » (p. 287).

Enfin, la fin du roman donne un dernier tour de clef à l'adaptation des passions des individus « au niveau de convention le plus bas »[71], en remplaçant les aspirations au bien-être social et au bien commun que nourrissent les travailleurs, telles que les leur promet la société, par le seul désir d'argent, autrement dit en requalifiant les désirs des travailleurs dans les termes d'un matérialisme vulgaire :

> No, ellos no estaban aquí por nada de todo aquello que alguna vez les prometieron que sería el mundo del trabajo: realizarse como personas, ganar una identidad, participar en la sociedad, contribuir al desarrollo […], encontrar su lugar en el mundo, nada de eso. Estaban aquí por dinero […] porque su trabajo, su vida […] se reduce a eso […]: a ganar dinero, no mucho, ni siquiera lo justo, apenas para vivir, para cubrir sus necesidades y tal vez para consolarse al final del día […] con una cena en un restaurante donde te llaman caballero con obsequiosidad […]. (p. 375).

[71] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.,* p. 60-61.

Mais c'est peut-être dans ce moment de paroxysme que le roman tente de renverser didactiquement la réification narrative des désirs des personnages dans le carcan de classe en ouvrant une brèche dans le « sens commun » du capitalisme. Le dévoilement brutalement matérialiste de ce qui apparaît comme la valeur suprême du capitalisme incite à la subversion en rendant la réalité inacceptable, selon l'expression de Boltanski[72]. Car comme souvent dans le roman, qui multiplie les répétitions en réseau comme autant de procédés de clarification du sens, ce passage reprend une réflexion formulée plus tôt par la femme de ménage, en des termes similaires mais beaucoup plus critiques :

> El problema era, claro, reducir todo el trabajo a lo único que le daba sentido: el dinero obtenido a cambio de arrodillarse y meter las manos en el váter cada día. […] Porque […] si al final ésa era la única medida de su valor al no contar con reconocimiento, prestigio ni ser una actividad interesante, entonces la operación daba un resultado demasiado bajo […]. (p. 162)

Il s'agit de détourner les désirs consuméristes portés par toutes sortes de « fictions endotéliques » dans le capitalisme, représentations compensatoires ou consolatrices qui modèrent voire étouffent les affects tristes qu'éprouveraient sinon les travailleurs, vers un désir de connaissance et de questionnement. Néanmoins, cette piste narrative de subversion par un dévoilement idéologique partiel du caractère aliénant des fictions compensatoires, et par l'encouragement à la prise d'initiative critique au-delà de l'immobilité paralysée des héros, est constamment semée d'embûches structurales.

III.2. Éviter l'explosion structurale

Il est important de restituer toute l'ambiguïté du roman vis-à-vis des désirs destructeurs qu'incarnent certains de ses héros, ou plutôt qu'incarnent, à différents degrés, presque chacun de ses héros. Des discours et des personnages aux tendances anarchiques trouvent en effet leur place dans le roman, et, d'une certaine façon, on pourrait même dire qu'ils y occupent une place centrale. Cependant, la négociation de leur compatibilité avec la structure du roman réaliste est très délicate, contrariée et

[72] Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable: à propos de « La production de l'idéologie dominante »*, Demopolis, 2008.

paradoxale. Outre la limitation des moyens d'expression des désirs rebelles, deux autres procédés contribuent à réduire leur accomplissement : la ridiculisation, qui point déjà dans la description du menton menaçant du polémiste moqué par le serveur (p. 248) ; et l'expulsion physique hors de l'espace du roman.

III.2.1 Transgresser la typicité

Plusieurs héros incarnent tout particulièrement une subversion du salariat, de la division du travail et des limites de la représentativité réaliste, tantôt par la réalisation d'actions non productives selon les critères du mode de production capitaliste mais visant la recherche du plaisir esthétique ou de la connaissance, tantôt par l'élaboration d'une conscience aiguë des inégalités structurelles au sein du système de production, qui les conduit même à un appel à la grève dans l'entrepôt.

Le maçon aime par exemple à adopter une perspective d'histoire de l'architecture sur les prouesses techniques accomplies par les constructeurs de l'Antiquité, à la fois pour défier la « routine » et « l'ingratitude » de son travail (p. 17) en lui rendant ainsi un hommage, mais aussi pour repousser les limites des règles de la typicité réaliste de son personnage :

> fue a la biblioteca y buscó en enciclopedias, […] contento de haber encontrado un lado intelectual a un trabajo tan corporal y tan poco cerebral como el suyo, le fastidiaba que la gente creyese el tópico y los viese como unos brutos que estaban todo el día hablando de fútbol o echando piropos a las mujeres […]. […] averiguó todo sobre su fabricación, […] todo aquello […] cuyo estudio no le serviría para cobrar más ni para obtener un puesto mejor en la cuadrilla, pero le hacía sentir bien […]. Empezó también a fijarse más en los materiales que usaba en las obras […]; hasta llegó a encontrar belleza en unos de ellos […]. (p. 18)

Le maçon défend en quelque sorte son droit à sortir du carcan des normes de vraisemblance qui régissent le discours propre à son personnage-type (« el tópico »), à transgresser le sociolecte attribué à sa catégorie socio-professionnelle dans le roman réaliste, à développer une pensée propre sous la forme de divagations esthétiques, politiques et philosophiques. Il crée même un nom pour cette prise de liberté, cette infraction tant socio-économique que narrative : « los pensamientos enladrillados » (p. 21, p. 28), que l'on pourrait traduire, en respectant le jeu de mots avec la racine « ladrillo » (« brique ») comme des « pensées imbriquées ». Il les décrit comme un

moyen de s'évader – au sens propre et au sens figuré – de la routine mécanisée[73], en libérant son imagination par les associations d'idées (voir le champ lexical de l'envol : « tener la cabeza en las nubes », « sus pensamientos […] tomaban algo más de vuelo », p. 22).

Cette transgression va significativement de pair avec des fulgurances réflexives et critiques qu'il appelle « bombilla iluminada » (p. 28) ou « bombillas encendidas » (« ampoules allumées », p. 30), dans un registre de l'éclairement typique d'une tradition intellectuelle de la modernité, celle de la réflexivité comme levier de l'émancipation (« una ráfaga de lucidez », p. 28). Elles s'appliquent notamment à l'existence d'inégalités inhérente au système du salariat (« reflexionaba sobre si todos los hombres eran igual de ladrillos o si había algunos que sostenían y otros que adornaban », p. 22, « [P]or qué siempre tiene que tocarle a los mismos, por qué no puede repartirse ese trabajo, […] o hacerlo todos juntos […]; por qué no cabe un reparto así […] de los trabajos más elementales, los más duros », p. 43-44) ou au contrôle des travailleurs paré des atours de la dé-hiérarchisation dans le contexte néo-libéral. Aussi est-il très signifiant que le maçon soit également l'un des premiers personnages à inciter à la grève contre l'accélération des cadences imposées par les patrons de l'entreprise[74]. Sa rébellion concerne aussi bien les conditions de travail que les normes du récit réaliste.

Le maçon n'est pas le seul personnage du roman à élaborer des « pensées imbriquées ». L'employée de bureau se distingue elle aussi par une forme de résistance en développant son imagination réflexive au sujet de sa situation et du système dans lequel elle travaille. D'une part, elle acquiert un savoir historique et économique qui lui permet de dénaturaliser le salariat (« la manera en que la sociedad industrial quebró la resistencia de los primeros obreros […], de qué manera con el paso de los siglos, con el perfeccionamiento de los modos de producción […] hemos llegado a nosotros » p. 317). D'autre part, elle dissocie ses aspirations de celle de l'entreprise, qu'elle renie en bloc, et avec elle la doxa capitaliste : « despreciaba la posibilidad del ascenso, no le interesaba […] convertirse en jefa […], lo que suponía un aumento de categoría laboral, un incremento de sueldo, capacidad de mando sobre las otras dos administrativas » (p. 314) ; « estoy bien así, no quiero ascender, no necesito más dinero […], me conformo

[73] « […] ha acabado por encontrarle el lado divertido a tanta meticulosidad, no otra cosa ha hecho en su vida que repetir mecánicamente los mismos movimientos » (p. 19) ; « [P]or eso sus pensamientos enladrillados: […] para no sentirse como un robot, […] para escuchar el runrún de su cerebro, y para eso vale elaborar un pensamiento pero también sirve recordar […] cualquier cosa que parezca una actividad mental porque de lo contrario el cerebro tiende a la inacción, al esfuerzo mínimo ». (p. 40)

[74] « [V]osotros haced lo que queráis, pero yo no pienso seguir las nuevas órdenes, no voy a aumentar el ritmo, no voy a hacer más paredes al día, pienso trabajar como me parezca, en plan tranquilo, porque para no producir nada, para levantar paredes que luego acaban en el suelo, no voy a deslomarme. […] ya me empiezo a aburrir de este jueguito ». (p. 219).

con seguir de auxiliar » (p. 315) ; « ha podido mantener su decisión de trabajar lo justo, lo imprescindible, no regalar nada a la empresa […]. Trabajar lo justo, usa a menudo la expresión, trabajar lo justo » (p. 316). Notons que la résistance par la répétition des négations (« no me interesa », p. 314, « no quiero », « no necesito », p. 315), est doublée d'une triple répétition positive de « lo justo », qui montre que le personnage ne se borne pas à une rhétorique du refus mais propose un horizon d'action, cherche à élargir les possibles.

En effet, elle soulève ouvertement la question d'un monde régi par d'autres principes : « por qué son necesarias esas ocho, nueve o diez horas diarias para que cada uno viva de su trabajo, para vivir dignamente, lo que quiera que eso signifique » (p. 316). On comprend l'incise « lo que quiera que eso signifique » comme une volonté de dépasser aussi la vulgate d'une critique à la petite semaine et de remotiver des éléments de langage peut-être devenus inoffensifs. Il est très significatif que la rébellion de ce personnage soit comparée à la liberté de ton et de réflexion d'un enfant (« como una niña pequeña que desafía con su lógica inocente el mundo duro de los adultos », p. 316), dont l'audace se traduit par l'opposition entre l'assonance ouverte voire claironnante en « a » ou en « ía » et la rime interne froide en « uo ». Elle contraste avec l'incorporation de barrières de classe dont témoignent les rêves d'enfant du vigile tels qu'on les a analysés plus tôt[75]. Le précédent patron de l'employée de bureau ne s'y trompait pas, lui qui percevait cette liberté de penser comme une « rébellion » et un « danger » pour tout l'échafaudage idéologique des valeurs de l'entreprise : « era una grieta en la fábrica […] no era aceptable alguien así » (p. 313), « un intento de reconducir su rebeldía […], una negativa que en aquel ambiente laboral era el equivalente a cruzarse de brazos » (p. 314), « era un mal ejemplo para los demás […], esos brotes son peligrosos y hay que cortarlos de raíz, por si acaso » (p. 315).

Enfin, la force de l'imagination réflexive et de la rébellion des aspirations de l'employée de bureau lui permet d'accéder de façon inédite à une narration autodiégétique. En effet, ce personnage est le seul du récit dont nous accédons à la pensée à la première personne, grâce à l'insertion d'un extrait de son journal, qu'elle tape dans un dossier portant le titre significatif de « Propios », puisqu'il lui permet de déployer sur quatre pages sa voix propre (p. 295-299)[76].

---

[75] Chez Rafael Sánchez Ferlosio aussi, seuls les enfants sont capables de s'émanciper de la grille d'interprétation projetée sur le monde, faite se stéréotypes et de conditionnements sociaux. Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*, p. 245-247.

[76] Son récit autodiégétique s'achèvera par une aposiopèse (« Hoy, al llegar, la primera sorpresa ha sido al comprobar que la costure », p. 299), qui matérialise, une fois de plus, une modalité de contrôle puisqu'elle est l'effet d'un *bug* informatique dû à l'espionnage de son travail par le programmateur (p. 300).

III.2.2 Le ridicule inhibiteur

Or, si le roman, comme souvent dans le réalisme d'après Bersani, présente ces héros comme sympathiques et attirants[77], et offre, grâce au monologue intérieur en focalisation interne voire à un micro-récit autodiégétique, un espace narratif aux pensées subversives de leur imagination désirante, il met pourtant en place plusieurs procédés de maîtrise de ses excès. Le premier est la mise au ban de ces discours par la ridiculisation.

Le maçon fait l'objet des moqueries de ses collègues, qui interrompent et écrasent son flux discursif au registre plutôt élevé par le prosaïsme de leurs injonctions. On retrouve ainsi le procédé que l'on avait repéré à propos de l'incapacité des personnages à intégrer un discours de protestation politique :

> un día comentó que le parecía bello un ladrillo caravista [...]; no dijo bonito ni chulo; dijo bello, qué ladrillo tan bello, y los dos chavales que estaban levantando la planta con él se rieron, [...] tú lo has oído, que el ladrillo es bello, repetían aflautando la voz, éste se ha vuelto gilipollas o es marica, ten cuidado no le des la espalda; momento en que se dijo que [...] a dónde iba con tanta tontería sobre los ladrillos, y se olvidó de sus cuadernos y sus lecturas y se enojó consigo mismo por haberse dejado engañar por una estupidez así [...]. (p. 18-19)

> en vez de sumar y multiplicar le daba por imaginarse a sí mismo como un ladrillo, [...] hasta que sonaba el claxon, te lo dijimos, enladrillao, hoy te coges el autobús que no te esperamos. (p. 22)[78]

Dans le premier exemple, l'insistance sur l'opposition de registre entre « bello » et « bonito » ou « chulo » signale que les autres maçons eux-mêmes marquent par le langage les limites du statut du personnage dans la société et dans le roman, renforcées par la syllepse du verbe « caer » (« cualquier día te vas a caer de ahí arriba », p. 22), à entendre à la fois au sens propre et au sens figuré, où il prend une connotation sociale[79].

---

[77] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.,* p. 67-70.
[78] De même: « pensaba hasta dónde llegaría un muro de tantos kilómetros, o cuántas plantas tendría un edificio armado con tantas piezas [...] y cuando se daba cuenta ya le estaban silbando para volver a casa en la furgoneta: enladrillao, le decían, [...] cualquier día te vas a caer de ahí arriba [...], y encima otra vez hay que esperarte, a la próxima te jodes y te buscas la vida para volver a casa, date prisa » (p. 21-22).
[79] Le boucher est le spécialiste lorsqu'il s'agit de s'assurer de ce non-bouleversement des barrières de classe, lui qui veut réprimer l'ascension sociale de l'intérimaire (p. 239), tente de faire rentrer le maçon dans le rang (p. 220) ou cherche à empêcher la grève (p. 177, 216, 220, 297).

Le procédé s'avère très efficace puisque le maçon s'y plie immédiatement, par une simple juxtaposition (« momento en que se dijo… »).

Les envolées de l'employée de bureau lui valent le même traitement de la part de ses collègues, qui font corps contre elle et barrage à ses interventions (« aquella presión grupal », p. 310, « pronto se chocó con la incomprensión y el resentimiento de sus compañeros », p. 313, « no la toman en serio », p. 316). Au niveau du discours narratif, ses répliques subissent le même déni d'attention ridiculisant figuré par une rupture discursive. Son morceau de bravoure sur l'évolution des sociétés industrielles à la gouvernance néo-libérale, dont le souffle, porté par une paradiastole[80] et un effet de gradation, constitue pourtant l'un des climax du roman, s'achève en queue de poisson, ou en une forme d'anacoluthe :

> […] entregar a cambio de un sueldo nuestro tiempo, nuestro esfuerzo, nuestro cansancio, nuestra atención, nuestra inteligencia, nuestro talento, nuestras emociones, nuestras habilidades sociales, nuestra salud, nuestro dolor, nuestro malestar, y a esas alturas ya sólo la escuchaba un par de compañeros que miraban de reojo al televisor o buscaban en el billetero para pagar y salir. (p. 317)

On vient de voir que la majorité des personnages réagissent avec une hostilité manifestée par les sarcasmes ou le déni d'intérêt aux démonstrations de réflexivité imaginative de certains héros, et que le récit, en limitant mimétiquement les capacités d'expression de ces paroles rebelles, reconstruit partiellement autour d'eux les barrières de la catégorisation en fonction de la typicité de classe, dont le sociolecte[81]. Certains critiques recevront d'ailleurs le roman selon ces coordonnées, comme Jordi Gracia, qui juge *invraisemblables* le langage et les pensées des personnages[82]. L'enjeu pour la société et pour le roman réaliste – d'une manière que, bien sûr, le roman déploie pour tâcher de la dénoncer – est de maintenir la stabilité sociale par l'intelligibilité qui passe par la classification. C'est ainsi que l'on peut interpréter la métaphore que l'employée de bureau emprunte aux sciences naturelles : « los demás la han mirado como un bicho raro […] si ya la tenían por *espécimen inclasificable* » (p. 317, je souligne). Apparaît

---

[80] Figure de parallélisme dont les éléments partagent la même syntaxe, le même rythme et la même longueur.

[81] Il en va de même pour le mécanicien, dont le goût contemplatif lui vaut les moqueries de ses pairs, qui le traitent de « niño feliz » en épiphore (« le llamaban el niño feliz, ahí viene el niño feliz, eso déjalo para el niño feliz, échame una mano niño feliz, se burlaban de él », p. 191).

[82] « [T]iene que ver con la inverosimilitud de los retratos y la falta de credibilidad de personajes tipo, tiene que ver con el lenguaje y el pensamiento de esos mismos personajes ». Jordi Gracia, « Malas noticias », *Babelia-El País*, 11/09/2011, http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218340_850215.html, consulté le 19/05/2014.

subversif ce qui est inclassable selon les coordonnées de la société capitaliste fondée sur le salariat et la division du travail.

Pourtant, le roman accueille aussi des exceptions à ce traitement ironique. La femme de ménage, par exemple, repère une discordance entre le langage critique employé par une collègue latino-américaine avec qui elle a eu l'occasion de travailler, et le registre auquel elle s'attendait au vu du statut de travailleuse immigrée de son interlocutrice : « la otra le contó su mala experiencia como interna en una casa como las de aquella urbanización, esclavizada por una familia tan adinerada como miserable, esa expresión utilizó, esclavizada, una vez que aceptabas vivir en la casa estabas perdida » (p. 165). Comme le soulignent les deux incises qui sonnent comme un aparté ébahi au lecteur, la femme de ménage, loin de couper court au discours de sa collègue par la moquerie, se montre favorablement impressionnée par cet effet de stridence et par la hauteur de vue qu'il dénote. Elle laisse alors délibérément l'espace narratif à son interlocutrice (« se fue rindiendo ante sus argumentos [...], calló y escuchó mientras la otra seguía dándole razones », p. 169) et adoptera son langage et son point de vue politique : « era una vuelta de tuerca en la dominación » (p. 167), « los niños reproducían con ella la relación de dominio que habían aprendido en sus padres » (p. 170). D'ailleurs, alors qu'elle semble au début très rétive à toute démarche de grève, elle fera partie de la première moitié des travailleurs à quitter l'entrepôt.

III.2.3 Expulsion de l'espace romanesque

En effet, l'intrigue (minimale) du roman est fondée sur les réactions des personnages à deux incidents : l'augmentation forcée des cadences, puis la découverte de la surveillance exercée par le programmateur. D'abord orientées vers des ébauches de regroupement protestataire, les réactions timides prennent ensuite la forme de départs successifs, parfois forcés, de l'entrepôt et du récit.

Elles rappellent d'abord l'une des trois stratégies qu'a décrites et conceptualisées Albert O. Hirschman et qui ont connu une très grande postérité dans le champ de la sociologie politique, appliquées aux conditions d'émergence ou de non-émergence de l'action collective : *exit*, *voice* et *loyalty.* Des citoyens, face à la défaillance d'une institution, d'un service public ou d'un produit du marché, peuvent choisir de faire défection, d'exprimer leur mécontentement depuis l'intérieur, et/ou de rester fidèle à l'organisation par croyance en ses valeurs ou par un arbitrage coût/avantage (les trois

stratégies ne sont pas exclusives)[83]. Les attitudes de tous les personnages du roman correspondent, parfois successivement, à une ou plusieurs de ces stratégies, qui illustrent leur position par rapport aux conditions du capitalisme avancé. On a vu que le maçon et l'employée de bureau représentent, par le choix de la « *voice* », une prise de position plutôt singulière par rapport aux autres travailleurs dans l'entrepôt et au-delà, qui choisissent en majorité la loyauté à l'entreprise (l'employée rappelle « lo poco extendidos que eran sentimientos como los suyos », p. 315).

Le maçon est le premier héros à quitter l'espace de l'entrepôt et du roman, et il sera le seul à mettre si ostensiblement en scène sa sortie : « A tanto llegó su rebeldía que se marchó antes de su hora de salida […] no sin antes despedirse uno por uno de los demás trabajadores, y sacudir una mano de adiós a los espectadores » (p. 221). Si la défection apparaît comme une stratégie de résistance, elle reste pourtant toujours présentée de manière ambiguë : la plupart du temps, les personnages n'explicitent pas le fait qu'ils démissionnent, et le récit se borne à entériner leurs disparitions successives (exception faite du vigile), comme c'est le cas pour celle du maçon, qui n'est d'abord que la fin anticipée de sa journée de travail[84]. On ne sait donc jamais véritablement si les personnages ont démissionné ou s'ils ont été renvoyés de l'entreprise et du roman : « Oye, tú qué crees, que lo han echado o que se ha despedido él mismo » (p. 221).

Outre une stratégie de résistance, l'*exit* apparaît ainsi comme une forme de sanction structurale du réalisme : tout se passe comme si la structure du récit ne pouvait accueillir les débordements d'énergie vitale des personnages, car « les désirs inopportuns et destructeurs triomphent dans un lieu inaccessible au roman réaliste »[85]. Du point de vue du discours hégémonique, et non pas pour Rosa, « su actitud no cabía allí », selon l'expression de l'employée de bureau (p. 315). Les personnages les plus rebelles semblent sacrifiés à l'ordre social et esthétique, physiquement expulsés de la structure sociale et du roman[86]. D'après Alessandro Leiduan, qui, à la faveur d'une recomposition des définitions de la fictionnalité et de la factualité en fonction de la

---

[83] Albert O. Hirschman, *Exit, Voice and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations and States*, Cambridge M.A., Harvard University Press, 1970.
[84] Le maçon dégrade d'abord la qualité de son travail (p. 220) puis s'en va (p. 221). Ce sera ensuite le tour de l'ouvrière à la chaîne (p. 324). À partir de la découverte de la surveillance exercée par l'informaticien, cessent de venir, en même temps, la couturière (qui avait auparavant décidé de rester les bras croisés, p. 289) et l'employée de bureau (p. 341), qui avait déjà ralenti la cadence (p. 290), puis dans un second temps la deuxième femme de ménage (la première a disparu sans crier gare, p. 288), la prostituée et le serveur (p. 342), puis la téléopératrice (p. 343). Les spectateurs font progressivement défection à leur tour (p. 342, 349), avant l'informaticien, le mécanicien (p. 356), le boucher, faute de viande (p. 357), jusqu'à ce que l'intérimaire, devenu le nouveau maçon, quitte à son tour l'entrepôt (p. 358). Le vigile clôt le roman (p. 378).
[85] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.*, p. 76.
[86] *Ibidem*, p. 66 et 71.

capacité d'action qu'elle génère chez le lecteur, généralise à de nombreuses fictions ce que Bersani appliquait au réalisme :

> [s]i la plupart des fictions exercent une influence inhibitoire sur l'agir social, en étouffant dans l'œuf les comportements incompatibles avec le système de valeurs dominantes (selon un principe qui était *explicite* dans la théorie antique de la fiction, mais auquel l'idéologie esthétique moderne a anesthésié la conscience du public d'aujourd'hui), les fictions étudiées […] opèrent d'une tout autre façon, en orientant l'agir social vers des objectifs dissonants par rapport au système de valeurs en vigueur.[87]

D'où la dualité symbolique entrée/sortie très marquée dans le roman, et un infléchissement de l'interprétation de l'élimination progressive des candidats : au-delà de la mimesis d'une émission de téléréalité, ces expulsions successives symbolisent aussi, au niveau d'une critique métatextuelle du réalisme, celles de « boucs émissaires » qui remplissent une « fonction culturelle de stabilisation »[88]. D'où aussi l'observation de Geneviève Champeau selon laquelle, contrairement à une émission de téléréalité, les candidats qui restent ne sont pas nécessairement les gagnants[89], en fonction du système de valeurs que l'on adopte : il ne reste plus que les candidats qui acceptent le mieux l'ordre établi.

III.3. Infléchir ou excéder le réalisme ?

Pour Rosa, habité par un soupçon très réflexif sur les implications de son acte d'écriture et du choix de la forme, il y aurait là une manière de mettre en œuvre et de critiquer une caractéristique structurale du réalisme et de sa tendance à l' « homéostasie interne »[90], au nom du principe créateur selon lequel la pensée révolutionnaire ne peut se contenter d'une forme donnée, héritée, sans la remettre en question et la transformer. Surtout lorsqu'il s'agit de dénaturaliser une partie des fondements de la modernité depuis une forme littéraire qui a pourtant accompagné historiquement – en le célébrant

---

[87] Alessandro Leiduan, « Quand des pages de roman deviennent…des pages d'histoire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°26, 2014, http://narratologie.revues.org/6823, dernière consultation le 20/08/2017. Voir aussi Alessandro Leiduan, « Préface. Nouvelles frontières du récit », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°26, 2014, http:// narratologie.revues.org/6815, dernière consultation le 20/08/2017.
[88] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.*, p. 71.
[89] Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 14.
[90] Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *op. cit.*. Il emprunte l'expression à la biologie, où elle signifie la tendance de l'organisme à maintenir ou à ramener les différentes constantes physiologiques (température, débit sanguin, tension artérielle, etc.) à des degrés qui ne s'écartent pas de la normale.

et/ou en le critiquant – l'avènement de la modernité en Espagne, dans sa composante politique (l'État-nation) et économique (le capitalisme et le libéralisme). Pour identifier certains des écueils du réalisme tels que *La mano invisible* les construit et les critique, et donc dégager la pratique et la signification du roman, les catégories mises en œuvres par Leo Bersani nous ont été très utiles. On ne saurait pourtant analyser le rapprochement entre réalisme et conservatisme social, que déploie *La mano invisible* au sujet du traitement des affects, sans distance critique. Les questions formelles et épistémologiques qui sous-tendent les techniques de mise en ordre, de « contention » ou de « naturalisation » réaliste du monde sont indissociables de leur portée sociale et idéologique, et donc à historiciser, selon George Levine[91]. Qu'en est-il alors des contextes historiques des mouvements réalistes en Espagne ?

Faire triompher l'idéologie dominante n'était l'objectif ni des romans de Galdós, ni du réalisme des années 1930, ni du réalisme antifranquiste, qui cherchaient tous au contraire à apporter de la lisibilité dans une société rendue opaque par les forces autoritaires et conservatrices au pouvoir, et à contester les modèles dominants. Galdós cherche à subvertir des désirs propres à un ordre ancien encore en vigueur, en contradiction avec un ordre bourgeois émergent, qui conduit les personnages à leur perte. Lorsque *El vano ayer*, publié par Rosa en 2004, amalgame sans nuances différentes formes de la tradition réaliste et de la fiction espagnoles, du réalisme traditionnel au réalisme contemporain en passant par le roman de la mémoire et le roman de gare, pour dénoncer la présence d'un infra-texte mélodramatique commun avec son idéologie conservatrice[92], il fait fi des objectifs d'un Galdós qui, dans *La desheredada,* représente l'esthétique romantique du feuilleton littéraire afin de dénoncer la fascination pour l'ordre social aristocratique. Le geste critique à partir duquel *La mano invisible* cherche à infléchir l'écriture réaliste ne sacrifie pas plus que *El vano ayer* à la précision et à la nuance scientifiques, ni à la contextualisation des courants littéraires.

---

[91] Levine part du cas du roman réaliste anglais de l'époque victorienne et démontre qu'il combine les injonctions à respecter la bienséance en matière sexuelle et à être des sujets transparents qui disent la vérité : « English realism is always an act of "containment", of "naturalizing"; it is not a disinterested rendering of things as they are but a strategy to keep under control their disruptive possibilities. The contradictions and impossibilities exposed by epistemological questioning [the possibility of coherent representations of reality, the ultimate impossibility of realistic representation] turn out to have large social and ideological implications – and, from the perspective of much recent theory, not good implications. […] it is no accident that realism tended to be the dominant narrative mode of a Victorian England in which perhaps the greatest of all virtues, greater than sexual propriety, was truth-telling. […] Formal changes in literary narrative were tied closely to the economic and social transformations that were changing the face of England through the eighteenth and nineteenth centuries ». George Levine, « Literary Realism Reconsidered: "The world in its length and breadth" », in Matthew Beaumont (dir.), *Adventures in Realism*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, p. 13-32, citation p. 13-23.

[92] Cf. Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo… », *Pasavento, op. cit.,* p. 68-71.

Cette fois, dans *La mano invisible*, Isaac Rosa ne cible plus le patron narratif du mélodrame, mais il a déplacé et approfondi le cœur de sa réflexion, qui touche au traitement et à la gestion de l'affect à tous niveaux narratifs. Certes, comme d'autres formes de discours, les écritures réalistes jouent sur la rhétorique des affects dans leurs stratégies de persuasion, pour favoriser l'adhésion du lecteur à certaines positions. Néanmoins, plus que le réalisme du XIXe, le « réalisme social » espagnol des années 1950-1960 a effectivement été une entreprise de régulation des conduites. La fiction véhiculait en effet une éthique de la lutte politique contre la dictature fortement influencée par le Parti Communiste Espagnol – bon nombre de ces écrivains étaient communistes ou « compagnons de route ». Il s'agissait en particulier de préparer les esprits à la grève générale, et pour cela de favoriser les vertus propres à l'action collective militante : modération des plaisirs, discipline, respect de la hiérarchie, fidélité à la parole donnée, etc.[93].

La critique d'une littérature mettant le monde en forme et en ordre, chez Bersani, raisonne sans doute depuis une éthique du bonheur individuel qui n'était pas le contexte très conflictuel du roman réaliste du XIXe siècle ni du réalisme social[94]. Cependant, Rosa se méfie certainement de ce que « les jugements critiques qui sont portés sur cette société sont tempérés par une forme fournissant à cette société un mythe qui la rassure sur elle-même »[95]. Rosa va chercher ce qui, dans la forme des expressions culturelles du monde capitaliste, dont le réalisme, en Angleterre, en France ou en Espagne[96], pourrait contribuer malgré elles à colporter des valeurs qu'il cherche à démonter. D'après Georges Didi-Huberman, qui joint une réflexion de Barthes à une étude de l'œuvre de Brecht qui correspond bien à la critique du réalisme que l'on a décelée dans *La mano invisible* :

> les limites intrinsèques à toute œuvre réaliste sont, bien souvent, des limites morales : là où le réalisme bourgeois lève un tabou – la sexualité, la misère sociale –, il achoppe souvent sur l'analyse politique de ce qu'il expose ; là où le réalisme socialiste expose cette analyse politique,

---

[93] Geneviève Champeau, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frakfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 55-76.
[94] Sa pensée correspond à l'épistémologie psychanalytique de son temps, une théorie du sujet basée sur la répression, selon laquelle le sens se construit comme une forme de défense.
[95] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *op. cit.*, p. 58.
[96] « Como referencia, Rosa vincula *La mano invisible* con una tradición de literatura que ha mirado al mundo del trabajo a lo largo del XIX en Inglaterra, Francia o en España, con autores como Galdós ». Amelia Castilla, « Entrevista: La literatura del malestar », *Babelia-El País*, 17/09/2011, disponible sur http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218341_850215.html, dernière consultation le 8/02/2017.

> il achoppe sur le tabou moral du désir et de la transgression. L'énergie dialectique […] serait-elle alors ce qu'il y a de plus difficile à maintenir sur tous les plans […] ?[97]

Rosa se sert pour cela du dispositif théâtral *estrangeant* et du discours méta-narratif omniprésent pour signaler le caractère conventionnel de la représentation, selon différents volets que l'on a analysés : catégorisation sociale par le personnage-type, conservatisme social de la vraisemblance, autoritarisme auctorial, stratégies de contention des affects rebelles des personnages en limitant les formes langagières par lesquelles ils pourraient s'exprimer et en réduisant l'espace narratif qu'ils pourraient occuper, par la rupture de leur discours ou l'éviction narrative des personnages.

Si la structure du roman réaliste est soupçonnée, en raison de ces écueils tels que les représente *La mano invisible*, de ne pas fournir les conditions propices à la révolution du système, alors il faut sans doute changer de structure ou en déplacer les limites. À ce titre, il est très significatif que le roman suivant d'Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013), qui met en scène des débordements de désirs – notamment au sens libidinal[98] – se voulant discordants par rapport à l'ordre socio-économique et politique de la Transition, développe une fiction plus éloignée de l'esthétique réaliste que *La mano invisible*, plus allégorique[99]. Isaac Rosa, une fois qu'il a identifié certains écueils d'une esthétique, la pousse souvent jusqu'à une forme-limite voire l'excède, selon que l'on opte pour une définition inclusive ou exclusive du réalisme – la question de la rénovation du réalisme ou de sa destitution s'est déjà posée au sujet de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos (1962) et de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (1966).

La mano invisible met en œuvre toutes les contradictions ou les « antinomies du réalisme », selon l'expression de Jameson[100], y compris celles qui veulent que le modèle de récit réaliste tende à proposer « l'image d'un univers […] cohérent, continu, univoque, complètement déchiffrable »[101] tout en s'élevant contre un ordre du monde, ses représentations et ses éléments de langage. Pour reprendre les mots de Marielle Macé, qui emprunte sans doute à Derrida son sens fructueux de l'aporie et de l'antinomie[102], « la littérature est faite pour ça : pour habiter des apories, non pas pour

---

[97] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 107. Il développe une réflexion de Roland Barthes, « Nouveaux problèmes du réalisme » [1956], *Œuvres complètes, I*, *op. cit.*, p. 656.
[98] Amélie Florenchie, « Crisis, postmodernismo y libido… », *op. cit.*
[99] Anne-Laure Bonvalot et Anne-Laure Rebreyend, « Poétiques du canon narratif transitionnel… », *op. cit.*
[100] Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, *op. cit..*
[101] David Shields, *Reality Hunger, op. cit.,* p. 17.
[102] Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996.

les résoudre mais pour tenter de s'y tenir […], prendre la mesure de la complexité des vies (ce qui est la mission commune des sciences sociales et de la littérature) […]. C'est un travail de pluralisation d[es] mot[s] »[103]. L'aporie qu'habite, sans relativisme aucun, *La mano invisible* est celle de la visibilité, aussi centrale dans la modernité que dans le réalisme, ainsi que son corrélat dans les champs politique, social, éthique ou esthétique : la transparence[104].

L'univers narratif post-foucaldien de *La mano invisible* est privé de la bienveillance d'une « main invisible » divine et de l'optimisme de la théodicée sociale smithienne. La surveillance managériale, le consumérisme et la mise en spectacle médiatique du réel y ont pour horizon une mise en ordre socio-morale fondée sur l'absence de conflictualité et sur la lisibilité des individus, qui passe par leur visibilité, leur classification et la régulation de leurs émotions. Alors qu'elle est une condition de la reconnaissance sociale et de la répartition égale de droits sociaux entre les citoyens, dans la société de l'information et de la surveillance « la visibilité devient un piège », selon l'expression de David Lyon qui traduit bien l'un des points centraux du roman[105]. On a vu que *La mano invisible* soupçonne la tradition et la forme du roman réaliste de collaborer à un savoir-pouvoir sur les comportements fondé sur la capture et la cartographie du réel. Elle aurait ainsi partie liée avec des techniques de mise en ordre socio-morales modernes par la réification du social et la maîtrise des affects des personnages. Ce soupçon se porte enfin sur la correspondance entre le réalisme et le processus à la base du lien social dans le libéralisme smithien : l'empathie.

---

[103] Marielle Macé, « Comment est née la notion de style dans la littérature ? Marielle Macé raconte », *Les Inrocks*, 29/10/2016, http://www.lesinrocks.com/2016/10/29/idees/nee-notion-de-style-litterature-marielle-mace-raconte-11874851/, dernière consultation le 4/11/2016.
[104] Sur l'actualité de cette image dans différents champs de la société des années 2010, il est intéressant de repérer la récente parution du numéro monographique sur la transparence, dirigé par Jorge Lozano : Jorge Lozano (dir.), « La Transparencia », *Revista de Occidente*, n°386-387, juillet-août 2013.
[105] « [V]isibility becomes a trap ». Zygmunt Bauman et David Lyon, *Liquid surveillance, op. cit.,* p. 53.

Chapitre 4. Résister à la transparence. Un réalisme amoral

En effet, dans le système d'Adam Smith, le libre-échange, inséré dans le contexte épistémique d'une autorégulation des émotions et de la fiction sociale d'être continuellement regardé, offre les conditions d'un lien social harmonieux grâce à l'intervention du spectateur impartial. Ce juge intérieur aide les individus à exercer leur imagination sympathique, c'est-à-dire à se mettre à la place des autres, à entrer dans leurs vues par un processus réflexif, notamment lors de l'échange commercial. On l'a déjà abordé du point de vue du contrôle puis de l'autocontrôle au service des intérêts dominants d'une société donnée. Mais il implique également un enjeu crucial du lien social smithien qui, d'après Greiner, rapproche la *Théorie des sentiments moraux* d'un ouvrage de théorie narrative[106] : imaginer comment se sentent les autres, avoir accès à l'autre par une bonne information. Or, cela concerne de près la fiction réaliste, notamment sous la modalité du réalisme psychologique, dont le principe repose traditionnellement sur le pouvoir de la fiction à donner accès à autrui, la capacité du lecteur à lire dans l'esprit des personnages et, ce faisant, à partager ses sentiments. S'y rattache l'une des interprétations possibles des métaphores de la transparence si fréquemment associées au réalisme, et au propre de la fiction en général, comme dans le célèbre *Transparent minds*, de Dorrit Cohn[107]. En ce sens, la fiction réaliste entraînerait les lecteurs à être des citoyens vertueux, dans un système dont le lien social reposerait sur un régime spécifique des affects.

Alors Rosa, pour démonter, dans l'écriture, la conception du lien social qui sous-tend le fonctionnement de la fiction dans le capitalisme libéral moderne, met à l'épreuve

---

[106] Rae Greiner, « Sympathy time… », *op. cit.*, p. 294.
[107] Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978.

le paradigme smithien de la production narrative de l'empathie. On va voir que si *La mano invisible* partage paradoxalement la théorie narrative smithienne en ce qu'elle repose sur la réflexivité, il témoigne cependant d'un refus de placer l'affect et l'empathie à la base du lien social et de l'imagination fictionnelle, non sans pourtant reconduire des normes et des langages de la rationalité inhérents au paradigme de la modernisation libérale.

I. Construire une communauté empathique ?

Dans le champ méta-narratif, on a vu que la visibilité avait pour but le plus évident d'apporter une reconnaissance sociale et artistique et une dignité aux salariés invisibles. Un autre enjeu relève du type de relation empathique construite pour les lecteurs, et de ses implications socio-politiques. En effet, l'exposition des conditions de travail, du quotidien, des gestes, des ressentis et des réflexions des personnages, notamment par la focalisation interne, semble répondre au principe cognitif et moral selon lequel voir ou imaginer (les deux sont associés par le parallèle entre les spectateurs diégétiques et les lecteurs) ce que les gens vivent et ce qu'ils ressentent permet de mieux les connaître et de mieux les comprendre, de mieux rentrer en empathie avec eux. La compassion face à leurs difficultés pourrait être une condition d'une société meilleure, parce qu'elle permettrait d'activer la bienveillance mutuelle et de réguler les passions égoïstes, selon le système smithien, ou parce qu'elle provoquerait une forme de révolte face aux injustices, selon le principe d'un roman social. Stimuler ces émotions et ces sentiments serait la mission de ce que Rae Greiner nomme un « réalisme empathique »[108].

I.1. Identifications affectives, identifications symboliques

C'est ainsi que l'on peut interpréter tous les passages du roman où les personnages vivent une sorte de révélation de l'existence des autres à leur contact, où ils ressentent les difficultés de l'autre comme si elles étaient les leurs. Le personnage de la femme de ménage développe une réflexion en ce sens. Elle raconte le sentiment de

[108] Rae Greiner, « Sympathy time in Adam Smith and George Eliot », *op. cit.,* p. 299.

solidarité de classe né au contact d'autrui, l'importance de comprendre ce qu'il y a de soi-même en lui, et d'en être comprise :

> cuando por ejemplo va en el metro y frente a ella se sienta una mujer, y la reconoce, le ve las manos estropeadas, le ve la forma en que se masajea los hombros cansados [...] y ella cree que se reconocen, como si les bastase un guiño [...] para saberse limpiadoras, hermanadas en su profesión, y le gustaría abordarla, sentarse a su lado y preguntarle cómo se siente como trabaja, porque nunca tiene ocasión de hacerlo [...]. (p. 163).

On voit ici apparaître deux modalités de l'empathie. D'une part, une réponse instinctive à la vue d'un semblable, sur le mode corporel (« le ve las manos estropeadas », « la forma en que se masajea », « los hombros cansados »). D'autre part, celle-ci ouvre la possibilité d'un échange verbal affectif (« cómo se siente cuando trabaja ») qui combattrait la compartimentation et l'anonymat sociaux (« porque nunca tiene ocasión de hacerlo »).

Elle réalise cette deuxième modalité lors d'une après-midi passée en compagnie d'une collègue étrangère, qui lui a permis de mettre à bas ses préjugés :

> según avanzaban la jornada y el cansancio fueron intimando, y eso que ella al principio recelaba por ser la otra extranjera. […] tenía mala opinión de las inmigrantes que limpiaban casas, […] había oído a más de una señora quejarse de que […] pasaban los cepillos de dientes por la taza del váter, así al menos se lo aseguró una señora que decía estar segura, le aseguró que a ella no le había pasado pero la cuñada de una vecina conocía una casa donde pasó algo así. Pese a estos recelos, comprobó que la otra era simpática, trabajaba duro […], así que pronto pasaron al terreno de las confesiones. (p. 165)

L'enchâssement répétitif des subordonnées complétives (« había oído a más de una señora quejarse de que », « se lo aseguró una señora que decía », « le aseguró que a ella », « la cuñada de una vecina conocía una casa donde »), associé à la répétition disharmonieuse de sifflantes (« a*s*í al meno*s* *s*e lo a*s*eguró una *s*eñora que decía e*s*tar *s*egura, le a*s*eguró que a ella no le había pa*s*ado… ») délégitime le propos et laisse entendre que seul l'accès au point de vue direct d'une personne par le contact et l'échange donne une connaissance véridique de la réalité d'une personne ou d'une situation (« comprobó que »). L'horizon d'une réalisation idéale de ce processus semble se situer dans la sphère de l'intimité (« confesiones », « intimando » – entendre la racine au-delà du sens de « sympathiser » qu'il a en espagnol), traditionnellement considérée comme l'apanage du roman. Un des enjeux du roman semble bien se trouver là : à défaut de la possibilité pour chaque être humain de vivre les situations dans lesquelles les

autres se trouvent, le roman peut donner à voir ou à imaginer celles et ceux qui sont d'ordinaire invisibles, donner à vivre leurs ressentis, pour tâcher de provoquer, par simulation cognitive, l'identification et l'empathie avec eux.

En effet, comme le fait Adam Smith[109], les personnages insistent souvent sur la difficulté qu'il y a à se mettre dans la peau des autres sans avoir fait soi-même l'expérience concrète de leur travail et de leurs difficultés. La femme de ménage déclare en ce sens : « la gente no se da cuenta de que alguien viene detrás limpiando lo que manchan, *sólo se dan cuenta quienes tienen que hacerlo*, ella misma, que va por el mundo *pensando en quién fregará* cada lugar por el que pasa […] *se compadece* de quien luego tendrá que pasar el estropajo » (p. 156, je souligne). De la même façon, le maçon oppose les gens qui n'ont jamais vécu une situation à ceux qui l'ont pratiquée, et se demande

> si esta gente [...] cuando están en sus casas, sentados en el sofá, o despiertos en la cama [...] en uno de esos momentos pensarán en quienes hicieron esa casa, [...] si alguna vez [...] se preguntarán cómo [...] aguantaron el frío y la lluvia hombres subidos a un andamio [...]. Él [...] ya no puede ir por la calle sin ver trabajo allá donde ponga los ojos [...]. Él va por la calle y en cada fachada ve hombres trabajando. (p. 31-33).

Le mécanicien, qui a connu le travail à la chaîne, confie lui aussi : « yo veo ese asiento y me acuerdo de cuando estaba en la fábrica […], y por eso pienso en los que han metido la espuma de relleno en los asientos » (p. 199). Représenter par le menu tous ces univers de travail dans le roman, et les doubler d'incitations aussi explicites à l'identification, cherche-t-il à relever le défi du pouvoir empathique de l'imagination fictionnelle, tout en en signalant les obstacles ? Il s'agirait de se mettre à la place des autres pour éprouver leurs expériences, leurs souffrances, afin de renforcer les rapports entre les individus qui vivent ensemble dans la société.

Cela relèverait d'un comportement à la fois moralement et socialement vertueux – moralement *donc* socialement vertueux, dans la théorie de Smith –, comme tend à l'illustrer l'épiphanie de l'identification à autrui que connaît le serveur lorsqu'il prête attention au langage corporel de la prostituée dans un moment d'intimité qui fait tomber les masques (« se ha desplomado sin sensualidad […] por descuido, por cansancio ») :

---

[109] « [N]otre sympathie avec la peine ou la joie d'autrui, tant que nous n'en connaissons pas la cause, est toujours extrêmement imparfaite. […] [L]es émotions [des] spectateur[s] seront toujours très susceptibles de rester en deçà de la violence de ce qui est ressenti par celui qui souffre. […] La pensée de leur propre sécurité, l'idée qu'ils ne sont pas réellement la personne qui souffre, s'impose continuellement à eux. […] [N]ous avons très peu d'affinité avec les passions qui ont le corps pour origine. […] ce que sent le spectateur est […] faible comparé à ce que sent la personne principalement concernée ». Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 28, 45 et 206.

> su expresión agotada la cambia de oficio a sus ojos […], al ver a ésta agotada la ve como nunca las ve, *como una de ellos,* como una que *también* llega al final de la jornada fatigada […]; *se avergüenza* de haberle pedido que le hiciera una paja […], se avergüenza más todavía de haberse aprovechado de su necesidad […] para que por cuatro perras limpiase la mierda que le tocaba a él, e intenta compensarla, transmitirle *su compasión* […], la mira y la encuentra ahora más humana, *una de ellos,* podría estar incluso aquí, en la nave, formar parte de esto […]. Sí, *es una de ellos, también* se cansa, también enferma, también se entristece […] (p. 273-276, je souligne)

« [P]odría estar incluso aquí, en la nave, formar parte de esto » : la vertu sociale de l'empathie semble mener à la construction de la société en tant que communauté, sur la base d'une similitude de ressentis dont la simulation fictionnelle permettrait de prendre conscience. En effet, à ceux qui prétendent que la prostitution constitue un travail comme les autres, le serveur rétorque en termes de simulation cognitive :

> si de verdad lo piensan por qué no empiezan a probarlo ahora mismo, bájese los pantalones y ponga el culo […]; o piensen si les importaría que sus hijas se prostituyesen; nunca se lo preguntaba a esos clientes que tan alegremente desdramatizaban la prostitución en general, sin matiz alguno; […] venga, decidme, qué diríais si vuestras hijas se prostituyesen […]. (p. 275)

Le serveur met par deux fois ses interlocuteurs en situation fictive par les propositions conditionnelles (« piensen si les importarían que sus hijas de prostituyesen », « si vuestras hijas se prostituyesen ») qui figurent la disposition d'identification par la fiction comme simulation. La fiction réaliste, en tant qu'elle plonge réflexivement les lecteurs dans le quotidien difficile de travailleurs qu'ils ne côtoient d'ordinaire pas de près, servirait à ouvrir l'horizon d'expérience et de connaissance des lecteurs, et contribuerait ainsi à la formation de jugements nuancés (« matiz »), c'est-à-dire, dans une société fonctionnant selon le paradigme de la modération, moralement vertueux.

Ces apparentes injonctions fictionnelles à l'empathie rappellent la conception des vertus démocratiques de la fiction en tant qu'elle activerait la capacité à se mettre à la place d'autrui, à partager ses émotions et à comprendre ainsi sa position, que l'on a trouvée fortement incarnée dans *Sefarad*. Rappelons qu'elle est au cœur du courant contemporain d'un « néo-humanisme » romanesque fondé sur l'émotion, et s'intègre dans une conception de la démocratie sociale moderne qui se définit par la constitution de « communautés empathiques »[110]. Cette conception de la fiction dans une société démocratique, puisée chez Smith, est en quelque sorte testée, mise à l'épreuve dans ce roman.

---

[110] Alexandre Gefen, « "D'autres vies que la mienne"… », *op. cit.*, p. 281.

I.2. Visibilité *vs* réflexivité

Selon son habitude didactique de présenter dialectiquement deux face d'une même monnaie, autrement dit deux évaluations opposées d'un même thème (vertus et revers de l'esthétisation du travail, similitudes et écarts entre l'écrivain et les travailleurs, force et faiblesses du paradigme de la « dignité », etc.), le roman représente aussi les limites d'une conception narrative de l'empathie fondée sur un régime de la visibilité. *La mano invisible* invite à repenser les techniques par lesquelles l'empathie opère dans le roman réaliste et bouscule la conception courante selon laquelle l'empathie naîtrait d'une identification à l'autre, elle-même obtenue par une *vision* de l'intérieur d'autrui. En ce sens, Rosa rejoint le caractère *réflexif* d'une « sympathie de la médiation » développée par Adam Smith.

Dans la lignée d'une tradition littéraire et philosophique qui emploie le miroir de l'animal pour dire la société des hommes, le passage qui mine le plus explicitement le processus opératoire d'une empathie fondée sur la proximité et la réponse corporelle im-médiate se déploie à l'occasion du découpage d'une vache destinée à l'alimentation industrielle sous les yeux des spectateurs. Toute la scène est scandée par l'évolution des répliques et des gestes du public, doublée de son interprétation par un boucher aussi cynique que lucide sur les limites d'une éthique compassionnelle de la visibilité.

À l'arrivée du cadavre de la vache et aux premiers coups de couteau, les spectateurs manifestent une vive inquiétude, signe de la compassion à l'égard de l'animal : « los murmullos alborotados de los que siempre se impresionan al ver al animal. Almas sensibles, […], se asombran por ver una ternera muerta, incluso habrá quien se tape los ojos […] durante los primeros cortes » (p. 77), « algún gritito de espanto » (p. 79), « se oyen varias exclamaciones », « lamentos » (p. 80), « las expresiones de espanto de han convertido en expresiones de asco » (p. 81). La compassion fonctionne par la proximité visuelle du corps, qui conduit les spectateurs à s'identifier à l'animal, à avoir l'impression de partager dans leur chair sa souffrance : « se oye a alguien protestar como si se lo estuviera haciendo a un niño o al mismo espectador quejumbroso, como si fuese su piel y le doliese ese cuero que el carnicero está ahora arrancando » (p. 81). Elle fonde un sentiment de communauté résumé par l'adjectif « humain », qui, dans son amplitude morale, rassemble tous les êtres vivants sans distinctions : « dar un trato humano a los animales » (p. 80), « qué horror, hacen sufrir a

los animales, los desangran vivos, maltrato, tortura, qué poca humanidad » (p. 82). La fondation par l'empathie visuelle d'une communauté affective et symbolique d'ordre sensible se trouve brossée à grands traits.

Puis les manifestations de la compassion, d'abord très vives, cèdent le pas à l'indifférence ou à la satisfaction de l'intérêt propre des spectateurs, à savoir la gourmandise :

> termina de arrancar la cabeza. Las voces van perdiendo fuerza, la canal se parece ya más a un pedazo de carne comestible, a lo que vemos habitualmente en el mercado; sin cabeza, pezuñas ni órganos poco queda del animal que provocaba sentimientos en los espectadores […]. Coge el hacha grande, lo que consigue recuperar parte de la atención que había ido decayendo a medida que el animal perdía su expresión […]. Una a una va separando las chuletas, […] a estas alturas los comentarios entre los observadores ya no son de espanto ni de asco sino de apetito, fíjate que pinta tienen esas chuletitas, quién le hincará el diente a ese solomillo, vámonos que me está entrando hambre (p. 81-86).

Cet émoussement des sentiments, dû à la disparition de l' « expression » de la souffrance animale, c'est-à-dire de la seule représentation en miroir par laquelle les spectateurs s'y identifient dans un régime de la contagion des sentiments[111], joue un rôle de révélateur. En premier lieu, le processus compassionnel apparaît comme une catharsis qui, une fois terminée, a purgé à peu de frais les passions du public par la terreur, la pitié et le plaisir esthétique tiré du spectacle. Dans la société contemporaine, ce régime des affects ne semble pas dissociable d'un régime de représentation sensationnaliste qui capte l'attention à coups d'effets-choc de très courte portée.

Aussi la fondation de la communauté s'avère-t-elle très fragile si elle ne repose que sur un sentiment de proximité liée à l'identification émotionnelle, associée à une bien-pensance à peu de frais, véhiculée par toutes sortes de fictions dans le capitalisme avancé : « demasiadas películas de dibujos animados con animales que cantan y ríen y lloran y sufren, mucha pena por el perrito abandonado pero nunca se les ocurre pensar, cuando se comen un filete o un muslo de pollo de dónde ha salido eso » (p. 79) Enfin, la société de marché orchestre ce régime des affects inoffensifs, en privilégiant d'une part la recherche de l'intérêt propre (« se olvidan de la vaquita simpática […] y sólo ven un trozo de carne », p. 78). L'intérêt propre rejoint l'intérêt commun de la société de

[111] On le retrouve lorsque la téléopératrice explique : « Nuestra expresión es transparente […], una teleoperadora con expresión cansada transmite cansancio » (p. 122).

marché, à savoir la rentabilité économique[112]. D'autre part, elle favorise l'intensification d'émotions bénignes tout en écartant les situations réellement intenses et interrogeantes, comme voir agoniser les animaux à l'abattoir pour la consommation humaine, des expériences qui pourraient suggérer aux acteurs de changer l'état de la domination : « Hay sangre, sí, pero poca, la justa para impresionar a los que nunca visitarían un matadero porque prefieren no saber, prefieren pensar que todo es limpio, indoloro, humano » (p. 80) – on repère la coloration ironique qui infléchit cette fois l'adjectif « humain ».

Alors, dans le régime scopique et spectaculaire de la modernité qui privilégie la « victime identifiable »[113], la visibilité seule n'apporte ni la connaissance ni même une compassion réelle qui pousseraient à une action significative (« por supuesto montarían una manifestación a la puerta y pondrían una denuncia », p. 82). La dissociation des deux est justement au cœur de la critique de Rosa : « se pregunta qué *proceso mental* elabora quien siente espanto al ver como destrozan la cabeza de una vaca muerta […] y sin embargo luego mete el tenedor en la costilla sin acordarse del animal donde fue arrancada, de qué manera somos capaces de *pensar por separado* » (p. 80-81, je souligne).

On découvre que, contre toute attente, ce traitement de l'empathie coïncide sur un point important avec la théorie d'Adam Smith : la place de la médiation.

II. Une sympathie de la médiation

Smith insiste en effet, on l'a vu, sur l'idée que l'empathie naît non pas d'une réponse corporelle sur le modèle humien de la contagion des émotions, mais d'un processus distancié, rationalisé, médiatisé par la raison ou par une forme de surmoi social, qui participe d'une abstraction des sentiments. Cette approche de l'empathie, qui signe, d'après Courtemanche, « l'origine esthétique du système capitaliste smithien »[114], a déjà connu des applications littéraires à travers les romans réalistes du XIXe siècle

---

[112] « [T]iene claro cómo funcionan las cosas, cómo hay que hacerlo para que todo salga bien, para que haya filetes en una bandeja en el supermercado […], no por humanidad sino por comodidad, para hacer más fácil el trabajo, […] no para ahorrarle sufrimiento y que no vea el cuchillo y le duela menos, sino para facilitar su manipulación, para que se deje hacer » (p. 82).

[113] Jean Tirole, *Économie du bien commun*, Paris, P.U.F., 2016, p. 38-40.

[114] « […] the original aesthetic nature of his economic equilibrium », « the retrospectively arranged effacement of the aesthetic moment in capitalism ». Eleanor Courtemanche, *The invisible hand..., op. cit.*, p. 27.

anglais et français : ils ont développé, dans la ligne de Smith, un paradigme narratif de « l'engagement intellectuel volontaire » plus que d'une sympathie perceptive ou physiologique, associée à des fictions de la sensation[115]. Un réalisme qui repose sur une « sympathie de la médiation »[116] dont *La mano invisible* partage plusieurs procédés formels : la médiation par le temps long du récit et par les procédés de l'imagination abstraite, qui préserve la conscience de la séparation entre le monde fictionnel et le monde réel[117].

D'une part, alors que la longueur du récit et ses répétitions lui ont valu des critiques, de la part notamment de Jordi Gracia qui estime que la forme ramassée de la nouvelle lui aurait profité davantage[118], elles offrent pourtant la temporalité de la délibération mentale par rapport à celle du choc instantané. On vient de repérer la faible portée du fonctionnement exclusivement émotionnel de la téléréalité, ou du plateau télévisé en général ; au contraire, la confrontation lente et laborieuse avec les récits de chaque personnage cherche à faire naître des sentiments plus abstraits et profonds. Par exemple, la rapidité du processus de découpe de la vache borne les spectateurs à éprouver une émotion ponctuelle et superficielle, contrairement aux longues descriptions de l'agonie de différents animaux à l'abattoir que déploie le boucher, qui raconte au narrataire ses emplois précédents par les analepses et le récit itératif. Sur le plan de la fréquence, le mode répétitif[119] qui caractérise l'ensemble du roman remplit la même fonction : certains épisodes, comme les tentatives de réunions syndicales, une émission de télévision ou la découverte de la trahison de l'informaticien, sont racontés à plusieurs reprises, depuis des points de vue complémentaires. D'abord, associés par conséquence à des effets d'analepses, ils créent un effet d'allongement du temps du récit, contrastant avec le pouls rapide d'une réponse empathique corporelle.

---

[115] Rae Greiner, « Sympathy time… », *op. cit.,* p. 299.
[116] *Ibidem*.
[117] Pour l'Angleterre, Greiner étudie le cas de George Eliot ; Courtemanche y ajoute ceux d'Austen, Dickens, Martineau ou Thackeray. En France, Patricia Lombardo repère aussi la simulation ou empathie cognitive que l'on peut associer à Smith (par opposition à l'empathie perceptive ou fusionnelle chez Hume) chez Stendhal et chez Flaubert, qui condamne, comme Galdós, l'identification avec les personnages fictionnels que la littérature romantique a encouragée chez les lecteurs les plus naïfs. Patricia Lombardo, « Empathie et simulation », in Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 25 et 29-30.
[118] « No pude quitarme de la cabeza hasta el final la sensación de estar ante un libro con el género equivocado : […] cuánto hubiese ganado ese experimento convertido en una novela corta y comprimida […] para reforzar su voluntad parabólica y eliminar las explicaciones banales sobre vidas banales ». Jordi Gracia, « Malas noticias », *Babelia-El País*, 17/09/2011, disponible sur http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218340_850215.html, dernière consultation le 08/02/2017.
[119] Dans la typologie genettienne de la fréquence narrative, on distingue le récit singulatif, qui narre une seule fois un seul événement ; le récit répétitif, qui raconte plusieurs fois un événement ; et le récit itératif, qui raconte en une fois ce qui a eu lieu à plusieurs reprises. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, [1972], 2007, p. 111-114.

En outre, ce perspectivisme (tantôt divergent, tantôt convergent) du roman permet au lecteur de dépasser les limitations cognitives et émotionnelles de chaque perception individuelle rendue par les discours intérieurs en focalisation interne, en prenant la hauteur de vue que n'ont pas les personnages limités à leur intérêt propre, et en acquérant une compréhension plus globale, plus distanciée des situations. Ce but, derrière lequel point une opposition entre connaissance et affect, est figuré par l'intérimaire lorsqu'il décide de monter au sommet des gradins pour écouter les différentes conversations des spectateurs et observer l'ensemble des travailleurs de l'entrepôt : « no quiere una impresión parcial […] prefiere esperar a sentarse en la parte alta para tener una visión de conjunto » (p. 103). La vertu de la nouvelle perspective qu'il choisit dans l'espace de l'entrepôt, qu'il associe réflexivement à une prise de recul, de distance, représente celle du narrateur et du lecteur du roman. Courtemanche trouve dans la théorie morale et dans la méthodologie de Smith ce qu'elle appelle une opposition complémentaire entre la « *worm's eye view* », la vision partielle des acteurs qui ne voient que leurs besoins et leurs affects, et la « *bird's eye view* », la vision plus générale et systémique du souverain ou du théoricien[120]. On peut y voir, dans le roman, une remise en question de la productivité de l'accès à l'intérieur des personnages, qui se distancie ainsi d'un régime affectif de la fiction au profit d'un régime de la connaissance réflexive plus complète. Si la vision partielle, le discours intérieur en focalisation interne sur un personnage, peut favoriser l'empathie, il reste pour autant limité à une ignorance constitutive, tandis que c'est la multiplicité de perspectives contenues dans la société, et, mimétiquement, dans le roman, qui permet de les embrasser et d'imaginer la complexité de l'unité sociale[121].

Au nom de cette temporalité longue de l'empathie et du perspectivisme, le modèle théâtral dans lequel s'insère le « spectateur impartial » tel qu'on l'a analysé se combine chez Smith, chez des écrivains réalistes anglais du XIXe et chez Rosa avec un modèle proprement narratif du lien social[122]. Les sujets modernes, dans leur indépendance sociale, ne se formeraient pas seulement comme des spectateurs, mais aussi en tant que lecteurs[123], en ce qu'ils se livreraient à une approche continuellement

---

[120] Eleanor Courtemanche, *The Invisible Hand in British Fiction…, op. cit.,* p. 105, 190.
[121] *Ibidem*, p. 3.
[122] Rae Greiner, « Sympathy time… », *op. cit.*, p. 296 ; Eleanor Courtemanche, *The invisible hand…, op. cit.*, p. 84.
[123] Ian Duncan, « Adam Smith, Samuel Johnson and the Institutions of English », in Robert Crawford (dir.), *The Scottish Invention of English Literature*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998, p. 37-54 ; *id.*, *Scott's Shadow: The Novel in Romantic Edinburgh*, Princeton, Princeton University Press, 2007, cité par Rae Greiner, « Sympathy time… », *op. cit.*, p. 298 et 308.

spéculative des différents sentiments d'autrui dans le temps (nous évaluons, plutôt que nous ne répliquons, les sentiments des autres)[124].

Enfin, tout le dispositif d'*estrangement* que l'on a analysé contribue bien sûr, autant qu'au dépouillement de représentations, à une abstraction qui maintient les affects à distance, et les deux sont liés. Puisqu'il n'y a que peu de transmission réelle des émotions par contagion, par transparence, cela signifie que les sentiments ne se trouvent pas dans le texte lui-même ou dans la psychologie du lecteur. La simulation cognitive repose sur la conscience de la séparation entre le monde fictionnel et le monde réel et non pas sur une prétention du texte d'entretenir un contact direct et transparent avec le monde. C'est une question importante pour la conception du réalisme, traditionnellement assimilé à une relation directe entre le signe et les choses, que les réalismes actuels déplacent ostensiblement au profit de la médiation des représentations, démarche que recouvre aussi le processus de médiation des affects dans *La mano invisible*, et que Greiner trouve déjà en creux dans la théorie narrative smithienne[125]. La « sympathie de la médiation » héritée de Smith met en avant que les sentiments sont activés par une transaction pragmatique, c'est-à-dire par la relation dynamique entre les représentations et les lecteurs ou le public, sous l'effet d'un travail volontaire de l'imagination [126].

En effet, à l'occasion d'une sorte de dialogue platonicien – procédé didactique classique qu'on a déjà relevé dans *Crematorio* de Chirbes –, l'employée de bureau et la couturière spéculent sur la différence entre travailler dans cet entrepôt et faire semblant de travailler, et répondent en substituant à la question de la vérité référentielle une pragmatique de la fiction :

> podía en vez de cruzarse de brazos hacer como que trabajaba, encender la máquina y fingir que bordaba […]. Y en qué se diferenciaría eso de lo que hacemos ahora, preguntó la costurera divertida, no es eso lo que hacemos aquí, fingir, hacer como que trabajamos. Claro que hay

---

[124] Rae Greiner, « Sympathy time… », *ibidem*, p. 294.
[125] « [H]e anticipates the ways in which nineteenth-century realism averts the naïve mimesis of which it has been accused ». *Ibidem*, p. 299.
[126] *Ibidem*, p. 294, 298, et note 13 p. 308 ; Harry Shaw, *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot*, Ithaca, NY, Cornell Univ. Press, 1999 ; Ian Duncan, « Adam Smith, Samuel Johnson and the Institutions of English », *op. cit.*, p. 47. Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, *op. cit.*, p. 24-29 : « Parce que nous n'avons pas une expérience immédiate de ce que les autres hommes sentent, nous ne pouvons former une idée de la manière dont ils sont affectés qu'en concevant ce que nous devrions nous-mêmes sentir dans la même situation. […] Ce n'est que par l'imagination que nous pouvons former une conception de ce que sont ses sensations. Et cette faculté ne peut nous y aider d'aucune autre façon qu'en nous représentant ce que pourraient être nos propres sensations si nous étions à sa place. […] l'imagination fait naître cette passion dans notre cœur […]. La compassion du spectateur doit naître uniquement de la considération de ce qu'il sentirait lui-même s'il était dans ce même état d'infortune tout en étant encore capable […] de considérer son état avec sa raison et son jugement actuels ».

> diferencia, debería haber contestado […]: claro que no están fingiendo, ella al menos no llamaría fingir a estar ocho horas sentada frente al ordenador transcribiendo cientos de páginas. Es cierto que no se trata de nada productivo […], pero ése es un debate que reaparece una y otra vez en periódicos […], y ella se aburre ya con esas disquisiciones sobre si en verdad están trabajando o no. Ella está convencida de que sí, está trabajando, pues el efecto es el mismo que durante los años que ha sido administrativa en un par de empresas: […] lumbalgia por las horas sentada […] y al final del mes un sueldo. […] lo de menos es si copia un memorándum comercial o trescientas páginas de El Capital; la diferencia en esos casos no modifica su trabajo […]. A cambio, claro que hay diferencia entre trabajar y fingir que trabaja, ella mismo lo probó […] cuando una mañana decidió desatender sus obligaciones para comprobar si había algún tipo de control en lo que hacían […]. (p. 289-90)

Se déploie ici un discours méta-textuel qui déplace l'impératif référentiel et le « statut vérifonctionnel » traditionnellement associés au réalisme, c'est-à-dire la fidélité de la représentation à un équivalent dans le monde empirique (« lo de menos es si copia un memorándum comercial o trescientas páginas de El Capital; la diferencia en esos casos no modifica su trabajo », « se aburre ya con esas disquisiciones sobre si en verdad están trabajando o no »)[127]. Mentir en prétendant travailler (« hacer como que trabajaba »), c'est-à-dire se livrer à une « feintise sérieuse », dans les termes de Schaeffer, se différencie de l'attitude mentale des travailleurs : elle relève, en interaction avec le public, de la « feintise ludique partagée », c'est-à-dire d'un « comme si », qui, certes favorise l'immersion affective, mais préserve la conscience rationnelle de la séparation entre le monde fictionnel et le monde réel. C'est ce qui transparaît des objectifs de l'instance auctoriale : « si aceptamos que aquí también hay una empresa, habrá que pensar que lo decisivo para la empresa, dada la presencia de espectadores, no es tanto que copie […] *La riqueza de las naciones*, como que teclee sin parar a la vista del público » (p. 292)

Le processus dépasse même la seule productivité cognitive (« es cierto que no se trata de nada productivo », « el efecto es el mismo: […] lumbalgia ») au profit de la pragmatique, autrement dit de l'attitude intentionnelle des acteurs et du public dans leur interaction. Le paradigme de représentation smithien, en s'éloignant à la fois d'un réalisme positiviste et d'une conception romantique de la contagion des sentiments, se rapproche d'une approche phénoménologique et pragmatique du réalisme, comme celle

[127] « [L]a question de la portée cognitive d'une représentation ne saurait être réduite à celle de sa force référentielle. Ou plutôt : la question de savoir si une représentation a ou n'a pas de portée cognitive ne saurait trouver de réponse satisfaisante au niveau du statut sémantique de cette représentation considérée isolément ». Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *op. cit.* Patricia Lombardo repère cette conception chez Stendhal, qui infléchit le mot classique d' « illusion » par l'idée que le lecteur « simule » rationnellement l'intrigue.

du « réalisme intentionnel » de Darío Villanueva[128] et de la « mimesis III » de Ricœur, qui repose sur l'intersection du monde du texte en attente de lecture avec le monde du lecteur qui « refigure » la référence[129]. L'essentiel, dans cet accent mis sur l'interaction intentionnelle entre l'imagination réflexive du public et la représentation, est que c'est elle qui détermine les *fonctions* et les *usages* de la fiction dans la vie[130].

Dans ce cadre, la conclusion sur le contrôle total que l'instance créatrice s'efforce d'exercer sur la représentation (« el tipo de control en lo que hacían ») prend valeur d'alerte. Le processus de médiation des affects dans *La mano invisible*, la mise à l'épreuve de la validité des concepts d'empathie fondés sur les émotions corporellement ressenties ou, à l'inverse, sur l'abstraction des sentiments humains, interroge la capacité du processus empathique à fonder une économie éthique de l'échange.

On vient d'analyser que l'empathie mise à l'épreuve dans la fiction de *La mano invisible* partage des traits d'une conception smithienne des *procédés* de l'empathie, fondés sur une distance réflexive et une temporalité narrative plutôt qu'une incarnation dans un régime du visuel, que l'on retrouve dans la tradition réaliste anglaise du XIXe siècle qu'invoque Rosa dans l'épitexte et à laquelle l'employée de bureau fait indirectement référence dans le roman[131]. Cependant, le modèle pragmatique de la fiction déployé méta-narrativement dans le roman nous invite à analyser *les effets et les usages sociaux* de la sympathie chez Rosa, qui, sur ce point, se distingue radicalement de Smith.

III. L'antinomie de la solidarité

La mano invisible est une fiction qui se méfie des émotions et de l'empathie, qui n'a pas confiance dans leur authenticité ni dans leur productivité sociale et politique.

---

[128] « [E]l realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que [...] cada lector aporta sobre un mundo [...] que el texto sugiere ». Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 119.

[129] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983.

[130] « [O]n déplace la portée cognitive du champ d'une sémantique des représentations vers celui d'un *usage spécifique des représentations*, donc vers une interrogation de nature pragmatique […] la véritable sanction de leur portée cognitive réside dans le taux de *réussite ou d'échec des interactions futures avec le monde* qu'elles modélisent. […] Or, les processus représentationnels remplissent de multiples *fonctions* et la fonction cognitive – c'est-à-dire la maximisation de leur pertinence informationnelle – n'en est qu'une parmi d'autres. […] *les usages des représentations ne sauraient être limités à leur rôle cognitif* ». Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *op. cit.* (je souligne).

[131] « […] un grueso volumen sobre las condiciones de vida de la clase obrera inglesa en el siglo diecinueve » (p. 291).

Elle met constamment en doute l'hypothèse selon laquelle l'empathie et la compassion, ou même seulement l'adoption de points de vue différents, constituent des bases solides pour un lien social juste. Tout au plus favorisent-elles l'adoption d'un comportement moral, comme l'attention à l'autre ou la gentillesse, mais le roman les présente comme des leurres, en interrogeant notamment les conditionnements idéologiques du jugement évaluatif à l'occasion duquel intervient le spectateur impartial. Dans le roman, la somme d'attitudes individuelles vertueuses n'équivaut pas à une société juste. Il récuse alors l'éthique sociale de l'harmonie consensuelle au profit d'une politique du conflit et d'un dévoilement des enjeux de la domination.

III.1. La compassion comme convenance sociale

Quel est l'effet social de l'empathie, quand elle a lieu dans le roman ? Lorsque le serveur vit l'épiphanie de l'empathie et de l'identification à l'égard de la prostituée après l'avoir contrainte à laver les toilettes à sa place, il éprouve une culpabilité, qui relève donc du champ de la morale (« se avergüenza », p. 273). Cela le conduit à adopter un comportement agréable, qui tient à jouer la pantomime de son métier de serveur scandée par les juxtapositions de son empressement professionnel :

> intenta compensarla, transmitirle su compasión con algún gesto práctico: se te ve cansada, tómate algo, invita la casa, tenemos bocadillos de jamón, de queso y de atún. Elle le mira con sorpresa, no debe de estar acostumbrada a la amabilidad ajena, nadie pide por favor para que le haga una mamada, ni suelen darle las gracias después de follarla por el culo [...] Tómate lo que quieras, insiste él, no te pediré nada a cambio, pero en seguida se siente estúpido [...], como si [...] ahora pudiesen salir juntos de la nave, enlazados por la cintura. (p. 273-274)

Le personnage conclut qu'un rapport de séduction d'égal à égal lui apparaît évidemment impossible dans cet échange. Cette affirmation opère par une connivence ironique qui embarque le lecteur dans l'évidence de cette incongruité par rapport à l'ordre social établi. Elle souligne que l'amabilité prévenante mais policée qu'il destine à la jeune femme, c'est-à-dire manifestée dans les termes de convenances destinées à apaiser et rendre plus amènes les rapports sociaux, ne change rien au problème de fond : la violence symbolique du statut de subordination socio-économique et de genre que subit la jeune femme. Il adopte en somme avec elle un comportement « humain », dans le sens qui est donné, dans le chapitre du boucher, à l'illusion des conditions « humaines » d'exploitation industrielle des animaux : « esa palabra le hace mucha

gracia, dar un trato humano a los animales, claro que sí, cómo se encuentra, señora vaca, ha tenido un viaje agradable en el camión, cierre un momento los ojos que esto no le va a gustar » (p. 80). On y retrouve, parodiées, les juxtapositions de la litanie d'une politesse cosmétique qui ne sert qu'à rendre plus supportable la domination.

Dans cet exemple comme chez Smith, le sujet qui sympathise avec autrui est conscient des conventions sociales. Comme on l'a analysé au sujet de la vraisemblance, la sympathie, modulée par le spectateur impartial comme instance du conformisme social, apparaît réglée par la bienséance aussi bien dans la société que dans les productions esthétiques. Autrement dit, dans les termes de Greiner, « les sympathisants potentiels sont engagés dans des négociations semblables à celles sur lesquelles repose la probabilité réaliste » [132], à savoir une mise en conformité des comportements avec un protocole social, qui sert la préservation de l'intérêt des dominants, selon Kasia Bartoszynska et Luke Gibbons[133].

« [L]e oprimí[a] tanta simpatía » (p. 346). Le sens psychologique du verbe « oprimir » qu'emploie le programmateur au sujet d'un *open space* caractérisé par sa dé-hiérarchisation apparente peut ainsi être doublé d'une interprétation politique, que pourrait faire sienne la prostituée, mais aussi la femme de ménage. En effet, dans un passage clef du roman, la femme de ménage confirme la vanité morale voire la perversion politique sur laquelle débouche une fausse empathie :

> Hay buena gente, por supuesto, como esa chica de los auriculares […] que es la única que aquí parece verla […] y le pregunta qué tal lleva la mañana. Pero en esos casos, cuando la saludan, cuando le dan conversación, ella no puede evitar desconfiar […] y, aunque le hablen con amabilidad, acaba desatendiendo lo que le dicen y fijándose a cambio en los imaginarios subtítulos que parecen traducir lo que en realidad le están diciendo, que no es […] qué tal estás, ni vaya día malo que ha salido con ese viento, sino algo peor, una doblez que no está ni en el tono ni en la expresión pero que ella traduce por: oye, ya ves que te estoy hablando, te veo, […], te trato como a una igual, hablo contigo para que no creas que me siento por encima de ti sólo porque yo […] vaya a reuniones y comidas de trabajo y viaje en puente aéreo mientras tú estás con la fregona y la bayeta, ya ves […] que te veo […] y hasta te doy un poco de conversación para

---

[132] « Portraying sympathy as a modulation of emotional "pitch" and "degree" operating through intersubjective channels, Smith insists that measures of propriety – fitness and unfitness, approbation and disgust– are weighed on ethical and aesthetic levels at once. […] "realist probability" relies on negotiations similar to those engaged by the potential sympathizers Smith describes ». Rae Greiner, « Sympathy time in Adam Smith and George Eliot », *op. cit.*, p. 297-299.

[133] En analysant le fonctionnement du « spectateur impartial » dans le contexte des colonies britanniques, Gibbons démontre comment ce processus sert les intérêts du pouvoir colonial par la civilisation ou l'homogénéisation sociale en fonction d'un « standard "impartial" d'humanité », qu'il rebaptise le « spectateur impérial ». Luke Gibbons, *Edmund Burke and Ireland: Aesthetics, Politics, and the Colonial Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 98 et 107 ; Katarzyna Bartoszyska, « Adam Smith's Problems: Sympathy in Owenson's *Wild Irish Girl* and Edgeworth's *Ennui* », *New Hibernia Review*, Volume 17, n° 3, automne 2013, p. 127-144, cf. p. 130.

> que no suene a simple cortesía […], no tenemos nada en común y tampoco esperarás que vayamos a intimar […]. (p. 147-148)

La démarche qu'elle épingle consiste non pas à faire authentiquement l'expérience de se mettre à la place de quelqu'un, mais à feindre avec insistance de croire en la visibilité de l'autre (« parece verla », « te veo », « ya ves […] que te veo ») ainsi qu'à jouer au rapprochement social (« te estoy hablando […], te trato como a una igual », où la conjonction « como » limite l'identification) couvert d'un vernis de bienveillance (« buena gente », « amabilidad », « cortesía ») pour mieux renforcer les barrières de classe qui résistent immanquablement à l'empathie et à la possibilité de faire communauté, publique ou privée : « no tenemos nada en común y tampoco […] vayamos a intimar ». Le serveur, dans le même sens, démonte l'idée qu'une productivité sociale de l'empathie puisse se mouler sur le système de la courtoisie, au nom d'une impossible réciprocité et d'une implacable inégalité structurelle[134].

Ces épisodes construits par le roman (le découpage de la vache sous les yeux du public, le rapprochement du serveur et de la prostituée, les interactions de la femme de ménage) démontrent d'abord que l'empathie est rare et n'est pas garantie par la seule proximité des sujets ni par l'identification émotionnelle dans un régime de la visibilité. En cause, notamment : les caractéristiques de la société de marché (industrialisation, spectacularisation) et du salariat (division du travail et du sensible, hiérarchisation, domination), alors que Smith y voit la base des conditions pratiques qui peuvent orienter la nature humaine vers le bien commun. Ensuite, lorsque le processus sympathique advient ponctuellement, il conduit à des comportements moralement vertueux, comme la gentillesse ou l'amabilité, mais socio-économiquement ou politiquement délétères, ou, au mieux, impuissants, du fait du conformisme social qui conditionne les usages de l'empathie. Alors où se place et comment peut procéder un roman réaliste centré sur la classe travailleuse, censé, en tant que fiction, avoir pour terrain de prédilection la psychologie et la morale, mais qui risquerait d'y achopper de la même manière?

---

[134] « [C]omo si la cortesía del cliente sólo sirviese para recordarle dónde estaba […]. […] la reciprocidad era limitada […], no existía una cortesía universal […]; no había una simetría que justificase su entrega en nombre de la cortesía exigible en toda relación comercial » (p. 270).

III.2. La fiction non compromettante

Au niveau méta-narratif et, en premier lieu, au niveau du lecteur, l'écueil d'un réalisme empathique tiendrait à ce que l'identification aux personnages reste superficielle, bornée à une feintise ludique qui renforce la distance entre autrui et le lecteur qui se place à un échelon supérieur, car, au bout du compte, se dresse la barrière de l'intérêt propre : « qué me dices de la niña de las piezas, demande lubrique un client du bar à son ami. Qué cabrón, si podría ser tu hija. *Por eso mismo, porque no es mi hija* » (p. 272, je souligne). En ce sens, remarquons le mode péjorativement moral (« sermoneador ») selon lequel le vigile interpelle le public, narrataire intradiégétique protégé par les frontières structurelles de la représentation, au sujet de l'inconséquence de leur immersion fictionnelle : « dando a su voz un tono sermoneador: decidme todos, […], por qué os habéis tranquilizado con el cierre de la nave, por qué recordaréis esto como una anécdota » (p. 365).

D'où une dégradation du terme d' « expérience » qui, dans la parodie fictionnelle qu'envisage le vigile (« el producto »), prend un sens sensationnaliste et perd la vertu cognitive et morale qu'elle revêt dans le champ de la fiction : « la posibilidad de convertirse en uno de los trabajadores por unas horas […] una experiencia más para los consumidores necesitados de nuevas emociones, ahora lo llaman así, experiencias […] sentirse por un día albañil, carnicero o costurera » (p. 366-367). Dans cette fiction, comme lorsque les travailleurs cherchent à tout prix à éviter d'assurer un tour de nettoyage des toilettes (p. 259) alors qu'a été évoquée à plusieurs reprises dans le roman le dépassement de la division du travail (p. 43-44, 171-172, 236-237), le principe de se mettre à la place d'autrui n'inciterait nullement le lecteur à imaginer un monde où les tâches et les expériences de vie seraient partagées, dans le sens de réparties entre tous.

Ce scepticisme sur la fonction et les effets de la fiction dans la société recouvre la controverse qu'Olivier Remaud nomme l'« antinomie de la solidarité »[135]. Elle discute de la capacité de la compassion, méta-textuellement transposée à la fiction dans ce roman, à intégrer le mode de vie individuel dans une réflexion sur le commun – d'où la dynamique entre le « *worm's eye* » et le « *bird's eye* » –, mais aussi à fournir des normes pour l'action[136]. La controverse pointe non seulement le caractère artificiel, volatile,

[135] Olivier Remaud, « Les antinomies de la raison cosmopolitique », in Pascale Haag et Cyril Lemieux (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Éditions de l'EHESS, Cas de Figure, 2012, p. 87-117, citation p. 88.
[136] *Ibidem*, p. 100 et 109.

narcissique ou encore non compromettant[137] de la compassion, volets que l'on retrouve tous diégétisés et méta-diégétisés dans *La mano invisible*, mais surtout son incapacité à créer une *parole politique* articulée, condition de la participation à un monde commun :

> Guidée par l'idéal de la fraternité universelle, la compassion est dénuée de valeur politique (Arendt, 1986). [...] La compassion absorbe l'individu dans une souffrance représentée. Inapte au dialogue, elle se définit aux antipodes de la parole (*ibid.)*. Or, seule la parole fortifie le domaine public. [...] Incapable de fixer sa réaction dans une argumentation, la compassion ne parvient pas à manifester la douleur d'autrui. Afin d'éviter que l'équilibre de la distance et de la proximité, par laquelle se détermine un monde commun, se dissolve dans le silence, il est préférable de cultiver les émotions qui rendent loquace.[138]

Dans *La mano invisible*, la doctrine morale smithienne d'une humanité naturellement empathique cède la place à un appel à la parole politique au cœur de la construction d'un lien social, dont les fondements deviennent l'égalité et la justice sociale[139].

IV. Stratégies du dévoilement anti-hégémonique

Au niveau auctorial, et non plus au niveau du lecteur, Rosa souligne expressément le risque que court un écrivain réaliste qui aurait « mal digéré la tradition révolutionnaire » et offrirait une perspective morale bien-pensante, un « paternalisme » orienté vers une « rédemption » des pauvres – à rapprocher de celui que dénotait plus haut l' « amabilité » accordée aux plus dominés. Ce travers tiendrait à l'éviction de leurs voix au profit de celle de l'auteur[140]. À ce titre, la méta-textualité dans *La mano invisible* braque les projecteurs sur le langage et brise l'illusion réaliste du rôle de « porte-parole » de classe que s'octroierait l'écrivain, en signalant vigoureusement en tant que

---

[137] « [L]a compassion abrite l'idéal négatif d'un être dégagé de l'impératif de cohérence et libre d'endosser des engagements fictifs ». *Ibidem*, p. 99.
[138] *Ibidem,* p. 99-100. Il cite Hannah Arendt, « De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, p. 11-41.
[139] Olivier Remaud, « Les antinomies de la raison cosmopolitique », *op. cit.,* p. 109.
[140] « Está [...] el riesgo del paternalismo, y el riesgo de la apropiación de lo ajeno: el riesgo de pensar que el escritor revolucionario puede dar voz a los que no tienen voz, según el viejo tópico, y de esa manera quizás [...] las hacemos callar para que suene la nuestra en su nombre [...]. En relación con esa mala digestión de la tradición revolucionaria, el escritor se arriesga también a caer en el redentorismo [...]. "[...] esa crítica simplemente moralista y sentimental al sistema es un fracaso del marxismo, pura postpolítica". [...] hay literatura bienintencionada que se queda en esa crítica ética y olvida hacer esa crítica materialista de la realidad ». Isaac Rosa, « Las posibilidades de una literatura materialista... », *op. cit.,* p. 104. Il cite l'anthropologue Manuel Delgado.

telles l'introduction d'éléments de langage relevant d'une volonté poétique, et surtout en représentant, selon un modèle démocratique du partage du langage qui fait contrepoids à l'autorité narratrice, la manière dont les acteurs s'en saisissent au quotidien.

IV.1. Esthétique démocratique des métaphores

Cela s'applique tout particulièrement aux circulations des métaphores poétiques de l'entrepôt, que les personnages entendent à la télévision ou lisent dans les journaux et dont ils évaluent sans cesse la portée. Le commis de magasin, par exemple, reprend celles des « teatro, circo, arte » au vu de son expérience de l'entrepôt, détaille où il les a entendues, et y ajoute celle du « zoo », qu'il entendra ensuite aussi dans la bouche d'un spectateur[141]. La femme de ménage, qui indique aussi quels médias les lui ont rapportées, les repousse toutes avec rage et affirme qu'elles ne l'aident pas à mieux supporter sa vie (« Qué quieres que te diga, sea lo que sea yo trabajo como toda la vida, si soy una obra de arte o un conejillo de indias no noto la diferencia cuando tengo que fregar el váter », p. 155)[142]. Puis elle se laisse pourtant aller à en utiliser une, d'abord timidement à la troisième personne, puis à la première, et à l'aide de répétitions, comme qui essaye un vêtement en cachette en se regardant sous différents profils : « Una artista, tiene gracia, lo que hay que oír. La artista de la fregona. A lo mejor así sus hijos estarían orgullosos de ella […]: mi mamá es artista […] O su madre, para que no se sintiera mal […]: mira mamá, no soy una fracasada, lo mío es arte, soy una artista. De la fregona, una artista de la fregona » (p. 155).

La métaphore de l'orchestre, employée par un intellectuel à la télévision, rencontre un franc succès dans l'entrepôt ; il n'est sans doute pas fortuit qu'on la trouve aussi dans la *Théorie des sentiments moraux*, où elle évoque, notamment par l'image du rythme, le principe smithien fondamental de l'harmonie sociale. Le mécanicien procède en quatre temps. Il l'emploie d'abord à son compte ; précise qu'elle n'est pas de lui ; puis se délecte à filer la métaphore, qui accède à modifier son expérience puisqu'il accomplit finalement un geste que l'image lui a suggéré :

---

[141] « Teatro, circo, arte, experimento, broma. Coincide con esas primeras impresiones pero no son suyas, son palabras que le llegan de quienes les rodean […]. Es verdad […]: hay algo de teatro, mucho de circo […] y, en opinión de un profesor que vio anoche en la tele, hay también arte. Pero él, de primera impresión, añade otra: zoológico. […] Esto es un zoo, oye decir a alguien […], y asume su poca originalidad, no es el primero que lo piensa » (p. 104).

[142] « [S]alió en el periódico de ayer, y dice que somos artistas. […] dice que esto es una obra de arte. […] que te va a dar la risa con la cantidad de chorradas que dice sobre la estética del trabajo y la belleza del esfuerzo y no sé cuántas tonterías más, escucha […]: […] la sinfonía del trabajo humano, qué te parece el poeta. […] No sé, yo oí en la tele que somos un experimento. […] O un teatro, que también lo he oído. […] Qué quieres que te diga, sea lo que sea yo trabajo como toda la vida, si soy una obra de arte o un conejillo de indias no noto la diferencia cuando tengo que fregar el váter » (p. 154-155).

> cada vez se acoplan mejor unos con otros, como instrumentos que entran a su tiempo según lo marcado en la partitura hasta sonar como uno solo. Le gusta esta metáfora musical, la escuchó […] en un programa nocturno donde un catedrático […] comparó lo aquí visto con un concierto, donde cada instrumentista toca su parte pero todos se armonizan en un mismo tema; […] él, aunque no ha llegado a emocionarse, sí encuentra algo de belleza en lo que hacen en la nave; […] le gusta sentirse como un concertista, girar la llave como quien maneja el arco del violín; […] cuesta meter el destornillador […] y […] lo deja caer, lo hace a posta, un golpe inesperado, como una percusión en medio de la sinfonía, un violento golpe de timbal que no detiene a los músicos sino que los acelera más aún […]. (p. 184-186)

Relevons que le mécanicien tient à préciser qu'il n'éprouve pas d'émotion dans la contemplation du travail (« no ha llegado a emocionarse »), et que le plaisir qu'il éprouve est purement lié à son imagination réflexive, à la cohérence cognitive de la métaphore ainsi qu'à son attrait esthétique. Le serveur croise pour sa part la métaphore de l'orchestre avec celles de la galère et du spectacle :

> llevan todos un ritmo tan vivo […] en que ninguno desentona […] que le entran ganas, a él y seguramente a todo el público, de acompañar la marcha con las palmas, aunque antes que al coro palmero de la Marcha Radetzky se parecería más al tambor que en la galera marca el ritmo de boga de los galeotes. La comparación no se le ha ocurrido a él, la oyó hace un par de días en la tele, cuando un tertuliano […] dijo que aquello parecía una galera con condenados, […] espectáculo de la explotación humana, así lo llamó […] una expresión de la que parecía sentirse orgulloso, y con motivo, pues la copiaron varios periódicos al día siguiente: el espectáculo de la explotación humana, qué chorrada, ese parásito no sabe lo que es trabajar, él va a la tele y se lo lleva crudo por decir tonterías, ya querría verlo sirviendo desayunos o con la bandeja en las terrazas de la costa. (p. 248-249)

Le fait qu'il ne précise pas la provenance discursive de l'image de l'orchestre, connue du lecteur, mais qu'il l'utilise sans coutures et file la métaphore témoigne de ce qu'elle a fini par s'implanter dans le discours du récit. La lettre du roman a ainsi soumis au lecteur une sorte d'échantillon de l'itinéraire sémantique d'une métaphore du lien social qui a réussi.

En revanche, celle de la galère est rapidement remplacée par l'image du spectacle, quoiqu'elle semble exaspérer le serveur à cause du message politique de son auteur, ce qui justifie qu'il coupe court à la possibilité de rébellion contenue dans cette double métaphore, comme on l'a précédemment analysé (« pero más que por dar el espectáculo de la explotación humana les van a bajar la persiana por guarros », p. 249). Toutefois, quatre pages plus loin, la métaphore du spectacle, dépouillée cette fois du mot

d' « exploitation » qui semblait poser problème au personnage, réapparaît dans son récit investie d'un sens nouveau : « hoy no vamos a dar el espectáculo otra vez, propone la costurera, y todos asienten » (p. 253). Il ne s'agit plus de « représenter un spectacle » mais de « se donner en spectacle », expression plus péjorative qui dit la gêne par rapport aux normes sociales, dans le contexte de contention bienséante des affects et d'interdépendance sociale caractérisée par l'observation continuelle.

Or, de manière significative, suite à ce réinvestissement discursif, les personnages décident de se soustraire au contrôle du régime scopique pour mener une conversation discrète à l'abri du public (« estrechan el circulo para oírse unos a otros sin levantar mucho la voz »), qu'ils renouvelleront à plusieurs reprises en se réunissant hors de l'entrepôt et après la fermeture : « no nos apetecía dar otro espectáculo a los espectadores, así que quedamos en vernos a las nueve en la cafetería, para que no faltase nadie » (p. 295). On repère ici que la même image exactement, « dar el espectáculo », circule cette fois dans le récit de l'employée de bureau, et à la première personne, ce qui renforce l'autonomisation, comme lorsque la femme de ménage passe à la première personne pour s'approprier la métaphore « la artista de la fregona ». La remotivation collective de la métaphore exogène, qui débouche sur un sens critique différent, n'a-t-elle pas contribué à doter les acteurs d'une clef d'action ? Les spectateurs-censeurs, qui crieront plus loin au scandale d'être privés de la scène d'éreintement de l'informaticien, ne se tromperont pas sur la portée de cette révolte tacite contre la contrainte de la visibilité[143].

Isaac Rosa, quoique prévenu contre la tentation de faire disparaître les voix des invisibles du capitalisme en faveur de la sienne, ne renonce donc pas aux outils d'une re-création littéraire. Il cherche à parvenir à une intelligibilité de la parole des travailleurs sans les ramener à un corps collectif ouvrier réifié, à une culture, à un vocable de classe dont l'écrivain, comme souvent au XIXe siècle, se poserait en porte-parole[144]. Certes, il fait le choix de maintenir un narrateur à la troisième personne, qui porte la trace de ce questionnement métalittéraire et politique sur l'autorité ainsi que d'une généalogie d'un type d'écriture réaliste de la communauté. Cependant, il montre ou construit des

---

[143] « [E]mpezaron a silbar y patalear, algunos gritaban: tenemos derecho a saber, no queremos censura [...] acabaron coreando todos: queremos saber, queremos saber, queremos saber, queremos saber » (p. 330).

[144] Rancière, au sujet de Zola ou Balzac, évoque une « narration à fonction réaliste, à fonction naturalisante », qui « autorise la position des parleurs qu'il met en scène en les campant dans "leur" monde ». Il lui oppose le mode de récit de Woolf ou de Proust, qui partirait du « caractère fragmentaire, lacunaire, [...] partiellement décidable, de ces paroles, un type de récit [...] où il y a des voix qui s'entrecroisent et construisent [...] petit à petit une sorte d'espace collectif ». Jacques Rancière, « Histoire des mots, mots de l'histoire », *Communications*, n°58, 1994, p. 87-101, citation p. 87-88.

pratiques par lesquelles les personnages s'émancipent d'une autorité qui les dépouillerait de leur pouvoir d'agir. D'une part, il brise, dans le langage même, une logique de l'expression naturalisante et fait circuler la parole, notamment les métaphores, sans « assigner un mode de parole à un mode d'être »[145]. D'autre part, en orchestrant une fin déceptive, qui ne résout pas le mystère de l'entrepôt, il évite l'imposition d'un sens par une instance qui dominerait en coulisses, comme pour contrecarrer l'aveuglement ou la passivité avec lesquels les personnages s'en remettent à une instance supérieure qui détiendrait le savoir à leur place – le souverain chez Smith, ou le « gouvernement des experts » contemporain que fustige Boltanski[146]. Il démonte ainsi les implications politiques de la « stratégie baroque majeure » qui incite à se soumettre à une autorité siégeant derrière le voile des apparences, d'après l'expression d'Egginton.

Dans ces conditions, selon un modèle proche de celui de Rancière, pourvoir d'éléments de langage les personnages et les acteurs sociaux concourt à ce qu'ils construisent démocratiquement un récit de leur expérience, individuel ou collectif, comme tendent à le confirmer l'aspiration de plusieurs personnages à vaincre l' « analfabetismo emocional », le manque de mots et d'occasions pour dire les ressentis et la pensée[147]. L'horizon visé est de transgresser des lignes de partage inégalitaire du sensible, qui concernent des « formes de visibilité, de dicibilité et de pensabilité » [148], c'est-à-dire la façon dont la place de chacun dans la société conditionne son droit à la pensée et à la parole. Elles proviennent notamment de la division du travail, qui tend à attribuer aux uns une capacité à penser et à créer, au détriment des autres :

---

[145] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 151-152 et 162-163.

[146] La question de l'ignorance choisie est récurrente : « prefieren no saber » (p. 80) ; « casi prefiero no saberlo » (p. 155) ; « no sé por qué y tampoco me importa mucho » (p. 159) ; « de verdad pensáis que nos van a echar sólo por preguntar. Yo no lo sé, pero tampoco quiero comprobarlo » (p. 255) ; « nunca habéis querido saber […]. […] significaba algo ajeno a su comprensión, […] prefieren no saber porque ven a los informáticos como seres poderosos, dueños del secreto » (p. 331-333) ; « No han entendido nada, se van de aquí sin comprender qué les ha pasado […] no saben por qué lo hacen […] y tampoco saben para qué » (p. 344-345).

[147] « Su analfabetismo emocional no le ahorra el dolor, la tristeza o la ira aunque normalmente opte por callar por pudor ante su incapacidad para nombrar lo que siente » (couturière, p. 223) ; « algo que normalmente siente pero no pone por palabras, una inquietud que le hace pensar […]. Pero él no tiene palabras, sólo ha estudiado mecánica de automoción, […] tendría que ser un catedrático, un capullo, quien encontrase las palabras » (mécanicien, p. 202) ; « todo lo que ha estado a punto de soltarle a aquella muchacha […] y que al no confesarlo nunca se han convertido en una masa pegajosa, una albóndiga de reproches y amargura que no tiene forma de relato […] necesitaría mucho tiempo » (serveur, p. 278). « Ella se obligaba a pensar, porque le asustaba la mente en blanco, sabía […] que siempre se piensa algo, […], intentaba recordar en qué había pensado […] trataba de recuperar un solo pensamiento y no era capaz, había estado un día entero sin pensar […] por eso se obligaba a pensar mientras trabajaba […] se obligaba a pensar y recordar » (ouvrière à la chaîne, p. 68-69).

[148] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués, op. cit.,* p. 160.

> Les artisans, a dit Platon, n'ont pas le temps de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être ailleurs parce que le travail n'attend pas. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est. Avoir telle occupation en tel type de lieu définit des compétences ou des incompétences au commun […] le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique une "esthétique", […] un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire.[149]

Le pari que fait Rosa d'une sorte d'égalité de compétences littéraires[150], en rendant la capacité des personnages à remotiver une métaphore exogène et à investir une activité créatrice, conteste la division du travail par le biais du langage romanesque qui rétablit un partage démocratique de ce qui peut être dit. On peut y voir aussi une critique du pouvoir des experts (des métaphoriciens et commentateurs légitimes) sur les imaginaires lambda dans la démocratie médiatique.

IV.2. Harmonie *vs* conflit

Dans cette politique du langage, les métaphores jouent un rôle particulier en tant que véhicules privilégiés de conceptions du lien social, à commencer bien sûr par le système de Smith. Pour le philosophe moral, les métaphores fonctionnent, dans une théorie explicative, comme des moyens variés d' « introduire de l'ordre, d'unifier des apparences et ainsi […] de convaincre une audience »[151]. En comblant les trous de l'inintelligible, elles procurent un ordre au monde et un effet de familiarité qui apaisent l'imagination et les passions[152], et conduisent le lecteur à l'action en le persuadant qu'une théorie correspond à sa perception du monde (économique, dans le cas de Smith) et de la vie quotidienne, en sus, voire indépendamment, de preuves empiriques[153]. En termes littéraires, la métaphore rend en quelque sorte le monde « vraisemblable » tout en faisant passer le vraisemblable pour le vrai. La crise économique espagnole conduit sûrement Rosa à questionner cette modalité de la représentation métaphorique qui se soustrait au questionnement rationnel, à élargir ce

---

[149] Jacques Rancière, « Le partage du sensible », *Multitudes, op. cit.*
[150] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, *op. cit.*,p. 161.
[151] Sergio Cremaschi, « Metaphors in *The Wealth of nations* », *op. cit.*, p. 107.
[152] *Ibidem*, p. 89-90 ; Gonzalo Carrrión, « Imaginación, metáfora y gnoseolgía en el pensamiento de Adam Smith », *op. cit.*, 2010, p. 196 et 205.
[153] Deidre McCloskey, *Knowledge and Persuasion in Economics*, *op. cit.*, p. 39.

questionnement à l'ensemble des discours économiques et d'économie politique, et à proposer de nouvelles manières de faire monde commun.

À la métaphore smithienne de l'orchestre symphonique s'ajoutent des métaphores du lien social typiques d'une longue tradition de la modernité. On retrouve d'abord des métaphores organiques de la société caractéristiques d'une époque pré-libérale : « esos momentos en que todos parecen responder a un mismo latido […], toda la nave es una sístole-diástole o una marea que avanza y retrocede marcando el ritmo (p. 186). La référence à un élément naturel s'associe au champ corporel et physiologique pour projeter l'unité et l'harmonie des différents composants du tout[154]. Se déplie aussi à de nombreuses reprises la métaphore du fonctionnement de la société humaine selon l'efficacité d'une machine, caractéristique du XIXe siècle[155], qui ne manque pas de prendre les connotations péjoratives tout aussi connues[156].

Déjà préalablement appropriées par les acteurs et familières aux lecteurs, ces métaphores de la société et des sujets comme organisme ou comme machine, qui cohabitent dans le roman, correspondent à deux paradigmes distincts qui se sont succédé dans le passage de l'Ancien Régime à la politique libérale entre le XVIIIe et le XIXe siècles (rupture avec le caractère transcendant de l'ordre traditionnel, développement de la pensée scientifique, changement du concept central de société)[157]. Elles sont néanmoins fortement rapprochées, assimilées dans le roman autour de l'idée de l'interdépendance et de l'harmonie au travail, notamment par la cadence commune comme leitmotiv narratif[158]. Dans le contexte de crise économique et de détérioration des conditions de l'emploi dans lequel est publié *La mano invisible*, peut-être peut-on y deviner une forme inquiète de nostalgie à l'égard d'identifications sociales qui ont pu

---

154 « [Q]ue miles de personas trabajen cada una en lo suyo pero al final funcionen como un solo cuerpo y un solo cerebro » (p. 201).

155 « [U]n montón de piezas humanas que encajan unas con otras hasta formar una máquina » (mécanicien, p. 203 ; « se integró como una pieza más en el engranaje acelerado de aquella editorial » (employée de bureau, p. 309) ; « una grieta en la fábrica, una pieza del engranaje que se ralentizaba, que daba tirones y podía acabar atascando a los demás » (*idem*, p. 313) ; « Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad (mécanicien, p. 184).

156 « [S]u embrutecimiento era absoluto y […] era la máquina perfecta, la máquina de carne que la empresa buscaba » (ouvrière à la chaîne, p. 17) ; « para no sentirse como un robot » (p. 40) ; « lo que los fabricantes de ropa pretendían que fuesen: robots, prolongaciones carnosas de las máquinas de coser » (p. 209).

157 Luis Fernández Torres, « Metáforas del vínculo social en el umbral de la modernidad tardía », in François Godicheau et Pablo Sánchez León, *Palabras que atan…*, *op. cit.*, p. 149-180.

158 En fin de compte, le mécanicien ne garde même de la métaphore de l'orchestre que sa capacité à représenter le rythme accéléré commun à tous : « no llega a apreciar la sincronización, la armonía, pero sí ve el ritmo, la velocidad de movimientos común a todos, acelerados desde que […] recibieron también la llamada que les comunicaba […] los nuevos objetivos de trabajo, de forma que se unían a los que una semana antes ya habían sido avisados para incrementar el ritmo diario » (p. 187).

faire puissamment communauté avant le mode de production qui s'est généralisé durant tout le XXe siècle[159].

À l'inverse, mais de façon non exclusive, peut-être ces métaphores presque fusionnées entre elles dans le roman, restées naturalisées dans les imaginaires sociaux actuels, servent-elles aussi de contrepoint à d'autres métaphores du lien social, chargées d'une valeur plus conflictuelle, que proposent les personnages. Le maçon élabore ainsi une métaphore concurrente, celle de la palette de briques, très éloquente dans le système poétique et idéologique de *La mano invisible* :

> Le daba por imaginarse a sí mismo como un ladrillo, él y sus compañeros de cuadrilla, todos los trabajadores de aquella obra como piezas del mismo palé, y reflexionaba sobre si todos los hombres eran igual de ladrillos o si había algunos que sostenían y otros que adornaban, unos que daban solidez a los pilares y otros que actuaban de caravistas [...]. (p. 22)

Contrairement aux métaphores de l'unité et de l'harmonie que l'on a relevées précédemment, une pensée des inégalités sociales et du conflit de classes habite cette métaphore du lien social, par l'opposition du statut des briques de fondations et des briques de parement. Le jeu sur l'étymologie de l'adjectif « caravista » l'intègre en outre ostensiblement dans une esthétique politique du « partage du sensible », qui relie notamment l'expérience politique au fait d'être visible ou non dans un espace commun. Le maçon complète cette « pensée imbriquée » en ce sens :

> de repente tenía [...] un pensamiento enladrillado [...] y le daba por pensar en algo que creía importante, [...] en el coste de un edificio medio no en sueldos ni en materiales sino en dolores, lesiones, desgaste, vértebras castigadas, articulaciones condenadas a una vejez de achaques, dedos aplastados, hernias, traumatismos, escoliosis y de vez en cuando accidentes más graves que te podían dejar en una silla de ruedas o cubierto con una manta térmica hasta que llegase el juez. Uno de esos pensamientos, una de esas bombillas, se le encendió mientras el fisio le corregía la posición de las piernas [...]. (p. 28-29)

Dans cette sorte d'*addenda* éclairé à la métaphore qu'il vient de forger, il cible directement la question de la visibilité socio-politique des subalternes dans le capitalisme actuel en mobilisant des douleurs ancrées dans leurs corps mais

---

[159] « [...] subsiste un desencanto que tiene que ver con la naturaleza del propio trabajo. Ese malestar de fondo es igual al de cualquier lugar del mundo y está relacionado con lo político y con el modo de producción que ha imperado en el siglo XX ». Amelia Castilla et Isaac Rosa, « La literatura del malestar. Entrevista », *op. cit.*. Sur la possibilité d'interpréter les métaphores du lien social dans la modernité comme des tentatives pour revenir à une *episteme* antérieure à la fracture entre ordre naturel et ordre social, voir François Godicheau et Pablo Sánchez León, « Introducción. Por una semántica histórica sobre el vínculo social », *op. cit.*, p. 16.

désincarnées par les énumérations d'un vocabulaire médical et la forme spéculative de sa réflexion. Malgré le passage par la métaphore, qui pourrait pourtant tendre à mobiliser des facteurs émotionnels par rapport à un mode plus rationnel du concept[160], le conflit social est bien objectivé par le raisonnement.

Le maçon parachève sa construction métaphorique d'un monde commun, résolument conscient des formes de la domination, en prêtant à la fois le même statut social et le même mode d'imagination réflexive à l'employée de bureau, dont on voit bien que la solidarité qui les réunit n'a rien des modes moraux de la gentillesse ou de l'amabilité : « tal vez ella también con sus pensamientos, no enladrillados pero iguales que los suyos, pensamientos administrativos suena fatal, qué más da, también se les puede llamar enladrillados, lo suyo con las teclas no deja de ser una forma de poner ladrillos » (p. 31). On peut y relier des démarches similaires de la part d'autres personnages qui ébauchent, quoique de manière moins aboutie que le maçon, une solidarité collective par la conscience d'un même statut d'exécutants des normes prescrites. Chez le serveur par exemple, on repère un glissement de sa première épiphanie empathique et aimable à l'égard de la prostituée vers une réflexivité « imbriquée » :

> podrían [...] tener su espacio entre el albañil, el carnicero y la administrativa, total, todos son aquí un poco putas, aquí y fuera, en el mundo de verdad, qué diferencia hay entre obedecer a un tipo que te manda barrer o levantar una pared o servirle un café, y obedecer a un tipo que te manda que se la chupes, los dos pagan, los dos piden, los dos obtienen [...]. (p. 274)[161]

L' « enladrillamiento » métaphorise donc à la fois, et indissociablement, une réflexivité et une conflictualité politiques à la base d'un lien social en temps de crise du capitalisme, ainsi qu'une *imbrication* de représentations sociales. D'autant plus que, d'après Quentin Ravelli, le « ladrillo » est devenu dans les médias espagnols, depuis 2008, l' « incarnation privilégiée de la crise » et de la faillite du capitalisme, au niveau moral et langagier. Ce « monstre linguistique désignant la déroute d'un pouvoir économique et social propre à l'Espagne d'aujourd'hui » connaît notamment la dérivation « enladrillado », qui signifie l'entrée d'un marché en récession, comme embarqué dans la chute du secteur de la construction[162]. Les usages métaphoriques de

---

[160] Encore que la séparation des deux soit trop schématique. *Ibidem*, p. 10-11 et 18-19.
[161] Chez le mécanicien, de manière plus embryonnaire : « en ese momento suele mirar al carnicero, le gusta pensar que ambos están despiezando un animal, aquél un cerdo, él un motor » (p. 187).
[162] Quentin Ravelli, « Le charme du *ladrillo*. Une histoire de briques au cœur de la crise espagnole », *op. cit.*, p. 143-144. Il cite l'exemple du marché taurin entré en récession en 2011 : Juanma Lamet, « El toro está enladrillado: el número de festejos se desploma un 17% », Blog *Tauroeconomía*, 01/06/2011,

l'« enladrillamiento » dans *La mano invisible* absorbent donc aussi, pour les réinventer, les significations qu'il revêt dans les imaginaires sociaux de la crise espagnole.

IV.3. Politique du sous-titre

Finalement, pour achever de dépasser une « critique sentimentale du système » et atteindre la « critique matérialiste de la réalité » que Rosa appelle de ses vœux, le roman déploie une dernière image méta-narrative fondée sur une conception gramscienne de l'hégémonie. La stratégie du « sous-titre » pratiquée par la femme de ménage sert de modèle au roman dans sa volonté de débusquer la façon, notamment langagière, dont le capitalisme libéral a « pénétré les modes de pensée au point qu'il s'est infiltré dans le sens commun, c'est-à-dire dans la façon dont nous interprétons, habitons et comprenons le monde »[163]. Cette stratégie livre bataille pied-à-pied sur le plan culturel, celui du vocabulaire et des codes de la domination – donc des effets des représentations sociales sur le réel.

On se souvient du passage dans lequel la femme de ménage déboute l'affabilité paternaliste qu'elle devine chez bon nombre de ses interlocuteurs : « acaba desatendiendo lo que le dicen y fijándose a cambio en los imaginarios subtítulos que parecen traducir lo que en realidad le están diciendo, que no es […] qué tal estás […] sino algo peor, una doblez que no está ni en el tono ni en la expresión pero que ella traduce por: oye, ya ves que te estoy hablando…» (p. 148). Ce qui nous intéresse à présent est que, dans un effet de retournement, la femme de ménage parvient à lire ses interlocuteurs non pas sur le registre de la morale qu'ils adoptent, mais du dévoilement rhétorique et idéologique de la domination (« no está ni en el tono ni en la expresión »). L'image du « sous-titre » et de la « traduction » endosse une valeur méta-textuelle stratégique pour le réalisme de Rosa.

C'est sans doute la couturière qui l'appliquera le plus clairement. Au sein de la dialectique habituelle du roman, la couturière incarne le revers de la médaille du goût pour l'application artisanale des gestes exprimé par le maçon ou le mécanicien. Elle ne les contrecarre pas par la moquerie, mais les réfute indirectement, par la *traduction idéologique*. Si chez ces derniers le plaisir du travail bien fait constitue une manière de

---

http://www.expansion.com/blogs/tauroeconomia/2011/06/01/el-toro-esta-enladrillado-el-numero-de.html, dernière consultation le 15/02/2017.

[163] David Harvey, *Brève histoire du néolibéralisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014, p. 17.

résister à l'impératif de rentabilité capitaliste[164], la couturière démasque cette stratégie de rébellion comme une forme de soumission à une axiologie capitaliste de la « décence ». Elle infuserait insidieusement chez les travailleurs ayant incorporé une valeur-travail fondatrice d'une morale moderne qui construit la société sur l'exploitation de la force de travail des uns et sur l'exclusion des autres (« el trabajo como fuente de dignidad, la gente decente que trabaja frente a los inmorales vagos », p. 223). La couturière le prouve au narrataire en démasquant les symptômes de l'hégémonie dans la culture orale ancestrale des *proverbes* qui circulent dans sa famille. Elle les livre, comme on le comprend à partir de l'image offerte par la femme de ménage, sur le mode de la traduction ou du « sous-titre », c'est-à-dire en alternant le déroulé de la litanie proverbiale et le dévoilement critique de leur sous-texte, imprégné des intérêts de la classe dominante :

> le repetía lo de siempre, se tarda lo mismo en hacerlo bien que mal, así que mejor hacerlo bien, además de la retahíla de refranes que su madre y su tía colaban en la conversación […], antes que acabes no te alabes, el que hace un cesto hace ciento, el buen cirujano opera temprano, la mejor herencia es trabajo y diligencia, de dios abajo cada cual a su trabajo. (p. 208-209)

> que el trabajo es duro pero es trabajo, y más vale que sobre que no que falte, que no hay mayor desgracia que estar sin trabajo, con todo el paro que hay. […] las ganas acumuladas durante años de decirle: escúchame, mamá, estoy harta de tus refranes, y sobre todo estoy harta de tu viejo cuento de la dignidad del trabajo, la decencia del trabajo, la felicidad del trabajo, porque yo no he conocido nada de eso, y no creo que tú lo hayas conocido después de cincuenta años trabajando como una burra, qué dignidad es ésa […], yo no quiero engañarme como tú, […] tus principios […] no me alcanzan para soportar cuarenta años atada a una máquina de coser, como tampoco me vale esa ética de andar por casa que te dieron tus padres, y a ellos tus abuelos […], todos repitiéndose unos a otros, el trabajo que no falte, se tarda lo mismo en hacerlo bien que mal, el que hace un cesto hace ciento y tantos refranes […] que no sabes lo que significan de verdad, todos como hormiguitas responsables, creyendo que cumplís con vuestro deber, que trabajar mucho y bien es de gente decente, de buenos cristianos, que la pereza es mala, un vicio que hay que combatir con madrugones y esfuerzo. (p. 223-224)

Cette stratégie du sous-titre constitue à la fois une manière d'exhiber les représentations culturelles populaires et d'en analyser le contenu, par un lexique provenant d'une philosophie politique de gauche, plus précisément d'une critique anti-

[164] Le mécanicien aime à « conseguir un efecto visual que nadie le ha pedido pero que le encanta» (p. 188) ; « lo haría hasta sin cobrar […] por puro gusto » (p. 192).

hégémonique intellectuelle et militante, qui se propage dans tout le roman[165]. On reconnaît la stratégie gramscienne – dont l'étude connaît un renouveau dans la théorie sociale contemporaine et dont sont pétris les dirigeants de *Podemos*[166] – qui exhorte à envahir le langage courant pour disqualifier les préceptes et les termes du capitalisme et du néo-libéralisme et leur substituer des mots qui disent la domination.

Comme pour mieux souligner une dernière fois que cette stratégie du « sous-titre » anti-hégémonique se situe aux antipodes, politiquement vertueuses, d'un réalisme de la transparence, le roman en accueille une sorte d'image inversée, une version pernicieuse du sous-titre comme injonction contrôlante à la transparence. En effet, alors que les personnages préservent une échappatoire à l'oppression de la visibilité permanente en se soustrayant aux yeux du public, la « surveillance horizontale » digitale et télévisée les rattrape implacablement dans son exigence implacable de transparence des sujets (« todo lo que ocurre aquí acaba sabiéndose »)[167]. Les personnages ont été photographiés et filmés à leur insu par des téléphones portables, et comme leurs paroles étaient difficilement audibles, pour faciliter leur diffusion à la télévision… des sous-titres ont été apposés à l'enregistrement : « El sonido es muy malo, debieron de grabarlo con un teléfono, así que apenas se distinguen frases sueltas, que en la televisión transcribieron en subtítulos, aunque se entiende a trozos » (p. 251) ; « Elige bien sus palabras por si en la grabación se oye o le pueden poner subtítulos » (p. 254). Dans la première occurrence, il est souligné que le sous-titre télévisé est redondant, ce qui renforce son caractère intrusif. Dans le second, la crainte du sous-titre conduit le personnage à restreindre la conflictualité potentielle de son propos.

Message méta-narratif : la stratégie anti-hégémonique du sous-titre à l'œuvre dans le réalisme de *La mano invisible* ne veut pas opérer dans le contexte d'un savoir-

---

[165] « [E]ra una vuelta de tuerca en la dominación » (p. 167) ; « los niños reproducían con ella la relación de dominio » (p. 170) ; « una campaña encubierta de la patronal para naturalizar la explotación » (p. 223) ; « desde niño ha mamado en casa la servidumbre necesaria para el puesto » (p. 227) ; « implica asumir una jerarquía donde siempre estás por debajo, naturalizar un estatus de servidumbre » (p. 270) ; « había logrado implantar una forma de autoridad difusa, poder blando, […] se explotaban unos a otros » (p. 315) ; « qué harían las empresas si los empleados decidiesen conformarse, si perdieran el estímulo de la competencia, […] si todos quisiesen ser tropa y no ingresar en la oficialidad, […] no asumir responsabilidades, no sentirse parte del espíritu de la empresa » (p. 315) ; « cómo hubo que domesticarlos con violencia […] el perfeccionamiento de los modos de producción y el adoctrinamiento de aquello primeros obreros » (p. 316-317) ; « para […] que ellos obedezcan con la naturalidad con que se aceptan las relaciones de poder en el trabajo […] una vez interiorizado ese estado de cosas cabe todo » (p. 321-322) ; « las cenas de navidad donde acabar en la cama con un compañero de oficina parecían otra obligación mas fijada por contrato; entre iguales pero también de jefes con inferiores, esa zona viscosa donde la atracción se confundía con el sometimiento, la seducción con el poder » (p. 321) ; « el rostro bondadoso del capitalismo » (p. 333).

[166] Renaud Lambert, « Podemos, le parti qui bouscule l'Espagne », *Le monde diplomatique*, Janvier 2015 ; Ludovic Lamant, « La boîte à idées de Podemos. Quand des intellectuels veulent conquérir le pouvoir », *Le Crieur*, n°2, 2015, p. 87-101.

[167] « [Q]uerían saber, y han sabido, pues todo lo que ocurre aquí acaba sabiéndose, y aquella misma noche en un par de programas televisivos se contó lo sucedido, y hasta se mostró una fotografía » (p. 330).

pouvoir de la surveillance et de la transparence, doublé d'un régime spectaculaire affectif, mais, au contraire, d'une médiation émancipatrice.

Contrairement au « projet esthético-éthique » qui voudrait se substituer à l'engagement associé aux grandes idéologies, et fonde la fiction sur la productivité morale de l'empathie et de la sollicitude, en lien avec « nos dispositifs sociaux contemporains de consolation »[168], Rosa récuse radicalement la prédominance de l'éthique sur le politique et construit la fonction sociale de la fiction sur la volonté collective. Pour encourager les sujets à l'action politique, il déconstruit partiellement à la fois l'immersion et l'empathie romanesques. En exacerbant et en montrant sous un jour bien plus pernicieux le régime de visibilité, de surveillance et de maîtrise de soi qui sous-tend la sympathie liée au « spectateur impartial », *La mano invisible* bouscule, d'une manière partiellement proche d'Adam Smith et proche d'un procédé que l'on a repéré en germe dans *Crematorio*, la conception courante selon laquelle l'empathie naîtrait d'une identification à l'autre, elle-même obtenue par une vision et une connaissance de l'intérieur d'autrui. Le pouvoir de l'empathie est miné. Seule la réflexion politique, entendue comme théorique, informée et rationnalisée, apparaît susceptible de favoriser la prise de conscience des inégalités et de pousser à l'action. À un modèle de l'unité sociale et de l'harmonie, il oppose celui du contrat politique, de l'égalité et de la justice sociales, représentés par des métaphores qui font concurrence à la « main invisible » et par une stratégie du « sous-titre » comme dévoilement du conflit. Contre une transparence affective et médiatique, un procédé de traduction idéologique.

V. Une conception étroite de la rationalité

Mais en faisant porter un soupçon si lourd sur les émotions, ce roman – c'est sans doute son plus grand paradoxe – reconduit la conception étroite de la rationalité associée à la conception du politique forgée avec le libéralisme au XIXe siècle, qui exclut la productivité cognitive et la dimension politique des émotions. En effet, au cours du XIXe siècle, d'après Alexandre Dupont et Rachel Renault qui s'appuient notamment sur

[168] Alexandre Gefen, « "D'autres vies que la mienne"… », *op. cit.*, p. 280-282.

les travaux d'Alain Corbin et Emmanuel Fureix, la politique a évacué les formes traditionnelles qui en faisaient partie, notamment la violence et la ritualisation des émotions, pour devenir un espace normé et pacifié, défini par les élites dirigeantes et discursivement fondé sur la rationalité. En d'autres termes, au XIXe siècle, la politique et l' « espace public » sont associés à la rationalité et les émotions reléguées à un infra-politique, alors qu'elles constituaient un élément central de la politisation populaire[169]. Selon Dupont et Renault, la question du lien entre les émotions et la politique a ainsi à voir avec un processus de modernisation entendu comme transformation conjointe du développement de l'économie capitaliste et de l'État, qui comprend la définition par les élites du champ politique légitime, exclut progressivement les manifestations émotionnelles et « présuppose notamment un mouvement d'autonomisation du champ politique vis-à-vis de l'espace social plus large (en lien avec la bureaucratisation, la professionnalisation, la rationalisation) »[170].

Rosa, pour briser, par la littérature, ce que Dupont et Renault identifient comme l'« étanchéité entre le monde défini comme politique et le reste du monde social »[171] – on peut aussi, pour *La mano invisible*, remplacer « politique » par « économique » – choisit de légitimer politiquement les travailleurs en prêtant à ses personnages une grande rationalité et une capacité à la spéculation théorique, que certains critiques ont jugée d'ailleurs irréaliste. Dans le même mouvement, pour placer la littérature au cœur des discours sociaux et politiques, il la prive du privilège des émotions qui lui est traditionnellement assigné. Cela s'explique en partie par le fait qu'Isaac Rosa, en substituant la confrontation intertextuelle et la rhétorique gramscienne du dévoilement à la psychologie des personnages, adopte un cadre marxiste d'appréhension du réel, qui privilégie la dialectique sur les émotions. En effet Marx, dans ses premiers écrits, a

---

[169] Sur ce sujet, pour le XVIIIe siècle : Georges Lefebvre, *La Grande Peur*, Paris, Armand Colin, 1934 ; E. P. Thompson, « L'économie morale de la foule dans l'Angleterre du XVIIIe siècle », in Guy-Robert Ikni et Florence Gauthier (dir.), *La guerre du blé au XVIIIe siècle. La critique populaire du libéralisme économique,* Montreuil, Éditions de la Passion, 1988, p. 31-92 [« The moral economy of the English crowd in the eighteenth century », *Past & Present,* 50, 1971] ; Steven Kaplan, *Le complot de famine. Histoire d'une rumeur au XVIIIe siècle*, Paris, Cahiers des Annales, 1983 [*The Famine Plot Persuasion in Eighteenth-Century France*, American Philosophical Society, 1982]. Pour le XIXe siècle : Alain Corbin, *Le village des cannibales*, Paris, Aubier, 1990 ; Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009.

[170] D'après Dupont et Renault, les définitions canoniques de la politique, comprise, notamment depuis Weber, comme la « compétition professionnalisée pour l'accès aux positions de gouvernement », et *du* politique comme un "débat pacifié dans un espace normé par des règles et des langages qui sont définis comme politiques par les instances de légitimation", dépendent du paradigme de la modernisation. Voir l'introduction par Alexandre Dupont et Rachel Renault à un colloque intitulé « La modernisation à l'épreuve des pratiques, les espaces alternatifs du politique (Europe, Amérique, XVIIIe-XIXe siècle) », Madrid, Casa de Velázquez, 25-26/02/2016, à paraître aux Éditions de la Casa de Velázquez, 2018. Je remercie chaleureusement Alexandre Dupont pour notre discussion sur ce sujet. Voir aussi le séminaire « Les émotions : un tournant en histoire et dans les sciences humaines ? », notamment l'atelier doctoral animé par Anne-Laure Bonvalot, Brice Chamouleau, Roxane Chilà, Arthur Haushalter et Lise Jankovic, « Lenguajes de las emociones e identidades políticas », Casa de Velázquez, Madrid, 11-13/12/2013.

[171] Alexandre Dupont et Rachel Renault, « La modernisation à l'épreuve des pratiques… », *op. cit.*.

cherché à fonder en raison le socialisme scientifique en s'éloignant d'un socialisme utopique proche du romantisme et des idéalistes allemands, qu'il a beaucoup critiqués.

Aussi les choix littéraires de Rosa se distinguent-ils des théories du *care* qui, dans le contexte politique actuel, sont davantage l'apanage d'un centrisme de gauche. Ce dernier hérite, en Europe, des valeurs du christianisme social telles que la charité, que Rosa bannit de son univers narratif et que l'on a plutôt retrouvés chez des romanciers comme Muñoz Molina. Certes, dans *La mano invisible*, Rosa parvient à défendre une construction sociale du politique (*i.e.* à récuser son autonomie) en montrant que ce dernier peut se trouver ailleurs que dans les espaces définis comme politiques, et notamment dans les préoccupations, les visions du monde et les manières de vivre de tous les citoyens. Toutefois, en n'empruntant pas la piste des humanités actuelles, celle de rendre aux émotions leur composante politique et leur productivité cognitive, il paye le prix fort. Non seulement il livre une prose froide et qui peine à s'incarner[172], mais, plus profondément, en privilégiant la rationalité sur les émotions, en voyant dans ces dernières la source d'une mauvaise connaissance, politiquement dangereuse selon lui, et en n'interrogeant pas cette binarité, il reste partiellement prisonnier de normes et de langages canoniques inhérents au paradigme de la modernisation car forgés lors de ce processus, dont le marxisme est aussi un produit.

Dans *La habitación oscura* (2013), il développera à nouveau l'aporie de la visibilité et, dans une moindre mesure, des modalités de contrôle contemporains, mais par deux biais différents : d'une part le contexte historique sera explicitement celui du chemin de la démocratie espagnole par rapport au paradigme de la modernisation et sa remise en question par la crise économique. D'autre part, les dispositifs narratifs feront cette fois exploser des cadres au sein desquels *La mano invisible* est resté confiné, grâce au choix de l'obscurité, qui diégétisera de façon radicale la prise de liberté par rapport au paradigme de la visibilité, ainsi que de l'effusion sexuelle, qui retrouvera l'usage des sens, des émotions et des subjectivités.

[172] Carlos González Peón, « "La mano invisible" de Isaac Rosa », blog *La medicina de Tongoy*, 19/09/2011, http://lamedicinadetongoy.blogspot.fr/2011/09/la-mano-invisible-de-isaac-rosa.html, dernière consultation le 8/02/2017

Conclusion : fiction réaliste et économie politique, des « sciences morales » ?

La représentation de la métaphore de la « main invisible » dans le roman éponyme d'Isaac Rosa s'inscrit dans une dynamique de réflexion citoyenne sur la théorie économique et politique du libéralisme, renforcé par la crise qui éclate en 2008 et par le mouvement de protestation citoyenne constitué en mai 2011, lequel se concrétisera, dans le cadre politique institutionnel, par la création du parti Podemos en janvier 2014. L'analyse des stratégies narratives, qui jouent à la fois sur la structure du spectacle – théâtral et télévisé – et du panoptique, a montré que *La mano invisible* défamiliarise et réinterprète le système d'Adam Smith à l'aune d'éléments de sa philosophie morale moins connus que son versant économique, duquel ils sont pourtant indissociables. Il s'agit notamment de la figure du « spectateur impartial », instance d'autocontrôle moral des individus qui se trouve à la base des liens interpersonnels dans la société libérale imaginée par Smith, et des fondements de la modernité capitaliste à la fin du XVIIIe siècle.

Puisque le réalisme littéraire a été contemporain de l'avènement de la modernité européenne, de la catégorie de « société » elle-même, et de la formation des sciences sociales avec lequel il a entretenu des rapports mutuels[173], c'est par un travail de déconstruction de certains présupposés du roman réaliste qu'Isaac Rosa conteste l'ordre moral libéral et pré-politique smithien, placé sous le signe de la bienveillance divine. Il détourne les procédés de l'identification empathique et de la typification sociale, tous

[173] Judith Lyon-Caen, « La littérature historiographe ? "Savoirs de la littérature" et histoire du littéraire », *op. cit.* ; *idem*, *La Lecture et la Vie…, op. cit.* ; Jo Labanyi, « Relocating Difference: Cultural History and Modernity in Late Nineteenth-Century Spain », in Brad Epps et Luis Fernández Cifuentes (dir.), *Spain beyond Spain…*, *op. cit.,* p. 168-186, cf. p. 50-60 ; *idem*, *Género y representación…, op. cit.*, p. 105 et 502 ; Jacques Beyrie, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale*, *op. cit.*, p. 164-175 ; Dolores Thion Soriano-Mollá, « Jeux de regards, jeux de miroirs : lectures kraucistes du réalisme et du naturalisme espagnols », in Marie Jeanne Ortemann (dir.), *Les avatars du réalisme*, Nantes, Ouest éditions, 2000, p. 449-463.

deux associés dans ce roman, sous des modalités différentes, à une idéologie de la transparence et du contrôle, pour leur substituer une pensée du politique entendu comme le fruit de la volonté collective et de la médiation rationnelle du langage, qui, seules, pourraient conduire à l'émancipation. En outre, en abordant sous l'angle politico-économique et systémique la question de l'inclusion dans la société capitaliste par le travail et la participation au marché, Rosa s'inscrit en faux contre le psychologisme de l'approche managériale actuelle du « bien-être » au travail, qui reporte la souffrance des employés sur le plan individuel et psychologique, et la rend à une violence proprement politique et structurelle du monde du travail moderne.

On peut dire du développement du réalisme contemporain, comme Tuñón de Lara au sujet du réalisme social des années 1950, qu'il constitue l'un des signes d'une crise d'hégémonie d'une l'idéologie dominante contestée de plus en plus amplement[174]. *La mano invisible*, mais aussi *Crematorio*, s'attaquent aux représentations et aux justifications partagées qui donnent le capitalisme pour un ordre souhaitable, « le seul possible, ou le meilleur des ordres possibles »[175]. Le roman de Rosa n'interroge pas directement et explicitement les implications de la métaphore de la « main invisible » dans la théorie économique par rapport à l'acceptation du marché autorégulé dans le capitalisme libéral. Toutefois, le récit fait successivement jouer de multiples sens du trope qui donne son titre au roman. De plus, les effets des métaphores dans les imaginaires sociaux et dans les manières d'appréhender une expérience sont thématisés par le biais des réactions des personnages par rapport aux images que proposent des commentateurs à la télévision, et par la manière dont ils se les réapproprient. En déployant la force cognitive de nouvelles métaphores qui fonctionnent comme des alternatives aux images du lien social organiques et mécanistes, caractéristiques de premières étapes de la modernité, Isaac Rosa investit aussi la fiction d'un pouvoir de transformation des imaginaires[176].

En ce sens, le livre se place dans la lignée de *Tiempo de silencio* de Martín-Santos, qui remet en question les idées aliénantes à travers le langage qui les transmet, et des « réalismes objectifs » qui situaient les propositions de révolution au niveau des

---

[174] José Antonio Biescas et Manuel Tuñón de Lara, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975),* Barcelone, Labor, p. 493-494, cité par Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme…,* , *op. cit.*, p. 15.
[175] Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 45.
[176] « Entiendo la ficción como un género reflexivo […], el pensamiento no es una competencia exclusiva del ensayo. Al contrario, creo que la ficción es un espacio privilegiado para construir reflexiones, pues nuestro pensamiento tiene una base narrativa muy importante. […] Escribo porque […] a la hora de intervenir en mi tiempo creo que la narrativa es el medio más eficaz ». Fernando Larraz et Isaac Rosa, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *op. cit.*, p. 91 et 95.

pratiques narratives, des présupposés de la représentation[177]. Les réalismes actuels, et notamment *La mano invisible*, renouent avec des fonctions épistémiques qui ont constitué le terreau des réalismes de la tradition littéraire : révéler l'envers du décor et les points aveugles d'un système, raconter la vie de citoyens restés en marge du récit dominant, mais aussi restaurer, en toute conscience critique, des modes de compréhension du monde fondés sur un rapport entre les mots et les choses, brisé par les stratégies et les euphémismes des politiques et des médias. Ce type d'écriture, attentive aux médiations discursives du social, considère que les lectures modernes du réel ne se bornent pas à interpréter ce dernier mais le font bel et bien advenir, instituent des subjectivités, des pratiques politiques et sociales.

Enfin, le geste intertextuel et interdisciplinaire qu'accomplit l'esthétique réaliste d'Isaac Rosa a des implications épistémologiques ambitieuses. À travers une poétique dialogique affûtée qui se confronte la littérature économique, il excède les limites de ce qui est traditionnellement attribué au littéraire[178] et affirme une production de connaissance propre à l'écrivain, loin d'une conception autonome et exclusive du romanesque. En puisant chez Smith la force rhétorique de la métaphore, qui pourrait bien faire de ce dernier une sorte de précurseur du constructivisme[179], le roman construit un savoir social du littéraire contemporain, au coude-à-coude avec l'économie, la sociologie ou la philosophie politique. Il réinvestit ainsi une sorte d'espace pré-disciplinaire tel que l'occupait la philosophie morale à l'époque de la conception du capitalisme et du libéralisme, avant que l'économie politique ne s'institue comme science, et avant que les sciences sociales ne se définissent au moyen d'une rupture épistémologique avec la fiction littéraire et le roman naturaliste à la fin du XIXe siècle[180].

Rosa se place à un carrefour de l'économie politique, de l'éthique et de l'esthétique comparable qui s'est dissout sous l'effet de la séparation des disciplines, concomitante de l'essor du roman comme genre littéraire[181]. Cette entreprise pourrait être la réciproque – actualisée en fonction du contexte épistémologique de

---

[177] Jean Tena, « La novela de los sesenta: *Tiempo de silencio* y la liberación de la escritura », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, *op. cit.*, p. 235-242, citation p. 238 ; Geneviève Champeau, « Recepción de la novela realista de postguerra », *op. cit.*, p. 215.
[178] Pierre Bras et Claire Pignol (dir.), *Économie et littérature*, *L'Homme et la Société*, n°200, vol. 2, décembre 2016, notamment Pierre Bras et Claire Pignol, « Économie et littérature », p. 55-63, cf. p. 55-56, et Anne-Laure Bonvalot, « Le discours romanesque face au capitalisme… », *op. cit.*, p. 124-125.
[179] Emma Rothschild, « Adam Smith and the Invisible Hand », *op. cit.*, p. 322 ; Deirdre McCloskey, *The Rhetoric of Economics*, *op. cit.*, p. 40 ; Keith Tribe, « Adam Smith: critical theorist? », *op. cit.*, p. 616 ; Sergio Cremaschi, « Metaphors in *The Wealth of Nations* », *op. cit.*, p. 109 ; Gonzalo Carrión, « Imaginación, metáfora y gnoseología », *op. cit.*, p. 202.
[180] Wolf Lepenies, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'homme, 1990 ; Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011.
[181] Pierre Bras et Claire Pignol, « Économie et littérature », *op. cit.*, p. 59.

reconfiguration des rapports entre littérature et sciences humaines et sociales au XXIe siècle – de celle que Courtemanche analyse à partir des romans industriels de Harriet Martineau puis de Charles Dickens au XIXe siècle. Ces romans construisaient tant la fiction réaliste que l'économie politique « comme des "sciences morales" […] avec un avantage épistémologique pour la fiction du fait que l'économie politique était trop […] "abstraite" »[182]. Faire du réalisme une « science morale » consistait à assumer le pouvoir politique de la fiction réaliste pour révéler une vérité sociale, en lui attribuant autant de valeur épistémologique que l'économie politique. Aujourd'hui, le *partage des objets du social et du littéraire* par un lien avec une tradition humaniste pré-disciplinaire pourrait bien constituer l'une des pistes fructueuses pour la refondation actuelle de la discipline littéraire, à partir d'un rapport plus fluide, non hiérarchisé, entre sciences humaines et sociales et littérature[183], qui voit dans la fiction un moyen légitime de découvrir une vérité sociale.

C'est la question du pouvoir cognitif attribué à la fiction par rapport aux sciences, sociales entre autres, qui est en jeu. Alors que, comme on l'a vu dans la première partie de ce travail, le rapport des romans des années 2000 au document est tributaire du mode de référentialité historiographique, la référentialité réaliste de *La mano invisible* renoue avec un savoir social et moral de la littérature en renouvelant l'origine littéraire de l'économie politique libérale par une poétique propre. Pour distinguer sa pratique de la représentation d'un discours qui serait aveugle aux procédés rhétoriques, elle déploie un dispositif extrêmement métalittéraire, un questionnement constant sur la forme et l'éthique de la représentation, pour mettre en lumière les processus de l'autorité et de l'interprétation. On peut y voir, avec Vicente Luis Mora, non seulement la vertu d'un

---

[182] « […] Martineau constructs both discourses as "moral science[s]" with equivalent access to ontological truth –though fiction may have the upper hand epistemologically, since political economy is too "obscure", "abstract", and "unattractive" ». Eleanor Courtemanche, « Naked Truth… », *op. cit.,* p. 384.

[183] Annick Louis, « Où nous mène l'interdisciplinarité ? », *op. cit.* ; *idem*, « États de fictions, Fictions d'États », in Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), *Fiction et cultures*, *op. cit.*, p. 213-227 ; *idem* (dir.), *L'objet littérature aujourd'hui*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu au CRAL (CNRS-EHESS) les 24-25/05/2011, http://oblit.hypotheses.org (cf. notamment l'argumentaire du colloque : « L'objet littérature aujourd'hui. Enjeux communautaires et épistémologiques des études littéraires contemporaines ») ; *idem*, « El objeto literario hoy. Entre valor, comunidad intelectual y tradición nacional », *Lindes actuales de la literatura comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2011, p. 60-73 ; *idem*, « Ce que l'enquête fait aux études littéraires : à propos de l'interdisciplinarité », *Fabula-Les colloques*, « Littérature et histoire en débats », 2013, http://www.fabula.org/colloques/document2097.php (version en espagnol : « Lo que la encuesta hace a la disciplina literaria », *El taco en la brea*, 1, n°1, 2014, p. 246-261) ; *idem*, « Études littéraires et sciences humaines et sociales: une articulation épistémologique », *Histoire et littérature: épistémologie et enseignement*, Actes du colloque tenu à l'INRP, les 26-8/05/2011, disponible sur http://litterature.inrp.fr/litterature/histoire-et-litterature (version en espagnol : « Notas acerca de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales », *Ex-libris. Revista del departamento de Letras*, 2, n°2, 2013, http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido.html) ; *idem*, « El objeto literario: ¿espacio de refundación de las literaturas comparadas? », in Mariano García, María José Punte et María Lucía Puppo (dir.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2015, p. 225-244.

« réalisme fort » dans le champ littéraire actuel[184], mais, plus profondément, un fondement épistémologique pour le mode de référentialité d'un nouveau réalisme contemporain.

[184] Vicente Luis Mora, « La construcción de un realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual », *op. cit.*.

Conclusion :

Quelques enjeux poétiques, socio-politiques et épistémologiques du réalisme dans le roman espagnol depuis 2000

La question la plus générale qui préside à ce travail concerne les savoirs de la littérature, et, plus précisément, le rôle des romans dans la construction des représentations collectives dans l'Espagne de ce début de XXIe siècle. Pour cela, l'écriture réaliste, qui endosse et assume clairement le lien entre la littérature et le monde social, dont elle fait son objet, offre un terrain de choix. Je l'ai envisagée, selon la proposition phénoménologique et pragmatique de Darío Villanueva, dans le sens des capacités cognitives prêtées à la littérature par les lecteurs qui pratiquent une actualisation réaliste du monde du texte, autrement dit dans le sens de sa vocation référentielle à décrire et à donner sens au monde, définie depuis l'interaction entre l'intention et la réception. En outre, comme y invitent Judith Lyon-Caen, Etienne Anheim et Antoine Lilti, je l'ai abordée sous l'angle de l'historicité du fait littéraire, c'est-à-dire en essayant de rendre compte du fait que les modes de référentialité des romans, leur ambition, leurs procédés textuels ainsi que leur réception évoluent avec le contexte, les traditions, les institutions.

À défaut d'avoir mené à bien des études empiriques de réception, qui pourraient permettre d'analyser les modes d'appréhension et d'appropriation du texte romanesque à partir des lectures effectives – ce qui ouvre des pistes pour un prolongement de ce travail –, j'ai tenu compte des circonstances politiques, économiques, sociales et culturelles qui pouvaient susciter le retour en grâce du réalisme observé dans la production narrative et dans la critique littéraire depuis la fin des années 1990, et qui n'a fait que s'accentuer depuis. Il s'agissait d'analyser les facteurs de constitution d'une demande sociale à laquelle contribuent et répondent les romans réalistes, les facteurs de la (re)naissance d'une communauté interprétative de lecteurs réalistes dans l'Espagne contemporaine. La définition que j'adopte du réalisme – qui hérite des travaux de Philippe Dufour, de Geneviève Champeau et de Jo Labanyi – comme représentation de représentations, représentation de discours sur le réel autant que du réel lui-même, reposant sur un dialogisme ou une hétéroglossie sociale explicite et critique, m'a conduite à prêter une attention particulière aux transformations des imaginaires sociaux, aux tensions autour des représentations et des récits collectifs, auxquelles réagissent et participent les romans.

L'une d'entre elles s'est avérée centrale : celle de la modernité du pays telle qu'elle est projetée par rapport à un idéal occidental, européen depuis la fin du XIXe siècle, états-unien plus récemment, mais aussi depuis la fin du régime franquiste, qui s'est légitimé par le récit de la modernisation économique nationale avant d'être généralement considéré, quelques décennies plus tard, comme un obstacle sur ce même

chemin de la modernité assumé par la Transition démocratique. Le récit espagnol de la modernité oscille entre les paradigmes du retard et de l'homologation, de l'exceptionnalisme et de la normalisation. Or, la décennie 2000 est intéressante à l'égard de ce phénomène, car elle a vu à la fois triompher l'image d'un pays économiquement, politiquement, socialement et culturellement modernisé, contrarier cette représentation collective sous l'effet des revendications civiles de justice transitionnelle et, plus marginalement, de la critique du modèle de développement espagnol, avant de subir un revers spectaculaire et dramatique avec la crise de 2008. En effet, la récession, le chômage, les expulsions de domicile, la paupérisation, les aides aux banques, les scandales de corruption, ont considérablement étendu la remise en question de l'identité nationale démocratique et moderne héritée de la Transition ainsi que de l'économie de marché dans un système néo-libéral. D'une certaine manière, la crise et ses prémices ont mis à nu la nature construite de l'image de l'Espagne riche et homologuée, et, plus généralement, des imaginaires, des récits et des catégories de la modernité. C'est par rapport à ces phénomènes qu'a été considérée l'intervention romanesque, qui a les représentations sociales pour objet.

I. Référentialité réaliste : en quête d'une légitimité propre. Typologie diachronique

En effet, j'ai successivement analysé les poétiques réalistes de quatre romans, en prêtant à la fois attention à leurs procédés stylistiques et narratifs afin de dégager un répertoire des formes réalistes contemporaines, mais aussi, indissociablement, à l'interaction du récit avec les discours qui entrent en concurrence avec la littérature ou par rapport auxquels elle se place : les autres expressions culturelles, les sciences humaines et sociales, les discours politiques, économiques, sociaux et médiatiques. Établissant une typologie sommaire des discours ou des hypotextes avec lesquels les romans dialoguent, j'ai d'abord examiné la médiation de l'historiographie, à travers le rapport transitif de deux romans de la mémoire au document et à l'archive, que Chevrier et Roussin ont appelé « le parti pris du document », puis la relation du roman à la sociologie historique et, pour finir, à l'économie politique. Restera à compléter ce parcours et la démonstration, dans des travaux ultérieurs, par le traitement du discours

médiatique télévisé et cinématographique, qui n'ont pu trouver place dans cette étude et nourrissent aussi bien *El corrector*, de Ricardo Menéndez Salmón, que *Las leyes de la frontera*, de Javier Cercas, et *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz, ou encore *Verano azul*, un bref essai de l'écrivaine Mercedes Cebrián[1]. Les analyses textuelles, toujours envisagées par rapport aux débats sociétaux et scientifiques contemporains et particulièrement par rapport à la problématisation centrale de la modernité, ont révélé deux inflexions opposées des modes de référentialité qui, sur le modèle des travaux menés par Lyon-Caen sur le réalisme français du XIXe siècle, laissent deviner l'évolution des capacités cognitives de la littérature au cours des années 2000 en Espagne.

À partir de 2001 et avant le paradigme de la crise, le réalisme, qui fait retour par l'écriture de l'histoire espagnole récente et dans le cadre du mouvement civique, proto-juridique, culturel et politique de la « récupération de la mémoire historique », tend à chercher à légitimer sa relation avec le monde empirique, et son savoir. Cela constitue un point remarquable en soi, puisque le privilège du récit, tel qu'il a été réaffirmé depuis le tournant narratif, veut que la connaissance narrative, contrairement à la connaissance scientifique, n'ait pas besoin de se légitimer. En outre, j'ai constaté que, pour ce faire, les romans réalistes qui font le plus usage du document adossent leur mode de référentialité sur celui des historiens, seuls experts reconnus sur le passé jusqu'aux années 2000, et très présents dans les médias. Bien entendu, on ne peut pas parler d'une rupture radicale ni partagée par la totalité de la production narrative, mais plutôt de l'apparition d'une tendance significative, que confirment de nombreux observateurs du champ littéraire espagnol comme José-Carlos Mainer, Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Hans Lauge Hansen, Antonio López Gómez-Quiñones ou Viviane Alary. Plus précisément, les romans réalistes concernés se positionnent par rapport à l'épistémologie alors en vigueur dans le champ de l'histoire de la Guerre Civile et du franquisme, c'est-à-dire un rapport positiviste et objectiviste à l'archive qui accorde peu d'attention aux effets de la mise en récit et de l'interprétation. Ils jouent de ces caractéristiques du discours historiographique contemporanéiste, et parfois les infléchissent, par exemple en préservant la subjectivité, comme dans *Sefarad*, en assumant une perspective morale, dans *Enterrar a los muertos*, ou bien, plus réflexivement, en déconstruisant les discours et l'autorité qui président à l'établissement

[1] Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*, *op. cit.* ; Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, Barcelone, Mondadori/Literatura Random House, 2012 ; Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelone, Anagrama, 2013 ; Mercedes Cebrián, *Verano azul. Vacaciones en el corazón de la Transición*, Barcelone, Alpha Decay, 2016.

de la vérité, comme chez Isaac Rosa. Si la réflexivité du récit était déjà présente chez Galdós, le maître du réalisme espagnol du XIXe siècle, elle s'accentue dans les romans actuels étudiés, où le recours aux affects permet aussi d'établir un parallèle contrasté avec le « réalisme social » qui dramatisait les antagonismes sociaux et jouait sur la corde du tragique[2], ou encore, dans une moindre mesure, avec le « réalisme lyrique » des années 1930[3].

Il est possible de considérer qu'en s'emparant de l'historiographie et d'autres discours factuels, la prose narrative, flexible et inclusive, élargit encore le territoire du roman[4]. Néanmoins, le rationalisme et l'objectivisme qui sous-tendent le savoir propre à l'histoire de la Guerre Civile et du franquisme depuis la Transition deviennent l'échelle de référence d'un fort soupçon à l'encontre du roman, un point d'ancrage à partir desquels sont paradoxalement pointés du doigt et délégitimés, au sein des textes eux-mêmes, la « suspension volontaire de l'incrédulité » et l'illusion référentielle propres à la fiction, ainsi que certains privilèges stylistiques et narratifs de son versant romanesque, comme la clôture ou le causalisme de l'intrigue. La référentialité réaliste, en cherchant à gagner une fonction d'attestation de la vérité dans l'arène des discours de savoir, renonce, en même temps, à son écart spécifique et y perd temporairement un statut de discours « constituant », selon la terminologie de Maingueneau.

Après ce premier phénomène de remise en question du savoir romanesque, qui l'oblige à exhiber métatextuellement une quête de crédibilité par l'emprunt à des discours non fictionnels, j'ai pu observer une deuxième étape de l'évolution de la référentialité réaliste au cours de la décennie qui, pour parler schématiquement, opèrerait un mouvement inverse, libérant la littérature de la nécessité de légitimer son intervention dans la sphère publique. J'attribue cette deuxième inflexion à deux facteurs contextuels situés dans le temps, qui imbriquent le champ littéraire et ceux de l'histoire et de la sociologie contemporaines de l'Espagne.

D'abord, les mouvements de la mémoire développés au cours des années 2000 entrent en concurrence avec l'histoire, détrônent les historiens de leur place d'uniques experts sur le passé en permettant de considérer le témoignage et les affects, longtemps refoulés au sein de l'académie, comme des sources de connaissance historique, en

---

[2] Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad… », *op. cit.*.
[3] Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelone, Seix Barral, 1973.
[4] José-Carlos Mainer, *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2002 ; Claudio Guillén, « La plurinovela », *Arbor*, n°693, septembre 2003, p. 1-16 ; Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », *op. cit.*, p. 11 ; Fernando del Val et Javier Cercas, « Javier Cercas: "Quien no asuma riesgos, que no sea escritor" », *Turia*, n°112, novembre 2014, p. 309-338, cf. p 320.

affaiblissant le format historiographique fondé sur les seules preuves empiriques et documentaires, et en plaçant les récits au cœur de la constitution des identités collectives. Surtout, la crise financière de 2008 et la crise sociale qui avait commencé bien en amont de cette dernière, et la préparait, fait (res)surgir une réalité sociale problématique, paupérisée, et amplifie considérablement la rupture avec le récit dominant de la modernisation, déjà ébauchée par les mouvements mémoriels. Elle conduit à questionner le projet de la modernité ainsi que certaines de ses catégories (progrès, marché, raison), met en lumière la place des représentations, par opposition aux « faits », dans les imaginaires sociaux, et génère une demande sociale de récits d'explication et d'interprétation de la situation. Du fait de ces phénomènes, les romans réalistes s'émancipent de la référence historiographique pour (re)trouver une légitimité proprement littéraire à rendre lisible la société contemporaine et à formuler l'expérience sociale, afin de contribuer à critiquer et à reconstruire les représentations que la société se fait d'elle-même.

C'est ce que j'ai avancé à partir de l'analyse de deux métarécits de la crise de la modernisation socio-économique espagnole. L'un est publié avant que n'apparaisse au grand jour le versant économique de la crise, tandis qu'elle montre ses premiers symptômes sociaux, politiques et culturels ; l'autre trois ans après l'éclatement de la bulle immobilière et au moment des premiers rassemblements des Indignés, avec lesquels il entend entrer en résonance. Des leviers textuels variés, comme la polyphonie, le perspectivisme, la focalisation interne, l'identification, la distanciation (notamment métatextuelle) ou un usage massif de la métaphore (du théâtre, du panoptique, de l'énergie, de la consommation), y procurent aux lecteurs des outils permettant de penser et de modéliser le monde social, d'explorer l'inconscient collectif d'une époque et de critiquer les représentations établies. La variété des procédés des nouvelles écritures réalistes les distancient du « réalisme social » qui ne s'autorisait guère que l'usage de la comparaison et de la métonymie, en raison de la méfiance que lui inspirait le langage, sous l'effet de la manipulation du discours par la propagande franquiste[5].

Grâce à leurs poétiques dialogiques, dans le cadre d'un dialogue interdisciplinaire renouvelé et fécond qui exclut une absolutisation de l'objet littéraire, ces romans se livrent non pas à une concurrence mais – selon Pierre Lassave et Annick Louis – à un *partage de l'objet du social* avec d'autres discours de savoir, comme la sociologie et la théorie économique, avec lesquels ils se placent sur un plan d'égalité épistémologique. Celui-ci est favorisé, contrairement au modèle dominant dans l'histoire contemporaine

[5] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*.

de la Guerre Civile et du franquisme, par une interprétation constructiviste, linguistique, discursive de la réalité sociale dans le roman. Elle contribue à créditer le roman, dans la mesure où il est spécialisé par nature ou par vocation dans le travail sur la langue et sur la construction des récits[6], d'un rapport à la vérité du monde qu'il décrit et déchiffre, d'un savoir social propre et d'une place de choix dans les représentations que la société se fait d'elle-même. Puisque les attentats du 11 septembre 2001 ont suscité un grand débat entre les intellectuels autour de la pertinence des théories de la représentation médiatique ou du simulacre face à l' « irruption du réel » que constituait la mort concrète de milliers de personnes[7], précisons qu'une conception constructiviste ne signifie pas une négation de l'existence concrète du réel : les institutions sociales de la réalité constituent pour l'individu des données objectives[8], et les attentats du 11 septembre 2001 ou d'Atocha en 2004 ont causé des morts réelles. Les réalismes que l'on a étudiés prennent en charge sérieusement le réel et le document sans en récuser la substance[9], et prétendent opérer une description du réel afin de se situer dans un champ social et discursif contingent pour travailler à son effectivité concrète. Attentifs aux médiations discursives du social, ils considèrent que les lectures modernes du réel ne se bornent pas à interpréter le réel mais le font advenir, instituent des subjectivités, des pratiques politiques et sociales. Ils ne sanctionnent pas, contrairement à certains passages de *Sefarad* et à *Enterrar a los muertos*, un décalage entre imaginaire et réalité, mais permettent de « comprendre l'épaisseur des couches culturelles de signification qui sont des ressources pour l'action »[10].

Pour comprendre l'état du social, les romans montrent les médiations à travers lesquelles la société espagnole contemporaine perçoit, représente *et fait* le réel. Se renforce de la sorte la filiation avec des formes antérieures de réalisme, qui déconstruisaient déjà les discours de leur temps, que ce soit la critique d'un modèle

---

[6] « La reprise des données informationnelles et formelles, culturelles et sociales, renvoie l'œuvre, par-delà son rapport au lieu commun, à celui qu'elle entretient avec les représentations collectives et communes. Cette reprise et cette sélection identifient la littérature et l'œuvre littéraire à un ensemble de refigurations des représentations procurées par les institutions linguistique et sociale de la réalité ». Philippe Roussin, « En quoi la littérature peut-elle être dite communication ? », *op. cit.*, p. 40.

[7] Dieter Ingenschay, « Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual », in Geneviève Champeau *et al.* (dir.), *Nuevos derroteros…*, *op. cit.*, p. 365-384, cf. p. 367 ; Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal,* Paris, Galilée, 2004.

[8] *Ibidem*, p. 41 ; Peter L. Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2012 [1966] ; John Searle, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998 [1995] ; François Godicheau, « L'événement et les catégories du social », in Christine Rivalán-Guégo et Denis Rodrigues, *Écho de l'événement, de l'époque moderne à l'époque contemporaine*, Rennes, PUR, 2011, p. 19-38, cf. p. 28.

[9] Alexandre Gefen, « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », communication prononcée lors du colloque « L'incohérence créatrice dans la prose française contemporaine », Université de Bari (Italie), 22/10/2015, à paraître. Je remercie l'auteur pour la transmission de cette communication et pour notre discussion sur le sujet.

[10] Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire…*, *op. cit.*, p. 293.

social aristocratique chez Galdós (par exemple le rapport à l'argent dans *La de Bringas*, les trames feuilletonnesques dans *La desheredada*), ou l'autoritarisme de la propagande franquiste, pour les réalismes des années 1950, dont les stratégies narratives étaient déterminées par les pratiques rhétoriques du régime franquiste[11]. Toutefois, ce qui restait implicite dans la production des années 1950 se trouve exhibé et dénudé dans les écritures actuelles. En outre, ces dernières comptent et interrogent, parmi les médiations qui contribuent à fabriquer le réel, le roman lui-même. C'est tout l'enjeu de la métanarrativité constitutive de ces ouvrages, bien plus explicite et plus structurante encore que dans les romans réalistes espagnols de la fin du XIXe siècle tels que Labanyi les a définis de manière pionnière, et que dans les romans « objectifs » des années 1950, dont Geneviève Champeau a montré qu'ils pratiquaient aussi une réflexion sur la représentation[12].

Cette nouvelle mise en valeur de la place des représentations par rapport aux « faits » dans les imaginaires marque chronologiquement, autour de 2007, une rupture épistémologique qui a des conséquences esthétiques dans l'écriture romanesque. Mais peut-on dire que cette évolution est *strictement* successive chronologiquement à la précédente ? Non, dans le sens où elles cohabitent durant la décennie 2010. En effet, la version documentaire perdure dans le champ littéraire postérieur aux débuts de la crise, comme le prouve la parution de romans de non-fiction de Javier Cercas comme *Anatomía de un instante* (2009) ou, plus récemment encore, *El Impostor* (2014), qui alternent, dans la production de Cercas, avec des fictions plus traditionnelles, comme *La velocidad de la luz*, *Las leyes de la frontera* ou *El monarca de las sombras*[13]. En ce sens, les deux évolutions ne sont pas strictement successives. Néanmoins, en veillant à ne pas simplifier la pluralité de la production, il semble qu'on puisse bien identifier chronologiquement ces deux moments dans l'histoire littéraire espagnole du XXIe siècle et parler d'une évolution autour de 2000 puis d'une autre autour de 2007. L'évolution de la production narrative de plusieurs écrivains du corpus pourrait le confirmer.

En effet, après avoir publié des ouvrages de fiction de facture classique, Martínez de Pisón publie *Enterrar a los muertos* en 2005 puis un recueil de reportages, *Las*

---

[11] Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, *op. cit.*.
[12] Jo Labanyi, *Género y modernización en la novela realista española*, *op. cit.* ; Geneviève Champeau, « Recepción de la novela realista de postguerra », *op. cit.*, p. 218.
[13] Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets, 2005 ; *idem*, *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House, 2016.

palabras justas, en 2007[14], pour ensuite, à partir de 2008, publier à nouveau des romans, certes nourris de l'attachement qu'il a conçu depuis 2005 pour les circonstances socio-historiques de ses histoires, mais en opérant un retour à un cadre fictionnel, orienté cette fois sur la période de la transition démocratique. De plus, il édite en 2009 une anthologie de contes sur la guerre de 1936, avec pour objectif, d'après le prologue, de « raconter la guerre civile » depuis la littérature d'autres écrivains, comme s'il avait délaissé l'allégeance historiciste et les ambitions de la chronique pour accorder à la fiction sa place dans la représentation collective du conflit[15]. De même peut-on identifier, au sein de la production d'Isaac Rosa, un épisode factuel et documentaire bien circonscrit : s'il publie en 1999 *La malamemoria*, un roman mémoriel semblable à ceux qui ont cours avant les années 2000, *El vano ayer* puis *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*[16], viennent, en 2004 et en 2007, dénoncer (directement, dans le cas de *¡Otra maldita…!*, réédition critique et métalecture de son premier roman) le type de procédés romanesques employés dans les romans de la mémoire, témoignant d'un contexte intellectuel et/ou d'une attente sociale spécifique qui, durant ces années, induit une méfiance forte à l'égard de la fiction. Puis, après ces publications établissant un régime de lecture factuel pour parler du passé récent, à partir de 2008 Isaac Rosa publie des textes sur la société contemporaine qui, certes, ne s'adonnent pas au mélodrame, mais délaissent le métadiscours envahissant en faisant usage de dispositifs métaphoriques et allégoriques propres à l'univers de la fiction. Enfin, après avoir écrit *Sefarad* en 2001 et un récit de voyages, *Ventanas de Manhattan*, en 2004, Muñoz Molina abandonne durant plusieurs années l'hybridation entre la *columna* éditoriale et le fictionnel en publiant en 2006 un roman de formation fictionnel, *El viento de la luna*, et en 2009 *La noche de los tiempos*[17], un roman historique classique, galdosien[18].

Cet itinéraire de production pourrait bien, lui aussi, confirmer les deux évolutions de l'histoire littéraire espagnole que l'on a repérées. L'une, située plutôt au début des années 2000, à partir de 2001, conditionnerait le rapport à la réalité, et notamment à l'écriture de l'histoire, à une hybridité avec le régime factuel ; l'autre aborde le rapport au réel, notamment les conditions sociales, politiques et économiques les plus récentes

---

[14] Ignacio Martínez de Pisón, *Las palabras justas*, Saragosse, Xordica Editorial, 2007.
[15] Ignacio Martínez de Pisón, *Partes de guerra: una antología*, Barcelone, RBA Libros, 2009 ; Carmen Valcárcel, « Cartografías de la H(h)istoria », *op. cit.*, p. 154 et 157.
[16] Isaac Rosa, *La malamemoria*, Badajoz, Del Oeste Editores, 1999 ; *idem*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007.
[17] Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelone, Seix Barral, 2004 ; *idem*, *El viento de la luna*, Barcelone, Seix Barral, 2006 ; *idem*, *La noche de los tiempos*, *op. cit.*.
[18] Jordi Carrión et Jordi Gracia, « La ficción narrativa en castellano en las últimas décadas », *op. cit.*, p. 254-255.

ainsi que la Transition (celles-là provoquant un retour à celle-ci), par un retour au cadre de la fiction, plutôt à partir de 2007.

II. Poétiques et postures idéologiques. Typologie synchronique

La communauté esthétique que le corpus de cette thèse fait advenir ne masque pas la diversité des postures idéologiques (et donc des intentionnalités auctoriales) qui s'y expriment : les lectures du présent et du passé s'affrontent en bonne part. Le corpus réaliste ici rassemblé est traversé par « la lutte pour le sens du passé » qui détermine deux interprétations opposées de la Transition espagnole, de la IIe République, de la Guerre Civile et du franquisme[19]. La bataille axiologique distingue les romans qui considèrent la Transition comme un déni de justice et une confiscation politique, et font souvent de la Seconde République la référence tutélaire pour la démocratie actuelle, et ceux qui fondent la démocratie sur la Constitution de 1978 et interprètent la Transition comme un pacte salutaire de la réconciliation. Cet axe de partage est redoublé par l'hypothèse de Violeta Ros Ferrer selon laquelle la production narrative actuelle s'organise autour du refus ou, au contraire, du retour du conflit dans la littérature, lié à la logique du consensus transitionnel qui actualise une tradition du pacte politique en Espagne[20]. Le corpus étudié ici a-t-il confirmé cette hypothèse ? Certains romans (ceux de Chirbes et de Rosa) sont effectivement emblématiques d'un nouvel imaginaire social porteur de rupture par rapport à des récits que d'autres romans du corpus (ceux de Muñoz Molina et de Martínez de Pisón) s'emploient en grande part à assurer ou à légitimer. Outre la question de la visée, avons-nous vu apparaître des procédés formels préférentiellement employés par les auteurs critiques des bases de la Transition, et des procédés différents chez des auteurs qui défendent son héritage ? Pour essayer d'y répondre sans caricaturer, je propose de réviser quelques éléments de définition typiquement associés à la tradition réaliste à l'aune de l'opposition ou de la complémentarité des deux pôles du corpus.

Pour commencer, voyons comment se placent les quatre romans par rapport à la dichotomie la plus fréquente de l'histoire littéraire de la notion de réalisme, qui l'oppose

[19] Sara Santamaría Colmenero, « La lucha por el significado de la democracia española… », *op. cit.*.
[20] Violeta Ros Ferrer, « Narrativa y transición… », *op. cit.*, p. 248.

au « formalisme » ou à l'« expérimentalisme », ce qui se résume schématiquement à l'opposition éculée entre intérêt des écrivains pour le fond et intérêt pour la forme. Isabelle Fauquet, Anne-Laure Bonvalot et Isabelle Touton développent l'idée, avancée par Alexandre Gefen pour la littérature française, selon laquelle l'opposition ne serait plus pertinente dans le roman espagnol d'aujourd'hui[21]. Ce corpus le confirme à l'unisson, car les quatre romans, toutes tendances politiques de leur auteur confondues (y compris marxistes), partagent l'intention de délivrer une connaissance sur le monde tout en intégrant une discussion aiguë sur l'écriture, notamment une discussion sur les procédés et les genres de la fiction, sur son efficacité sociale, et sur sa relation avec d'autres discours. On aura compris, à l'issue de cette étude, que ce double mouvement se trouve à la base de l'unité du corpus réuni.

Si j'espère avoir démontré qu'il est bien présent dans la pratique des romans, néanmoins je n'oublie pas que cela relève aussi largement de la façon de *lire* ces textes, de l'orientation de la réception. La question esthétique se déplace alors sur le plan du champ littéraire, et implique la nature du lien envisagé, à un moment et à un endroit donné, entre littérature et société, le degré et les modalités de dépendance ou d'indépendance entre les deux, souvent traduits par la notion de « régime » : régime d'autonomie, régime représentatif-référentiel (régime figural et régime figuratif, ou encore régime éthique, représentatif ou esthétique, selon Rancière[22]). En assumant un lien ferme entre texte et contexte tout en étant attentive à la complexité créative et singulière de la refiguration, ma lecture s'est, en quelque sorte, positionnée entre les deux, pour respecter au mieux ce que me semblent faire les romans, ainsi que les caractéristiques du champ dans lequel ils adviennent historiquement.

La question autour du « formalisme » engage aussi la conception philosophique de la réalité à l'œuvre dans les romans. J'ai fait l'hypothèse que tous ces réalismes cherchaient à représenter, autant que le réel lui-même, les représentations du réel, parce qu'ils perçoivent le lien fort entre les deux, l'effet des discours et des représentations sur le réel lui-même. Mais s'ils *représentent* la réalité, cela signifie-t-il qu'existe, pour eux, une réalité préalable aux mots, et que ceux-ci peuvent la révéler ou la traduire (quel que soit le degré de liberté créative envisagé), ou bien les mots et les

---

[21] Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 75-84 ; Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 279-280 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…*, *op. cit.*, en particulier p. 155-156 et 309-311 ; Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras… », *op. cit.*, p. 46.
[22] Jacques Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998 ; *idem*, *Le partage du sensible*, *op. cit.* ; *idem*, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 ; *idem*, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

« représentations » constituent-ils la réalité ? Sur ce point, les romans du corpus diffèrent, comme le montrent les variations qu'ils impriment aux métaphores optiques classiques de la transparence et du miroir.

Dans *Enterrar a los muertos*, elles n'apparaissent pas en tant qu'images, stylistiquement absentes, mais surgissent dans la démonstration à travers le type d'usage de la photographie ainsi que les expressions telles que « refléter » ou « une allusion transparente ». Elles expriment la conviction qu'il est possible pour les individus et pour le texte, moyennant l'entrée dans un régime objectif de la preuve factuelle, de retrouver et de restituer la vérité originelle de faits au-delà des interprétations. En dépit de la rupture esthétique qu'établit le récit avec le genre romanesque, on y devine la base philosophique la plus traditionnelle du réalisme. Quant à *Sefarad*, la transparence y figure poétiquement la circulation analogique entre l'univers du texte et celui, mental, du lecteur, offrant ainsi une conception du réalisme axée sur les subjectivités et sur l'interaction avec la réception, donc bien différente de celle d'*Enterrar a los muertos*. En revanche, tous deux se rejoignent autour d'une opposition ontologique entre la réalité et l'imaginaire, entre la réalité et *l'idéologie*, que traduit *Sefarad* par l'image de la vitre et du miroir comme écran à la réalité, entendue comme la vérité. Les deux romans, qui coïncident politiquement sur la défense du consensus transitionnel pacifique et modéré, partagent donc aussi une part importante de ces métaphores, et, avec elles, certaines catégories de la modernité occidentale, surtout celle de la raison. L'usage de cette catégorie arroge à son détenteur, par rapport aux illusions des idéologies toujours repérées chez les autres, l'accès à la vérité, qui résiderait ailleurs que dans les représentations – qu'il ait pour horizon le « fact-checking » affiché par *Enterrar a los muertos* ou la « normalité » civique des subjectivités dans *Sefarad*.

Javier Cercas, qui trouverait aisément sa place dans cette partie du corpus, partage le même positionnement politique de centre gauche, la même lecture de la Transition, mais aussi une conception philosophique de la réalité similaire, qui se traduit chez lui par une insistante rhétorique du mensonge et de la vérité. Il s'interroge en effet sur la véridicité de mythes et de héros contemporains dont il examine la construction médiatique (le coup d'État de 1981, la délinquance juvénile des années 1970-1980, la résistance antifranquiste dans les années 2000) et leur oppose ce qu'il estime être la vérité historique une fois débarrassée des mythes. On voit que les trois auteurs jugent contingente la performativité idéologique des représentations, l'expliquent par des circonstances contextuelles regrettables, et tentent d'y remédier en lui opposant une

autre logique, qui pique ingénieusement la curiosité du lecteur en s'appuyant sur la conviction que derrière les imaginaires subjectifs et/ou collectifs, réside un noyau de réalité plus vraie. Ils rejoignent, philosophiquement et politiquement, la position de nombreux philosophes du « Nouveau réalisme » actuel.

La grande différence entre les deux premiers romans du corpus et les deux autres, en matière de conception philosophique de la réalité dont découlent les fondations génétique, formelle ou intentionnelle du réalisme, tient à la nature du rapport qu'ils établissent entre transparence et idéologie. Dans la poétique de *Crematorio* et de *La mano invisible*, la transparence réaliste elle-même est traitée comme une idéologie. Elle se déploie aussi bien au niveau esthétique que moral, social et politique. L'image de l'aquarium chez Chirbes, ou de la maison de verre dont rêvent les protagonistes de Rosa, figurent un monde contemporain où le paradigme de la visibilité a atteint son paroxysme. Sur le plan culturel, s'est imposée une demande sociale de réalité à laquelle se soumettent la télévision et les réseaux sociaux, qui stimulent la fascination voyeuriste, et les productions narratives elles-mêmes. Sur le plan politique et socio-économique, la transparence concerne aussi bien la stratégie de communication des gouvernements espagnols corrompus (où elle se double de la métaphore de la propreté) que la surveillance des *open spaces* en entreprise, ou la disponibilité des citoyens au traçage de leurs habitudes de consommation. Les métamorphoses poétiques de la transparence figurent l'évolution d'un idéal moderne de visibilité de la société en phénomène d'ordre totalitaire[23], et accompagnent celle des citoyens en consommateurs dans le capitalisme avancé. Au lieu d'un principe réaliste de restauration déontologique de la vérité, au service de la connaissance du monde social qui, sur le plan étatique, depuis le XIXe siècle, permettrait l'attribution de droits civiques, la transparence devient l'outil polymorphe d'une dystopie contemporaine du capitalisme et du contrôle, auxquels les romans opposent différentes stratégies de l'opacité comme autant de résistances poétiques.

En outre, dans ces deux romans, contrairement aux deux précédents, l'intégralité du monde social est idéologie. Non plus en termes d'illusion et d'erreur, mais en termes (constructivistes et marxistes à la fois) de schèmes de perception et d'interprétation, qui sont partout, dans le regard de chacun et de chaque institution, qui font la réalité. C'est ce qu'apporte le remplacement des métaphores optiques par le dispositif du théâtre dans *La mano invisible*, qui signale de façon pénétrante la nature construite de la réalité, et offre une réflexivité sur le fonctionnement de la performativité socio-politique des

[23] Philippe Roussin, « *Tout dire* ou le gouvernement de la langue », *op. cit.*, p. 69.

représentations. Autant assumer, dans un souci d'honnêteté intellectuelle, que cette démarche me semble épistémologiquement et politiquement plus fructueuse, en particulier dans le contexte espagnol. Chez ces auteurs, décrire la réalité ne suppose pas de remplacer l'idéologie des autres par une vérité, mais plutôt de jouer sur le même terrain – d'une manière qui hérite sans doute de Gramsci : d'une part, en représentant les ressorts labiles de l'hégémonie, d'autre part, en apportant une idéologie différente, assumée comme telle, qui vaut non pas en tant que dévoilement mais en tant qu'elle permet de comprendre le monde selon une autre perspective, par un biais jugé pertinent et par la mise en dispute d'objets sociaux.

Voilà qui concerne un autre élément de la tradition réaliste : la description du social par la sélection, la catégorisation et la typification de groupes et de classes. Les classes moyennes, tout particulièrement, se trouvent non seulement au cœur du réalisme romanesque depuis le XIXe siècle, mais aussi à la base de l'imaginaire collectif du second franquisme et de la modernité démocratique, dont le métarécit explique le changement vers la démocratie par la modernisation socioéconomique lancée durant les années 1960, et notamment par l'élargissement des classes moyennes. Bien que Martínez de Pisón revendique publiquement d'en faire les sujets de sa production romanesque en leur qualité d'acteurs de la Transition (ou de sujets de la représentation politique)[24], dans *Enterrar a los muertos* la création idiosyncratique des objets sociaux de l'« anarchiste » et du « communiste » ne répond pas à une préoccupation historique ni sociologique. Elle sert plutôt, par un recours au romanesque circonscrit, la recherche de figures tutélaires et de valeurs morales et politiques pour l'Espagne de 2005, autour d'un consensus fondé sur les libertés individuelles. On pourrait dire que *Sefarad* adopte une perspective plus authentiquement sociologique lorsqu'il représente le lumpenprolétariat exclu de la modernisation socio-économique espagnole. Cependant, dans la mesure où les injustices sociales y sont interprétées comme le fruit de défaillances de l'État-providence compensées entre les années 1960 et la fin des années 1990, et traitées au prisme d'une charité libérale laïque qui construit une figure anhistorique de la vulnérabilité, le récit sociologique de la modernisation n'y est pas non

[24] Carles Geli, « Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón. A los autores jóvenes no les va el realismo... pero ven "Los Soprano" », *op. cit.* (« [H]e acotado ya un territorio […]. España, años 60-70 y familias de clase media […] Me gusta retratar esa clase media; Galdós fue el último escritor de esa clase social; yo, a diferencia de él, tiendo a exculparles ») ; Daniel Gascón et Ignacio Martínez de Pisón, « Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón », *op. cit.* : « al fin y al cabo, todos somos clase media. La vida está hecha por gente de clase media para gente de clase media. Y el género novelesco está vinculado al crecimiento de la clase media, del mismo modo que la democracia o los derechos humanos están vinculados al crecimiento de la clase media. Y a mí me gusta escribir historias sobre la clase media ».

plus foncièrement déstabilisé. *Las leyes de la frontera* de Cercas en serait aussi un bon exemple[25]. Les objets sociaux et les sujets politiques créés dans ces deux romans sont avant tout des sujets et des objets moraux, à l'échelle d'une anthropologie politique moderne ou d'une condition humaine universelle. J'avancerais, au risque d'hypostasier ma propre impression de lecture, que ce point contribue aux aspects les plus attrayants de leur univers romanesque, dans le sens où cela facilite l'immersion et le plaisir de lecture.

Au contraire, *Crematorio* et *La mano invisible* se placent au niveau d'une sociologie historique et critique pour montrer et déconstruire l'identification des valeurs socio-économiques de classe moyenne à l'ensemble de la société, et la représentation des classes sociales par d'autres. Rafael Chirbes et Isaac Rosa, auxquels s'ajoutent Marta Sanz, dont la lecture a aussi nourri ma réflexion et pourra faire l'objet de travaux ultérieurs intégrant les effets des assignations de genre[26], ainsi que Belén Gopegui[27], cherchent à rendre compte des rapports sociaux dans le capitalisme avancé et dans le système néolibéral depuis une description matérialiste du monde. Lire la réalité selon l'accès inégal aux richesses, au capital symbolique valorisé, aux règles du marché du travail, ou encore à la capacité d'action, leur permet de constituer des objets narratifs différents du métarécit sociologique de la modernité démocratique. En croisant capital économique, social et culturel, *Crematorio* compose des personnages-type des étapes de la croissance espagnole entre 1950 et 2005, une large gamme de gagnants et de perdants qu'ignore habituellement le récit national euphorique de la modernisation. Le roman le remplace par la représentation de l'inconscient politique du régime culturel d'époque et par l'épopée dysphorique des dominés. Quant à *La mano invisible*, il réunit dans l'entrepôt différentes catégories de travailleurs pour refléter le remplacement des classes sociales traditionnelles, voire la paupérisation et la disparition des classes moyennes, par une bipolarité entre décideurs (absents du roman) et exécutants. Il l'explique par le cloisonnement du travail, de la connaissance et des responsabilités,

---

[25] Germán Labrador Méndez, « La habitación del quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española », in Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín et Roberto Robles Valencia (dir.), *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, Grenade, Editorial Comares, 2015, p. 27-64.

[26] On se reportera à Isabelle Touton, « Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz », in Christelle Collin, Pascale Peyraga, Isabelle Touton, Cristina Giménez Navarro et Marie-Pierre Ramouche (dir.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico: construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 261-285 ; Cristina Somolinos Molina, « "Lo personal es político". Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz », *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas*, n°2, 2015, p. 91-103 ; Violeta Ros Ferrer, « La reconstrucción de la identidad femenina en la Transición española: *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz », in Irina Enache Vic, Sadi Lakhdari et José Martínez Rubio (dir.), *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 243-257.

[27] Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement…*, *op. cit.*.

qu'il cherche à renverser pour rénover la conscience de classe chez le lecteur – quoique l'émancipation des personnages n'ait pas cours dans l'espace du récit, mais dans son dehors.

La typification didactique et la préférence pour les dominés à l'œuvre dans ces deux romans n'exclut nullement la nuance, offerte par le traitement de la polyphonie et du perspectivisme, qui évite le manichéisme psychologique, ou par la réflexivité sur le processus même de la catégorisation au sein des sciences sociales et du réalisme littéraire. Néanmoins, ils partagent une vision systémique et totalisante du monde socio-économique et un pessimisme socio-politique qui sont absents de *Sefarad* et d'*Enterrar a los muertos*. L'émancipation collective à laquelle ils appellent n'opère pas, ou pas prioritairement, sur le plan de l'aménité ni de la liberté des formes narratives et stylistiques, qui apparaissent compactes, cérébrales et arides, canalisant voire évacuant radicalement l'émotion, dans le cas de Rosa. Ils cherchent à explorer, avec leurs outils littéraires, des faits ou des sujets qui déstabilisent la réalité socialement construite, la relation définie entre les formes symboliques et les états de choses, d'après la voie que propose Luc Boltanski. Ils racontent le passé et le présent commun depuis des subjectivités dissidentes, selon le terme d'Arroyo et Izquierdo, celles qui résistent à la normalisation de la modernité, et contribuent ainsi à l'émergence de nouveaux imaginaires sociaux paramodernes et critiques du canon transitionnel, à offrir des alternatives au cadre narratif et interprétatif hérité du franquisme et du post-franquisme. Profondément ancré et naturalisé dans l'inconscient collectif, il est toutefois encore loin d'être rénové aujourd'hui[28].

Parmi les bases de ce métarécit, qui concernent le projet de la modernité occidentale, la tradition réaliste espagnole depuis le XIXe siècle ainsi que le partage poétique et idéologique de ce corpus, comptent enfin le cadre (spatial et imaginaire) de l'État-nation, et la conception du temps. Les quatre romans se positionnent différemment par rapport au cadre national en fonction duquel a été saisie la communauté politique et culturelle durant le post-franquisme. *Sefarad* et *Enterrar a los muertos*, au moyen de l'organisation des chapitres, de la trame et des relations entre les personnages, s'inscrivent dans un dépassement du mythe du retard et de la marginalité de l'Espagne par rapport aux autres pays occidentaux, en représentant la violence du

[28] Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, « Epílogo: la memoria que nos han transmitido y la que no », *La guerra que nos han contado y la que no*, p. 413 ; Jesús Izquierdo Martín, « Reabrir el objeto oscuro de la transición. Un enfoque poscolonial », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua. Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Ediciones Contratiempo, 2014, p. 21-38, cf. p. 33.

passé récent espagnol en lien indissociable avec les conflits internationaux de l'époque, mais aussi en représentant des circulations réticulaires et des échanges culturels entre les nations. Ils suivent en cela le récit modernisateur de la Transition tel qu'il a été porté par des gouvernements successifs qui, au moyen d'une culture d'État, ont cherché à construire une nouvelle identité nationale « homologuée » avec les standards du centre européen[29]. Même si *Sefarad* oscille entre deux approches de la communauté nationale, l'une essentialiste, l'autre construite socio-culturellement, les deux romans conçoivent le pays comme une formation politique stabilisée et ne déplacent pas l'horizon des nations.

Crematorio et *La mano invisible*, en revanche, saisissent les rapports sociaux hors de l'échelle nationale. Dans *Crematorio*, l'attention est portée sur le rapport affectif de la communauté au territoire littoral local : l'espace de la région n'opère pas seulement comme une métonymie des modalités de la croissance nationale, mais surtout comme le vécu d'une communauté qui peut constituer une alternative à la globalisation du marché capitaliste. Dans *La mano invisible*, la dimension nationale est totalement absente, du fait d'une approche du capitalisme à l'échelle mondiale et d'un appel à une forme d'internationalisme des luttes sociales du présent. Ces deux univers narratifs représentent ainsi des liens sociaux et politiques qui échappent, en tout ou partie, à la représentation de l'État et de ses narrations, lesquelles ne permettent pas de saisir entièrement les conflictualités inhérentes à la crise.

Enfin, la conception du temps, de sa linéarité et de l'horizon du progrès qu'abritent les deux pôles de ce corpus fonctionne en parallèle de ces imaginaires de l'espace. *Enterrar a los muertos* fait du conflit entre Dos Passos et Hemingway et entre anarchistes et communistes au sein du camp républicain des avatars d'un caïnisme espagnol compris comme un atavisme séculaire à dépasser par l'entrée dans le consensus libéral. *Sefarad* est tiraillé entre l'attraction pour le progrès compris comme la croissance socio-économique, la technique et l'urbanisation, et la nostalgie conservatrice (dépourvu de toute connotation péjorative) pour un lien social plus resserré autour du *pueblo* d'autrefois et de ses traditions centenaires. Un des aspects de la complexité du roman tient à cette lutte pour accepter de façon positive un changement perçu comme inexorable et refouler la nostalgie du retour cyclique.

---

[29] Paloma Aguilar et Carsten Humlebæk, « Collective Memory and National Identity In the Spanish Democracy », *History and Memory*, vol. 14, n°1-2, printemps-hiver 2002, p. 121-164 ; Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, *op. cit.* ; *idem*, « 1992: La modernidad del pasado. el PSOE en busca de una idea regenerada de España », *Historia y Política*, n°35, janvier-juin 2016, p. 95-122 ; Luisa Elena Delgado, *La nación singular…*, *op. cit.*; Xavier Andreu Miralles, « Nacionalismo español y culturas políticas. El comienzo de una buena amistad », *Historia y Política*, n°34, juillet-décembre 2015, p. 355-381.

En revanche, face au resurgissement d'une réalité espagnole perçue comme « anormale », problématique, à une période où le métarécit d'une transition modèle se fissure, *Crematorio* et *La mano invisible* incitent plutôt, par la nature de leur approche historique, à réviser la catégorie de progrès en retrouvant des alternatives au système capitaliste et néo-libéral tel qu'il a été développé jusqu'à aujourd'hui, en redécouvrant des possibles politiques d'une manière proche du mouvement du 15-M, qui renoue avec des pratiques militantes des années 1970. Leur regard historique accompagne une pensée critique du capitalisme qui récuse le mode de représentation de la « crise » comme un accident momentané dans un processus d'avancée continue, mais y voit plutôt un processus cyclique inhérent au fonctionnement du capitalisme, qui s'y refonde sans cesse, dans le projet moderne lié à l'idéologie libérale.

Les deux typologies complémentaires que j'ai proposées sont le fruit d'un effort pour établir la signification et la portée des romans en pensant aussi bien avec que contre le projet de chaque auteur : tantôt en déterminant les points où les textes font retour sur eux-mêmes et désignent l'horizon de lecture qu'ils entendent fonder ainsi que leur propre limite, tantôt en mettant au jour les contradictions qu'ils recèlent, parfois par-devers la lecture qu'ils semblent prescrire[30]. Cette étude offre des pistes pour comprendre comment la crise, en tant que moment historique, affecte les savoirs et les formes littéraires en Espagne. Outre la chronologie du rapport à la crise, cette dernière définit à la fois des objets de fiction et des formes spécifiques, y compris par rapport aux formes de réalisme qui lui préexistent, faisant émerger les spécificités du contexte espagnol actuel.

Cela reste à confronter aux productions littéraires qui sont parues depuis 2011, notamment à des romans qui opèrent un retour sur les logiques sociales, culturelles et médiatiques de la Transition, une fois ouvert un cycle de contestation sociale et jusqu'au profond bouleversement politique de 2016, avec l'irruption du parti Podemos qui a déstabilisé l'alternance bipartiste au pouvoir depuis 1975. De quelle façon les rénovations narratives postérieures au corpus étudié sont-elles traversées par la sémiotique des pratiques d'occupation de l'espace public et d'organisations citoyennes qui recherchent des formes de participation horizontales dans le but de rénover la démocratie et le système de *représentation* au nom de cet objet social

[30] J'emprunte la description inspirante de ces deux démarches interprétatives à Benoît Denis, « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *Les Temps Modernes*, vol. 4, n° 632-633-634, 2005, p. 140-159, cf. p. 142-143.

problématique qu'est « le peuple »[31] ? Dans quelle mesure les esthétiques réalistes participent-elles aux luttes symboliques pour la production d'un récit sur la réalité, entre rupture historique, récupération d'expériences politiques alternatives de la transition, ou réaffirmation du récit de la modernisation avec lequel renouer une fois la crise surmontée ? Gageons que la fonction sociale et les modalités narratives des écritures romanesques du réel les plus récentes seront concernées par la confrontation de deux conceptions de la démocratie et du républicanisme à l'œuvre depuis la crise.

[31] Luis Moreno-Caballud (dir), *La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual*, *Hispanic Review*, vol. 80, n°4, automne 2012 ; *idem*, *Cultures of Anyone. Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015 ; Bryan Cameron (dir.), *Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation*, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol 15, n°1-2, 2014 ; Germán Labrador Méndez, « Quimera Esférica. La experiencia estética de la crisis española y su simbolización quijotista en la Eurocopa de 2012 », *Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*, n°1, 2013, p. 355-417 ; *idem*, « La marea caníbal. La lógica cultural de la temporalidad de crisis en España, entre revolución, biopolítica, hambre y memoria », in *Del tiempo de las plazas. Signos y relatos de la crisis española*, Archivo de la frontera, 12/01/2015, http://www.archivodelafrontera.com/e-libros/german-labrador-del-tiempo-de-las-plazas-signos-y-relatos-de-la-crisis-espanola/, dernière consultation le 23/10/2017 ; *idem*, *The Cultural Production of the Crisis in Today's Spain (2008-2013)*, à paraître ; Quentin Ravelli, *Les briques rouges. Logement, dettes et luttes sociales en Espagne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

Bibliographie

Corpus analysé

CHIRBES, Rafael, *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2007.

MARTÍNEZ DE PISÓN, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001 [édition utilisée : Seix Barral, Booket, 2009].

ROSA Isaac, *La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011.

Autres œuvres littéraires

ARAMBURU, Fernando, *Patria*, Barcelone, Tusquets, 2016.

CAÑILS, Ana Cañils, *La mujer del Maquis*, Madrid, Espasa, coll. Ensayo, 2008.

CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001.

---, *La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets, 2005.

---, *Anatomía de un instante*, Barcelone, Mondadori, 2009.

---, *Las leyes de la frontera*, Barcelone, Mondadori, 2012.

---, *El Impostor*, Barcelona, Random House, 2014.

---, *El monarca de las sombras*, Barcelone, Literatura Random House, 2016.

CHIRBES, *La caida de Madrid*, Barcelone, Anagrama, 2000.

---, *En la orilla*, Barcelone, Anagrama, 2013.

FERRES, Antonio et LÓPEZ SALINAS, Armando, *Caminando por las Hurdes,* Barcelone, Seix Barral, 1960.

GOPEGUI, Belén, *La conquista del aire,* Madrid, Anagrama, 1998.

GOYTISOLO Juan, *Señas de identidad*, Barcelona/Bogotá/Buenos Aires etc., Verticales de bolsillo, 2008 [1966].

GRANDES, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2007.

LOPE, Manuel de, *La sangre ajena*, Barcelone, Plaza y Janés, 2000.

LÓPEZ SALINAS, *La mina*, Barcelone, Destino, 1960.

MARÍAS, Javier, *Tu rostro mañana 1, Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002.

MÁRTINEZ DE PISÓN, Ignacio, *Dientes de leche*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

---, *Las palabras justas*, Saragosse, Xordica Editorial, 2007.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo, *El corrector*, Barcelone, Seix Barral, 2009.

MONTERO, Rosa, *La ridícula idea de no volver a verte,* Barcelone, Seix Barral, 2013.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Ventanas de Manhattan*, Barcelone, Seix Barral, 2004.

---, *El viento de la luna*, Barcelone, Seix Barral, 2006.

---, *Todo lo que era sólido,* Barcelone, Seix Barral, 2013.

---, *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

PEREZ GALDÓS, Benito, *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco et Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, coll. Letras Hispánicas, 2000 [1884].

---, *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, Madrid, Cátedra, coll. Letras Hispáncias, 2000 [1909].

PRADO, Benjamín, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006.

REIG, Rafael, *El árbol caído,* Barcelone, Tusquets, 2015.

ROSA Isaac, *La malamemoria*, Badajoz, Del Oeste Editores, 1999.

---, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007

---, *El vano ayer*, Barcelone Seix Barral, 2011.

---, *La habitación oscura*, Barcelone, Seix Barral, 2011.

ROSA, Juan Manuel de la, *Las guerras de Etruria*, Séville, Algaida Editores, 2001.

SANZ, Marta, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelone, Anagrama, 2013.

---, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelone, Anagrama, 2012

---, *Black black black*, Barcelone, Anagrama, 2010

TRAPIELLO, Andrés, *Días y noches*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

Histoire, histoire des idées, sociologie, économie, théorie politique, philosophie

A.A., Informe del observatorio de drogas, « España sigue a la cabeza de Europa en consumo de cocaína y cannabis », *El Mundo*, 27/05/2014. URL : http://www.elmundo.es/espana/2014/05/27/5384702ee2704ee85d8b4578.html (dernière consultation le 24/03/2016).

ABELLÁN, José-Luis, « El significado de la idea de Europa en la política y en la historia de España », *Sistema*, n°86-87, 1988.

ADAMOVSKY, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina, apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Barcelone, Planeta, 2015.

ADORNO, Theodor, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980 [1951].

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, Einaudi, 1995.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 1996.

---, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », in Julià Diaz, Santos, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 279-318.

---, « Memoria histórica », in Fernández Sebastián, Javier et Fuentes, Juan Francisco (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza, 2008, p. 768-774.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma et HUMLEBÆK, Carsten, « Collective Memory and National Identity In the Spanish Democracy », *History and Memory*, vol. 14, n°1-2, printemps-hiver 2002, p. 121-164.

ALEXANDRE, Olivier, « Boltanski (Luc). De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation. Review », in *Revue française de sociologie*, vol. 51, n°3, juillet-septembre 2010, p. 548-551.

ALONSO, Luis Enrique et FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos, « Emploi et précarité des jeunes en Espagne », *Travail et Emploi* [En ligne], n°115, juillet-septembre 2008, mis en ligne le 18 février 2011. URL : http://travailemploi.revues.org/4269 (consulté le 10 novembre 2015).

ALONSO PÉREZ, Matilde et FURIO BLASCO, Elies, « La economía española », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 6, 2010. URL : http://ccec.revues.org/3212, mis en ligne le 24 janvier 2010 (consulté le 29 mars 2015).

ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

AMAGO, Samuel, « Basura, cultura, democracia en el Madrid del siglo veintiuno » in *Revista de Alces XXI,* n°2, 2014-2015, pages?.

ANDRADE BLANCO, Juan Antonio, *El PC y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político,* Madrid, Siglo XXI, 2015.

ANDREU MIRALLES, Xavier, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Penguin Random House, 2016.

ANDRIEU, Bernard, « La fin de la biopolitique chez Michel Foucault : Le troisième déplacement », *Le Portique* [En ligne], n°13-14, 2004, mis en ligne le 15 juin 2007. URL : http://leportique.revues.org/627 (consulté le 25 mars 2016).

---, « La ONU insta a España a derogar la Ley de Amnistía e investigar los crímenes del franquismo », *Eldiario.es*, 23/07/2015, http://www.eldiario.es/sociedad/Derechos-Humanos-ONU-Espana-Amnistia_0_412259296.html.

APPADURAI, Arjun, « Ici et maintenant », in *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot, 2015.

ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986 [1974].

---, *L'origine du totalitarisme,* Paris, Seuil, coll. Points-Politique, 2005 [1951].

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980

ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard,

ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard, *Las fosas del silencio. ¿Hay un holocausto español ?*, Barcelone, Debolsillo, 2005.

ARÓSTEGUI, Julio, « Burnett Bolloten y la Guerra Civil Española: la persistencia del "Gran Engaño" », *Historia Contemporánea*, n°3, 1990, p. 151-180.

AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

BABIANO, José, « Retóricas y espacios del antifranquismo », in Manuel Pérez Ledesma et Ismael Saz (dir.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina, vol. 4. Del franquismo a la democracia. 1936-2013*, Madrid/Saragosse, Marcial Pons/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, p. 299-326.

BABY, Sophie, *Le Mythe de la transition pacifique : violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BAQUERO, Juan Miguel, « Los regates de España a la persecución argentina del franquismo», *Eldiario.es*, 12/11/2014. URL : http://www.eldiario.es/sociedad/Argentina-ordena-detencion-franquistas-Espana_0_323718565.html.

BARROS, Carlos, « Inacabada transición de la historiografía española », in Serrano, Carlos et Démélas-Bohy, Danièle (dir.), *Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme*, *Bulletin de l'Histoire de l'Espagne*, n°4, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 469-493.

BARTOSZYSKA, Katarzyna, « Adam Smith's Problems: Sympathy in Owenson's *Wild Irish Girl* and Edgeworth's *Ennui* », *New Hibernia Review*, Volume 17, n° 3, Autumn/Fómhar, 2013, p. 127-144.

BAUMAN, Zygmunt et LYON, David, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Cambridge, Polity Press, 2012.

BELLAMY FORSTER, John, *The Vulnerable Planet* : A Short Economic History of the Environement, New Yord, Montlhly Review Press, 2002.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur le concept d'histoire », in *Ecrits français,* Paris, Gallimard, 1991 [1942].

BENOIST, Jocelyn, *L'adresse du réel*, Paris, Vrin, 2017.

BERGER, Peter L. et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2012 [1966].

BERNECKER, Walther R., « El debate sobre el régimen franquista: ¿Fascismo, autoritarismo, dictadura de modernización? », in Mechtild, Albert (dir.), *Vencer no es convencer, Literatura e ideología del fascismo español,* Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 1998, p. 29-50.

BERNECKER, Walther R. et BRINKMANN, Soren, *Memorias divididas. Guerra Civil y Franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008,* Madrid, Abada Editores, 2009, p. 295-333.

BERT, Jean-François, « Éléments pour une histoire de la notion de civilisation. La contribution de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2010/2, n° 106, p. 71-80.

BIZIOU, Michaël, « Commerce et caractère chez La Bruyère et Adam Smith : la préhistoire de l'*homo œconomicus* », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2001/2, n°5, p. 11- 36.

BLANCO, Silvia et FERRER, Isabel, « Justicia universal, sí, hasta que afecta al amigo », *El País*, 17/02/2014. URL : http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/17/actualidad/1392664575_087062.html.

BOLLOTEN, Burnett, *The Spanish Civil War. Revolution and Conterrevolution,* Univ. Of North Carolina, 1991.

BOLTANSKI, Luc, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de « La Production de l'idéologie dominante »*, Paris, Demopolis, 2008.

---, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation,* Paris, Gallimard, 2009.

BOLTANSKY, Luc et CHIAPELLO, Ève, « Postface inédite », *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, Tel, 2011 [1999].

BORRAZ, Marta, « Manuela Carmena rebautizará las más de 150 calles franquistas de Madrid», 06/07/2015. URL : http://www.eldiario.es/sociedad/Ayuntamiento-Madrid-rebautizara-franquistas-historica_0_406309863.html.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

---, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

---, « La famille comme catégorie réalisée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 100, décembre 1993, p. 32-36.

---, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action,* Paris, Seuil, 1994.

---, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

BOURNE TAYLOR, Jenny, « Structure of feeling » in Michael Payne (ed.), *Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Payne, Michel et Rae Barbera Jessica, Oxford, Wukey-Blackwell, 1997.

BOYD, Carol, « De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente », in Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Fundación Pablo-Iglesias/Taurus Historia, 2006 p. 79-99.

BOYER, Jean-Daniel, « Adam Smith Problem ou problème des sciences sociales? », *Revue française de socio-économie*, 2009, n°1, p. 37-53.

BRUNET, José María, « Aznar coge las tijeras del recorte », *La Vanguardia*, 5/07/1996. URL : http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1996/05/07/pagina-9/33941705/pdf.html.

BRUNETEAU, Bernard, « Les vicissitudes scolaires d'une notion controversée : le(s) totalitarisme(s) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°122, 2014, p. 91-99.

CABRERA, Miguel Ángel, « Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica », *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n°4, 2005, p. 117-146.

---, « Presentación: Más allá de la historia social », *Ayer*, n°62, vol. 2, 2006, p. 11-17.

CANAL, Jordi et PANMANTOJO, Juan, *España. La búsqueda de la democracia*, t. 5, Fundación Mapfre, 2015.

CARRIÓN, Gonzalo, *Imaginación y Economía. Fundamentos gnoseológicos y antropológicos en el pensamiento de Adam Smith,* Pampelune, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2006. URL : http://hdl.handle.net/10171/35591.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

CASTORIADIS, Cornelius, et RICŒUR, Paul, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social, Paris*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016.

CENARRO, Angela, « Memory beyond the Public Sphere. The Francoist repression remembered in Aragon », *History and Memory,* n° 14, 1/2, 2002, p. 165-188.

CERCAS, Javier, « Las grietas de la historia », *El País*, 15/05/2011, https://elpais.com/diario/2011/05/15/eps/1305440808_850215.html, dernière consultation le 30/09/2017.

CHAMOULEAU, Brice, *Genre et classes: poétiques gay dans l'espace public de l'Espagne postfranquiste (1970-1988*), thèse de doctorat soutenue à l'université Bordeaux Montaigne le 24/11/2014.

---, *Tiran al maricón. Los fantasmas « queer » de la democracia (1970-1988). Una interpretación de las subjetividades gays ante el estado español*, Madrid, Akal, 2017.

CHARTIER, Roger, « Philosophie et Histoire : un dialogue », in François Bédarida (dir.), *L'Histoire et le métier d'historien en France 1945-1995*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 149-169.

CHIRBES, Rafael, « Zapatero: a la mesa con los caníbales », *Sin permiso,* 27/05/2010. URL : http://www.sinpermiso.info/textos/zapatero-a-la-mesa-con-los-canbales (dernière consultation le 04/05/2016).

CHISLETT, William, *The Internationalization of the Spanish Economy*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2002.

CHIVALLON, Christine, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons Politiques*, « La démocratie peut-elle se passer de fictions ? », n°27, 2007/3, Presses de Sciences Po, p. 131-172. URL : http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RAI_027_0131.

CONSTENLA, Tereixa, Los tiempos de una, grande y libre, *El País,* 17/04/2015. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/16/actualidad/1429199802_674536.html.

---, « La política arrasa en las librerías. Las obras sobre actualidad política experimentan un auge editorial similar al de la Transición », *Babelia-El País*, 21/05/2015, disponible sur http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/21/actualidad/1432227773_606276.html

(dernière consultation le 13/01/2017).

CORBIN, Alain, *Le village des cannibales*, Paris, Aubier, 1990.

COURTEMANCHE, Eleanor, « Invisible hands and visionary narrators: Why the free market is like a novel », in *Metaphors of Economy*, Nicole Bracker, Stefan Herbrechter (ed.), Rodopi, 2005, p. 69-78 [1994].

---, *The Invisible hand and British fiction*: Adam Smith, Political Economy and the Genre of Realism, in *Victorian Studies*, hiver 2014, p. 357-359. URL : http://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.56.2.357.

---, « "Naked Truth Is the Best Eloquence": Martineau, Dickens, and the Moral Science of Realism », *ELH*, vol. 73, n°2, été 2006, p. 383-407.

COURTOIS, Stéphane (dir.), *Le livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, 1997.

COURTOT, Roland, « Littoralisation et nouveaux modèles spatiaux dans la communauté du pays valencien », in Humbert, André, Molinero Hernando, Fernando et Valenzuela Rubio, Manuel, *España en la Unión Europea. Un cuarto de siglo de mutaciones territoriales,* Madrid, Editions de la Casa de Velázquez, 2011, p. 107-123.

CREMASCHI, Sergio, « Metaphors in the Wealth of Nations », in Boehm, Stephan, Gehrke, Christian, Kurtz, Heinz D., Sturn, Richard (dir.), *Is There Progress in Economics?,* Cheltenham, Elgar, 2002, p. 89-114.

DELGADO, Luisa Elena, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI de España, 2014.

DELGADO, Luisa-Elena, MENDELSON, Jordana et VÁZQUEZ, Oscar (dir.), « Recalcitrant Modernities. Spain, cultural difference and the location of modernism », *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies,* vol. 13, n° 2-3, août-décembre 2007.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (dir.), *Modernización* made in USA *y su impacto en el ámbito iberoamericano*, *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales,* n°34, juillet-décembre 2015.

DENIS, Benoît, « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *Les Temps Modernes*, vol. 4, n° 632-633-634, 2005, p. 140-159.

---, « Ironie et idéologie », *COnTEXTES* [En ligne], 2007, n°2. URL : http://contextes.revues.org/180 (consulté le 09 janvier 2014).

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

DODELIER, Arnaud, « El sindicato y la asamblea en 1976. Una aproximación crítica », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua: lo que el posfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Ed. Contratiempo, 2014, p. 163-190.

---, *Le lieu de tous les possibles. Assemblées et assembléisme dans le monde ouvrier Discours et mobilisations sociales dans l'Espagne des années 1970 (1970-1979)*, thèse en cours, Université de Toulouse Le Mirail/Universitat Autònoma de Barcelona.

DORTIER, Jean-François, *Dictionnaire des sciences sociales*, Paris, Editions Sciences Humaines, 2013, p. 171-175.

Dossier « 40 años. 20N », *El País,* 20/11/2015. URL : http://elpais.com/especiales/2015/aniversario-20-n/.

DUARTE, Ángel, « La vida política », in Juan Pan-Montojo (dir.), *España. La búsqueda de la democracia*, *op. cit.*, p. 29-89

DULUERMOZ, Quentin, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2010/2, n° 106, p. 29-36. URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-2-page-29.htm.

DWYER, John, *The Age of the Passions: An Interpretation of Adam Smith and Scottish Enlightenment Culture*, East Linton, Scotland, Tuckwell Press, 1998.

ESCALERA CORDERO, Matías, « Notas sobre literatura y materialismo: saber la verdad no basta », *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n°3, 2010, p. 95-99.

ESCRIBANO, Mario, « Eduardo Ranz: "La Ley de Memoria Histórica está derogada de facto" », *InfoLibre*. URL : http://www.infolibre.es/noticias/politica/2015/04/11/entrevista_eduardo_ranz_abogado_memoria_historia_simbolos_franquistas_31148_1012.html (dernière consultation juillet 2015).

ESCRIVÀ, Andreu, "La mentira del falso precariado", *Eldiario.es*, 12/08/2015. URL : http://www.eldiario.es/cv/opinion/mentira-falso-precariado_6_419318076.html (dernière consultation le 13/08/2015).

ESPINOSA MAESTRE, Francisco, *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha española,* Badajoz, Del Oeste, 2005.

---, « Sobre el concepto de "desaparecido" », in Raquel Macciuci et María Teresa Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 305-310.

EVENSKY, Jerry, « Retrospectives: Ethics and the Invisible Hand », Journal of Economic Perspectives, vol. 7, n° 2, printemps 1993, p. 187-205.

FABER, Sebastiaan, *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in México (1939-1975)*, Nashville, Vanderbilt UP, 2002.

---, « The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain », in *Revista Hispánica Moderna*, vol. 58, n°1-2, 2005, p. 205-219.

---, « ¿Quién pelea contra el invierno? El revisionismo de Jordi Gracia », in « Emigración, autobiografías y memorias », *Migraciones y exilios. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, n°11, décembre 2010, p. 155-162, www.oberlin.edu/faculty/sfaber/Gracia.pdf.

---, « The Truth about Spain: American Hispanism, the Spanish Civil War, and the Crisis of Academic Legitimacy », *Literal*, n°9, 2012. URL : http://literalmagazine.com/the-truth-about-spain-american-hispanism-the-spanish-civil-war-and-the-crisis-of-academic-legitimacy/ (dernière consultation le 15/08/2017).

---, « ¡Todos mediocres! Crítica e inclemencia en España. El caso Gregorio Morán », *Fronterad. Revista digital*, 24/09/2015, disponible sur http://www.fronterad.com/?q=¡todos-mediocres-critica-e-inclemencia-en-espana-caso-gregorio-moran (consulté le 4/07/2016).

---, « Lecciones españolas. La izquierda norteamericana busca modelos », *Ctxt*, 19/10/2016. URL : http://ctxt.es/es/20161012/Politica/8981/elecciones-USA-15M-PAH-Occupy-Wall-Street-Black-Lives-Matter.htm (dernière consultation le 28/10/2016).

---, *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt University Press, à paraître en 2017.

---, « Pablo Sánchez León, historiador: "Los intelectuales del 78 tienen un cartel" », revue en ligne *Ctxt*, 2/04/2016. URL : http://ctxt.es/es/20160330/Politica/5128/intelectuales-generación-78-Santos-Julia-Elorza-Savater-Universidad-Ciudadanos-PSOE-PP-España-Entrevistas.htm (dernière consultation le 4/04/16).

FABER, Sebastiaan et VIÑAS, Ángel, « Ángel Viñas: No country can forget its own past forever », *The Volunteer*, 32/4, 8/12/2015. URL : http://www.albavolunteer.org/2015/12/angel-vinas-no-country-can-forget-its-own-past-forever/ (dernière consultation le 16/08/201).

FASSIN, Didier, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard, 2010.

FASSIN, Didier et RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Éditions Flammarion, 2007.

FEINBERG, Matthew et LARSON Susan, « Cultivating the Square: Trash, Recycling, and the Cultural Ecology of Post-Crisis Madrid », *Hispanic Issues Online,* vol. 7, n° 42, janvier, 2016. URL : http://cla.umn.edu/hispanic-issues/debates.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, et FUENTES, Juan Francisco (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 775-791.

FERNÁNDEZ TORRES, Luis, « Metáforas del vínculo social en el umbral de la modernidad tardía », in Godicheau, François et Sánchez León, Pablo, *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea,* Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

FERRARESE, Estelle et LAUGIER, Sandra, « Politique des formes de vie », *Raisons Politiques*, n°57, février 2015, p. 5-12.

FERRARIS, Maurizio, *Sans papiers*. *Ontologia dell'attualità*, Rome, Castelvecchi, 2007.

---, *Manifeste du Nouveau Réalisme*, trad. Marie Flusin et Alessandra Robert, Paris, Hermann, 2014 [*Manifesto del nuovo realismo*, 2012].

---, *Documentality. Why it is necessary to leave traces*, New York, Free Press, 2012.

---, « Perspectives of Documentality », in Barbero, Carola, Ferraris, Maurizio et Voltolini, Alberto*, From Fictionalism to Realism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 125-132.

---, « Realismo positivo », *Revista de Occidente*, n°385, juin 2013, p. 45-65.

FERRARIS, Maurizio et TORRENGO, Giuliano, « Documentality: A Theory of Social Reality», *Rivista di estetica* [Online], n°57, 2014. URL : http:// estetica.revues.org/629 (consulté le 5/07/2017).

FORCADELL, Carlos, PEIRO, Ignacio et YUSTA, Mercedes (dir.), *El pasado en construcción. Revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2015.

FOUCAULT, Michel, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 89-108.

---, « La volonté de savoir », *Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard, 1976.

---, *Il faut défendre la société*, cours au Collège de France, 1975-76, Hautes Études, Gallimard/Seuil, 1976.

FOUCE, Héctor, « De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la Transición española », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 13, 2009, p. 143-153.

FOUQUET, Etienne, « Discours moral et pensée économique. Une remise en cause du paradigme utilitariste anglo-saxon », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2011/3, n°265, p. 35-74.

FUENTES, Juan Francisco, « Guerra civil » in Fernández Sebastián, Javier et Fuentes, Juan Francisco (eds), *Diccionario político y social del siglo XX español,* Madrid, Alianza, 2008, p. 608-617.

FUREIX, Emmanuel, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009.

FURET, François, *Penser la Révolution*, Paris, Gallimard, 1978.

---, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Levy, 1995.

GARCÉS, Joan, *Soberanos e intervenidos*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

GARCÍA, Hugo, « ¿La República de las pequeñas diferencias? Cultura(s) de izquierda y antifascismo(s) en España (1931-1939) », in Manuel Pérez Ledesma et Ismael Saz (dir.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina, vol. 4. Del franquismo a la democracia. 1936-2013*, Madrid/Saragosse, Marcial Pons/Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, p. 207-238.

GARCÍA DELGADO, José Luís, « La economía española del siglo XX », *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 292, août-septembre 1999, p. 15-40.

GARCÍA DELGADO, Luis et JIMENEZ Juan Carlos, « El proceso de modernización económica: perspectiva histórica y comparada », in José Luis García Delgado (ed.), *España, economía: ante el siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

GARCIA MONTALVO, José, « La fièvre de la brique espagnole », *Le Monde Diplomatique*, décembre 2008. URL : http://www.monde-diplomatique.fr/2008/12/MONTALVO/16579.

GATTI, Gabriel, « Las víctimas de aquí. Singularidades y tradiciones estéticas de un personaje en crecimiento. Presentación del dossier », *Kamchatka*, n°4, décembre 2014, p. 271-274, disponible sur https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/322.

---, « Como la [víctima] española no hay (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor) », *Kamchatka*, n° 4, décembre 2014, p. 275-292.

---, « Reparaciones equívocas (o de la moralidad transicional y algunas de sus consecuencias sobre quienes repara », in Galain Palermo, Pablo (dir.), *¿Justicia de*

transición ? Mecanismos políticos y jurídicos para la elaboración del pasado, Valence, Tirant Lo Blanch Editorial, 2016, p. 331-350.

---, « El misterioso encanto de las víctimas », *Revista de Estudios Sociales*, n° 56, avril-juin 2016.

---, « ¿Puede hablar la víctima? Sobre dos textos para escapar de los encierros del humanitarismo », *Nuevo Texto Crítico,* vol. 29, n°52, 2016, p. 181-190.

GATTI, Gabriel et MARTINEZ, María, « Les victimes peuvent-elles parler et agir ? Deux paradoxes à l'ère des citoyens-victimes », *Pensée plurielle*, vol. 3, n° 43, 2016, p. 155-167.

GATTI, Gabriel et REVET, Sandrine, « Victimes cherchent statut désespérément : le cas des bébés volés en Espagne », *Critique internationale*, n° 72, juillet-septembre 2016, p. 93-111.

GINZBURG, Carlo, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, NRF/Gallimard, 2001, p. 15-36 [*Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza,* Milan, Feltrinelli, 1988].

GODICHEAU, François et SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea,* Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

GÖÇMEN, Doğan, *The Adam Smith Problem: Reconciling Human Nature and Society in the* Theory of Moral Sentiments *and* Wealth of Nations, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

GODICHEAU, François, *Les mots de la guerre d'Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

---, « L'événement et les catégories du social », in Rivalán-Guégo, Christine et Rodrigues, Denis, *Écho de l'événement, de l'époque moderne à l'époque contemporaine*, Rennes, PUR, 2011, p 19-38.

---, « Rendre étrange le passé récent : la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », in *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités,* École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, Hors-série n°1, 2013, p. 129-144. URL : http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html.

---, (dir.), *Democracia inocua. Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*, Ediciones Contratiempo en ligne, 2014, http://www.contratiempohistoria.org/ed/T0005.

---, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, 2015, p. 59-75.

---, « La légende noire du Service d'Information Militaire de la République dans la guerre civile espagnole et l'idée de contrôle politique », *Le mouvement social*, 2002/4, n° 201, p. 29-52.

GEIST, Anthony L. et José MONTLEÓN, B. (dir.), *Modernity and its margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America,* New York, Garland, 1999.

GODELIER, Maurice, *L'Imaginé, l'imaginaire et le symbolique,* Paris, CNRS, 2015.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, « Una visión exterminista del pasado español » in *Historia del presente*, n°17, 2011, p. 151-159.

---, « Terror rojo, violencia revolucionaria y fin del mundo en la retaguardia republicana », *Historia del Presente*, n° 19, 2012, p. 155-162.

GONÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, « El Holocausto de Paul Preston », in *Historia del presente*, n°17, 2011, p. 149-154.

GOUX, Jean-Joseph, « Concordances et dissidences entre économie et littérature », *L'Homme et la société*, vol 2, n° 200, 2016, p. 65-78.

GRACIA, Jordi, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelone, Edhasa, 2001.

---, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelone, Anagrama, 2004.

---, *A la intemperie. Exilio y cultura en España,* Barcelone, Anagrama, 2010.

GRACIA, Jordi et RODENAS DE MOYA, Domingo, « Introducción » (dir.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Francfort/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

GRAMPP, William D., « What Did Smith Mean by the Invisible Hand? », *Journal of Political Economy*, vol. 108, n°3, 2000, p. 441-465.

GRISWOLD, Charles L. Jr., *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, Cambridge University Press, New York, 1999.

GUÉDON, Jean-Mikaël, « Le lien social chez Adam Smith : le marché de la sympathie, l'État », publication en ligne. URL : http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2749602.

HAROCHE, Claudine, « Retenue dans les mœurs et maîtrise de la violence politique. La thèse de Norbert Elias », *Cultures & Conflits* [En ligne], n° 09-10, printemps-été 1993. URL : http://conflits.revues.org/23.

HARRISON, Peter, « Adam Smith and the History of the Invisible Hand », *Journal of the History of Ideas*, vol. 72, n°1, janvier 2011, p. 29-49.

HARVEY, David, *Brève histoire du néolibéralisme,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.

HAYES, Inés, « La clase media, esa ilusión », *Clarín-Revista*, 29/02/2016. URL : http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/clase-media-ilusion_0_1530446954.html (dernière consultation le 1/03/2016).

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, « La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década », *Cercles: revista d'historia cultural*, n°4, 2001, p. 57-91.

HIRSCHMANN, Albert O., *Exit, Voice and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations and States*, Cambridge M.A., Harvard University Press, 1970.

---, « El concepto de intérés: del eufemismo a la tautología », in Hirschman, Albert, *Las pasiones y los intereses,* Madrid/México, Fondo de cultura económica, 1978 [1977], p. 199-221. [« The concept of interest: from euphemism to tautology », in Albert Hirschman, *Rival views of market society and other essays*, chapitre 2, Cambridge, Massachussets, Harvard Univ. Press].

HOHNSON, Harry G., 1978, « The Individual and the State: Some Contemporary Problems », in « F. R. Glahe*, Adam Smith and the* Wealth of Nations*, 1776-1976* », *Bicentennial Essays*, Boulder, Colorado Associated University Press, p. 21-34.

HORTA, Mario et AVANESSIAN, Armen, « "Autorégulation. La théorie de l'association de David Hartley, la doctrine de la sympathie d'Adam Smith et la machine à vapeur de James Watt" de Albrecht Koschorke », *Le Philosophoire*, 2003/3, n° 21, p. 171-201.

ILLICH, Ivan, *Énergie et équité*, Paris, Seuil, 1973, disponible sur http://www.worldcarfree.net/resources/freesources/EnergyandEquityFrench.rtf.

IZQUIERDO MARTIN, Jesús, « "Que los muertos entierren a sus muertos". Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n°12, 2014, p. 43-63.

---, « Reabrir el objeto oscuro de la transición. Un enfoque poscolonial », in François Godicheau (dir.), *Democracia inocua. Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*, Madrid, Ediciones Contratiempo, 2014, p. 21-38.

IZQUIERDO MARTÍN, Jesús et ARROYO CALDERÓN, Patricia, « Españolitud: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente », in Arroyo Calderón, Patricia et *al.* (dir.), *Pensar los estudios culturales desde España: reflexiones fragmentadas,* Madrid, Verbum, 2012.

IZQUIERDO MARTÍN, Jesús et SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros,* Madrid, Alianza Editoria*,* 2006.

JAMESON, Fredric, *A Singular Modernity: Essays on the Ontology of the Present,* London et New York, Verso, 2002.

---, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux Arts de Paris, 2007.

---*, The antinomies of realism*, London/New York, Verso, 2013.

JELIN, Elizabeth, « Memoria y democracia. Una relación incierta », *Política. Revista de Ciencia Política.* Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, Santiago de Chile, vol. 51, n° 2, 2013, p.129-144. URL : http://memoria.ides.org.ar/archivos/2271.

JIMENEZ GALVEZ, J., « Los 11 reproches de la ONU a España sobre derechos civiles y políticos », *El País,* 23/07/2015. URL : http://politica.elpais.com/politica/2015/07/23/actualidad/1437652718_820553.html.

JULIÁ, Santos (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Fundación Pablo-Iglesias/Taurus Historia, 2006.

---*, Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

---, *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, Marcial Pons, 2011.

---, entrée « Intelectual », in Javier Fernández Sebastián, *Diccionario político y social del siglo XX español*, p. 694-701

KAPLAN, Steven, *Le complot de famine*. Histoire d'une rumeur au XVIIIe siècle (traduit de l'américain par Michèle et Jacques Revel, Paris, Armand Colin, 1982.

KOCK, Stephen, *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne. 30 ans de guerre secrète*, trad. Marc Saporta et Michèle Truchan-Saporta, Paris, Grasset, 1995.

LABLOND, Renaud, « L'Espagne, malade de corruption », *L'Express*, 2/06/1994. ULR : http://www.lexpress.fr/informations/l-espagne-malade-de-la-corruption_607532.html.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, « Popular Filmic Narratives and the Spanish Transition », in Luis Martín Estudillo et Roberto Ampuero (dir.)*, Consent and Its Discontents: Post-Authoritarian Culture in Spain and Latin America's Southern Cone*, *Hispanic Issues*, Tennessee, Vanderbilt University Press, n° 35, 2008, p. 144-174.

---, « Las vidas *subprime*. La circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *Hispanic Review*, 80/4, 2012, p. 557-581.

---, « ¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M », in Ros, Violeta (dir.), « Contar la transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España », *Kamchatka: revista de análisis cultural*, nº 4, 2014, p. 11-61.

---, « La habitación del quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española », in Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín et Roberto Robles Valencia (dir.), *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, Grenade, Editorial Comares, 2015, p. 27-64.

---, « Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis », in *Revista Hipánica Moderna*, vol. 69, n° 2, 2016, p. 165-192.

---, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

LA CAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

LAMO DE ESPINOSA, Emilio, « La normalización de España. España, Europa y la modernidad », *Claves de Razón Prática,* n°111, 2001.

LANDI, Sandro, « L'estrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux Montaigne, 2013. URL : http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html.

---, « "Para purgar los ánimos de aquellos pueblos". Metáforas del vínculo político y religioso en Maquiavelo », in Godicheau, François et Sánchez León, Pablo (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea,* Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

LANGER, Elinor, « The Secret Drawer », *The Nation*, 30/05/1994, p. 752-760.

LARSON, Susan, « Architecture, Urbanism and *la Movida madrileña* », in Nichols, William J. et Rosi Song H., (dir), *Toward a Cultural Archive of* La Movida*. Back to the future*, Madison/Teaneck Fairleigh Dickinson University Press, 2014, p. 181-201.

---, « Cultivating the Square: Trash, Recycling, and the Cultural Ecology of Post-Crisis Madrid », *Hispanic Issues Online,* n° 7, janvier 2016, p. 15-18. URL : http://cla.umn.edu/hispanic-issues/debates.

LARSON, Susan et WOODS, Eva, *Visualizing Spanish Modernity,* Oxford/New York, Berg, 2005.

LAVABRE, Marie-Claire, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », in Aróstegui Sánchez, Julio et Godicheau, François (dir.), *Guerra civil : mito y memoria*, Madrid, Marcia Pons, 2006, p. 31-55.

LE BLANC, Guillaume, « L'estrangement selon Pinocchio », in *Essais*, Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux Montaigne, 2013. URL : http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html, p. 97-106.

LECERCLE , Jean-Jacques, « Lire Raymond Williams aujourd'hui », *Culture et matérialisme,* p. 5-24. URL : http://www.lesprairiesordinaires.com/uploads/2/1/0/6/21065838/culture_materialisme.pdf.

LEÓN, Pablo, « Un problema como una montaña », *El País*, 10/01/2015. URL : http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/10/madrid/1420913389_724695.html (dernière consultation juillet 2015).

LEVEBRE, Henri, *Le marxisme*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 2012 [1948].

LILTI, Antoine et ANHEIM, Etienne, « Introduction », Annales, n°2, mars-avril 2010, p. 253-260.

LOPEZ TORRIJOS, Roberto, « Franco's Technocracy and Spain's European Integration: Historiographic Paradoxes and New Conclusions », *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vol. 39, n°1, 2014, p. 108-119.

LORDON, Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*. *Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

---, *La Société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013.

LYON, David, *The Electronic Eye. The rise of surveillance society*, Cambridge/Oxford, Polity Press, 1994, p. 29-33.

MARÍN-DÒMINE, Marta et MATE, Esteban (dir.), *Témoigner. Entre histoire et mémoire. L'Espagne en construction mémorielle,* n° 115*,* mars 2013.

MARIN-GELABERT, Miquel À., « La historiografía democrática en España, 1965-1989 », in Peiró Martín, Ignacio et Frías Corredor, Carmen (dir.), *Políticas del pasado y narrativas de la nación en la España contemporánea*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016, p. 357-442.

MAROUBY, Christian, « Pour une économie de la sympathie. Propos sur la double anthropologie d'Adam Smith », *Finance & Bien Commun*, vol. 2, n°22, 2005, p. 18-24.

MARTÍ-OLIVELLA, Jaume, « The Hispanic Post-Colonial Tourist », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 1, 1997, p. 23-42.

MARTIGNANI, Luca, « Feline Microchip: An Exercise in the Sociology of Documentality », *The Monist*, vol. 97, n°2, 2014, p. 236-245.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis et SAPDACCINI, Nicholas (dir.), *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, Hispanic Issues On Line 11, automne 2012, p. 178-195.

MARTÍNEZ GALIANA, Jota, *Ya no somos modernos*, Eutelequia, 2014.

MARTUCCELLI, Danilo, « Semánticas históricas de la vulnerabilidad », *Revista de Estudios Sociales,* n°59, janvier-mars 2017, p. 125-133.

MARX, Karl, *Le capital* [1867].

MATEOS FERNANDEZ, José L., « Entre la herencia franquista y la justicia universal ». *Eldiario.es*, 30/11/2014. URL : http://www.eldiario.es/zonacritica/herencia-franquista-justicia-universal_6_329377083.html (dernière consultation juillet 2015).

MAYORAL, Rafael, « Nos han faltado al respeto porque somos una fuerza política plebeya », Revue *Ctxt.es*, 20/04/2016. URL : http://ctxt.es/es/20160420/Politica/5523/confluencia-IU-Podemos-elecciones-pacto-PSOE-Ciudadanos-Espa%F1a-Entrevistas-Elecciones-20D-%BFGatopardo-o-cambio-real.htm#at_pco=smlwn-1.0&at_si=571ddda56f10fee3&at_ab=per-3&at_pos=0&at_tot=1.

MCCLOSKEY, Deidre, *Knowledge and Persuasion in Economics,* Cambridge University Press, 1994.

MEDIR TEJADO, Lluis, « La ley de memoria histórica », *La Clef des langues*, http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/la-ley-de-memoria-historica-2--66627.kjsp.

MICHONNEAU, Stéphane, *Barcelona, memòria e identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Barcelona, Eumo, 2002.

---, « Belchite, entre lieu de mémoire et lieu de reconnaissance (1937-2013) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2015/3, n° 127, p. 117-131.

---, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », in *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016. URL : www.histoire-politique.fr.

MIGUÉLEZ, Fausto et PRIETO, Carlos, « L'autre côté de la croissance de l'emploi en Espagne : une précarité qui se perpétue », *Travail et Emploi* [En ligne], n° 115, juillet-septembre 2008, mis en ligne le 18 février 2011. URL : http://travailemploi.revues.org/4221, (consulté le 11 novembre 2015).

MIRALLES, Xavier Andreu, « Nacionalismo español y culturas políticas. El comienzo de una buena amistad », *Historia y Política*, n°34, juillet-décembre 2015, p. 355-381.

MOLINERO, Carme, « ¿Memoria de la represión o memoria del franquismo? », in Juliá, Santos, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 219-246.

---, « Treinta años después. La Transición revisada », in Molinero, Carme (dir.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelone, Ediciones Península, 2006, p. 9-26.

MONTEYS, Xavier et RUBERT, Maria, « Transformación urbana y espacio público » in Gracia, Jordi et Ródenas de Moya, Domingo (dir.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Francfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2009, p. 43-70.

MORENO Juste, Antonio, « Del "problema de España" a la "España europeizada": excepcionalidad y normalización en la posición de España en Europa », in Juan Carlos Pereira (dir.), *La política exterior de España (1800-2003): Historia, condicionantes y escenario*, Ariel, 2006.

MONTEYS, Xavier et RUBERT, Maria, « Transformación urbana y espacio público » in Gracia, Jordi et Ródenas de Moya, Domingo (dir.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Francfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2009, p. 43-70.

MONTES, Leonidas, « Tras la huella de Adam Smith: su relevancia hoy », *Estudios Públicos,* n°104, printemps 2006, p. 5-24.

MORÁN, Gregorio, *El precio de la Transición*, Madrid, Akal, 2015.

MORENO CABALLUD, Luis, « La imaginación sostenible. Culturas y crisis económica en la España actual », *Hispanic Review*, Automne 2012, p. 535-555.

MORENO LUZÓN, Javier, « Liberalismo », in Fernández Sebastían, Javier et Fuentes, Juan Francisco (dir.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza editorial, 2008.

MUFTI, Aamir, « Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture », *Critical Inquiry*, vol. 5, n°1, automne 1998, p. 95-125.

NAVARRO, Vincenç, *El subdesarrollo social de España. Causas y consecuencias*, Barcelone, Anagrama, 2006.

NICHOLS, William J. et H. SONG, Rosi (dir.), *Toward a Cultural Archive of* La Movida*: Back to the Future,* Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

NIELSEN, Torben Hviis, « The State, the Market and the Individual. Politics, Economy and the Idea of Man in the Works of Thomas Hobbes, Adam Smith and in Renaissance Humanism », *Acta Sociologica*, vol. 29, n°4, 1986, p. 283-302.

NUÑEZ FLORENCIO, Rafael, « La imagen de España en el mundo : la "marca España" », in Juan Carlos Pereira (dir.), *La política exterior de España (1800-2003): Historia, condicionantes y escenario*, Ariel, 2006

---, *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010.

PAN-MONTOJO, Juan, « Las claves del período », in Canal, Jordi (dir.), *España,* t. 5, Pan-Montojo, Juan (coord.), *1960-2010. La búsqueda de la democracia,* Madrid*,* Fundación Mapfre-Penguin Random House, 2015, p. 15-28.

PAYNE, Stanley, « Mitos y tópicos de la Guerra Civil », *Revista de Libros*, 01/08/2003. URL : http://www.revistadelibros.com/articulos/los-mitos-de-la-guerra-civil-pio-moa (dernière consultation le 17/08/2017).

---, *40 preguntas fundamentales sobre la guerra civil*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2006.

PEÑA LÓPEZ, José Atilano et SÁNCHEZ SANTOS, José Manuel, « Los fundamentos morales de la economía. Una relectura del problema de Adam Smith », *Revista de Economía Institucional*, vol. 9, n°16, premier trimestre 2007, p. 63-87.

PÉREZ LEDESMA, Manuel, « La Guerra Civil y la historiografía… », in Juliá, Santos, *Memoria de la guerra y del franquismo, Fundación Pablo-Iglesias/Taurus Historia,* 2006,

p. 101-133.

PETTIT, Philip, « Réflexions d'un républicain sur le 15M », *La vie des idées*, 20/09/2011. URL : http://www.laviedesidees.fr/Reflexions-d-un-republicain-sur-le.html (dernière consultation le 18/05/2016).

PHELAN, James, « Editor's Column: Who's Here ? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism », *Narrative*, vol. 13, n°3, octobre 2005, p. 205-210.

PINO OLMEDO, Francisco Luis del, « Mónica Martín : "Para Ignacio, escribir es su manera de estar en el mundo y tratar de entenderlo" », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 277-281.

PÍRIZ, Carlos, « Miedo: reflexiones teóricas y metodológicas sobre la quinta columna en la ciudad de Madrid », in Daniel Oviedo Silva et Alejandro Pérez-Olivares (dir.), *Madrid, una ciudad en guerra (1936-1948)*, Madrid, La catarata, 2016.

POTTIER, Antonin, *L'économie dans l'impasse climatique. Développement matériel, théorie immatérielle et utopie auto-stabilisatrice*, thèse soutenue le 28/05/2014 à l'EHESS, manuscrit inédit, disponible sur http://www2.centre-cired.fr/IMG/pdf/pottier2014.these_economie_impasse_climatique.pdf.

PRESTON, Paul, *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Penguin Random House Mondadori, 2011 [*The Spanish Holocaust*, London, Harper Collins, 2008].

PRÉVOST, Benoît, « Adam Smith. Vers la fin d'un malentendu? », *Alternatives Economiques*, 2001/1, n°9, p. 101-112.

PRIETO, Joaquín, « Residuos del franquismo », *El País*, 20/11/15. URL : http://politica.elpais.com/politica/2015/10/27/actualidad/1445950254_867574.html?flow=20n_home.

QUESSADA, Dominique et SADIN, Éric, « Big Brother n'existe pas, il est partout. Discussion à partir du livre d'Éric Sadin, autour de la surveillance comme prisme d'observation des mutations de l'environnement contemporain », *Multitudes* vol. 1, n°40, 2010, p. 78-87.

QUAGGIO, Giulia, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultura en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

---, « 1992: La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España », *Historia y Política*, n°35, janvier-juin 2016, p. 95-122.

RADCLIFF, Pamela, « Si ocurrió en España, ¿por qué no en cualquier otra parte? Evaluación del 'modelo' español de transición a la democracia », *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, 29, printemps 2009, p. 109-119.

---, « Spanish Transition: A Global Model? », in Townson, Nigel (dir.), *Is Spain Different? A Comparative Perspective (19th and 20th Centuries)*, Madrid, Santillana, 2010, p. 243-279.

RANCIÈRE, Jacques, « Histoire des mots, mots de l'histoire », *Communications*, n° 58, 1994, p. 87-101.

---, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

---, *Le partage du sensible. Esthétique et politique,* Lyon, La Fabrique Éditions, 2000.

RAVELLI, Quentin, « Le charme du *ladrillo* : une histoire de brique au cœur de la crise espagnole », revue *Vacarme*, n° 63, printemps 2013, p. 142-161.

RANZATO, Gabriele, *El Gran Miedo de 1936. Cómo España se precipitó en la Guerra Civil*, Madrid, La esfera de los libros, 2014.

REMAUD, Olivier, « Les antinomies de la raison cosmopolitique », in Haag, Pascale et Lemieux, Cyril (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Éditions de l'EHESS, Cas de Figure, 2012, p. 87-117.

REVIRIEGO, Carlos, « El mundo sigue… y la meseria también », *El Cultural*, 22/10/2017. URL : http://www.elcultural.com/revista/cine/El-mundo-sigue-y-la-miseria-tambien/36728.

RIAÑO, Peio, « Michael Richards: "La memoria histórica no es un fenómeno comercial" », 05/02/2015, http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-05/mich/ael-richards-la-/memoria-historica-no-es-un-fenomeno-comercial-cercas_681930/

RICHARD, Élodie et VORMS, Charlotte, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la Transition », *XXe siècle. Revue d'histoire moderne*, Presses de Sciences Po, 2015, p. 13-41.

RICHARDS, Michael, « From War culture to Civil Society. Francoism, social change and memories of the Spanish Civil War », *History and Memory,* n° 14, 1/2, 2002, p. 93-120.

---, *Historias para después de una guerra. Memoria, política y cambio social en España desde 1936*, Barcelone, Pasado y Presente, 2015.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

---, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983.

---, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

---, « Narrative Identity », *Philosophy Today*, 35, 1, Printemps 1991.

ROBINS, Kevin et WEBSTER, Franck, « Cybernetic Capitalism: Information, Technology and Everyday Life », in Mosco, Vincent et Wasko, Jane, *The Political Economy of Information*, Madison, University of Wisconsin Press, 1988, p. 44-75.

RODGERS, Gayle, *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

RODRIGUEZ BRAUN, Carlos, « Introducción » à la *Teoría de los sentimientos morales* [Adam Smith], Madrid, Alianza Editorial, col. Libro de bolsillo. Filosofía 2013.

RODRÍGUEZ JIMENEZ, Francisco J., « Stanley G. Payne: ¿Una trayectoria académica ejemplar? », in Ángel Viñas (dir.), *Sin respeto por la Historia. Una biografía de Franco manipuladora*, *Hispania Nova. Revista Electrónica de Historia Contemporánea*, n°1 Extraordinario, 2015, p. 24-54.

RODRIGUEZ MARCOS, « La gran novela de la crisis en España », *Babelia-El País*, 2/03/2013, URL :

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html (dernière consultation le 30/03/16).

ROJO, Luis, « La economía española en la democracia (1976-2000) », in Comin, Francisco, HERNÁNDEZ, Mauro et LLOPIS, Enrique, (eds.), *Historia económica de España Siglos X-XX*, Barcelone, Crítica, 2002, p. 397-434.

ROMERO-MARCOS, Álvaro, « ¿Para qué recordar el exilio? Algunas notas sobre la recepción del exilio republicano de 1939 », in Larraz, Fernando (dir.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea. En homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, UAM Ediciones, 2014, p. 257-282.

ROTHSHILD, Emma, « Adam Smith and the Invisible Hand », *American Economic Review*, vol. 84, n°2, 1994, p. 319-322.

RUIZ-MANJON, Octavio, « Hoy no es ayer. Ensayos sobre historia de España en el siglo XX», *El Cultural*, 23/07/2010, http://www.elcultural.com/revista/letras/Hoy-no-es-ayer-Ensayos-sobre-historia-de-Espana-en-el-siglo-XX/27663.

SADIN, Éric, « Le nouveau paradigme de la surveillance. Cerner l'humain par l'entrelacs du marketing et de la sécurité », *Multitudes,* vol.1, n°40, 2010, p. 60-66.

SAID, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, 1983.

SÁNCHEZ, Antonio et LEITÃO, Henrique (dir.), *El papel esencial de España y Portugal en la ciencia moderna*, *Revista de Occidente*, n°433, juin 2017.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (dir.), « Circulación de ideas y transferencias culturales: España y Europa en el siglo XIX. Presentación », *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea,* n°14, 2016, disponible sur http://www.uc3m.es/hispanianova.

SÁNCHEZ LEON, Pablo, « Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura de la transición española », in *Kamcuatka: revista de análisis cultural*, n° 4, 2014, p. 63-99.

---*, Clásicos de historia social en España: una selección crítica*, Valence, Historia social, 2000.

---, « Aristocracia fantástica: los moderados y la poética del gobierno representativo », *Ayer,* n°61, vol. 1, 2006, p. 77-103.

---, « La objetividad como ortodoxia : los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española », in Julio Aróstegui Sánchez et François Godicheau, *Guerra civil: mito y memoria,* Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 75-106.

---, « Decadencia y regeneración. La temporalidad en los conceptos fundamentales de la modernidad española », in Fernández Sebastián, Javier et Capellán de Miguel, Gonzalo (dir.), *Conceptos políticos, tiempo e historia. Nuevos enfoques en historia*

conceptual, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria/McGraw Hill Interamericana de España, 2013.

---, « Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española », in Ros, Violeta (dir.), « Contar la transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España », *Kamchatka: revista de análisis cultural*, nº 4, 2014, p. 63-99.

---, « ¿Contaban chistes los inquisidores? », *Público.es*, 25/06/2015. URL : http://www.publico.es/opinion/contaban-chistes-inquisidores.html.

---, « Violence and the History and Memory of the Spanish Civil War: Beyond the Pattern of Inherited Narrative Frameworks », in Manu Bragança and Peter Tame (dir.), *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War, 1936-2016*, London/New York, Berghahn Books, 2016, p. 23-39.

---, « La violencia sobre ciudadanos y el desbordamiento del marco narrativo heredado », in Sánchez León, Pablo et Izquierdo Martín, Jesús, *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2016, p. 153-212.

SANCHEZ SOLER, Mariano, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelone, Península, 2010.

SANTAMARIA COLMENERO, Sara, « "Una casa de locos con final trágico". Intelectuales y Segunda República en *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina », *Claves del Mundo Contemporáneo. Debate e Investigación. Actas del IX Congreso de Historia Contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2013, sans pagination (CD-Rom).

---, « El peso de la nación en Antonio Muñoz Molina: patriotismo constitucional y el consenso de la Transición », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, n°2, 2016, p. 177-195.

---, « La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o "Cultura de la Transición" », in Anne-Laure Bonvalot *et al.*, *Escribir la democracia…*, *op. cit.*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, à paraître.

SARALEGUI, Miguel, « *De la colmena al cuerpo: evolución de las metáforas del vínculo social en Hobbes* », in Godicheau, François et Sánchez León, Pablo (dir.), *Palabras que atan, Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea,* Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

SARTORIUS, Nicolás et SABIO, Alberto, *Al final de la dictadura: la conquista de la democracia en España (noviembre de 1975-junio de 1977)*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.

SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique,* Paris, Gallimard, Tel Quel, 1976 [1943].

SAZ, Ismael, « Introducción », *Ayer,* n°68, vol. 4, 2007, p. 27-30.

---, « Franquismo », in Fernández Sebastián, Javier et Fuentes, Juan Francisco (eds), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 559-568.

---, « Va de revisionismo », in *Historia del presente*, n°17, 2011, p.161-164.

SEARLE, John, *The construction of social reality*, New York, Free Press, 1995; *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998.

SERRANO, Carlos, « Le contexte international », in Serrano Carlos et Salaün, Serge, *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 7-23.

SEPÚLVEDA, Luis, « Fábula del gato de Felipe González », *Le monde diplomatique en espagnol*, 2012. URL : http://www.monde-diplomatique.es/?url=mostrar/pagLibre/?nodo=6d1ef750-1296-4611-8583-3c670a6cacf1, dernière consultation le 23/10/2017.

SEVILLANO CALERO, Francisco, « La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática », *Ayer*, n°52, 2003, p. 297-319.

SIRERA MIRALLES, Carles, « Neglecting the 19th century: Democracy, the consensus trap and modernization theory in Spain », *History of the Human Sciences*, 2015, Vol. 28/3, p. 51–67.

SMITH, Adam,*Théorie des sentiments moraux*, III, [1759], Paris, PUF, Quadrige, 2014.

---, *Théorie des sentiments moraux*, texte traduit et annoté par Michaël Biziou, Claude Gautier, Jean-François Pradeau, PUF, coll. « Léviathan », 1999 [1759].

---, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* [1776], tome III, trad. Germain Garnier, Adolphe Blanqui, Guillaumin, Paris,1843.

SOTO, Hernando, *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*, New York, Basic Books, 2000.

SOUTHWORTH, Herbert, « The grand camouflage: Julián Gorkin, Burnett Bolloten, and the Spanish Civil War », in Paul Preston et Ann L. Mackenzie, *The Republic besieged: Civil War in Spain 1936-1939*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.

STROWSON, Galen, « Against Narrativity », *Ratio (new series)*, XVII, 4, décembre 2004, p. 428-452.

SUBIRATS, Eduardo, « Posmoderna modernidad: La España de los felices ochenta », *Quimera*, juillet 2002, p. 11-18.

TIROLE, Jean, *Économie du bien commun*, Paris, PUF, 2016.

TORT, Patrick, *Misère de la sociobiologie,* Paris, PUF, 1985.

---, *Darwin et la philosophie,* Paris, Kimé, 2004.

TOWNSON, Nigel et COLMEIRO, José*, Is Spain Different. A Comparative Look at the 19th and 20th Centuries,* Sussex Academic Press, 2015.

TRAVERSO, « De l'anticommunisme. L'histoire du XXe siècle relue par Nolte, Furet et Courtois », *L'Homme et la Société*, n° 140-141, avril-septembre 2001, p. 169-194.

TRIBE, Keith, « Adam Smith: critical theorist? », *Journal of Economic Literature*, vol. 37, n° 2, juin 1999, p. 609-632.

TRILLING, Lionel, *Sincerity and authenticity*, Londres, Oxford University Press, 1972.

TRUC, Gérôme, *Sidération : une sociologie des attentats,* Paris, PUF, 2016.

TRUCHON, Lilian, « Retour sur le marxisme et le darwinisme », *Actuel Marx*, n°58, vol. 2, PUF, 2015, p. 104-117.

TUSSELL, Javier, « El ocaso de la desmemoria », *El País,* 27/06/1997. URL : http://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362403_850215.html.

VARELA ORTEGA, José, RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando et DONOFRIO, Andrea (dir.), *La mirada del otro : la imagen de España, ayer y hoy*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2016.

VAZ, Céline, « De la crise du logement à la question urbaine. Le régime franquiste et les conditions de vie urbaines », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* 2015/3, n° 127, p. 179-195.

VELTMEYER, Henry et TANIMOUNE, Nasser, *Des outils pour le changement : Une approche critique en études du développement*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2015.

VIDAL, César, *Paracuellos-Katyn: Un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*, Madrid, Libros Libres, 2005.

VILAROS, Teresa, *El mono del desencanto*, *Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

VIÑAS, Ángel, « The endurance of Francoist myths in democratic Spain », *International Journal of Iberian Studies*, vol. 25, n°3, 2012, p. 201-214.

VINYES, Ricard, « Sobre víctimas y vacíos: ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades », in Domínguez Rama, Ana (dir.), *Enrique Ruano: Memoria viva de la impunidad del franquismo*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, p. 255-272.

---, « Le processus de construction d'une mémoire publique par l'État espagnol. Politiques et conflits, impunités et éthiques (1975-2008) », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, 2013. « L'Espagne en construction mémorielle », Marta Marin Dômine et Esteban Mate (dir), p. 16-43.

VOLKOVA, Ekaterina, « Historia y ficción del "oro de Moscú": la conexión histórica entre España y Rusia vista desde el siglo XXI », in José Colmeiro (dir.), *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2015, p. 183-204.

VINER, Jacob, « Adam Smith and laissez-faire », *The Journal of Political Economy* 35, n°2, avril, p. 198-232.

VISAKOVSKY, Sergio, « Los que no son pobres ni ricos », *Clarín-Revista*, 29/02/2016. URL : http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/pobres-ricos-clase-media_0_1530446953.html (dernière consultation le 1/03/2016).

WEST, E. G., « The political economy of alienation: Karl Marx and Adam Smith », *Oxford Economic Papers, New Series,* vol. 21, n°1, mars 1969, p. 1-23.

WHITE, Robert, « Ayn Rand *vs* Adam Smith », *The Journal of Ayn Rand Studies,* vol. 7, n°1, automne 2005, p. 141-180.

WIEVORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.

---, *Culture and Materialism,* Londres, Verso, 1980, 2005.

YOUNG, Jeffrey T., *Economics as a Moral Science: The Political Economy of Adam Smith,* Edward Elgar, Cheltenham, U.K., 1997.

YSÀS, Pere « ¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social », *Ayer*, n°68, vol. 4, 2007, p. 31-57.

YUSTA, Mercedes, « ¿"Miseria de la teoría"? La historiografía de la guerrilla antifranquista en busca de un marco teórico », in Ignacio Peiró Martín et Carmen Frías Corredor (dir.), *Políticas del pasado y narrativas de la nación en la España contemporánea*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016, p. 119-143.

Esthétique, théorie et critique littéraire

A.A., « Siete editoriales rinden homenaje a García Hortelano y reeditan su obra », *El País*, 17/11/1992. URL : http://elpais.com/diario/1992/11/17/cultura/721954802_850215.html (dernière consultation le 11/09/2013).

A.A., Fundación de Investigaciones Marxistas, *Armando López Salinas y el realismo social en España*, *Revista de crítica literaria marxista*, n°5, 2011.

A.A., Fundación Domingo Malagón, *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, 2007.

A.A., « La Fiesta del chivo, novela del año », *ABC*, 19/05/2013. URL : http://www.abc.es/cultura/libros/20130519/abci-noveladelsiglo-201305191751.html (dernière consultation le 10/10/2017).

A.A., Jury du Premio Nacional de Narrativa (discours du), remise du Prix à Rafael Chirbes, 2014, colsultable sur le site du Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports. URL : http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/10/20141007-narrativa.html (dernière consultation le 22/09/2017).

A.A., *El legado de Carmen Martín Gaite*, *Ínsula*, n°769-770, 2011.

ABELLÁN, Manuel L. (dir.), *Revisión Historiográfica del realismo social en España*, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, t. 4, vol. 1, 1993.

ACIN, Ramón, « Trascendencia de la familia en las novelas de Ignacio Martínez de Pisón », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 174-183.

AGUILAR, Andrea, « Las voces de la nueva realidad », *El País*, 23/05/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/21/babelia/1432217193_151694.html, dernière consultation le 30/09/2017.

AIGON, Franck, « Leibniz baroque ? », *Philosophique* [En ligne], 15 / 2012, mis en ligne le 20 février 2012. URL : http://philosophique.revues.org/548 (consulté le 23 avril 2016).

ALARY, Viviane, « Marsé et la guerre civile », in Alary, Viviane et Corrado, Danielle, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 401-413.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

ALPHEN, Ernst van, BAL, Mieke et SMITH, Carel (dir.), “Introduction” in *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford University Press, 2008, p. 2-16.

ALVAR, Carlos, MAINER, José Carlos et NAVARRO, Rosa, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 2005 [1997].

ALSINA, Jean, « Référenciation, référentialisation. *Los Bravos* de Jesús Fernández Santos », in Geneviève Champeau (dir.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 51-64.

ALARY, Viviane et CORRADO, Danielle, *La Guerre d’Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 401-413.

ALEGRE, Luis, « La noche que llegué a El Ángel Azul », *Turia*, n°105-106, *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 264-270.

---, « De Pisón », *El País*, 24/09/2015, https://elpais.com/elpais/2015/09/23/estilo/1443020574_607964.html, (dernière consultation le 14/08/2017).

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003.

ALSINA, Jean, « Antonio Muñoz Molina », in Annie Bussière-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives (1975-2000)*, t.1, Montpellier, Publications de l’Université Montpellier III, 1998, p. 275-300.

ANHEIM, Etienne et LILTI, Antoine(dir.), *Savoirs de la littérature*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°2, 2010.

ARCURI, Carlo Umberto et PFERSMANN, Andréas (dir.), *L’interprétation politique des œuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014.

ARJONA, Daniel, « Isaac Rosa: Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia », *El Cultural*, 21/10/2017. URL : http://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/23876.

AROCA, Francisco et DELRUE, Elisabeth (dir.), *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*, Éditions Indigo/Côté-femmes, 2013.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 [version allemande 1946].

ANHEIM, Etienne et LILTI, Antoine, « Introduction », *Annales*, n°2, 2010, p. 253-260.

AYALA, Francisco, *La novela : Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1998.

---, « Discourse in the novel », *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 259-422.

BALIBREA, Mari Paz, « La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación », *Iberoamericana,* II, 7, 2002, p. 111-118.

BARJONET, Aurélie, « Le savoir de la troisième génération », in Wolfgang Asholt et Ursula Bähler (dir.), *Le savoir historique de la littérature contemporaine*, *Revue des Sciences Humaines*, n°321, janvier-mars 2016, p. 101-116.

BARON, Christine, « Des esthétiques réalistes et de leur instrumentalisation politique : laquelle est la vraie? », in Arcuri, Carlo et Pfersmann, Andreas (dir.), *L'Interprétation politique des œuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014, p. 246-261.

BARONI, Raphaël, *L'œuvre du temps,* Paris, Seuil, 2009.

BARONI, Raphaël et LEIDUAN, Alessandro, « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme », *Modèles linguistiques*, n°65, 2012, p. 41-68.

BARRÈRRE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2009.

BARTHES, Roland, « Écriture et révolution », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

---, « L'Effet de réel », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 81-90 [1968].

---, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BASANTA, Ángel, « Reinvención de la novela social », in Valls, Fernando (dir.), *La nueva novela española actual (1995-2015): descubrimientos, perplejidades y estrategias*, *Ínsula*, n° 835-836, 2016, p. 3-7.

BEAUMONT, Matthew, *Adventures in realism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

BECERRA MAYOR, David, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2013.

---, « *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?, *Kamchatka*, n°2, décembre 2013, p. 241-270.

---, *La Guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

---, *El realismo social en España: historia de un olvido*, Macerata, Quodlibet, 2017.

BECERRA MAYOR, David , ARIAS, Raquel, RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, et SANZ, Marta, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013.

BECERRA MAYOR, David et RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, « Aproximación crítica a *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina », *República de Letras*, n°120, 2011, p. 37-70.

BÉJA, Alice, *Des mots pour se battre. John Dos Passos, la littérature et la politique*, Paris, Honoré Champion, 2015.

BEILIN, Katarzyna Olga, « Antonio Muñoz Molina: Inventar las cosas tales como son », New York, Tamesis, 2004, p. 103-124.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le Naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2005 [Dunod, 1992].

BENOIST, Jocelyn, *L'adresse du réel*, Paris, Vrin, 2017.

BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », in Barthes et *al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1981, p. 47-80.

BÉRTOLO, Constantino, « La narrativa de los realismos », in *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, Málaga, Fundacion Domingo Malagón, 2007, p. 13-19.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, « Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, n°3, printemps 1994, p. 427-435.

BESSIÈRE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, 2001.

---, « La littérature est-elle critique ? », *Tracés*, Hors-série, 2008, p. 71-99.

BEYRIE, Jacques, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ?*, Toulouse, P.U.M, 1996.

BIKIALO, Stéphane et ENGÉLIBERT, Jean-Paul (dir.), *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, n°103, 2013.

BLOOMFIELD, Camille, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littérature*, n°166, vol. 2, 2012, p. 69-83.

BLOOMFIELD, Camille et ZANETTI, Marie-Jeanne, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines ? », *Littérature*, n°166, vol.2, 2012, p. 7-12.

BONVALOT, Anne-Laure, « Entre la espada y la pared : nouvelles écritures engagées dans le roman espagnol contemporain (Belén Gopegui, Isaac Rosa »), *Langues néo-latines*, vol. 3, n° 354, sept. 2010, p. 25-44.

---, « De la référence à l'inférence. Éléments pour un réalisme des possibles », in Catherine Orsini (dir.), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, *Hispanística XX*, Édition Universitaire de Dijon, 2013, p. 145-158.

---, « Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation », in Bras, Pierre et Pignol, Claire (dir.), « Economie et littérature », in *L'homme et la société*, n° 200, 2016/2, p. 121-138.

---, *Formes nouvelles de l'écriture engagée dans le roman espagnol actuel (Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa)*, thèse soutenue le 05/12/2014 à l'université Paul Valéry de Montpellier. A paraître sous le titre *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique ».

BONVALOT, Anne-Laure et REBREYEND, Anne-Laure, « Poétiques du canon narratif transitionnel », in *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Delage Agnès, Bonvalot, Anne-Laure, Rebreyend, Anne-Laure, Roussin, Philippe (dir), Madrid, Casa de Velázquez, à paraître.

BONVALOT, Anne-Laure, DELAGE, Agnès, REBREYEND, Anne-Laure et ROUSSIN, Philippe (dir), *Littératures et transitions démocratiques*, Madrid, Casa de Velázquez, à paraître, 2018.

BOOTH, Wayne, « Distance et point de vue », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113 [*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961].

BOSCHETTI, Anna, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Cahiers du Groupe Phi, 2005.

---, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2006.

BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar, MACÉ, Marielle, *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BOUVERESSE, Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Agone, 2008.

---, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire*, n°11, 2013, p. 51-60. URL : http://elh.revues.org/294 (dernière consultation le 5/09/201).

BRECHT, Bertold, « Notes sur l'écriture réaliste » [1940], in *Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

---, *Écrits sur le théâtre 1* (trad. Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Jean Tailleur et Guy Delfel), Paris, L'Arche, 1972.

---, « Against Georg Lukács », in Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertold Brecht et Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*, London/New York, Verso, 2007 [1977], p. 68-85.

BROOKS, Peter, *Realist Vision*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.

---, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Garnier, 2010 [*The Melodramatic Imagination*, 1976].

BUCKLAND, Michael, « Documentality beyond documents », *The Monist*, vol. 97, n°2, 2014, p. 179-186.

BÜRGER, Peter, « On Literary History », *Poetics*, n°14, 3-4, 1985, p. 199-207.

BURY, Marianne, *La poétique de Maupassant,* Paris, Sedes, 1994.

CARCELEN, Jean-François, « Écriture de l'obsession et obsession de l'écriture : *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás », in Geneviève Champeau (dir.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 173-185.

---, « (D)énoncer la corruption : *Roldán ni vivo ni muerto* de Vázquez Montalbán », in Ambroise, Claude, et Tyras, Georges (dir.), *Violence politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen*, Grenoble, Université Stendhal, *Tigre*/Novecento, n° hors-série, 2002, p. 133-142.

---, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », in Champeau, Geneviève, Carcelen, Jean-François, Tyras, Georges et Valls, Fernando (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68.

---, « Avant-propos », in Carcelen, Jean-François (dir.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012 p. 9-14.

---, « Témoins, témoignages, témoignaires dans *Veinte años y un día* de Jorge Semprún », in Carcelen, Jean-François (dir.)*, Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine,* Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 135-144.

---, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », in Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 21-30.

CARREÑO-RODRIGUEZ, Antonio, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Rochester, Tamesis, 2009.

CARRIÓN, Jordi et GRACIA, Jordi, « La ficción narrativa en castellano en las últimas décadas », in Roberto Valencia (dir.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 239-265.

CASADO, Pablo Gil, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

CASTEL, Pierre-Henri (dir.), *La littérature, laboratoire des sciences humaines ?*, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 2, n°5, 2001.

CASTRO, Isabel et MONTEJO, Lucía, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual : 1975-1988*, Madrid, UNED, 1990.

CAUDET, Francisco, « La falacia mimética en las *Novelas contemporáneas* de Galdós », in *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 73-90.

---, *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

CENTO BULL, Anna et LAUGE HANSEN, Hans, « On agonistic memory », *Memory Studies*, vol. 9, n°4, 2015, p. 390-404.

CERCAS, Javier, *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelone, Literatura Random House, 2016, p. 108-110.

CHAMOULEAU, Brice et REBREYEND, Anne-Laure (dir.), *Narration et lien social*, *Essais*, *Revue interdisciplinaire d'Humanités,* École Doctorale Montaigne-Humanités, n°3, 2013.

CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velazquez, 1995.

---, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », in Irene Andres-Suárez (dir.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Neuchâtel, Cuadernos de Narrativa*, n°2, décembre 1997, p. 107-124.

---, « Recepción de la novela realista de postguerra", in Paul Aubert (dir.)*, La novela en España (siglos XIX y XX),* Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 207-219.

---, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », in Florenchie, Amélie et Touton, Isabelle (dir.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 55-76.

---, « Carta de navegar por nuevos derroteros », in Champeau Geneviève, Carcelen, Jean-François, Tyras, Georges et Valls, Fernando (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011*, p. 9-19.

---, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », in Champeau, Geneviève *et al.* (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 69-85.

---, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. II, n°1 (hiver 2014), p. 11-32.

---, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse? », *Bulletin Hispanique*, n°118-1, 2016, p. 195-214.

CHEVRIER, Jean-François et ROUSSIN, Philippe (dir.), « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n° 79, juin 2006, p. 6.

CHKLOVSKY, Viktor, « L'art comme procédé », [1917], trad. Tzvetan Todorov, in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p.76-97.

CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 148-152.

---, « Max Aub: desmemoria y creatividad. ¿Quién se come a Max Aub? », *Babelia, El País*, 31/06/2003.

---, « De qué memoria hablamos », in *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelone, Anagrama, 2010, p. 227-251.

---, *Por cuenta propia*, Barcelone, Anagrama, 2010.

---, « Puntos de fuga », *Ínsula*, n°769-770, 2011, p. 2-4.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction,* Princeton University Press, 1978.

COLLOMB, Michel (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis les années 1980*, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier III, 2005.

COLMEIRO, José, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelone, Anthropos, 1994.

---, *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005.

---, *El ruido y la furia*. *Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

---, « Novela policíaca, novela política », *Lectora*, n°21, 2015, p. 15-29.

COQUIO, Catherine et SALADO, Régis (dir.), *Fiction et connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CORROTO, Paula et MOLINO, Sergio del, « En mi generación hay una vuelta a tomarse la literatura en serio porque nos han jodido », *Eldiario*, 25/09/2014,

http://www.eldiario.es/cultura/libros/generacion-vuelta-tomarse-literatura-jodido_0_306570312.html, dernière consultation le 10/10/2017.

COSTE, Grégory, « Le récit d'avant-garde espagnol: les avatars d'une tentative de renouvellement sur les marges du roman », *Pandora*, n° 9, 2009, p. 235-252.

CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 [1992 pour l'édition américaine].

DAVIES, Lloyd Hughes et EMERY, Elizabeth (dir.), *Realism revisited*, *Romance Studies*, vol. 30, n°3-4, novembre 2012.

DAWSON, Paul, « Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model », *Journal of Narrative Theory*, 42/1, hiver 2012, p. 91-116.

---, *The return of the omniscient narrator authorship and authority in twenty-first century fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2013.

---, *Historical Narratology*, *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, vol. 3, n°2, 2014.

---, « Ten Theses against Fictionality », *Narrative*, vol. 23, janv. 2015, p. 74-100.

DELAGE, Agnès, « Fascismo literario y novela democrática en contexto europeo: "Los embajadores de Modiano en España" (1977-2016) », in Bonvalot, Anne-Laure, Delage, Agnès, Rebreyend, Anne-Laure et Roussin, Philippe (dir), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas (siglos XX-XXI)*, Madrid, Presses de la Casa de Velázquez, à paraître, 2018.

DELRUE, Elisabeth, « La emergencia de la modernidad en *La esfinge maragata* de Concha Espina », in Aroca, Francisco et Delrue, Elisabeth (dir.), *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012),* Paris, Indigo, coll. Indigo/Université de Picardie, 2013.

DEULEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque,* Paris, Minuit, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Historia de la literatura española*, tome IV, Siglo XX, Taurus, 1980.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997.

---, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

---, *Stendhal. Une Sociologie romanesque,* Paris, La Découverte, 2007.

DUFOUR, Philippe, *Le réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

DUNCAN, Ian, « Adam Smith, Samuel Johnson and the Institutions of English », in Robert Crawford (dir.), *The Scottish Invention of English Literature*, Cambridge Univ. Press, 1998.

---, *Scott's Shadow: The Novel in Romantic Edinburgh*, Princeton University Press, 2008.

DUPRAT, Anne et LAVOCAT, Françoise (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010.

EFE, « Muñoz Molina pide un gran pacto sobre la Guerra Civil », *El País*, 23/11/2009. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2009/11/23/actualidad/1258930811_850215.html.

EGGINTON, William, « Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality », *MLN,* vol. 117, n° 5, décembre 2002, p. 1040-1068.

---, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, SUNY Press, 2003.

---, *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, UP, 2010.

EICHENBAUM, Boris, « La théorie de la "méthode formelle" », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature,* Paris, Seuil, 2001 [1965], p. 29-74.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Le regard de l'automate. Quelques usages de l'estrangement à l'âge de la machine », in *Essais*, Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, 2013. URL : http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html, p. 85-96.

EPPS, Bradley et FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (dir.), *Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

ESCALERA CORDERO, Matías (dir.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid/Barcelone, Tierradenadie, 2007.

ESPIGADO, Miguel, « La novela del malestar », *Quimera,* novembre 2011, n°336, p. 66-67.

FABER, Sebastiaan, *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt University Press, à paraître, 2018.

FABRE, Daniel et SCARPA, Marie (dir.), *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. EthnocritiqueS, 2017.

FABRY, Geneviève et CANAPARO, Claudio (dir.), *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*, Bern, Peter Lang, 2007.

FAUQUET, Isabelle, « L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain », thèse de doctorat soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne le 03/07/2012, inédite, p. 18, disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, « Signs for sale in the city of Galdós », *MLN,* vol. 103, n° 2, mars 1988, p. 289-311.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús et SANZ VILLANUEVA, Santos (dir.), *Homenaje a Juan García Hortelano (1928-1992)*, *Campo de Agramante*, n°21, automne-hiver 2014.

FERRÉ, Juan Francisco, « Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI », *Letral*, n°11, décembre 2013, p. 206-213.

FISH, Stanley, « Interpreting the *Variorum* », *Critical Inquiry*, 2, 3, 1976, p. 465-485.

FJELLESTAD, Danuta et KELLA, Elizabeth, « Discontents With/In Realism », in Fjellestad, Danuta et Kella, Elizabeth, *Realism And Its Discontents*, Karlskrona, Blekinge Institute of Technology, 2003, p. 9-20.

FLAHAUT, François et HEINICH, Nathalie (dir.), *Vérités de la fiction*, *L'Homme : revue française d'anthropologie*, n°175-176, juillet-septembre 2005.

FLETCHER, Angus et MONTEROSSO, John, « The science of free-indirect discourse: an alternative effect », *Narrative*, vol. 24, n°1, janvier 2016.

FLORENCHIE, Amélie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en "valeur de la vérité" », in Maria Graciete Besse et Michel Ralle (dir.), *Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, éditions Indigo/Côté-femmes, Paris, 2010, p. 307-323.

---, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », in Geneviève Champeau *et al.* (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 257-274.

---, « Isaac Rosa o la "escritura responsable" », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 131-149.

---, « Novela y melodrama: del tratamiento paródico a una estética reaccionaria », in María-Angélica Semilla Durán (dir.), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de cartón, Madrid, 2013, p. 123-140.

---, « El realismo "Full HD" de Juan Francisco Ferré », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, n° 2, été 2013, p. 265-281.

---, « Presentación », in Amélie Florenchie (dir.), *Últimas noticias del realismo en España*, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n°1, hiver 2014, p. 7-10.

---, (dir.), *Últimas noticias del realismo en España*, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n°1, hiver 2014.

---, «Crisis, posmodernismo y libido en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré y *La habitación oscura* de Isaac Rosa», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral, Crises et représentations, Partie 2 - Représentations littéraires de la crise, mis à jour le : 30/04/2017. URL : https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/1310.

FLUDERNIK, Monika, *Towards a "natural" narratology*, London/New York, Routledge, 1996.

FOLKART, Jessica A., *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014, p. 207-208.

GALLAGHER, Catherine, « The Rise of Fictionality », in Franco Moretti (dir.), *The Novel. History, Georgraphy and Culture*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 336-363.

GASCÓN, Daniel, « José Robles Pazos et Ignacio Martínez de Pisón: un epílogo », *Letras libres*, 25/02/2016, http://www.letraslibres.com/mexico-espana/jose-robles-pazos-e-ignacio-martinez-pison-un-epilogo (dernière consultation le 30/09/2017).

GOYTISOLO, Luis, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002.

GELI, Carles, « A los autores jóvenes no les va el realismo... pero ven "Los Soprano" », *Babelia-El País*, 29/04/2014. URL : https://elpais.com/cultura/2014/04/28/actualidad/1398712941_135331.html.

GEFEN, Alexandre, *La mimèsis,* Paris, Flammarion, 2003.

---, « Réalisme de François Bon », in Dominique Viart et Jean-Bernard Vray, *François Bon. Eclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne - CIEREC-Travaux 151, 2010, p. 93-105.

---, « "D'autres vies que la mienne" : roman français contemporain et théorie du *care* », in Gefen, Alexandre et Vouilloux, Bernard (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.

---, *Héros et nouveaux modèles. L'exemplarité dans le roman espagnol d'aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

GEFEN, Alexandre et BRIÈRE, Émilie (dir.), *Fiction et démocratie*, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°6, 2013.

GENETTE, Gérard, *Paratextes*, Paris, Seuil, 1987.

---, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991].

---, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, [1972] .

GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

GIBBONS, Luke, *Edmund Burke and Ireland: Aesthetics, Politics, and the Colonial Sublime*, Cambridge University Press, 2003.

GIOCANTI, Sylvia, « L'art sceptique de l'estrangement dans les *Essais* de Montaigne », in *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités,* École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, Hors-série n°1, 2013, p. 19-36.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

GONZALEZ ECHEVERRIA, Roberto, « The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics (Review) », *Comparative Literature Studies*, vol. 49, n°2, 2012, p. 311-314.

GONZÁLEZ LEÓN, Carlos, « "La mano invisible" de Isaac Rosa », blog *La medicina de Tongoy*, 19/09/2011. URL : http://lamedicinadetongoy.blogspot.fr/2011/09/la-mano-invisible-de-isaac-rosa.html (dernière consultation le 8/02/2017).

GOPEGUI, Belén, « Recuerdo de la obra de Armando López Salinas », in VV.AA., *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007, p. 21-25.

---, « Literatura y política bajo el capitalismo », *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, n° 21, 9e année, hiver 2005, disponible sur http://www.rebelion.org/noticia.php?id=26876 (dernière consultation le 11/10/2017).

---, « A la espera de los grandes temporales », in Matías Escalera Cordero (dir.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro,* Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2007, p. 53-68.

---, « Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaite », *Ínsula*, n°769-770, 2011, p. 45-46.

GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola,* Paris, Ruedo Ibérico, 1967.

GRACIA, Jordi, « La razón humilde », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 214-219.

---, « Malas noticias », *Babelia-El País*, 17/09/2011, disponible sur http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218340_850215.html (dernière consultation le 08/02/2017).

---, « Abrir otra verdad », *El País*, 23/03/2014. URL : https://elpais.com/cultura/2014/03/22/actualidad/1395506895_512224.html.

GRANDES, Almudena, « Los besos en el pan », *The New York Times*, 13/12/2013, disponible sur http://www.nytimes.com/2013/12/14/opinion/los-besos-en-el-pan.html?_r=0 (dernière consultation le 1/12/2015).

GREENE, Roland, « Baroque and Neobaroque: Making History », *PMLA*, 124.1, 2009, p. 150-155.

GREINER, Rae, « Sympathy Time: Adam Smith, George Eliott, and The Realist Novel », *Narrative,* vol. 17, n° 3, octobre 2009, p. 291-311.

GUZMÁN PINEDO, Martina, « Algunas consideraciones sobre la ficcionalizacion del discurso histórico », in *América : Cahiers du CRICCAL*, n°12, 1993, « Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain », vol. 1, p. 55-61.

JANEKA, Malgorzata, *La novela policíaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

JOUHAUD, Christian, RIBARD, Dinah et SCAPIRA, Nicolas, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Folio, 2009.

HALE, Dorothy, « Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century », *PMLA,* 124/3 , 2009, p. 896-905.

---, « Fiction as Restriction: Self-Binding in New Ethical Theories of the Novel », *Narrative* 15/2, 2007, p. 187-206.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Roland Barthes et *al*., *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

---, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, décembre 1985, p. 495-503.

---, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle,* Paris, José Corti, 2001.

HARSHAW, Benjamin, « Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a theoretical framework », *Poetics Today*, 5, 2, 1984, p. 227-251.

HELBO BØNDERGAARD, Johanne, *Forensic Memory. Literature after Testimony*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

HORNE, Luz, *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.

IBAÑEZ EHRLICH, Maria-Teresa, « De héroes y realidades: John Dos Passos y Ernest Hemingway en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón », in Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer, *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 265-281.

INGENSCHAY, Dieter, « Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual », in Champeau, Geneviève et *alii* (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 365-386.

JAKOBSON, Roman, « Du réalisme artistique » [1921], in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

JAMESON, Fredric, « A note on literary realism in conclusion », in Matthew Beaumont, *Adventures in realism,* Malden Blackvelle, 2007, , p. 261-271.

---, *The antinomies of realism*, London/New York, Verso, 2013.

KAEMPFER, Jean et ZANHI, Filippo, « La perspective narrative », site du Département de français moderne de l'Université de Genève, 2003. URL : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html#pn012000.

KEEN, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford Univ. Press, 2007.

---, « Readers' Temperaments and Fictional Character », *New Literary History,* n° 42, 2 , 2011, p. 295-314.

---, « Pivoting towards Empiricism: A Response to Fletcher and Monterosso », *Narrative*, vol. 24, n°1, janvier 2016, p. 104-111.

KIEFFER, Morgane, « La chambre d'Écho. Séductions du roman polyphonique du XXe siècle à nos jours », *Acta fabula*, vol. 17, n° 2, Notes de lecture, février 2016, URL : http://www.fabula.org/revue/document9676.php (page consultée le 29/02/2016).

KLIMIS, Sophie et VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.

LABANYI, Jo, « Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *Poetics Today*, vol. 28, n°1, printemps 2007, p. 89-116.

---, *Género y modernización en la novela realista española,* Madrid, Cátedra, 2011. [*Gender and Modernization in the Spanish Realist Model*, Oxford University Press, 2000].

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*, thèse (université de Salamanque, 2008), dans sa version inédite, téléchargeable à partir de la page http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=german+labrador+mendez&inicio=21.

---, « Popular Filmic Narratives and the Spanish Transition », in Luis Martín Estudillo et Roberto Ampuero (dir.), *Consent and Its Discontents: Post-Authoritarian Culture in Spain*

and Latin America's Southern Cone. *Hispanic Issues*, Tennessee, University Vanderbilt Press, 2008, p. 144-174.

---, « Afterword. Regarding the Spain of others: Sociopolitical Framing of New Literatures/Cultures in Democratic Spain », in Luis Martín-Estudillo Luis et Nicholas Spadaccini (dir.), *New Spain, New Literatures, Hispanic Issues*, n°37, Nashville, Vanderbilt University Press, 2010, p. 261-276,

---, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica, in Álvarez Blanco, María del Palmar et Dorca, Antonio (dir.): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos, Historia y decoro*. Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130.

---, « La Quimera Esférica. La experiencia estética de la crisis española y su simbolización quijotista en la Eurocopa de 2012 », *Revista de Alces XXI*, n°1, 2013, p. 355-417.

---, « *En la orilla* de Rafael Chirbes: Proteínas y memoria », *Turia. Revista Cultural*, n°112, 2015, p. 225-234.

---, « De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática: democracia y novelas de la transición española », in Bonvalot, Anne-Laure et *al*., *Littératures et transitions démocratiques,* Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, à paraître.

LAHN, Silke et NEU, Stephanie, « Towards a crossing of the divide between Fiction and Non-Fiction in European Television Series and Movies: The Examples of the Italian *Romanzo Criminale* and the Danish *Klovn* », in Pier Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p….-191.

LANÇON, Philippe, « Pour Dos sonne le glas », *Libération*, 3/11/2005, disponible sur http://next.liberation.fr/livres/2005/11/03/pour-dos-sonne-le-glas_537729 (dernière consultation le 14/08/2017).

LANDY, Joshua, *How to do things with fiction,* Oxford University Press, 2012.

LANSER, Susan, *The Narrative Act. Point of view in prose fiction*, Princeton University Press, 1981.

---, « My Narratology », *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, vol. 5, n°1, 2016, p. 81-84.

LARRAZ ELORRIAGA, Fernando, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, nº 32, 2014, p. 345-356.

---, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Ediciones Trea, 2014.

---, « Transitando por las vías del realismo », *Puentes de crítica literaria y cultural*, n°1, janvier 2014, p. 46-49.

---, « Isaac Rosa y la literatura de trincheras », *Puentes de crítica literaria y cultural*, n°1, janvier 2014, p. 88-95.

---, *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea : en homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

LAUGE HANSEN, Hans, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum,* n° 66, 2, 2011, p. 148-166.

---, « Formas de la novela histórica actual », in Lauge Hansen, Hans et Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.), *La memoria novelada I. Ibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010*), Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2012.

LAUGE HANSEN, Hans et CRUZ SUAREZ, Juan Carlos, *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo, 2000-2010*, Bern, Berlin, Bruxelles (etc.), Peter Lang, 2012.

---, *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013.

---, *La memoria novelada III: Memoria y narración. Influencias transnacionales y contextos locales*, Peter Lang, 2015.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

LEIDUAN, Alessandro, « Préface. Nouvelles frontières du récit. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°26, 2014, http://narratologie.revues.org/6815 (dernière consultation 20/08/2017).

LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman : la Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 ; *idem*,

---, « Lecture politique, lecture culturelle », in Carlo Umberto Arcuri et Andréas Pfersmann (dir.), *L'interprétation politique des œuvres littéraires*, Paris, Kimé, 2014, p. 17-26.

LEVINE, George, « Literary Realism Reconsidered: "The world in its length and breadth" », in Matthew Beaumont (dir.), *Adventures in Realism*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2007, p. 13-32.

LIIKANEN, Elina, « Mémoires du conflit, mémoires en conflit : représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel », *Langues néo-latines*, septembre 2010, p. 45-64.

LISSORGUES, Yvan (dir.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* Barcelone, Antropos, 1988.

---, « Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975 », in *idem* (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 27-37.

---, « Hacia una estética de la novela realista », Aubert, Paul (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 53-71.

LONGARES, Manuel, *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2001.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, « Realismo sin realidad », *Acento cultural*, n°1, novembre 1958, p. 3-7.

LOTHE, Jokob, SULEIMAN, Susan et PHELAN, James, *After testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, Ohio State University Press, 2012.

LOUIS, Annick, « États de fictions, Fictions d'États », in Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), *Fiction et cultures*, *op. cit.*, 2010, p. 213-227.

---, « El objeto literario hoy. Entre valor, comunidad intelectual y tradición nacional », *Lindes actuales de la literatura comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2011, p. 60-73 ;

---, « Lo que la encuesta hace a la disciplina literaria », *El taco en la brea*, 1, n°1, 2014, p. 246-261)

---, « L'œuvre sans politique confrontée à l'Histoire : le cas de Jorge Luis Borges », in Arcuri, Carlo Umberto et Pfersmann, Andréas (dir.), *L'interprétation politique des œuvres littéraires*, 2014, p. 151-165.

---, « El objeto literario: ¿espacio de refundación de las literaturas comparadas? », in Mariano García, María José Punte et María Lucía Puppo (dir.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2015, p. 225-244.

LOZANO MIJARES, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

LUDMER, Josefina, « Literaturas posautónomas », *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura,* n° 17, juillet 2007, disponible sur http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm (dernière consultation le 11/05/2016).

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea,* Berlin, Verlag, 2004.

---, « El autor como detective en *Enterrar a los muertos* », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 41-51.

LUKÁCS, Georg, *Problème du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975 [1971].

LYON-CAEN, Judith, « Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle* », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 25, 2002, mis en ligne le 19 juin 2004. URL : http://rh19.revues.org/445 (consulté le 28 octobre 2016).

---, *La lecture et la vie*, Taillandier, 2006.

LYON-CAEN, Judith et RIBAT, Dinah, *La lecture et la vie*, Taillandier, 2006.

---, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

LISSORGUES, Yvan (dir.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelone, Anthropos / Université Toulouse le-Mirail, 1988.

---, « Hacia una estética de la novela realista (1860-1897) », in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 53-72.

MACÉ, Marielle, « "Le comble" : de l'exemple au bon exemple », dans Bouju, Emmanuel, Gefen, Alexandre, Hautecoeur, Guiomar et Macé, Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 25-37.

---, « Comment est née la notion de style dans la littérature ? Marielle Macé raconte », *Les Inrocks*, 29/10/2016. URL : http://www.lesinrocks.com/2016/10/29/idees/nee-notion-de-style-litterature-marielle-mace-raconte-11874851/ (dernière consultation le 4/11/2016).

MACCUCI, Raquel Macciuci et POCHAT, María Teresa, *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas. Especial monográfico « 70 aniversario de la Guerra civil española »*, n° 8, La Plata, FHCE UNLP, 2006.

---, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », in Macciuci, Raquel et Pochat, María Teresa (dir.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, La Plata, Argentine, 2010.

MAGNI, Stefano (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

MAINER, José Carlos, « Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1996-2000) », in Santos Juliá, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Fundación Pablo-Iglesias/Taurus Historia, 2006 , p. 135-160.

---, « Itinéraires de lecture de la Guerre Civile (1960-2000) », in Alary, Viviane et Corrado, Danielle, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de*

1975 à nos jours), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 13-30.

---, « Leyendo *El día de mañana* », *Turia*, n° 105-106, 2013, p. 195-202.

MAINGUENEAU, Dominique, « Le régime littéraire en question », *Acta fabula*, vol. 12, n° 1, Essais critiques, janvier 2011. URL : http://www.fabula.org/revue/document6058.php (dernière consultation le 19/04/2016).

MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric, « L'analyse des discours constituants», *Langages*, n° 117, 1995, p. 112-125.

---, « Quelques implications d'une démarche d'analyse des discours littéraires », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n°1, 2006, http://contextes.revues.org/93 (dernière consultation le 30/09/2015).

MARLAIR, Sébastien, « La littérarité en questions », *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, octobre 2009. URL : http://www.fabula.org/revue/document5208.php (page consultée le 19 avril 2016).

MARGHESCU, Mircea, *Le concept de littérarité. Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, 2009 [1974].

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis, « Muñoz Molina, Sebald y la identidad desheredada de Europa », *Ínsula*, n°737, mai 2008, p. 8-10.

---, « Europa en el imaginario poético de la España contemporánea (1966-2006): del utopismo ansioso al desencanto crítico », *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 7, 2010, p. 801-819.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, « Sender en la aldea del crimen », in *Ramón J. Sender*, Casas Viejas, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. IX-XXXVIII.

MARTÍNEZ RUBIO, José, « La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri », in Javier Sánchez Zapatero et Alex Martín Escribà (dir.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2012, p. 41-48.

---, *Las formas de la verdad: Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelone/México, Anthropos/Siglo XXI, 2015, p. 153-226.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa, « Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición », in Calvo Carilla, José-Luis, Peña Ardid, Carmen, Naval, María Ángeles, Ara Torralba, Juan Carlos et Ansón, Antonio (dir.), *El relato de la Transición. La*

Transición como relato, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 195-216.

MATOS-MARTIN, Eduardo, « Las paradojas de la memoria. Desviaciones, rupturas y discurso crítico en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Revista de Alces XXI*, n°1, 2013, p. 533-563.

MCINTOSCH-VARJABÉDIAN, Fiona, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles : peut-on encore parler de *linguistic* ou de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? », *Vox Poetica*, 30/01/2011, URL : : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/macintosh.html.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo, « Apuntes para otra estética de la resistencia », in Florenchie, Amélie et Touton, Isabelle (dir.), in *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 35-42.

--- et ROSA, Isaac, « La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », in *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-34.

MERLIN-KAJMANN, Hélène, « Familiarité et estrangement : de faux antonymes », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités,* Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, *2013. URL :* http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html, p. 161-179.

MERLO-MORAT, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2009.

---, Philippe, « Postfacio », in Noyaret, Natalie (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto* (I), Bern, Peter Lang, 2011, p. 451-478.

MESSAGE, Vincent, « Quand l'auteur n'est pas autoritaire. L'auctorialité chez Musil et Broch », *Acta fabula*, vol. 9, n°1, 01/2008. URL : http://www.fabula.org/acta/document3830.php, consultée le 08/09/2017.

MOLINO, Sergio del et MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto, « ¿Se impone una literatura basada en hechos reales? », *Babelia-El País*, 3/12/2014. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934_127171.html (dernière consultation le 13/05/2015).

MONASTERIO BALDOR, Agustina, « Naturalizar la miseria desnaturalizando el naturalismo: filosofía de la historia y sujeto política de Zola a Pardo-Bazán », in

Morón Espinosa, Antonio César et Ruiz Martínez, José Manuel (dir.), *En teoría hablamos de literatura,* Actas del III Congreso Internacional de Aleph, Granada, Libros Dauro, 2007, p. 206-212, disponible sur http://www.asociacionaleph.com/files/actas/actas3congreso.pdf.

MORA, Miguel, « Los diarios de Victor Klemperer detallan la espantosa rutina de 13 años de nazismo », *El País*, 19/06/2003 (https://elpais.com/diario/2003/06/19/cultura/1055973607_850215.htmlconsulté le 12/07/2017).

MOREL, Jean-Pierre, « Brecht et la question du montage dans les années trente », *Études Germaniques*, 2008, vol. 2, n° 250, p. 229-245.

MUGUET, Didier, « Fusionner l'art et la vie I », *Alice 1*, automne 2008, dossier « La Fabrique du sensible », et « Fusionner la vie II », *Alice 2*, été 1999, dossier « La Fabrique du sensible », disponibles sur le site de la revue *Multitudes*. URL : http://www.multitudes.net/Fusionner-l-art-et-la-vie-I/ et http://www.multitudes.net/Fusionner-l-art-et-la-vie-II/ (dernière consultation le 5/11/2016).

MUÑOZ MOLINA, Antonio, « La historia y el olvido », *El País*, 9/11/1997.

---, « En folio y medio », *El País*, 9/10/1996, http://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012_850215.html, dernière consultation le 9/04/2014

---, « Desmemoria », *Babelia-El País*, 6/09/2008, http://elpais.com/diario/2008/09/06/babelia/1220657954_850215.html.

---, *Todo lo que era sólido*, Barcelona, Seix Barral, 2013.

---, « Un adiós », *El País*, 16/08/2015. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/15/actualidad/1439668626_814993.html (dernière consultation le 16/08/2015).

NAVAJAS, Gonzalo, « De Flandes a Vietnam: la guerra como relato de la alteridad de la nación: Pérez-Reverte, Marías, Cercas », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°56, 2009, p. 112-134.

---, « La literatura posnacional del siglo XXI » *Revista de Alces XXI*, n° 0, 2012, p. 155-179.

NDALIANIS, Angela, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment,* Cambridge/Londres, MIT Press, 2004.

NIVAT, Georges, « Formalisme russe », in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001.

NUÑEZ FLORENCIO, Rafael, « Enterrar a los muertos », *El Cultural*, 13/03/2005, http://www.elcultural.com/revista/letras/Enterrar-a-los-muertos/11577 (dernière consultation le 1/10/2017).

---, « La ruptura. Hemingway, Dos Passos y la muerte de Antonio Robles » [sic], *El Cultural*, 27/04/2006, http://www.elcultural.com/revista/letras/La-ruptura-Hemingway-Dos-Passos-y-la-muerte-de-Antonio-Robles/17111 (dernière consultation le 9/09/2017).

NÜNNING, Ansgar, « Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects », in Bernhard Reitz et Sigrid Rieuwerts (dir.), *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*, Trier, 1999, p. 345-73.

NUSSBAUM, Martha, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, 1995.

OLEZA SIMÓ, Joan, « La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo », *Compás de Letras*, n° 3, 1993, p. 113-126.

---, « Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, n°1, 1994, p. 79-106.

---, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42.

---, « *Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela », in *Bulletin Hispanique*, t. 98, n°2, 1996, p. 363-383.

---, *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acà, 2012.

ORDOVÀS, Julio José, « Rafael Chirbes: "Sin Historia no hay novela" », *Turia*, n°109-110, mars-mai 2014, p. 324-340.

ORSINI-SAILLET, Catherine, *La dynamique de l'espace : lire Ignacio Martínez de Pisón*, *Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 1999, p. 320-324.

---, *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire,* mémoire de HDR soutenue à l'université Jean Monet, Saint Etienne, le 07/12/2007. URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01100156.

---, (dir.), *Aspects du roman espagnol actuel (1990-2010)*, *Langues néo-latines*, n°354, septembre 2010.

---, « Ejemplaridad y ambigüedad en la obra novelesca de Rafael Chirbes », in Florenchie, Amélie et Touton, Isabelle, *La ejemplaridad en la novela española contemporanea*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid/Francfort, 2011, p. 77-94.

---, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », in Catherine Orsini-Saillet (dir.), « Transmission/transgression. Culture hispanique contemporaine », *Hispanística XX*, n°27, Dijon, Editions de l'Université de Bourgogne, 2011, p. 180-188.

---, « Ignacio Martínez de Pisón », in Natalie Noyaret (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (II)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 267-287.

---, (ed.) *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Presses Universitaires de Bourgogne, coll. Hispanística XX, 2013.

---, « L'écrivain à l'oeuvre ou la valeur du travail dans les romans de Rafael Chirbes », in *L'écrivain à l'oeuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain : genèse et projection,* Binges, Editions Orbis Tertius, 2017, p. 123-139.

PAOLI, Anne, « Éthique, esthétique et esthésique dans *Los años de la niebla* de Alejandro López Andrada », in *Jean-François Carcelen* (ed.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine,* Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 115-134.

PAREDES NUÑEZ, Juan, *La novela policíaca española. Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Julián Ibáñez, Manuel Vázquez Montalbán*, Grenade, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

PATTISON, Walter T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1969.

PAVIS, Patrice, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°25, printemps 1999, p. 95-115.

PEÑAS IBAÑEZ, Beatriz, « Emergent Narratological Explanatory Frames: From (non)naturalness to (non)standardness (the case of haiku-like narratives) », in John Pier (dir.), *Narratological concepts across Languages and Cultures*, *Amsterdam International Journal for Cultural Narratology*, n°7-8, automne 2012-automne 2014, p. 9-37.

PÉRÈS, Christine, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque.Lecture de* Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2011.

---, « L'écriture de l'Histoire dans le roman mosaïque : *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé et *Sefarad* (2001) d'Antonio Muñoz Molina », *Bulletin Hispanique*, t. 116, n°2, décembre 2014, p. 757-772.

PEREZ RUBIO, Pablo, « Papel y celuloide: carreteras paralelas », *Turia*, n° 105-106, 2013, p. 184-194.

PHELAN, James, « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita* », *Narrative*, vol. 15, n°2, 2007, p. 222-238.

---, « Afterword: A Matter of EmPHASis: *Literacy* Narratives and Literacy *Narratives* », in Ulman, H. Lewis, Lloyd DeWitt, Scott et Selfe, Cynthia L. (dir.), *Stories That Speak to Us*, Logan, Computers and Composition Digital Press/Utah State University Press, 2013, http:// ccdigitalpress.org/stories/chapters/phelan/ (dernière consultation le 2/09/2017).

PIAT, Julien, « Comment raconter "d'autres vies que la mienne" ? De quelques réglages énonciatifs dans le récit à la première personne des années 2000 », in Cécile Narjoux et Claire Stolz, « Fictions narratives du XXIe siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques », *La Licorne*, n° 112, 2014, p. 101-114.

PINO OLMEDO, Francisco Luis del, « Mónica Martín : "Para Ignacio, escribir es su manera de estar en el mundo y tratar de entenderlo" », *Turia*, n° 105-106, 2013, p. 277-281.

PITTARELLO, Elide, « Escenas de la memoria en Antonio Muñoz Molina: de *Ardor guerrero* a *Sefarad* », in Lauge Hansen, Hans et Cruz Suárez, Juan Carlos, *La memoria novelada I. Ibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010*), Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, Oxford, Vienne, Peter Lang*, 2012.,* p. 125-143.

POULIN, Isabelle, « Le côté Šklovskij des *Essais* de Montaigne: l'*estrangement* des langues et des disciplines », in *Essais*, Hors-série n°1, École Doctorale Montaigne-Humanités, Bordeaux-Montaigne, 2013. URL : http://www.u-bordeaux3.fr/fr/recherche/ecole_doctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue.html, p. 181-190.

POZUELO YVANCOS, José María, « Clarín: lecturas desde el canon », en *Actas del Congreso. Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001),* Universidad de Oviedo, 2002, p. 415-435.

---, « El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón », *Turia*, n°105-106, mars-mai 2013, p. 145-160.

RABINOWITZ, Peter, « "The Absence of Her Voice from that Concord": The Value of the Implied Author », *Style*, vol. 45, n°1, 2011, p. 99-108.

RANCIÈRE, Jacques*, La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

---, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

REBREYEND, Anne-Laure, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 57-76.

---, « Autoréférence et réalisme intentionnel dans *La Velocidad de la luz* (J. Cercas) et *El vano ayer* (I. Rosa) », in Florenchie, Amélie et Santa-Cruz, Maylis (dir.), *Référentialité / autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives*, *Bulletin Hispanique*, tome 116, n°2, Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2014, p. 733-753.

RIAÑO, Peio H., « La novela que no gustará a Gallardón », *El Confidencial*, 03/05/2013. URL : http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-05-03/la-novela-que-no-gustara-a-gallardon_496238/ (dernière consultation le 27/11/2014).

RICHARDSON, Brian, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

RICO, Manuel, « La Transición en la novela de hoy », in Calvo Carilla, José, Peña Ardid, Carmen, Ara Torralba, J. Carlos (eds.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 201 , p. 43-52.

RIFFATERRE, Michael, « Le poème comme représentation », *Poétique*, n°4, 1970, p. 401-418.

---, « L'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 [1978], p. 91-118.

RÍOS-FONT, Wadda C., *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

---, *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*, Bucknell University Press, 2004.

RODRIGUEZ MARCOS, Javier, « Marta Sanz: "La lucidez es una navaja que se te clava en el ojo », *El País,* 11/12/2015. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html (dernière consultation le 25/01/2016).

---, « Una crisis de novela », *El País*, 2013. URL : https://elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363470608_130051.html.

ROMÁN ROMÁN, Isabel, « El juego con las expectativas del lector realista: la narrativa de la primera vanguardia española » in Geneviève Fabry et Claudio Canaparo (dir.), *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*, *op. cit.*, p. 49-64.

ROS FERRER, Violeta, “Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato”, in *Kamchatka* n°4, décembre 2014, p. 257-263.

---, « Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la Transición en la novela española”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n°4, décembre 2014, p. 233-251.

---, « La reconstrucción de la identidad femenina en la Transición española: *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz », in Enache Vic, Irina, Lakhari, Sadi et Martínez Rubio, José (dir.), *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, Paris, L’Harmattan, 2016, p. 243-257.

---, « Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado », *Revista de Crítica Literaria Marxista,* n° 3, 2010, p. 100-105.

---, « García Hortelano: un diálogo », in *Campo de Agramante*, n°21, 2014, p. 41-46.

ROUSSIN, Philippe, « En quoi la littérature peut-elle être dite communication ? Six remarques en marge d’une terminologie », in Daros, Philippe et Symington, Micéala (dir.), *Épistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 31-46.

---, « Littérature et démocratie. Quelques interprétations et paradigmes critiques depuis vingt ans », in Jean Bessière (dir.), *Littératures d’aujourd’hui : contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 143-163.

---, « *Tout dire* ou le gouvernement de la langue », *Communications*, vol. 2*,* n° 99, 2016, p. 69-93.

---, « What Is Your Narrative ? Lessons from the Narrative Turn » in Krogh, Hansen, Pier, John, Roussin, Philippe et Schmid, Wolf (dir.), *Emerging vectors of narratology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 383-404.

ROUSSIN, Philippe et VEG, Sébastien (dir.), *Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques*, *Communications*, n° 99, 2016.

RUFFEL, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 2, n°166, 2012, p. 13-25.

RYAN, Marie-Laure, « Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality », *Narrative*, vol. 5, n° 2, 1997, p. 165-187.

SAGNES-ALEM, Nathalie, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », in *Témoignage et fiction dans l’Espagne contemporaine,* Montpellier, *Presses Universitaires de la Méditerranée,* 2012, p. 101-113.

---, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 130-131.

SAID, Edward W., *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, 2012, vol. 2, n°166, p. 3-6.

SÁNCHEZ, Francisco J., « Historical Memory in Post-Transition Narratives: Between the Canon and the Market », *Hispanic Issues online*, vol. 11, 2012, p. 178-195.

SANTAMARIA COLMENERO, Sara, « "Una casa de locos con final trágico". Intelectuales y Segunda República en *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina », *Claves del Mundo Contemporáneo. Debate e Investigación. Actas del IX Congreso de Historia Contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2013, sans pagination (CD-Rom).

SANZ, Amelia et ROMERO, Dolores, « Autour des *nations littéraires :* voies et issues », in Danielle Perrot et Lise Gauvin, *La Nation nommée roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 177-190.

SANZ, Marta, « La literatura social en el mundo actual », in *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Garcia Hortelano*, Málaga, Fundación Domingo Malagón, 2007, p. 27-37.

---, « Una lectura de "Nuevas amistades" », *Campo de Agramante*, n°21, 2011, p. 35-40.

---, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014.

---, « Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés », *Babelia-El País*, 21/08/2015. URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/20/babelia/1440069257_964641.html?rel=vid (dernière consultation le 23/08/2015).

SANZ VILLANUEVA, Santos, « El realismo en la nueva novela española », *Ínsula*, n°464-465, 1985, p. 7.

---, « El archipiélago de la ficción », *El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio*, *Ínsula,* n°589-590, janvier-février 1996, p. 3-4

---, « La literatura », in *Cuenta y Razón*, n°35, 1998, p. 13-22

---, « Isaac Rosa o la reinvención del realismo social », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 703, 2009, p. 87-94.

---, « Crisis y encrucijada de la novela actual », *La Página*, n° 93-94, 2011, p. 145-166.

---, « Cincuentenario de una crisis: 1962-1963. Carcoma en el realismo social español », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, n°1-2, 2013, p. 403-439.

---, « Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas », in Calvo Carilla, José Luis, Peña Ardid, Carmen, Naval López, María-Ángeles, Ara Torralba, Juan Carlos et Ansón Anadón, Antonio (dir.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-42.

SAUVAGNARGUES, Anne, « Le goût baroque comme détermination d'un style : Wölfflin, Deleuze », *Appareil* [En ligne], 9 2012. URL : http://appareil.revues.org/1413 (consulté le 23/04/2016).

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

---, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

---, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*. URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html#n2 (dernière consultation le 30/11/2016).

SCHAW, Harry, *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot*, Ithaca, NY, Cornell Univ. Press, 1999.

SCHIELDS, David, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf Publishing Group, 2010.

SCHMELZER, Dagmar e TSCHILSCHKE, Christian von (dir), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

SEMILLA DURÁN, María-Angélica, « A modo de introducción », in María-Angélica Semilla Durán (dir.), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de cartón, Madrid, 2013, p. 11-33;

SKOV NIELSEN, Henrik, « Natural Authors, Unnatural Narration », in Jan Alber et Monika Fludernik, *Postclassical narratology. Approaches and analyses*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 275-301.

SKOV NIELSEN, Henrik, PHELAN, James et WALSH, Richard, « Ten Theses about Fictionality », *Narrative*, vol. 23, n°1, Janvier 2015, p. 61-73 ; *id.*, « Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson », *ibidem*, p. 101-111.

SOBEJANO, Gonzalo, « La novela poemática y sus alrededores », *Ínsula*, n°464-465, 1985, p. 1.

---, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, t. 1, n°1, hiver 1988, p. 9-26.

---, « Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones », *Arbor*, n°693, septembre 2003, p. 99-114.

---, « Testimonio y novela contemporánea » (1983), in *Novela española contemporánea 1940-1995 (Doce estudios)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, p. 95-122.

SOMOLINOS MOLINA, Cristina, « “Lo personal es político”. Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz », *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas*, n°2, 2015, p. 91-103.

SOUBEYROUX, Jacques, « La emergencia de la “nueva novela” y el debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* (1960-1975) », in Jean-Michel Desvois (dir.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux3, PILAR, 2005, p. 323-334

---, « Identité narrative, identité individuelle, identité collective dans *La noche de los tiempos* (2009) de Muñoz Molina », in Orsini-Saillet, Catherine et Palau, Alexandra (dir.), *Identité/Altérité dans la culture hispanique aux XXe-XXIe siècles*, *Hispanística XX*, n°29, 2011, p. 213-220.

SPIRES, Robert, « Discursive Constructs and Spanish Fiction of the 1980s », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 27, n° 1, *Theorizing Modern Hispanic Fiction*, hiver 1997, p. 128-146.

SUHAMY, Henri, *Les figures de style,* Paris*,* Presses Universitaires de France, 1981.

STEFFEN-PRAT, « Antonio Muñoz Molina », in Noyaret, Natalie (dir.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto* (I), Bern, Peter Lang, 2011, p. 333-358.

STRAWSON, Galen, « Against Narrativity », *Ratio (new series)*, XVII, 4, décembre 2004, p. 428-452.

TAYLOR, Jane, « “Why do you tear me from Myself ?” Torture, Truth, and the Arts of the Counter-Reformation », in Ernst Van Alphen, Mieke Bal et Carel Smith (dir.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 19-42.

TODOROV, Tzvetan, « Présentation », in Todorov, Tzvetan et Genette, Gérard (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-10.

TOUTON, Isabelle, « El Siglo de Oro bajo el prisma de la novela histórica contemporánea: aprensión e interpretación de una imagen », in Hanno Ehrlicher et Stefan Schreckenberg (dir.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 195-211.

---, « De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas », in Roberto Valencia (dir.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 9-61.

---, « Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz », in Collin, Christelle, Peyraga,

Pascale, Touton, Isabelle Touton, Giménez Navarro, Cristina et Ramouche, Marie-Pierre (dir.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico: construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 261-285.

TROSCIANKO, Emily, *Kafka's cognitive realism*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2013.

TOUYA, Aurore, *La polyphonie romanesque au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

TYRAS, Georges, « Manuel Vázquez Montalbán », in Annie Bussière-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives (1975-2000)*, t.1, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier III, 1998, p. 179-222.

---, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », in Geneviève Champeau *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 343-364

---, « *Maquis*, de Alfons Cervera: testimonio ficcional y pacto paratextual », in Carcelen, Jean-François (dir.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 87-100.

TYRAS, Georges et VILA, Jean (dir.), *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012.

---, VALLE DETRY, Mélanie, « Presente y futuro del realismo social. Un acercamiento brechtiano », *Revista de crítica literaria marxista*, n°5, 2011, p. 31-46.

---, *Por un realismo combativo: transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, thèse de doctorat soutenue le 30/01/2014, Université de Tours/Universidad Autónoma de Madrid, disponible en ligne sur le site https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle_%20detry_melanie.pdf?sequence=1, dernière consultation le 27/09/2017.

VALLES CALATRAVA, José R., *La novela criminal española*, Grenade, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

VALLS, Fernando, « Sombras nada más » *Insula,* n° 737, 2008, p. 27-29.

---, « La nueva novela en un país difícil », *Ínsula*, n°835-836, 2016, p. 2-3.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, « La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo », in Yvan Lissorgues (dir.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991p. 13-26.

VERCIER, Bruno et VIART, Dominique, *La littérature française au présent*. Héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas, 2008.

VIANO-COSTELLO, Catherine, "*The Theater of Truth: The Ideology of (Neo) Baroque Aesthetics* by William Egginton (review) », *Hispanófila*, vol. 170, janvier 2014, p. 158-160.

VIART, Dominique, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman français contemporain » in Michel Braudeau *et al.*, *Le Roman français contemporain*, ADPF (Association pour la Diffusion de la Pensée Française), 2002.

---, « Introduction », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas, 2005, p. 16.

VILA-MATAS, Enrique, « Que se quede », *El País*, 21/09/2015, https://elpais.com/cultura/2015/09/21/actualidad/1442853537_639790.html (dernière consultation le 30/09/2017).

VILARÓS, Teresa, « The novel beyond modernity », in Turner, Harriet et López de Martínez, Adelaida (dir.), *The Cambridge Companion to the Spanish novel: from 1600 to the present*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 251-263.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario,* Madrid, Espasa Calpe, 1992 et Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

---, « El realismo intencional: de Pereda a Cunqueiro », in Matzat, Wolfgang (dir.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 203-217.

---, « Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James », *Anuario de Literatura Comparada*, vol. 1, 2011, p. 267-291.

---, « La novela », in Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española* : *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelone, Crítica, 1992, vol. 9, p. 249-284.

VION, Magali, « Génération X : les romans d'une génération », *Langues néo-latines*, vol. 3, n° 354, sept. 2010, p. 5-23.

VITTORIO, Pierangelo Di, « Charismes du réel. L'œuvre d'art à l'époque du marketing et du spectacle », *Multitudes*, vol. 1, n° 48, 2012, p. 94-102.

WAGNER, Franck, « Quand le narrateur boit(e)… (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences : revue d'études françaises*, n°6, 2016, p. 148-175.

WALSH, Richard, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative theory and the idea of fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007, p. 67-85.

VELLEK, René, « The Concept of Realism in Literary Scolarship », *Neophilologus*, n°45, 1961, p. 1-20.

WARHOL, Robyn, « A Feminist Approach to Narrative » et « Narrative Values, Aesthetic Values », in Herman, David, Phelan, James, Rabinowitz, Richardson, Peter J. Brian et Warhol, Robyn, *Narrative Theory. Core concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012, p. 9-13 et p. 165-168.

WINTER, Ulrich, « De San Magín a Mágina: los "poderes del pasado" franquista en el discurso de la narrativa española posfranquista », in Mechthild, Albert (dir.), *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Madrid-Francfort, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 229-247.

---, « De la memoria recuperada a la memoria performativa », in Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer, *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 249-264.

WÖLLFLIN, Henrich, *Renaissance und Barock : Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien* (1888). Traduction française : Henrich Wöllflin, *Renaissance et Baroque*, édition G. Monfort, collection « Imago Mundi », Brionne, 1997.

ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014.

ZEPP, Suzanne, « Ficción, no-ficción e historiografía en la novela *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina », in CHMELZER, Dagmar et TSCHILSCHKE, Christian von (dir.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 301-319.

ZETTERBERG GJERLEVSEN, Simona, « Fictionality », in Peter Hühn *et al.* (dir.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, entrée du 3 avril 2016, http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictionality (dernière consultation le 3/09/2017).

---, « A novel history of fictionality », *Narrative*, vol. 24, n°2, mai 2016, p. 174-189.

Entrevues

ALZAGA, Angel et LAUGE HANSEN, Hans, « Nyd eksilet (interview med Antonio Muñoz Molina) », *Bøger, Weekendavisen*, 43, octobre 2003, p. 24-30, traduit du danois

par Lasse-Emil Paulsen, « “The great night of Europe is shot through with long, sinister trains”: Transnational memory and European identity in Antonio Muñoz Molina’s *Sepharad* », *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 4, Numéro Spécial, Printemps 2015, disponible sur http://www.forumjournal.org/article/viewFile/1199/1739 (dernière consultation le 11/06/2017).

BEILIN, Katarzyna Olga, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina », *Conversaciones Literarias con novelistas contemporaneos,* Woodbridge, Tamesis, 2004, p. 101-124.

BENITO, Carlos de, « El trabajo como protagonista. Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible* », *Aedipe*, n°11, 2012, p. 6-9.

BLANCKMAN, Bruno et VIART, Dominique, « Littératures au pluriel : entretien avec Dominique Viart », *Prétexte*, 24/01/2011, disponible sur http://www.raison-publique.fr/article400.html, dernière consultation le 10/05/2016.

CASTILLA, Amelia, « Entrevista [con Isaac Rosa] : La literatura del malestar », *Babelia-El País*, 17/09/2011. URL : http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218341_850215.html (dernière consultation le 8/02/2017).

CHIRBES, Rafael, « Rafael Chirbes: “los libros siempre saben más que su autor” ». Entretien avec Santiago Fernández, *Babab.com*, n°11, 2002. URL : http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm, dernière consultation le 13/01/2016.

DALMARONI, Miguel et LOUIS, Annick, « Para una crítica literaria de la cultura. Entrevista con Miguel Dalmaroni », *El hilo de la fábula. Revista del Centro de Estudios Comparados*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 5e année, 2006, n°6, p. 171-180.

DUVOUX, Nicolas, « Entretien avec Luc Boltanski. “Le pouvoir est de plus en plus savant” », *La vie des idées*, 4/01/2011. URL : http://www.laviedesidees.fr/Le-pouvoir-est-de-plus-en-plus.html (dernière consultation le 14 avril 2016).

EUSEBIO, Carmen de, « Entrevista a Isaac Rosa », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 766, avril 2014, p. 122-129.

---, « Entrevista a Marta Sanz », *Cuadernos hispanoamericanos*, juin 2014, p. 114-124.

FERNANDEZ, Santiago, « Los libros siempre saben más que su autor », *Babab* [en ligne], n°11, 2002. URL : http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm.

FERRÁN COSCOLLUELA, « Rafael Chirbes: “El país apesta a franquismo por todos los lados” », *El Periódico*, 20/04/2015. URL : http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/rafael-chirbes-pais-apesta-franquismo-por-todos-lados-4114124 (dernière consultation le 04/05/2016).

FERRERO Ángel, « Todas las luchas literarias son luchas políticas. Entrevista a Rafael Chirbes por Àngel Ferrero », *Sin Permiso,* p. 6-7. URL : http://old.sinpermiso.info/articulos/ficheros/RChirbes.pdf (dernière consultation 19/01/2016).

--- et CHIRBES, Rafael, « *En la orilla* es un testamento que cuenta el fin de una época », in *Sin Permiso*, 17/11/2013. URL : http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//rch.pdf. (dernière consultation le 04/05/2016).

GASCÓN, Daniel, « Ignacio Martínez de Pisón: “Quiero escribir sobre la clase media” ». URL : http://www.revistasculturales.com/xrevistas/PDF/91/1627.pdf (dernière consultation le 6/10/2017).

JACOBS, Helmut C., « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana,* n° 3-4, 1999, p. 75-76.

LUIS, José, « Entrevista a Isaac Rosa, autor de “La mano invisible” », page web de la Hermandad Obrera de Acción Católica, 2/01/2013. URL : http://www.hoac.es/2013/01/02/entrevista-a-isaac-rosa-autor-de-la-mano-invisible/.

LOZANO, Antonio, [Entretien avec Isaac Rosa], « Cómo novelizar la deshumanización del trabajo », *Qué leer*, 2011, n°168, p. 70-73.

LOUIS, Annick, « Régimes d’historicité. Entretien avec François Hartog », *Vox Poetica.* URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intHartog.html.

LUIS, José, « El trabajo como protagonista: entrevista a Isaac Rosa, autor de “La mano invisible” », *Aedipe. Revista de la Asociación española de dirección y desarrollo de personas*, n°11, janvier-mars 2012, p. 6-9.

MORA, Rosa et MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, « Soy un escritor realista, y me encanta », *El País*, 1/02/2003. URL : http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612_850215.html (dernière consultation le 12/10/2015).

RANCIÈRE, Jacques, « Le partage du sensible. Entretien », Revue *Alice 2,* « La Fabrique du sensible », été 1999, reproduite par la revue *Multitudes*,

http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/ (dernière consultation le 01/11/2016).

RIBAS, José, « ¿Dónde está la cultura democrática? », propos recueillis par Germán Labrador et Pablo Sánchez León, *Revista Mombaça*, Edition Spéciale VIII, automne 2010, p. 48-49, disponible sur https://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2010/04/lo-llamaban-transicion-mombassa.pdf.

RICHARD, Élodie, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2015/3, n° 127, p. 77-84. DOI 10.3917/ving.127.0077.

VALCÁRCEL, Carmen et MÁRTINEZ DE PISON, Ignacio, « Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Martínez de Pisón », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, n°1, hiver 2013, p. 153-162.

VAL, Fernando del et CERCAS, « Javier Cercas: "Quien no asuma riesgos, que no sea escritor" », *Turia. Revista cultural*, n°112, novembre 2014-février 2015, p. 309-338.

Conférences, communications, séminaires, blogs

A.A., Table ronde de clôture du colloque *Histoire et Littérature*, Madrid, Casa de Velázquez, 17-19/10/2012.

AGUILERA, Mathieu, KADRI, Alice, CARLES, Marjolaine et LAMOTTE, Martin, « Las categorías en las Ciencias Humanas y Sociales », MOOC, Casa de Velázquez-Universidade Nova de Lisboa, mis en ligne le 27/11/2014, disponible sur https://www.casadevelazquez.org/recherche-scientifique/podcasts/news/las-categorias-en-las-ciencias-humanas-y-sociales/, dernière consultation le 8/12/2016.

BOUJU, Emmanuel, « Littérature contemporaine et douleur fantôme », au sein du séminaire « Les émotions : un tournant en histoire et dans les sciences humaines ? » (atelier doctoral), Madrid, Casa de Velázquez, 11-13/12/2013.

DELGADO, Luisa-Elena, « Lo que no está escrito: literatura, conflicto y los límites de la esfera pública », Colloque international *« Liberté d'expression » littéraire et régime démocratique*, organisé par Catherine Brun, Philippe Daros et Philippe Roussin, Université Paris 3, 20-21/04/2017.

DUPONT, Alexandre et RENAULT, Rachel, introduction à *La modernisation à l'épreuve des pratiques, les espaces alternatifs du politique (Europe, Amérique, XVIIIe-XIXe siècle)*, colloque, Madrid, Casa de Velázquez, 25-26/02/2016, à paraître aux Éditions de la Casa de Velázquez, Madrid, 2018.

FABER, Sebastiaan, « Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa », conférence présentée lors de la Kentucky Foreign Language Conference, Université de Kentucky, le 12/04/2014, et lors de l'émission radiophonique *Contratiempo. Historia y memoria*, n°200, 23/06/2014, disponible sur http://contratiempohistoria.org/programas/200Contratiempo23-06-2014.mp et sur academia.edu.

FERRARIS, Maurizio, « What is new in New Realism ? », conférence prononcée durant le congrès *Prospects for New Realism*, Université de Bonn, 26-28/03/2012, disponible sur uni-bonn.tv (dernière consultation le 5/07/2017).

GODICHEAU, François, « Mémoires et récits de la guerre civile dans la crise de la démocratie espagnole », conférence prononcé lors d'un séminaire du CRAL (EHESS), Paris, 2013.

IZQUIERDO MARTÍN, Jesús, « Escribir para extrañar un pasado que no pasa », conférence prononcée lors du séminaire « Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité », Casa de Velázquez, le 17/02/2012.

KERANGAT, Zoé, « De la fosa común al panteón: lugares de memoria a las víctimas de la represión franquista en los años 70 y 80 », communication présentée lors du « VI Encuentro de Memorias en Red », *Pasados que sirven al presente: el poder transformador de la memoria*, Madrid, Librairie Traficantes de sueños, 19-20 juin 2015.

LARRAZ, Fernando (dir.), « Direcciones de las literaturas hispánicas actuales », Séminaire de Littérature espagnole et latino-américaine contemporaine et actuelle, printemps 2015, Université d'Alcalá de Henares, 23/02/2015 et 26/02/2015.

LOUIS, Annick, « Où nous mène l'interdisciplinarité ? », conférence d'ouverture du séminaire « L'objet littéraire : savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Du littéraire dans les sciences humaines et sociales », EHESS, 23/02/16.

MASSOL, Jean-François, « Place et modalités de l'enquête dans quelques romans contemporains francophones et français : *Une Enquête au pays* de Driss Chraïbi (1981), *Lac* de Jean Echenoz (1989), *Dora Bruder* (1997) et *Accident nocturne*

(2003) de Patrick Modiano », conférence prononcée à l'Université Grenoble-Alpes, le 27/03/2009.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo, conférence délivrée lors de la journée d'études *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain* organisée par Isabelle Touton et Amélie Florenchie à Bordeaux 3, les 24-25/03/2010.

---, table ronde « Historia y literatura » modérée par François Godicheau, Solange Hibbs et Anne-Laure Rebreyend, Institut Cervantès de Toulouse, le 17/10/2017.

MESSAGE, Vincent, « Résister à la spécialisation : l'espace de la troisième critique », communication prononcée lors du colloque *Littéraires : de quoi sommes-nous les spécialistes ?* organisé par le mouvement *Transitions*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 25-28/06/2014, texte disponible sur academia.edu.

MORA, Vicente Luis, « La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual », Blog *Diario de Lecturas*, 10/05/2014. URL : http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html (dernière consultation le 10/10/2017).

NASH, Mary, « "Mediterranean Paradise" and "Eternal Eden": the workings of neo-colonial and gender tourist discourse on the Costa Brava », communication présentée lors de la journée d'études *Género y poscolonialidad en la España contemporánea*, organisé par Brice Chamouleau pour l'université Paris 8 au Collegio de España, le 15/04/2016.

OTTO, Carlos, "Españoles, la burbuja emprendedora ha muerto (y estos diez puntos lo demuestran)", Blog de *El Confidencial*, 28/01/2016. URL : http://blogs.elconfidencial.com/tecnologia/emprendedorfurioso/2016-01-28/espanoles-la-burbuja-del-emprendimiento-ha-muerto-y-estos-diez-factores-lo-demuestran_1141273/ (dernière consultation le 4/04/2016).

ROSA, Isaac, « Malditas (y benditas) novelas sobre la guerra civil y el franquismo », conférence prononcée lors d'une Journée d'études, « Escrituras híbidas del pasado », Université Bordeaux Montaigne, 09/05/2011, non publiée.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Pandemia de archivo, anemia de testigo. Algunos síntomas de una guerra lejana », communication présentée lors de la IIIe Journée de ALCES XXI, Soria, 8/07/2015.

SÁNCHEZ LEON, Pablo, « Memoria de las luchas de ahora », Blog *La Universidad del Barrio,* 7/01/2016, http://blogs.publico.es/universidad-del-barrio/2016/01/07/memoria-de-las-luchas-de-ahora-por-pablo-sanchez-leon/ (dernière consultation le 11/01/2016).

SANZ, Marta, « Por qué no elegí escribir novela negra: las opciones del escritor en el campo cultural », intervention lors du séminaire *La novela española del XXI (y por dónde seguimos)*, organisé par Lorenzo Silva, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 4/07/12.

---, « El cuerpo en el lenguaje y el lenguaje en el cuerpo », conférence prononcée lors du colloque *Literatura y cultura de la Transición española,* Madrid, Casa de Velázquez, 25/04/2016.

WIRTH, Laurent, « Enseigner le totalitarisme », conférence prononcée lors de la 4e journée de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, Caen, 2/07/1999, disponible sur http://aphgcaen.free.fr/conferences/wirth.htm (dernière consultation le 13/07/2017).

Documentaires

ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard, *Els nens perduts del franquisme*, Televisio de catalunya, 2002.

SALO, Aleix, « Españistán, La burbuja inmobiliaria », 2011, consultable sur https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=WcbKHPBL5G8